

A kötet szerzői:

Németh G. Béla
Ferenczi László
Kabdebó Lóránt
Kulcsár Szabó Ernő
Palkó Gábor
Kulcsár-Szabó Zoltán
Menyhért Anna
Rába György
Tandori Dezső

újrólvasó

Tanulmányok Szabó Lőrincről

ANONYMUS

Újraolvasó
Tanulmányok Szabó Lőrincről

Szerkesztőbizottság:

Kabdebó Lóránt

Kulcsár Szabó Ernő

Szegedy-Maszák Mihály

Sorozatszerkesztő:

Menyhért Anna

Újraolvasó

Tanulmányok Szabó Lőrincről

Szerkesztette

Kabdebó Lóránt

Menyhért Anna

Tartalom

Újraolvasó
Tanulmányok Szabó Lőrincről
Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Menyhért Anna
ISBN: 963 7966 47 1
Kiadta az Anonymus Kiadó
1144 Budapest, Zalán u. 37. III. lph. fsz. 1. T: 222 37 42
Felelős kiadó az Anonymus Kft. ügyvezetője
Könyvterv és tördelés: Horváth Dániel
Nyomta és kötötte: László és Társa Nyomdája, Budapest.

A kötet a Magyar Könyv Alapítvány, valamint az OTKA (T 013884) és az Alapítvány A Magyar Felsőoktatásért által a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara Modern Magyar Irodalom tanszékének Szabó Lőrinc-kutatásokra nyújtott támogatása segítségével jelent meg.

ELŐSZÓ	7
NÉMETH G. BÉLA: A termékeny nyugtalanság költője. <i>Szabó Lőrincről, röviden</i>	9
FERENCZI LÁSZLÓ: Szabó Lőrincről	13
KABDEBÓ LÓRÁNT: Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében	18
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Szabó Lőrinc	46
PALKÓ GÁBOR: Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban – <i>avagy egy kötet viszontagságai 1932-1992</i>	52
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Dialogicitás és a kifejezés integritása. <i>Nyelvi magatartásformák Szabó Lőrinc költészetében</i>	78
MENYHÉRT ANNA: Rajzok egy költemény tájairól. <i>Motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc Tücsökzenéjében</i>	95
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében – <i>avagy egy „antihumanista” olvasat esélyei</i>	130
MENYHÉRT ANNA: Pókok és hál(i)k. <i>Szabó Lőrinc: Tücsökzene; Petri György: Önarckép 1990</i>	143
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Beleírás és kitörlés. <i>A Te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravec Imre 1972. szeptember című műveiben</i>	150
KABDEBÓ LÓRÁNT: A dialogikus poétikai paradigma filozófiai megalapozódása Szabó Lőrinc költészetében: <i>Szabó Lőrinc és Max Stirner</i>	158
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Különbség – másként. <i>Szabó Lőrinc: Az Egy álmai</i>	178
KABDEBÓ LÓRÁNT: A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása. <i>Szövegegyesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése</i>	188
NÉMETH G. BÉLA: Expresszionista elemek Szabó Lőrincnél	213
RÁBA GYÖRCY: Szabó Lőrinc harmadik korszaka	218
FERENCZI LÁSZLÓ: Szabó Lőrinc, a kritikus	221
TANDORI DEZSŐ: Szabó Lőrinc. <i>Változatok egyszerre és mindenkorra</i> ...	230
MENYHÉRT ANNA: A „hang” megtalálása <i>Szabó Lőrinc Föld, Erdő, Isten</i> című kötetében	245

Előszó

A kötetnek, amelyet most a kezében tart az (újra)olvasó, *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről* a címe. A kötet egy tervezett sorozat nyitó darabja, melynek további kötetei a szerkesztőbizottság elképzelései szerint Kosztolányi Dezső, Ady Endre, József Attila, Babits Mihály és Kassák Lajos műveivel foglalkoznak.

A kötet tanulmányait az újraolvasás mint koncepció fűzi egybe. Az ezredforduló felé közeledve hangsúlyozottan szükségesnek látszik gondoskodni arról, hogy a 20. század ma legnagyobbban tartott alkotóiról a következő évezredre áthagyományozandó „kép” kellőképpen árnyalt, szakmailag megalapozott, és – ha ilyen lehetséges – ideológiáktól mentes legyen, hiszen csak így biztosítható, hogy a bennünket újraolvasók számára szempontjaink választ igénylő kérdéseként működhessenek. Az újraolvasás ebben az értelemben nemcsak a témául szolgáló művekre, hanem a róluk kialakult „képre” is vonatkozik, amennyiben az olvasás során nem feledkezhetünk el a recepció meghatározó alakzatteremtő műveleiről.

Az egy alkotó mint téma köré szerveződő kötettel az angolszász „reader” Magyarországon nem oly bevett műfaját szeretnénk meghonosítani. Ez az „életmű” alakzata köré épülő „hagyományos” irodalomtörténetekhez képest annyiban jelenthet elmozdulást, hogy szándékai szerint az olvasó az egymással párbeszédre lépő vélemények és kiindulópontok sokfélesége segítségével alakíthatja ki saját elképzeléseit az adott alkotóról. A kötet törekvése eszerint kettős: egyrészt a műfajból következően mindenképpen az adott „szerző” (egyfajta) kánonban elfoglalt szerepét igyekszik tisztázni, másrészt viszont nem célja a kánoni rang irodalmi folyamatok felett való rögzítése, nem célja Szabó Lőrinc költészetének megszólíthatatlanná való „klasszicizálása”. Ezért következnek a tanulmányok a megírás sorrendjében egymás után, ezzel is igyekezve érzékelteni azt, ami Szabó Lőrinc kilencvenes évekbeli recepciójának esetében kiváltképp feltűnő: a szakmai párbeszéd dialógusképességét és ebből következő termékenységét. A kötet ily módon azt az irodalomértésünkben lejátszódott folyamatot dokumentálja, amelynek során a Szabó Lőrinc-i költészet a ma horizontjából különösen fontossá vált.

A sorozat révén – mivel a kötetben jobbra eddig csak szakmai folyóiratokban megjelent írások együtt szerepelnek – hangsúlyt kaphat az a sajnálatosan elhanyagolt törekvés is, amely az irodalomtörténet és -tudomány legújabb eredményeit próbálja visszacsatolni a köztudatba, elsősorban a közép- és felsőfokú oktatást, de ugyanakkor az irodalmat kedvelők szélesebb táborát mint potenciális olvasókat figyelembe véve.

A Szabó Lőrincről szóló kötet neves professzorok és tanítványaikként induló fiatal szakemberek tanulmányait adja közre, s ebből természetesen adódóan valóban képes a megközelítések és elméleti alapvetések széles skáláját felváltatni. A tanulmányok elsősorban poétikai szempontú elemzéseket tartalmaznak; s bár a 90-es években lehetővé vált dokumentum-publikálás (naplók, levelek, védőbeszéd) a Szabó Lőrinc-életrajz körül is kiváltott vitákat, kötetünknek nem célja a múlt esetlegességeinek felülvizsgálása.

A kötetet a szerkesztők és a kiadó abban a reményben adják közre, hogy a szakmai párbeszéd termékenységese és nyitottsága másokat is újraolvasásra ösztönöz: mind Szabó Lőrinc, mind pedig a kötetben található írások újraolvasására – s remélhetőleg a róluk való írásra.

Budapest-Miskolc, 1997. május

A szerkesztők

NÉMETH G. BÉLA

A termékeny nyugtalanság költője

Szabó Lőrincről, röviden

A múlt a történelem fölszíne alatt éppúgy állandó mozgásban van, mint a tengerek földte, mint a tengerek övezte földkéreg s az alatta fekvő rétegek. Magánosoknak s kevésbé jelentékenyeknek vélt szigetek élő vonulatok középpontjává emelkednek, díszes és dicséret földlancok pedig az emlékek vagy éppen a történelmi regiszterek világába süllyednek le. A két háború között indult lírikusok életműve közül József Attiláé mellé egyre inkább Szabó Lőrincé magasodik egyik bemérsi ponttá.

Vonulatba, csoportba osztani immár többször is megpróbálták, a vállalás attitűdjével is, az elutasításával is. Enged is, ellent is áll e kettős besorolási kísérletnek. Mert teljesen és mindenfelé nyitott volt, a maga adottságain belül, eszmei s formai tanács tekintetében egyaránt, de egyértelmű és határozott mindannak az elhárításában, amiről úgy vélte, nem a maga s a maga kora szükségleteire felel, hanem csak iskolák, klikkek és kotériák érdekének használ, rituáléjának szolgálat. Klikktársnak nála keresve sem lehetett volna rosszabbat találni. Népies, urbánus, klasszicista, avantgarde, befelé forduló, világra tekintő –: valamit mindenik idézhet magának munkásságából, de életművének karaktere egyikkel sem kvadrál. Helyét, néhány róla szóló kitűnő tanulmány ellenére, igazán meg ezután kell kijelölnünk. S ez alighanem József Attiláé mellett, nem párhuzamosan, de minden bizonnyal nem is ellentétesen helyezkedik majd el. A szellemi habitus és magatartás tekintetében sok lesz majd köztük a közös, az eszmei alapozás és történelmi konklúzió vonatkozásában viszont az eltérő, sőt szembenálló. Életművükben nem annyira érintkezési felületek, mint inkább éles metszési pontjaik vethetnek megvilágító fényt egymásra.

Nyugtalan költő, nyugtalan szellem, nyugtalan ember. Megszakítás nélkül és majd mindig fontos dolgokra kérdez. Kikínlódott válaszait azonban rögtön revízió alá veszi, vagy újra meg újra bizonyítandónak érzi. Életműve a megbizonyosodási szándék s a megbizonyosodási kétség kettős emlékjele. Ha vannak szép számmal kiugró egyes művei, melyeket mindenki ismer és idéz, valójában mégis azok közé tartozik, akikről azt szokás mondani: nagy költészetük van s nem egyes nagy költeményeik. Munkásságának szintje ott süllyed, ahol pusztán leír, emlékezik, eszmét hirdet, tételt illusztrál. Ha van költő, akinél világosan látható a fölvetett eszme s a saját gondolat közti különbség, ő az. Csak ha sajátját küzdi az eszmét, csak ha önlétének roppant érzékeny mércéin is valóságosnak és fontosnak bizonyul, lesz nála belőle költői igazsággá formált lírai gondolat.

Határozottan gondolati költő. Költői életműve lírában megtestesült, lírává személyesült, lírává hevült és koncentrált eszmélkedésfolyamat, reflektálásözőn. Alaki karakterjegyeit mindenekelőtt a gondolati keresés erőfeszítése szabta meg. Aranyon s Kosztolányin kívül alig egy-két költőnk volt annyira biztosan, nemcsak ösztönösen, hanem tudatosan birtokba vett tulajdonában mindannak, amit költői nyelv, vers és poétika kínál, mint ő. Fordításainak roppant széles spektruma szinte a teljes magyar lírai poétika számbavételére nyújthatna példát. Maga saját műveiben azonban mindig megtartotta kifejezőmódjának azt a senkiéivel össze nem téveszthető egyedi jellegét, amely önléte görcsös ellentmondásaival való végeláthatatlan küszködéséből született. Leginkább körülrajongott s leginkább gáncsolt, de mindenképpen legtöbbször olvasott, idézett, mondott verseinek egyike, a *Semmiért egészen* című, megengedővel színezett tárgyi alárendelő kötőszóval s ellentétes mellérendeléssel kezdődik, hogy aztán hihetetlenül bonyolult összetett mondatokon, újabb és újabb belső ellentéteken át gördüljön a maga vaslogikájával híres (és hírhedt) záró szentenciája felé: „és én majd elvégzem magamban,/ hogy zsarnokságom megbocsásd”. Ennyi és ennyifajta kötőszó, ennyi és ennyiféle előre- s visszautaló névmás, ennyi és ily gazdag variációjú mód-, idő- és személybeli állítmányváltás ritkán lelhető még egy magyar versben, még egy magyar költőnél. Eszmélő erőfeszítésének kontextuális hatalma oly erős, hogy szótári alakjukban fogalmi jelentéssel kevésbé rendelkező szavak óriási arányt tudja a személyes jelenlét, az érzelmi hitel, a gondolati érvény sugárzására kényszeríteni. (*És én majd elvégzem magamban, hogy zsarnokságom megbocsásd*); s az élettan, lélektan, a művelődés, a technika – a gyöngédség, az önzés, a brutalitás –, az akarat, a kétségbeesés, a fölény kifejezéseit szétbontathatlan öntörvénnyé bírja ötvözni.

Nemcsak a késő impresszionizmus s a késő szimbolizmus olvatag vasárnapi versétől, de az expresszionizmus és a szürrealizmus ekkor már szokvány bátorságától is oly messze távolodott, magával vive gazdag zsákmányukat, mint nemzedéktársai közül, bár valamivel később, talán csak József Attila, ha nem is egyazon irányba.

Honnét az ereje, hogy kikövacsolja a maga egyéni hangját, honnét az energiája, hogy akár Babits sugárzó szeretetével és csodálatával szemben is megvédje a maga irányát? Mert tehetségben és két szerencsétlen évtizedben végül is nem volt hiány. Egy kitűnő méltatója „debreceniségében” sejtí az anteuszi földet. Amennyiben Goethe frankfurti, Hölderlin tübingeni, Heine düsseldorfi költő, annyiban Szabó Lőrinc is „debreceni”. De csak annyiban. Szerencsére az említett méltató idézi költőnket, miszerint: hazája a kor, amelyben él; s egy másik, tán még fontosabb tanulmány meg egyenesen úgy véli, Arany óta leginkább ő élt a magyar lírikusok közül saját európai korában-korszerűségében. Ne vitázzunk ez állítással; annál kevésbé, mert megfelelő megszorításokkal sok igazsága van. Igaz, e megszorítások az állítás jelentését is tetemesen átváltoztatják.

(S ne éljünk a kínálkozó argumentum ad hominem-mel sem, s ne mondjuk: ez utóbbi tanulmány szerzőjének lírai életműve is lehet tán ellenérv.)

Folyton kérdezett s mindig fontos dologra kérdezett; s válaszaival, majd kétségbeesve elégtelenségük miatt, majd lázadva béklyózó voltuk következtében, sohasem elégedett meg. Amikor a 30-as évek második felében s a 40-es években elfogadott egy-egy hol veszélytelen, hol veszélytelennek éppen nem mondható

közhelyet, csorbult versének biztos hangzatú dikciója, lazult acélfeszességű szerkezete, emyedt öntvényzilárdságú összetartása. Mint ahogy hasonló szintescsökkentő folyamat ment végbe nemegyszer keleti bölcsességet fölmondó, orientális maszksverseiben s családi csodálkozásaiban is.

S itt lehetetlen nem érinteni egy, e nagyszerű költészetnek sokat ártó, gyorsan képződő, enyhén érzelmes legendát. Akik, bármi okból, nem kedvelik a lázadó fiatal költőt, szeretik valami palinódiának venni a *Tücsökzenét*. Megtért, sugallják, emlékidézésével valami ősi értékrendbe; s az annyira keresett válaszokat immár eleve adottnak veszi e rendben egykori kérdéseire. De vajon válaszokról, válaszlefogadásokról van-e ott szó, ahol az alaphang, legyen bár számtalanszor gyönyörködő is, a mélabús rezignációé? S ami fontosabb: vajon a *Tücsökzene* révén ő volna-e e század egyik hazai nagy költője, s az ő hangja-e az egyik legegényebb, leghatározottabb, legkarakterisztikusabb hazai hang? S aztán az idézett nagyszerű tanulmány szerzője mondaná-e, mondhatná-e őt e kései kötet kapcsán, bármi vonatkozásban is, „az Arany halálától a mai napig tartó kor”-ból a kortársi világtóléssel leginkább együttrezdülőnek? Nem, – nem e kései kötet érdemét kívánjuk kisebbiteni. A csúcspontokat, a fő karaktervonásokat szeretnénk a csalóka szemzőg aránytévésztesztétől megóvni.

Kérdezett, felelt, nyugtalan maradt, s így újra kérdezett. Ebben oly rokon József Attilával, de ebben különbözik is tőle annyira. A mezőny, amelyben ő kérdez, s amelyben ő felel, ha sokban egyezik, még többen eltér tragikus ifjabb társától. A századelő, a háború előtti, a háború alatti évek világa az, amelyben ő felnőtt. A polgári művelődés ama szakasza ez, amely e művelődés természettudományától legfőbb princípiummá emelt irgalmatlan létharc tételét tekintette végső mozgató és magyarázó elvnek, akár racionálisan fogalmazott, akár irracionálisan, akár Wille zur Macht-ról szóló keményen, akár élan vital-ról szelíden, akár élethypotheziszról óvatosan. S ebben a harcban most az is elveszni látszott, ami egyedül mutatkozott biztos életproduktumnak és értékvalóságnak ebben a világban: az emberi egyéniség. A fiatal Babits még a gyöngéd és engedékeny Taine-től, a gyöngéd és megértő Milltől tanulta a természettudomány s a természet törvényei mindenhatóságának tanát az ember fölött. Szabó Lőrinc érlelő évei már a szívós és kérlelhetetlen Spencertől, de immár Spengler vásári (ám azért mégiscsak csontig metsző) próféciáin áteresztve. A (polgári) Untergang, a (polgári) alásüllyedés *érzetének, vélemének* kora volt ez. Babits a gyöngéd és megértő Taine-től, a gyöngéd és engedékeny Milltől, akik talán maguk sem szívesen hittek tételeikben, gyorsan és könnyen foghatott vissza Platónhoz, Szent Ágostonhoz, Kanthoz, s mindenek fölött Goethe-hez. Szabó Lőrinc azonban nemcsak elfogadta a kihívást, de e polgári korról szemben e polgári kor fegyvereivel szánta el megvédeni magát, s ezen át azt, amit ő is az emberi érték alapegységének és csúcának tekintett: az egyéniséget, a szemlélyiséget.

Meglehetősen korán ő is Goethe-re tekintett, mint végső eszményére; de a maga korának, a maga műveltségének és felfogásának prizmaín át tekintett rá. Stirner, Vaihinger, Nietzsche, Husserl és különösen Russell megannyi rokon- s ellenirányú társuk bizonyosan hatott rá, s nem is elmellőzhető befolyással. De az ő tudatossági s akarati fokán hatásokat az fogad be, aki akarja is őket befogadni. Eszközt, módszert, biztatást kívánt náluk találni. S vélt is, különösen kettőben: a végletekig

fokozott ténylátásban s az öngyöttrésig menő fogalmazási pontosságban. Mondják, Goethét Georgén át látta. Rajtuk át is látta, s még annyi más rajongó társán át is. Közülük egynél külön érdemes megállni.

Szabó Lőrinc elsőnek figyelt föl a nálunk akkor még ismeretlen Gottfried Bennre, s fordítói életművének egyik legnagyobb remeklését, a *Rákkórháznak*, a természeti kiszolgáltatottság e már-már tébolyult erejű megfogalmazásának tolmácsolásában adta. A természeti erők egyetemessé vizionált romboló harcának, az egyetemessé feszített Untergang hangulatának világával szemben az egyéniséget Benn szerint csak a természeti, lelki ténylátás és tényrögzítés kérlelhetetlensége őrizheti meg. A tényrögzítés, a természeti eredeztetés ama kérlelhetetlensége, amelyet Russell a bölcsélet területén követelt. Szabó Lőrinc is úgy véli, az én, az egyén csak ezen át juthat a világnak legalább részleges birtokába, s szellemét is csak ez emelheti a test kiszolgáltatottságainak nyomorúsága fölé. A polgári 19. század második felén egyre többen és többször hitték az emberi eszmélkedés központi kérdését így megfogalmazni: egyén és történelem. Amit aztán a polgári 20. század gondolkodása – kiejtven szemhatárából, hitéből, tudatából a történelmet – így formált tovább: az egyén és a világ, egyén és természet. Szabó Lőrinc is művészetének, gondolkodásának csúcspontján ezt a címet választotta kötetének: *Te meg a világ*, azaz hogy (kikapcsolva a tárgyiasító távolítást) *Én meg a világ*.

A gondolkodás dialektikus jellegének velejárója, hogy mindig csoport- s osztályjellegű is ez, de mindig egyedi s egyetemes is egyben. Az egyén és történelem, az egyén és világ viszonya megkerülhetetlen kérdés. Az érett, kivált a kései József Attilának is ott van minden mozdulatában. A kérdés két pólusa között azonban nála nem csupán természeti, biológiai tények logikai láncza feszül, nem csupán e tények szolgáltatók számára az értelmező, a megvilágító léttani mezőnyt. Ezek is, de nemcsak ezek s nem elsősorban ezek, s nem önmagukban ezek. Nélkülük a két pólus közti távot bejárni egyetlen korban sem lehet; pusztán velük azonban mindig is csak egy bizonyos pontig lehet eljutni. A *Te meg a világ* megmutatta – egy igen nagy tehetség esetében is –, meddig. Utána sorakozó kötetekben is akadt nagy vers, de ennek a könyvnek magasságát többé nem múlta felül. A *Tücsökgzene* emlékező belátásainak melankóliája, sztoikus magavallalása újra emeli, főképp pedig egyenlenségessé teszi a 40-es évekhez képest szintjét és hangnemét, de a sürgető kérdés s a kikényszerített válasz ama gondolati magasfeszültsége, amely e költészetet oly karakterisztikussá és megragadóvá tette, már nem volt oly hőfokon jelen.

Napjainkat egyre riasztóbban önti el a mindent elborító emocionalizmus iszap-hulláma. Az értékválság jajongó ismételtetése az újragondolás, az újrakövetkeztetés, a döntés elszánása nélkül üres malaszt. Szabó Lőrinc, bármi egyoldalúsággal, de ragaszkodott ehhez az elszánáshoz, a valódi emberi létezés e kiiktathatlan követelményéhez. „...és én majd elvégzem magamban” – vette magára a (vélt) végső döntés terhét és jogát. Nem az idiómák érdekelték elsősorban, hanem az ideák, s így az idiómákban is különbet adott legtöbb társánál, s lett és maradt példamutató.

•••

Az írás eredeti megjelenési helye: Kritika, 1980/3. 17-18.

Kötetben: NÉMETH G. Béla: *Századutóról – századelőről*, Bp. 1985. 425-431.

FERENCZI LÁSZLÓ

Szabó Lőrincről

A 20. századi magyar lírában aligha van költészet, amely Szabó Lőrincnél jobban dokumentálná – hogy a pedagógiából kölcsönözzük a szót – az individuum életkori sajátosságait, amely többet árulna el nem egy személyiségről, általában, hanem a személyiség konkrét, mindennapi szükségleteiről, lehetőségeiről, győzelmeiről és kudarcairól.

Szabó Lőrinc szinte egyedülállóan a magyar költészetben, csupán önmagáról kívánt vallani, és nem volt a nemzet, vagy egy osztály, párt, világnézet szószólója, de még a művészet papja sem. A kisvárosi vasutas fia, az egyetlen következetes individualista, csupán önmagáért volt felelős. Nem faragott szobrot önmagából, nem volt szent, sem próféta, sem hős, sem látomásos művész. A vers mohó élni-akarását, rendíthetetlen habzsolás-vágyát fejezte ki. Kíméletlen őszinteséggel, megszépítő legendák nélkül kívánt szólni magáról, mesteremberek igényével és hivatástudatával jegyzett fel minden magára vonatkozót napról napra, évtizedről évtizedre. Pszichológus volt és moralista, a morális igény nála nem vált – mint sokaknál oly gyakran megfigyelhető – a pszichológiai megértés gátlójává, ha a pszichológia buktatóira figyelmeztetett is:

Ha mindig csak megértek,
hol maradok én?

Az Egy álmai

A morállal szemben viszont a pszichológiára hivatkozott:

s ami szabály, mind nélkülem
született:...

Az Egy álmai

Az emberi együttlét problémáit kevesen boncolták oly makacs következetességgel az egyén szempontjából, mint ő, de morális imperatívuszai: a kíméletlen őszinteség, a lankadatlan megismerés és a szakadatlan megújulás igénye végzetesen egocentrikusak. A dantei veritas és pietas követelményeiből csupán az előbbit választotta. A pietas hiánya miatt viszont ez az individualista, racionalista, mindig feltétlen őszinteségre törekvő férfi belsőleg talán sohasem volt egészen szabad: minden mozdulatán a szabadságvágy görcsös erőfeszítése érződik, és ezért racionalizmusa sem egészen következetes. Könyörtelen, önkínzó és kielégíthetetlen érzékiségről beszélt versek tucatjaiban. Szelem és humanitás, sőt szexualitás és humanitás már-már egymást feltételezik a legjelentősebb 20. századi magyar öl-

tők többségénél. Szabó Lőrinc nem az érzékiség tobzódásával, nem a sokszor fiziológiai pontosságú leírásaival különbözik társaitól, hanem azzal, hogy a szerelemben sem tudott, nem mert vagy nem akart humanizálódni, szocializálódni. „Hitetlenebbül, mint Tamás”, a bibliai, figyelte önmagát: olyan mohó intenzitással akart élni, miközben elszántan óvakodott attól, hogy becsapott, hogy balek ne legyen, hogy végül is mindenben csapdát szimatolt: a szerelemben, a szeretetben, az önfeláldozásban, sőt a test örömeiben is. „Naiv gyerek, és talán a modern európai irodalom legkönyörtelenebb pszichológusa” – mondja róla Pilinszky János. A csodálkozó, megszeppenő, erőit fitogtatni kívánó gyerek, az önmagát minden pillanatban rajtakapó, fölényes jelenét, konkrétumait tudatosítani és rögzíteni kívánó pszichológus, az elszántan önző és az önzése korlátaitól szenvedő, minden nőre igényt tartó és minden nőben ellenséget látó férfi, a segítő szándékban megaláztatástól rettegő magányos, a Kalibánnal és a rezignáció keleti bölcseivel társalkodó mesterember írta 1100-nál több versét.

Ritka szerencsés körülmények között indult pályafutása. A fővárosban felkerülő, alig 19 éves fiatalember kirobbanó költői tehetségét azonnal felismerte Babits Mihály, és meghívta maga és Tóth Árpád mellé harmadiknak abba a vállalkozásba, melynek eredményeként 1921-ben a Baudelaire-centenárium alkalmából megjelent a *Fleurs du Mal* magyarul. Mennyiségileg és minőségileg is lenyűgöző műfordítói teljesítményekkel kezdődik Szabó Lőrinc munkássága: a *Fleurs du Mal* egyharmada mellett a *Petits poems en prose*, Verlaine válogatott versei, Theokritosz fémjelzik érdeklődését, és mindenekelőtt az angolok: a FitzGerald átköltötte *Rubáiyátot*, Coleridge *Ancient Mariner*-jét és Shakespeare szonettjeit szólaltatta meg magyarul. Ez utóbbi irodalomtörténeti érdekessége az, hogy noha az 1920-as évek elején a magyar Shakespeare-kultusz már több mint egy évszázados legendás hagyományra tekinthetett vissza, és a múlt század egyik legnagyobb magyar költője kijelentette, hogy a Shakespeare-fordítások fél-literatúrával felérnek, a szonetteket lényegében Szabó Lőrinc fedezte fel a magyar irodalom számára. És a felfedezés jelentőségét tanúsítja a három évtizeddel később megalkotott mű, *A huszonhatodik év* 120 szonettje, Szabó Lőrinc életében megjelent utolsó köte- te. Egy nagy szerelemnek, egy öngyilkosságba menekült asszonynak állított emlékművet halállal pereskedő szonettjeiben a költő, ahol minden érvt ellenérvek sokasága kérdőjelez meg – ahol a konkrét tények, racionálisan tisztelt konkrétumok shakespeare-i gazdagságban keverednek a tudatosan vállalt, de mindig tudatos iróniával színezett álommal, képzelettel.

Szabó Lőrinc az első nagy hódítások után is egész életében hűséges tolmácsolója maradt a világirodalomnak: „Készült ez a könyv azért is” – írja a kisebb lírai fordításait összegyűjtő *Örök barátaink* első kötete bevezetőjében –, „hogy ne legyek, ami mindjobban fenyeget, túlságosan egyedül. Társaságra szorulok, kedvemre való barátokra; velük beszélgetek. Magyar beszédük mégiscsak más, mint néma jelenlétük a könyvtárban. Segítséget, igazolást, bátorítást kapok tőlük, s remélem, azt adok vele másoknak. Cáfolatot sok modern és konzervatív elfogultságra. Helyesebb lép- tétet az időtlen szemléletre.”

Életében – válogatott verseit nem számítva – 10 önálló gyűjteménye jelent meg; az első, a bukolikus hangvételű *Föld, Erdő, Isten* 1922-ben, és már a harmincas évek elejétől kezdve a legjobb magyar költők közt tartották számon. Halá-

la 10. évfordulóján azt hiszem, hogy a 20. századi magyar líra három legnagyobb teljesítménye közül az egyik az övé, – a mű értékét a művet megteremtő személyiség tragikus-szánalmas gyöngéi nem kisebbíthetik.

Költészete nem kötetről-kötetre fejlődött, mint Shelleyé vagy Audené, nem kiadásról-kiadásra mint Baudelaire *Romlás virágai*, vagy Whitman *Fűszálakjai*, ez a költészet minden egyes kötetben újakezdődött, szinte azt mondhatnók, hogy Szabó Lőrinc kötetről-kötetre tanulja meg újra – és felejt el újra – a mesterség- beli tudást is. Aligha van sok példa a legnagyobbak közt is arra, hogy egy művész annyira hűtlen lenne saját hagyományához, elért magaslataihoz, mint ő. Egy-egy eredménye nemhogy megkötötte volna, hanem inkább taszította. Ennek a költés- zetnek nincs külön éghajlata, növényvilága, legendája, művészi eszménye, az ar- tisztkum itt másodrendű, legalább is a 19. századi értelemben vett arisztkum. Az egység itt nem művészi, nem szemléleti, hanem akarati: egy ember a költészet segítségével akar vallani élet-éhségéről, önmagáról és a világhoz való viszonyáról: a vallomás, a dokumentáció az elsődleges, nem pedig a mű. Még akkor sem, ha a költő egyes verseit és fordításait – klasszikus példákat követve – évtizedeken ke- resztül csiszolgatta is.

Különös, meghökkentő költészet-tanok vonhatók le Szabó Lőrinc gyakorlatá- ból. Meghökkentő költészet-tanok, még a 20. századi nagy angol antiromantikus költők vívmányai után is.

Az a jó vers, amit prózában sem lehet másként elmondani. A vers nem szavakból áll, mint Mallarmé mondotta Degas-nak, hanem gondolatokból és versmértékből. A vers nem tartalom és forma egysége, miként a különféle esztétikák egyöntetűen állítják, hanem a tartalom és a forma ellentéte. A vers két szemmel láthatóan jól elkülönülő rétegre oszlik: egy meghatározott, konvencionális versformára, strófa- szerkezetre, szótagszámra és rímképletre, és az ebbe a készen kapott, előre kivá- lasztott acélszerkezetbe belekalapált mondanivalóra. Az arisztkum a küzdelem, az erőfeszítés eredménye, azé a minden újraolvasáskor kiújuló harcé, melyet a költő a megformáláskor vívott anyagával. A mindig szemantikai és nem csupán hangulati értelmet hordozó szó és mondat szétrobbantaná a szerkezetet, az enjambement-ok pokoltáncot járnak, a határozott névelő minduntalan rímhelyzetbe kerül, mert a gondolat, a hév, az indulat, mielőtt végképp elsodorná a verset, csikorogva és hang- súlyosan megáll a sor végén, hogy a következő sorban újakezdje reménytelen sza- badulási kísérletét. A vers zenéje nem a magán- és mássalhangzók kellemes hullám- zásából ered, a romantikusok és szimbolisták legendás jóhangzásából semmi sem marad; keserű, fenyegető, mondhatnók agresszív zene születik az értelem feszült- ségéből, s strófaszerkezet és a mondatstruktúra, illetve a fegyelem és az indulat ellentétéből. A Rimbaud utáni versre jellemző önálló, öntörvényű metafora ismer- tetlen verselem nála, a hasonlatnak csupán egyetlen funkciója van, hogy a költő állásfoglalását szemléletesebbé, egyértelműbbé tegye. A vers alkalmazott logika, a vers versformába kényszerített pszichológia, morál, tapasztalat – és tényanyag, vég- legesen megrövidített, címszókkal dolgozó esszé, a versszerkezet dróthálóra füg- gesztve. A vers nem tűri el az esetlegest, az elmosódót, a véletlent vagy a másodla- gost, a vers egyértelmű, világos, pontos, mint egy matematikai tétel vagy a Code Napoleon. Ami többféleképpen is magyarázható, az már nem kerülhet a versbe, egyöntetűségét, törvényeket összegző és megállapító hivatását kompromittálná. A

vers – gyakran szonett – egyetlen tétel minden járulékos elemtől megfosztva. Szabó Lőrinc nem a vers, hanem a modern pszichológia Pope-ja vagy Boileau-ja, ugyanaz a klasszicista igény az általános, a törvényszerű elmondására, – csupán anyagukban, tárgyukban különböznek.

De amit elmondtunk, csupán a költő egyetlen kötetére érvényes: a *Te meg a világra*. A megelőző, *A Sátán műremekei* 1926-ból való, a következő, *Különbéke* pedig 1936-ból datálódik. A *Te meg a világ* kiindulópont, amely – megítélésünk szerint – a költő legjelentősebb kötete. A tartalom és a forma ellentéte jellemzi, a vers két jól elkülönülő rétegre bomlik, az artisztikum, az indulat és a fegyelem ellentétéből ered. *A Sátán műremekei* című kötet expresszionista szabadverseiben viszont egyszerre születik a versszerkezet és a mondatszerkezet, a szenvedély és a szó, a gondolat és a mondat. A zenét a szó- és indulatáradat hullámmozgása hozza létre, az artisztikum a kimondott dolgok súlyosságából, a merészen összerántott képzetársításokból ered:

...– Nézz szét: valaki kilopja
szemedet a homlokod alól,
friss vágyaidat hintója elé
fogja paripának, meleg szivedet
feltalpalja a cipője alá
s nyomorodból arany palotát
épít magának –...

Mérget, revolvert

És a *Különbéke*? Ha a *Te meg a világ*ban az anekdota legfeljebb – elvéve – ürügy volt, most az anekdota diadalmaskodik. A vers egy-egy sokszor csattanóra épült novella. Az esetlegességet kizáró vers helyén az esetlegesség tobzódik, a törvény mesévé oldódik, a szigorúság pedig részvétté. A vers emberi állapotok, helyzetek epizodikus, narratív leírása. A feloldódás két irányban is történik: gyermekverseiben a költő gyermekei életéből vett – egyébként pszichológiailag és morálisan jellemző vagy fontos – történeteket mesél el. Ő az első jelentős magyar költő, aki keleti tárgyú verseiben verssé formálja a keleti mítoszokat, – az 1930-as évek közepén. Szun Vu Kung, a majmok királya, mondja az egyik vers, a Legfőbb Trónt követelve az ég ellen lázadt, és már-már győzedelmeskedett, amikor „szelíd virágkezevel” Buddha megfékezte: nem tudott túljutni tenyerén.

A *Te meg a világ* önkínzó keménységét, kompromisszumtalan tisztánlátását a *Különbéke* rezignációja váltotta fel.

Ne beszéljünk művészi egységről Szabó Lőrinc költészetét illetően, ne is keressünk ilyet nála. Csupán változásaihoz volt hűséges, és ahhoz, hogy egész életén keresztül diagnoszták könyörtelenségével dokumentálta életéhségét, vágyait, önmagát. Illyés Gyula életregénynek nevezte költészetét, vallomásjellegét hangsúlyozva. Valóban életregény, azzal a módosítással, hogy ez a regény egy gondosan és következetesen vezetett naplóból nőtt ki, egy-egy vers naplófeljegyzés, egy-egy kötet pedig összefüggő, különleges szempontú jegyzetsorozat összessége. Szabó Lőrinc lírája állandó jelenidő, mindig a mindenkori jelent dokumentálja, akár a napló. Egyetlen kötete kivétel csupán, és az sem egészen: a *Tücsökzene*, ez az 1945-47-ben írt, majd 1957-ben kiegészített, összesen 370 darabból álló mű,

melynek mindegyike egységesen 18 soros, páros rímű, 10 szótagú alkotás. A *Tücsökzenét* – talán nem is jogtalanul – prousti műnek nevezik, az eltűnt ifjúság visszakeresése és a Szabó Lőrinc-i életút magyarázata művének. De még ezt is inkább a naplóíró adat- és tényközlése, semmint az emlékiratíró alak- és szituációformálása jellemzi. Nem hangsúlyozhatjuk elégszer, hogy Szabó Lőrinc a költészetet az egyéni lét dokumentumgyűjteményévé tette. Egyik versében közli, hogy szívtrombózisa idején ötpercenként feljegyzéseket készített; ez a bátorság, mohóság és élni akarás jellemezte mindvégig. Bernáth Aurél megfestette Szabó Lőrinc öregkori arcképét. A vásznon egy ijesztően nagy szemüveg dominál: a könyörtelen diagnosztika szimbóluma.

...

Az írás eredeti megjelenési helye: Kortárs, 1967/10. 1642-1645.

KABDEBÓ LÓRÁNT

Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében

1926 után valami történt a magyar lírában.¹ A líra egészében: mindegyik költő pályáján. Szerintem alapvető váltás, amely lényegileg alakította át az alkotó és alkotása viszonyát, és amely – utólag visszatekintve – változást hozott a befogadás jellegében is. Mindez indokolja, hogy paradigmaváltásnak tekintsem. Ezt különböző tematikai, formai, stílári és nemzedéki tényezőkkel magyarázva tudatosították már a kortársak is, azóta is kézikönyvekig és tankönyvekig menően számon tartja a szakirodalom. De arra – úgy hiszem – csak mostanában vetül figyelem, hogy túl az ily módon leírtakon, a költő és a vers viszonya alakult át, a költészet létének értelmezésében történt változás, mégpedig a poétikai *gyakorlatban*. Nem teoretikusok, de költők, alkotás közben hajtják végre, önmaguk számára is meglepetést, kezdetben ijedelmet is okozva.

Úgy vélem, a dialogikus poétikai verseszmény első hazai összegződése Szabó Lőrinc 1932-ben megjelent *Te meg a világ* című kötete. A kötet világirodalmi mértékkel mérhető teljesítmény.² De hogy érthessem a folyamatot, amelynek eredménye, korábbra kell visszamennem.

A *Te meg a világ* kötet látszólag – mint Pallasz Athéné Zeusz fejéből – készen pattan elő: az 1930-32-ben készült versek között keletkezési idő által jellemezhető értékkülönbség nem tapasztalható, a kötetbe rendezés idején minimális igazításon esnek át a korábban nagyrészt a napi sajtóban közölt versek. 1930 előtt azonban egy bő éves alkotói hallgatást találunk. 1926 és 1932 között pedig nem jelentet meg Szabó Lőrinc kötetet. Az 1927-28-as év termésének egy részét azonban beépíti a *Te meg a világ* kötetbe, majd a következőkbe, egy része pedig – átdolgozásra várva – hagyatékában marad.

Azt hiszem, itt jelentkezik a filológia egyszerre irodalomtörténeti és irodalomtudományi jelentőségű esélye. Két év történetében – Szabó Lőrinc 1927-28-as termésének rekonstrukciójával – tetten érhetem ennek a poétikai változásnak az eseményeit a magyar lírában.

Miért éppen Szabó Lőrinc lírájában jelenik meg először és igen következetesen ez a paradigmaváltás?

Talán mert megelőzően az ő életrajzi- és pályaképe rajzol ki legélesebben egy éppen ekkorra elkövetkezett totális csődhelyzetet.³ Ennek a csődhelyzetnek bevallása az 1928 végére elkészült nagy szellemi körképe, a század irodalmának egyik

alapvető dokumentuma: a *Divatok az irodalom körül*.⁴ A *Te meg a világ* imígyen tekintve olyan költő megújulása, aki ezt megelőzően élete minden területén lezárni kényszerült korábbi létformáit. De a zárás mellett az idézett tanulmányból a nyitás mozzanatai is kiolvashatók (hasonlóan a példájával értelmezhető és előképeként feltűnő másik csődbevalláshoz, Babits *Magyar költő kilencszázötvenkilencben* című számvetéséhez,⁵ melynek szövegéből szintén kiolvasható a külső politikumtól elkülönülve alakuló – azt természetesen továbbra *benne és általa* feldolgozandóként is feltételező – öntörvényű költészet meghatározásának szándéka; a keresett paradigmaváltás jellemzésére éppen ennek a két tanulmánynak az egybeolvasása szolgálhat eligazító tanulságokkal). Az átélt évek sorára tekintve a költő fokozatosan felismeri sors és költészet ellentétes alakulását: ugyanezt kísérli meg a versszövegben is. Kiléptetve az életrajz epikus folytonosságából a személyes élet jelenetei és tapasztalásai adalékká és adattá válva jelennek meg, poétikai feldolgozásuk során kérdezhet rá a vers a létezés mikéntjére. A költő alkotóként és újraolvasóként szövegeiben többféle, egymásnak ellentmondó olvasatokat rejt. A véletlen hozta imígyen? Tudatosan áldozta fel személyes sorsát a költői kiteljesedésért? „Így rendeltetett.”⁶ A hogyant leírhatom, a miértet – mint esetlegeset – „scire nefas”.⁷

Azt leírhatom, hogy a húszas évek végére két szembeszökően markáns és egymástól határozottan elkülönülő jellegű versszemlélet válik hangsúlyossá, az elkövetkező poétikai értékrend meghatározójává: az Illyés-féle nép-nemzeti kötöttségű, pedagógiai célzatú, ábrázoló, lineárisan elbeszélő jellegű és az egyes ember létezési viszonylásait elemző, a személyiség szabadságharcát vállaló, létbölcséleti ihletettségű, beszédmódjában dialogikus szerkesztettségű Szabó Lőrinc és nyomában József Attila pályáján. Kötetcímekkel jelezve: a *Nehéz föld* és a *Te meg a világ* kötetek létrejötte.

Az esztétikában még a crocei paradigma érvényessége a meghatározó a hazai érdeklődés számára,⁸ a filozófiában ugyanez (Szilasi Vilmos baráti közvetítésével) szinte a megjelenésével egyidőben eljut magyar költőhöz (és a címzett, Babits mértékadó és tájékoztató is) Heidegger fő műve, a *Sein und Zeit*.⁹

A változás leírása, interpretációja már in statu nascendi elkezdődik és szinte a mai napig tart; ahány irányzat, annyi szempont érvényesül a váltás mikéntjének értelmezésében.¹⁰

A magam részéről a továbbiakban egyetlen költő lényegi átalakulásának szembeállítását és egybeolvasását szeretném elvégezni a korabeli esztétika és filozófia eseményeivel: Szabó Lőrinc 1926 után bekövetkező, az 1932-es megszerkesztésű *Te meg a világ* kötettel tetőző változását¹¹ írom le a jelzett poétikai és filozófiai koordináták figyelembevételével. Mivel pedig éppen a jelzett időszaktól válik a magyar líra jellegzetességévé a filozófiai meghatározottság poétikai megformáltságú jelenléte, ezt a megfelelést hangsúlyozottan kísérem figyelemmel, nem mindenkori érvényes érték-szemponként, de a vizsgálandó paradigma újszerűségének minősítéseként. Szabó Lőrinc költészete ekkortól nem vezethető vissza költői előzményekre, kortárs példákra: magára marad eredményével, kortárs filozófiai visszaigazolással buzdítva magát, ellensúlyozva kezdeti ijedelmét, megdöbbenését. Teljesítménye egyedülálló: úgy vélem, hogy ez a pályamódosító váltás az eddigi szakirodalomban hangsúlyozott stílus- és részbe-

ni témaváltáson túlmenően egy általános érvényű poétikai paradigmaváltás optimális kilicítálása is egyben. És a magam részéről meggyőződésem, hogy a paradigmaváltás egyéb hazai megvalósulásaihoz képest ez a változat teljesítette be a legteljesebben a korszak történetiségében megnyilvánuló filozófiai igény költészetbeli megfeleltethetőségét. Világirodalmi mértékkel is értékelhető teljesítményként.

„A költő konzervatív!”

A kortárs tudatban a húszas évek végén lezajló poétikai szemlélet- és gyakorlatváltozás egyfajta avantgarde-ellenes visszarendeződésként fogalmazódott meg. Babits a mester öntudatával, a kurátor és a Nyugat-szerkesztő presztízsével veszi tudomásul, az ellene lázadó a visszatérés belátásával és önkritikájával.¹² Maga Szabó Lőrinc ekképpen írja le a *Tücsökzene* című későbbi (1945-1947; 1956-1957) életmeditációjában az utólag kitérőnek minősített éveket (*Kalibán*, 1922-23; *Fény, fény, fény*, 1924-25; *A Sátán Műremekei*, 1926): a „rendetlen szabály” után „dacot és szitkokat” hall, „egy torzonborz állat vágyait” érzékeli és azt látja, „hogy jönnek a pokol zászlai” (243., *Babits*). Míg a meghatározónak a Babits nevével és hagyományával jellemezhető poétikai magatartást minősíti: a „hős, szent, király” képlet-től¹³ vezet az út a visszatérésig: „akit soha el nem hagyok”.

Elméletben ugyanez a visszarímelés már tudatos a váltás pillanatából: Babits, 1919: „A költő konzervatív!... Az ő világa a koralloké, mely épül csöndesen a vad habok közt, ág ágra, míg hegygyé lesz, szigetté, földrészé ... nem változás az, nem is eltagadás, mikor ő azt kiáltja, hogy konzervatív! Inkább felébredés, felismerése igaz hajlamának, valóságos rendeltetésének, kincseihez-kapás a veszély idején. Mindig ezeket a kincseket őrizte... Konzervatív: őrző.”¹⁴ Szabó Lőrinc, 1929: „Pártok és párhívek, irányok és iskolák vannak tehát az irodalmi életben, de nem látják tisztán egymást. Úgy tesznek, mint a vallásos emberek: dogmatikusan tagadják egymás istenének létezését. Vannak azonban az életben is, akik egyikben sem vagy mindenek fölött álló közös istenben hisznek; ezek az egyházak szempontjából ateisták. Az esztétikában én ilyen ateista vagyok, s bizonyosra veszem, hogy minden irány legjobbjai, alkotók és kritikusok valamennyien e felé az ateizmus felé érlelődnek, ami – a hitélet dolgaival ellentétben – az irodalomban konzervatívfosodást, de nem öröklött konzervatívságot jelent.”¹⁵

Mit is jelent 1919-ben és hozzá hajolva 1929-ben ez a konzervatívfosodás? Semmiképpen nem valamely tematikai- vagy stílusformációhoz való kötődést. Sőt (és ezt Szabó Lőrinc beszűrt mondata hangsúlyozza is) éppen egyfajta irányzattól való függetlenedést. Olyan kultúrpolitikát dicsér (a Lunacsarszkij-féle, ma már tudjuk: csak látszattá váló vágyképet), amely „palcát törne az irányok fölött annyira, amennyire megérdemlik, s noha praktikus meggondolások vezetik, az igazi magas kultúra szempontjából kifogásolhatatlanul degradálja részletértékké (s kifogástalanul védi meg részletértékké) a modern divatok forradalompolitikai tendenciáit.”¹⁶ A tematika, a stílusformáció és a műalkotás egész önelvű megvalósulása közötti dialektikus kapcsolatot hangsúlyozva éppen az alkotásfolyamatban megnyilvánuló szabadságot hirdeti: nem a kapcsolódás, hanem éppen az alkotás fel-

szabadítása (az ő – a költői beszédmódra utaló – szavával: „fesztelensége”) válik fontossá számára.

Ezt a felszabadulást jelenti ez esetben a Babits által korábban kifejtett, a Gundolf-féle organikus fejlődés elvét követő metafora, és ehhez kapcsolódik vissza Szabó Lőrinc is „a részletek organikus egygyéformálásáról” beszélve: „Az újnak és a szépnek biológiailag történő megteremtése, a művészi alkotásnak egyetlen igazi módja a tartalom és forma egyszerre születését jelenti, olyan élettani egységet, amely az alkotás legmisztikusabb műhelyitkaihoz vezet vissza, az átélésnek, a belső átélkesítésnek, az öntudatlanul teremtő és újjáteremtő léleknek s a rendező, megvilágosító, de nem kevésbé misztikus értelemnek azokhoz az ismeretlen elemeihez, amelyeknél a derengő érzés és gondolat még minden létező és lehetséges formát megelőző keveredésben valami alakatlan, lebegő zeneszerű életet él. (...) A legigazibb művészi újszerűség egyszerűen csak életet hoz, készen, érett teljességben, olyan természetesen és annyira támadó gesztus nélkül, mint a fa, amikor gyümölcsét megtermi.”¹⁷

Ez a szemlélet egyrészt a klasszikus modernség minden epigon jellegű konzervatív formával szembenálló, a diszharmoniót is a harmónián keresztül igénylő alapelvének átvétele (Gundolfon át a George-kör ihletése vagy fordítva: a fiatal költőben is meglévő igény rávetítése a példaképül kiválasztott elméletre és gyakorlatra), másrészt egyfajta védekezés az erőszakosan jelentkező, aktualizáló történetiség ellen (erre utal már Babits 1919-es elhatároló metaforája és Szabó Lőrinc ezt továbbfejlesztő, a politikai külvilággal szembeni, 1945-ös védekezését jóval megelőző, azzal összefüggő, már 1938-ban is védekező verse, a *Magam ügyében* című). Mégis 1929-ben, a *Divatok az irodalom körül* megjelenése idején, az 1927-28-as versei zárásaként és a *Te meg a világ* nyitásaként egyfajta paradoxont is jelent: a védekezés, a csak a műre való reflektálás éppen a műben való nyitottság készségét hirdeti. Egy váltás folyamatában, a váltás minőségének, tartalmának tudatosodása előtt utal a mű öntörvényűségére: valósítsa meg önnön legjobb lehetőségét.

Ez az irodalomtörténeti pillanat, amikor – túl egyfajta, csak az avantgarde-kalandra tekintő alkalmi visszarendeződésen – már a kortárs elmélet is a paradigmaváltás esélyeit vizsgálja: az újabb költészet egészének kimerülését és a teljes költői hagyományhoz fordulás gazdag lehetőségeit veszi számba nálunk is Halász Gábor 1929-es, *A líra halála* című tanulmányában. *Egyfajta líra halála* – lehetne a tanulmány pontosabb címe, amely éppen a romantikától érvényes hagyományt parentálja el, megnyitván „a líra ellenforradalmának” elméleti lehetőségét. Ugyanakkor, ő maga nyitva hagyja – jogosan, mert az kívül esik a kritikus kompetenciáján – az új paradigma leírásának kérdését: „nem ezt az ismeretlen arcú, új verset fürkészünk – költők dolga életbe hívni”.¹⁸ Ekkor ugyanis csak a váltás szükségessége tudatosítható: „a líra halála” akkor divatos szlogenének értelmezése és konkretizálása egyfajta hagyomány halálára, és éppen ez által a líra megújulásának elméleti felszabadítása. Az elmélet csak lehetőséget nyithat, az érvényes új paradigmát a költői gyakorlatnak kell kikísérleteznie. Ennek esélye adódott Szabó Lőrinc 1927-28-as verseiben.

A *Sátán Műremekei* című kötetet követő versek esztétikailag interpretálható helyzetét Croce *Esztétikájából* imigyen olvasom ki: „Mikor a praktikus ember azon veszi észre magát, hogy egy vagy más pontban homályba jutott, vagy mikor kétség szállja meg, a cselekvést vagy nem kezdi meg vagy félbeszakítja; az elméle-

ti pillanat, melyről az emberi cselekedetek egymásra következésének forgatagában gyakran megfeledkeznek, most fontossá válik és hosszabban elfoglalja az öntudatot. S ha ez még megnyúlik, a praktikus ember Hamletté lehet, aki hánykódik a cselekvés vágya és a helyzetekről és eszközökről való kevés elméleti világosság között; ha pedig kedve támadván a szemlélődésre és fejtörésre, kisebb vagy nagyobb részben másokra hagyja az akarást és munkálkodást, kialakul lelkében a művésznek és a tudósnak vagy bölcselőnek csendes diszpozíciója s a praktikus ember olykor ügyetlenné válik vagy egyenesen hibássá lesz.”¹⁹

„Homályba jutott” és „kétség szállja meg” – ez a jellemzője az ekkori „praktikus ember”-nek, a költő Szabó Lőrincnek is. Felgyült benne az új költői világ, amely a hagyományos esztétikai normákkal nem magyarázható és körülötte a poétikai gyakorlat is átalakulóban van. Vállalhatja a benne élő, az addigi verset pótfeszítő ellentétet? Milyen szemléletileg hiteles szerkezet képes ezt poétikailag elfogadható egységgé szervezni? Az első mozdulat ijedt hallgatás és elméleti eszmélkedés. Ekkor derül ki: ami kétségbe ejtette, értéként tündöklök, ami kudarc volt, abból születhetett az új poétikai szemlélet.

A hasznossági elv

Az 1926 május elsejei – gondolom az alkalom sem lehetett véletlen – Magyarországon megjelenik Szabó Lőrinc *A költő éljen a földön* című verse, amely *A Sátán Műremekei* kötet záró darabja lesz *A Költő és a Földiek*²⁰ címmel, és maga a költő is a kötet (és korszaka) ars poeticájaként emlékezik majd meg róla.²¹ Ugyanezt a verset átírja később a *Tücsökzene* számára is, de abban a kötetben már idézőjelbe teszi az egész darabot, „mert mintegy distanciát akartam jelezni, azt, hogy mindezt nem okvetlenül a mostani énem mondja, hanem az 1926-os, vagyis *A Sátán Műremekei*.”²²

Ebben a versben ismételten, kiemelten, három versszak kezdősoraként hangzik el: „Legyen a költő hasznos akarat.” Ezt megelőzően pedig, az első versszakban elutasítja mind az individuumba [...] bectelen (...) mely csak a léha önzésnek hízeleg” mind a gyönyörködtetésre utaló [„haszontalan (...) ha testtelen káprázatok szépségei felé mutat”] tendenciáit a költészetnek. Szenvedélyesen foglal állást az újkori esztétika egyik kérdésében: a hedonisztikus elvvel szemben a pedagógiát követi, majdhogynem szó szerint ismételve az ókortól eredeztetett – Platónból vett – crocei érvelést: „Szép, ami célhoz vezet, vagyis a hasznos.”²³

Gyakorló költőről lévén szó, ez az állásfoglalás nem elvontan esztétikai, hanem konkrétan poétikai problémát jelent. Mint ő maga is jelzi utólag: ars poeticát. És ez már nemcsak egyetlen költő egyszeri állásfoglalása ezúttal, hanem egy hosszú irodalomtörténeti korszak magyar költői gyakorlatának visszhangjaként és összegezőeként is hangzik.

A magyar költői hagyomány a reformkortól kapcsolódik ehhez a tematikához. Antológriadarabok utalnak egymásra: Eötvös és még szuggesztívebben Petőfi *A XIX. század költőiben* fogalmazta meg; és Illyés Gyula még 1955-ös *Szabó Lőrinc-esszéjében* is ide utal vissza: „Mindnyájan a tizenkilencedik század eszmevilágában élünk. Problémái a feladatunk, reményei a vigaszunk; öröksége fölhasználása és fölszámolása nélkül nincs utunk.”²⁴ Ez a hasznossági elv az, amely a kortárs és barát, de elkülönülő utat beteljesítő Illyés számára meghatározóan a költészet arkhimédeszi pontja marad. Olyannyira, hogy éppen Szabó Lőrincnek a tizenkilencedik századba való átérését is ezen elv érvényességének alkalmazásával értelmezi.²⁵ Tehette ezt, mert a hazai kritikusai és történetírói gyakorlatban érték kategóriaként szerepelt a hasznossági elv, tankönyveink mindmostanáig eszerint válogatják és értelmezik szemelvényeiket.

Mindehhez a gyakorlati ars poeticához utóbb kapcsolódott a marxizmus is, mind gyakorlati normarendszerével, mind esztétikai építményével, a preferálást a kizárólagossággal helyettesítve.²⁶ Az egymással világnézetében vitaközö nemzeti és osztályharcos hagyomány találkozott a gyakorlati kívánalomban: az irodalmat mint *hasznos* ténykedést óhajtotta. Az így értelmezett Petőfi lesz (persze más-más céllal) Révai és Illyés mértéke, így kerülhetett a félig bevallott „realista pártköltő” József Attila (a következőket egyoldalúan értelmezett *Ars poeticával*) a példák sorába és ezért lett mind a marxisták, mind a nemzet szemében egyként a legnagyobb élő nemzeti költő évtizedekig maga Illyés Gyula.

De ezzel is magyarázható Babits és Illyés a harmincas évektől szorossá váló kapcsolata is. Ha Szabó Lőrinc költői útján a korábbi (a *Purgatoriót* fordító) Babitshoz tér meg, és az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetet „első mesteremnek” ajánlja, Illyés a húszas évek Babits-lírájából éppen az így is értelmezhető nemzeti költő szerepét olvassa ki és szuggereálja, amelyet azután a mester is igyekszik beteljesíteni.²⁷

Így szemlélve egy parttalan hasznossági elv alakult ki mind az elméletben, mind a gyakorlatban, amely a „mi”-re tette a hangsúlyt és a „hogyan”-t mint artisztikus aktust veszi számításba, ezzel visszakötte a gyakorlatot a múlt században megfogalmazott tematikákhoz. Például: „*A Sátán Műremekeinek* torlódó expresszionizmusa után a *Te meg a világ* hűvös szonettjei csak annál metszőbben mondják azt, amivel ez a fiatal ember a városba érkezett: az igazság és boldogság számonkérését. Kifejezőképessége – érzékletes plaszticitása, lényegét adó tömörsége – óriásit fejlődik. Magatartása szinte semmit. A legsötétebb pesti Afrikából még mindig részletjelentések érkeznek s nem a nagy fölfedezés világos térképrajzai (...), egy korszak gondját s indulatát gyűjti. És soha magyar verskötet nem ábrázolta ilyen kietlennek, embertelennek az életet.”²⁸ Árukodó szó hangzik el: ábrázolás; a hasznossági és mimézis-elv összekapcsolása.

Ábrázolás

Ennek a kapcsolódásnak a felélése éppen az avantgarde kifáradásától datálódik. A teremtés-elvet ismét felváltja az utánzás, az ábrázolás számonkérése, amely stílustörténetileg az avantgarde-től a hagyományosnak feltüntetett „realizmus” felé való visszafordulatként rögzült a köztudatban. A pragmatizmus-igény egyfajta szociológiai indíttatású tükrözés eszményesítésével párosul. Ebben az értelemben interpretálja visszamenőleg például a Szabó Lőrinc-i pályát Illyés, mint a múlt századi francia és orosz regény visszatesterülését: környezetrajzában az orosz, alak-ábrázolásában, gesztusaiban a francia elveinek újraérvényesülését méltatva a húszas évek költői „életrajzában”.

Ennek az esztétikai igénynek gyakorlati megvalósulása a magyar lírában egy látszólag korszerűtlen és műfajilag önellentmondó verstípus lesz: az *epikus vers*. Létrejöttének paradoxonát történetének egészében magában hordozza. Ugyanis az esztétikai igénytől önállósodva mint stílusjelenség utóbb tartós életet él, majd amikor stílusjelenséggé már régen epigonéltre jutna, másodlagos esztétikai igény – a szektás irodalmi elvárás korában – hosszú ideig stíluseszmennyé reorganizálja.

Ez a stílusformáció Szabó Lőrinc költészetében is megjelenik ugyan, de rendkívül kalandos úton formálódik. Alakulását követve éppen az esztétikai igénynek és stílusjelenségnek szétválását figyelhetjük meg. A *Sátán Műremekei* kötet után a költő első mozdulása éppen az ábrázolás, a mimézis irányában történik, átmenetileg az epikum is jelentős szerephez jut általa. Az ismert életmű erről alig ad számot, ha csak a *Vezér* című verset vagy a *Betűk és emberek* ciklust nem vesszük számba. De a textológia előkereste és *Köszönöm, bátyuska...* címmel közölt egy ötrészes történetet, *A költő levele barátaihoz, Gép s gyár mozdul, sín indul messze útra*, a korábbi *Vereség után* és a *Tíz ezer magyar gyermek* című verseket²⁹ és a már emlegetett, a Pandora idején (1927-ben) írott ciklust, amelynek darabjait „szégyenemben, mert Mikes leszólta őket, megsemmisítettem”.³⁰ Ezekből a *Tíz éve*, a *Vereség és fájdalom* és a *Mint járvány vagy zsarnoki látogató* című versek maradtak meg. „A vers világosan érezteti a gondolat megszerkesztésének lassú, szerves átépülését a »vers libre«-ből a klasszikusabb zárt formákba. A nyugtalan stílus is lemondott a megafon-használatról, de változatlanul élénk, vibráló »józanul expresszionista« (...) Irtózatossá fantáziálások és értelmetlen, terméketlen dühök képe: így állt rajtam bosszút az élettelen eszmeiség.”³¹

Az avantgarde-ből az elbeszélő ábrázoláshoz vezető fordulat itt éppen a másik esztétikai komponens, a pedagógiai igény hiánya miatt nem teljesülhet: a hasznosság helyett – a crocei horizonton egy kizáró-ellentétes meghatározó: – az önzés uralkodik el a versekben. Így azután mindaddig, amíg ez az önzés nem kap filozófiai-esztétikai visszaigazolást Szabó Lőrincnél (Max Stirner hatásának feldolgozásaként), a hagyomány súlya alatt, a crocei értelemben inkább lerontja, mint építi a Szabó Lőrinc-i verset. A hazai, hagyományos igényeket is továbbéltező fordulatot ekkor nem is ő sugallja. Nagy korabeli visszhanggal (és a század történelmére reflektáló, minden politikai rendszerben aktualizálható hazai költészetet meghatározó hatással), a vállalt eszményt sikeresen beteljesítve Illyés költői pályája (a *Nehéz föld* című kötettel kezdődően) végzi el, kielégítve az esztétikai kritériumokat (pedagógiai-hasznossági elv, ábrázolás) és beteljesítve a stílusjegyeket (lineáris elbeszélő attitűd). És ezt a jellegű fordulatot is kielégítően – kortársaik között kevésbé visszhangosan ugyan – József Attila is megteszi a harmincas évek elejére, akkor következetesen a kommunista pártideológiához kötve nagyvárosi tájverseit és az Illyéssel ugyanehhez a fordulathoz később közelít. Az epikus vers stílusformációjához majd csak a *Te meg a világ* kötetben összegező, ellenkező paradigmát (ön)tudatosító beszédmódjával közeledik, amikor már sem a pedagógiai-hasznossági elvet, sem a szociológiai jellegű ábrázolás igényét nem követi (*Különbéke* 1933-36, *Tücsökzene* 1945-47). Ez a későbbi stílusintegráció egyben már paradox értelmezést vált ki: az övétől mindenben különbözők, az

illyési modell követői számára hatásos példázatot jelenthetett (az epikus verset epigonizmusból vagy eszmei-esztétikai indítatásból választók, sőt utóbb még a kései Illyés-líra számára is), ugyanakkor kihívta ezzel a *Te meg a világ* kötet paradigmáját a század költői csúcsteljesítményeként fogadókat (például Tandori Dezső vagy Németh G. Béla) későbbi éles megítélését.³²

Pedig hát itt már egy egészen más poétikai esemény látszik megjelenni a líratörténetben: a dialogikus poétikai paradigma klassziczizálódása. Az epikus versnek ez a filozófiai késztetésű, utóbb szerveződő Szabó Lőrinc-i változata az időpillanat történestartalmát nem az időbeli linearitásban mutatja fel, hanem a róla szerzett érzéki adatok tudatbeli feldolgozását mutatja be jelek rendszerének segítségével. A vers nem egy vágyott cél felé halad, hanem (ennyiben és csak ennyiben) a mimézis-elvet követve) egy elmúlt-lezárt időpillanat történést írja le, beszéli el és elemzi. Tehát a vers megszületése előtt már a valóságban készen áll a vers mintája: a költő feladata ennek az önmaga által kijelölt történetnek a legmaradéktalanabb áttétele a versbe mint jelek rendszerébe. A vers tehát nem következtetés, nem teremtés, hanem a mintából felvett érzéki adatok poétikai szabályok által rendezett nyelvi leírása. Nem a kimondott szó jelentésének gazdagodását használja fel a vers továbbfejlesztéséhez, hanem a több jelentéshez keresi meg az adott vershelyen egyedül lehetséges jelölést: olyan jeleket választ a vers alkotóelemeiként, amelyek az adott poétikai helyzetben minél többfajta szerkezeti-szemléleti jelentésigény kielégítésére alkalmasak. Ha a dekorativitás-elvet mint meghatározó versszerező erőt fogjuk fel, megvilágosodik előttünk a *Különbéke*-vers sajátos jelrendszer-szerkezete, amely nem a még meg nem levő felé halad, hanem a már megvoltat mutatja fel a jelenben szemlélődő létállapotaként.

Mindez Szabó Lőrinc pályáján látszólag visszalépést, megmerevedést jelent, berendezkedést egy filozófiailag és poétikailag már előzőleg felmért világban, a *Te meg a világ* szintézise után novellisztikus epizódok laza láncolatát adva. Mintha ezúttal kereszteznék egymást Szabó Lőrinc és József Attila útja: Szabó Lőrinc a csúcsról leszállóban gyakorolja a verstípust, József Attila szociológiai-társadalmi panorámáinak epikumából lép ki egy magasabb rendű, filozófiailag is érvényes szintézis felé (*Téli éjszaka, Esmélet*). Valójában Szabó Lőrinc is hasonló utat jár: a verstípus nem visszalépés, az epikus mindennapiság itt nem a versegész irányultsága, hanem József Attilához hasonlóan a dolgokkal való találkozás horizontja, amely éppen poétikájának a fundamentálonológiaiával való egybeolvashatóságához vezet (az 1938-as *Harc az ünnepért* kötet valamint a *Tücsökzene*).

Illyés Gyula lesz az, aki esztétikai igényét és költői gyakorlatát tekintve pályája egészében megmaradt az epikus vers eszményénél. Gyakorlatában és érdeklődésében is. Az ő 1928-as költői fordulata modellálja és határozza meg sokáig (talán mostanáig: 1991-ig³³) a kortárs líra alakulásának preferenciáit: e jegyben jelenik meg a húszas évek végétől a babitsi költészet értelmezése és önértelmezése, sőt ez válik sokáig a Szabó Lőrinc-i líra megmértetésének (sőt talán nemcsak a politika konvenciójaként kényszerűen elkövetkező önmegmértésének is) szempontjává.³³

(Ezúton lehetne a paradigmaváltásnak ezt a másik változatát: nemzeti modelljét követni. Illetőleg mivel a magam részéről a paradigmaváltás fogalmát éppen abban az esetben vélem felvethetőnek, ha azáltal a versmodell és beszédmód meg-

változásán túl, az alkotásfolyamat egészében megjelenő, önmegítélésében – és ebből következően megítélésében is – tudatosuló alapvető változást írhatok le – felvethetném a kérdést: ez a versmodell is hasonló *paradigmaváltást* mutat-e fel, mint a Szabó Lőrinc-József Attila képviselte másik beszédmód és versmodell. Ugyanis az illyési váltás inkább érződött akkor is, érződik ma is a magyar lírában folyamatosan meglévő hagyomány megújításának. Annak ellenére, hogy Illyés – az akkortól mindig is tudatosan vállalt nemzeti vershagyomány mellett – legalább annyira hangsúlyosan beleépíti váltásába a korszak versújító eredményeit, mint Szabó Lőrinc vagy József Attila a magáéba. De ez jelenleg nem témája a dolgozatnak.³⁴

A hasznossági elv és az ábrázolás összekapcsolása a poétikai gyakorlatban ugyanakkor kizárná a teremtés-esztétika gyakorlatát; az avantgarde kimerüléséből következik és ellenében fel is lép: elméletileg és ahol teheti (pártkötöttségben vagy parancsuralmi államokban) hatalmi preferenciákkal társítva. Ugyanakkor – paradox módon – átveszi az avantgarde akarati elemeit: az építeni vágyott jövőképet, amelyet az ábrázolás-elv kritikai tendenciáinak (ún. kritikai realizmus) ellenében különböző idealisztikus messianisztikus elemekkel egészít ki (például az ún. szocialista realizmus elemévé társított „forradalmi romantikával” az avantgarde-től időben visszafelé eszményesített formális tükrözés-elvű ábrázolástól egy ezt megelőző stílusforma – a romantika – idealizáló elemeihez epigon módon hátrálva). Ha pedig így tekintem, szándékában a hasznossági elv alapján történő ábrázolás nem is különbözik (csakis stílusjegyeiben, de abban végül dogmatikus elkülönüléssel) az avantgarde-től.

Akarat

Ezzel eljutottunk *A Sátán Műremekei* korszak utóbb megtagadott ars poeticájának másik kulcsszavához. Az *Egy álmai* című, 1931 elején írott versben ezt találjuk: „az igazság idegállapot vagy megfogalmazás” és ezzel Szabó Lőrinc azt a dilemmát tudatosítja, amely mind a filozófiát és esztétikát, mind a költészet gyakorlatát megosztotta a század elején: a pszichológia vagy a logika primátusának kérdése. A költői gyakorlatban itt tulajdonképpen az avantgarde és a klasszikus modernség szemléleti kettősségét érthette tetten. (Persze a költészet történetében alig található ilyen szétválások, talán: Mallarmé az egyik oldalon, a *Menschheitsdämmerung* expresszionista költői a másikon. De már éppen ebben az antológiában ott szerepel a Mallarmé-tanítvány Stefan George, aki egyébként a legtávolabb áll az expresszionizmustól.)

Ugyanakkor, mint láttuk, a mimézis-elv értelmében a „realizmus” igényével is leírható az akarati megtestesülése, mint a „hasznos akarati”-nak történelmi megjelenése.

Az esztétikában ezt a problémát Croce gondolatmenetében érhetem tetten, ahol a hasznos akarati „akarni az ésszerű célt” értelemben, etikai normaként jelenik meg.³⁵ „Valóban minden erkölcsi cselekvésben könnyű találni és kimutatni utilitárius oldalt” – teszi hozzá, majd imigyen összegezi: „A szellem, mely akarja saját magát, az igazi saját magát, az egyetemes, mely a tapasztalati s véges szellemben van: íme a formula, mely talán egészen sajátosan határozza meg az erkölcsiség lényegét. Magának az igaznak ez akarása az *abszolút szabadság*.” Ugyanakkor ezt az etikával el-

lenőrzött filozófiai-esztétikai akarati ténykedést szembesítenie kell az etikai kontroll nélküli cselekvéssel. Ritka eset, amikor egy gondolati rendszer végletesen fogalmazva ki is mondaná, hogy „Kellenek a Gonosz fegyverei.”, sőt inkább határozottan megkülönbözteti, mint Croce, amikor bevezeti az erkölcsitől teljesen elütő „gazdaságtani jellemet” (Macchiavelli emberét, Borgia Caesart, Jagót), de még ő is ezt írja: „Az erkölcsös ember egy Borgia Caesar, egy Jago és egy ser Ciappelletto kitartásához és bátorságához a szent vagy a hős jóakarátát kapcsolja. Vagy helyesebben, a jóakarati nem volna akarati és következésképpen jó sem, ha azon oldal mellett, mely *jóvá* teszi, nem volna ott az is, ami *akarattá* teszi.” Sőt a gonoszokról írva felkiált: „Ki tudja nem csodálni akarati erejét, jóllehet tevékenységük egyesegyedül gazdaságtani és teljesen elütő attól, amit mi erkölcsinek nevezünk.” És megnézi ezt az oldalt is: „Nem helyes tehát úgy fogni fel az erkölcsstelen embert, mint egyúttal gazdaságellenest. Semmi sem tiltja, hogy felvegyünk egy erkölcsi tudattól teljesen megfosztott embert ... Az így alkotott emberre nézve az, ami ránk nézve erkölcsstenség, nem lesz ilyen, mert nem érzí ilyenül. És nem ébredhet föl benne az ellentmondás tudata aköz, amit mint ésszerű célt akar és aköz, ami után önzően fut; mert az ellentmondás gazdaságtani cselekvésellenes volna. ... Az erkölcsi lelkiismeret-furdalás helyett az erkölcsi érzéktől megfosztott emberben egy merőben *gazdasági lelkifurdalást* kell megengednünk.” Kényes egyensúlyozás, bárha gondolatmenetében a csak akarati jellegű messianisztikus következtetésektől való különbségtetéshez ő bevezeti a logika primátusát: „Így egy logikai gondolat, mely nem jut kifejezésre, nem gondolat, hanem inkább a belőle jövő gondolat zavaros előérzete.”³⁶ Ezzel egyrészt megelőlegezi és talán ihleti is József Attila formuláját a „meg nem gondolt gondolat”-ról, másrészt éppen a logikai gondolat erkölcsös-akarati érvényrejuttatását sugallja, ennyiben pedig Az *Egy álmai* Szabó Lőrinc-i logikai-pszichológiai dialógusát készíti elő.

Így, végül is a logika ellenőrzését megkerülve, illetőleg csak a megformálásban alárendelten szerepeltetve, a pszichológiaiilag meghatározott ítéletalkotás lehetősége adva van mind a klasszikus modernségű művek centrális meghatározásakor, mind a futurista-expresszionista költői megoldások szubjektív vágyképeknek átélésekor, mind pedig a pártédekeknek alávetett, poétikailag epigon jellegű irodalom úgynevezett eszmeiségében. Leírható kritikai éllel (mondjuk avantgarde-színezésű monológ, illetőleg kórus formában, mint az *Áradás, áradás!* című, Babits által is igen dicsért korai Szabó Lőrinc-vers esetében³⁷), idealizáló formában (mint a *Vezér* című Szabó Lőrinc-vers vagy a felszabadítóra való várakozásra visszautaló kései Füst Milán-óda, *A Hetvenéveshez!* című, úgyszintén George klasszikus modernségű, a szépség esztétikai megtestesülését jelentő vezér, illetőleg Reich-versei) avagy a különböző „szocreal” idillek csak kultúr- és politikátörténetileg értékelhető formájában.

Ezáltal a huszadi századi költészet egyik nagy csapdája éppen a „Legyen a költő hasznos akarati” jelszó lesz, amely ekkor alkalmazhatóvá válik éppúgy minden hagyományos baloldali, mint a bal- vagy a jobboldali diktatúrákat idealizáló messianisztikus vágyképeknek mind leírására, mind megítélésére, mind elfogadására.

Tehát ez a történelmileg meghatározottan jelentkező akarati-pszichológiai szemlélet nem valamely költői irányzathoz kötődik, hanem az összes, az első világháború után használható irányzatban kifejezhetővé kényszeríti magát. Költői szemé-

lyiségek kíváncsisága, megszállottsága, elkötelezettsége, hálája, de még szkepszise is alkalmazhatja az élő hagyományos formákat, sőt epigon módon reorganizációt is kíválthat.

Ugyanakkor a feloldó ellenpélda is megfogalmazódik a korban, erre Ferenczi László hívja fel a figyelmet: „1924 fontos év volt Ferrero életében (...) 1924-ben adta ki Párizsban a *Szózat a siketekhez* című könyvét. (...) »Tudjuk-e hogy mit akarunk? Ez az alapvető kérdés« – indítja Ferrero könyvét, majd így folytatja: »Korunk az akarat zűrzavarától haldoklik.«³⁸

Ebből következően lehet biográfiai kérdés, hogy valamely személyiség miért hozott létre egyfajta ábrázolatot, de az poétikai tény: a hagyományosan érvényben volt alkotási módszerek nem álltak ellen, nem zárták ki ezt a reálisan létező politikai vonzást. A poétikai feladvány: hogyan sikerült a gyakorlatban olyan paradigmát teremteni, amelyben hatékonyan le lehet küzdeni ezt a befolyást, és amely kizárja bármely, csak pszichológiailag ihletett akarati tényezőnek nem a jelenlétét, de a dominanciáját a versben. Konkretizálva: nem az a probléma, hogy, mondjuk, Szabó Lőrinc megírta a *Vezér* című verset, hanem az, hogyan jutott a *Vezérről A Párt válaszol* című költemény kizáró végeredményéhez. Így vizsgálva a *Vezér* című vers utóbbi, 1938-as felhasználásának kérdése is csak emberi-életrajzi problémává minősül; poétikailag éppen pozitívumként jelentkezik a tematika 1928-as érvényű átélése: poétikai dominanciája lehetetlenüléshez vezetett.

Ember, hogy ne légy csupaszon,
erőidre és terveidre
láthatatlan pánccelt terítve
valaha még védelmet adtak
neked is a legfőbb hatalmak,
a hiúság és a haszon.

Most itt dideregsz csupaszon.

A Párt válaszol

Mondja pedig ezt a Párt (bármiféle párt) a versben és visszhangszerűen büszkén feleli, öntudatosan a dialógus másik tagja: „Én is így látok, csupaszon”.³⁹ A hagyományos, homogén formában kifejezett paternalizáló „hasznos akarat”, a diktatúrák legitimitásuk fordul a versben az ellenkezőjére: olyan versszerkezet született, amelyben elveszíti érvényét ez a legitimitás. A homogenitás helyett a másság versen belüli formálódása és tolerálása jelenik meg: a vers dialógus színtere lesz. Nem dramatiszálódik, hanem a versbeszéd grammatikája válik dialogikussá: a szöveg önmagában hordozza az egyszerre többfajta, egymással polemizáló értelmezhetőség lehetőségét.

A fordulat előkészítő verse: *Vezér*

Bármennyire sajátos szerkezeti és pszichológiai felépítésű verset alakít Szabó Lőrinc a *Fény, fény, fény*, illetőleg a *Sátán Műremekei* idején, az a vers nem más, mint a

klasszicizált szerkezetbe szorított expresszionista költemény, illetőleg a görög kardal formájára szerkesztett⁴⁰ szociális programvers. Nemcsak személyes ellenszenv szólaltatja meg Füst Milánt a *Sátán Műremekei* becsmérése, Babits és Ady pokol-, illetőleg pénz-szimbolikájának utánérzését láttatva csak benne,⁴¹ a Szabó Lőrincet újra baráti közelébe fogadó Babits sem tud jó szót szólni mellette, a kiújuló ellenségességet elkerülendő, inkább befejezetlennek hagyja írását, melynek töredékét csak nemrég publikálta Kelevéz Agnes a Holmiban.⁴² A „Sátán”-vers erős érzelmi indíttatású, lázadó monológ a szociális igazságtalanság ellen. Indulat táplálja és marxista indíttatású gazdasági terminológia adja gondolati vázát. Csakhogy Szabó Lőrinc realitás-érzéke már ekkor hitetlen a marxista elmélet gyakorlati megvalósítását illetően: az osztályharcot csak a szociális igazságtalanság ábrázolásában fogadja el, a „tudatos jövőt” sohasem hiszi, bármely változást csakis mint személyes helyváltoztatást vagy csoportos helycserét képzel el: a szerepek helyett csak a szereplők cseréjét tételezi fel.

Ugyanakkor, a hasznossági elvet követve, a pszichológiai meghatározottságot elfogadva magáévá éli a költészetben is polgárjogot nyert messianisztikus vágyakozást: az erő elvét, amely az erőszakot, akár a „Gonosz fegyvereit” is alkalmazza az emberért.

Sajátos paradoxont él meg ezáltal a költészetében. Pályája elején Babits környezetében, látva a diktatúrák hatalomváltását, egyértelműen tudja, hogy az erőszak embertelen, és azt is tudja, hogy az akkor elúrhodó technika emberellenes. Ugyanakkor már ezekben a verseiben is egyfajta perverz kacérkodás érhető tetten. Mind az erőszakot ábrázoló *Áradás! áradás!*, mind a technikai pusztítást vizionáló *Kalibán* a beleélés remeke is. Az egyik expresszionista kórus, többes szám első személyben, a másik elkeseredett buzdító-vers a kultúra elpusztítására („Égesd el a könyveket, Kalibán!”). A versek ugyan feltételezik a dialógust, de ez még nem a költemény szerkezetén belül valósul meg: a szerkezeti homogenitás kórus vagy monológ formájában szerveződik, bárha a versegész érezteti a szerző távolságát a benne megszólaltatott indulattól. Mégis a távozatót iróniát öntudatlan és akaratlan túlszuggérálja egyfajta azonosulás. A „Kellenek a Gonosz fegyverei”-elv ismeretében pedig ezt a perverziót nála reális alkati hangoltsággént is felfoghatjuk. Ezt a latens beleágyazottságot erősíti azután versről-versre a mind a klasszikus modernségben (George), mind a futurizmus-expresszionizmusban megfogalmazódó akarati elem, a vezér-elv messianizmusa.

Három törvényt szembesít:⁴³ a *Szeretetet*, a *Szabadságot*, és az *Igazságot*. Az első a keresztény-elv, a második a liberális polgári szabadverseny-gondolat. A harmadik az „új vezér” rendje „a felszabadított emberért”. A *Sátán Műremekei*-beli vers eredeti címe: *Három pillanat az időben*; fokozásra épül, történetiszemléletet hirdet; történelmet ábrázol és a „hasznos akarat” érdekében kinyilatkoztat.

Csakhogy ezúttal az *Igazsághoz* vezető út eszerint nem a későbbi „idegállapot”-tal élhető át, hanem még inkább indulati jellegű, a korábbi megfogalmazás elszólása a meghatározó: „testi-állapot”.⁴⁴ És ezzel nem vagylagosan közelít az *Igazsághoz*, hanem költői monológban, kinyilatkoztatás formájában. A költő pervertált hangoltsága testiállapotként határozza meg a hatalom akarását, amely személyes gátoltság (szegénység, intellektuel alkalmatlanság) okán külső személyben objektíválódik, a személyes énnel is szembeforduló erőszakáká mitizálódik.

A történelem menete azonban éppen ebben az időben olyan hatalmi struktúrában realizálódik, amelyekben a történelmi haladás-eszme megvalósítójaként különböző történelemszemléleti elvek (osztályharc, nemzeti gondolat, fajelmélet) elvárásai alapján személyes diktátorok jelennek meg. A messianisztikus várakozások személyes diktatúrákban objektiválódtak a költő személtárára. Ami Stefan George számára még elvont sejtelem és a szép szimbolikus stilizációja lehetett, az Szabó Lőrinc pragmatista és a mimézis elvét időlegesen elfogadó költészetében realista valóságként jelenhet meg.

És itt lép be a költői kíváncsiság a *Vezér* című vers esetében. Az „elméleti pillanat” ez, amely egyúttal a „homályba jutás” is, és amely után a „cselekvést vagy nem kezdi meg vagy félbeszakítja”. Szabó Lőrinc ezután a zsákutcában való közlekedést félbeszakítja; egyéves költői hallgatás következik, majd egy újfajta költészet.

Függetlenül attól, hogy emberi gyengeségből 1938-ban⁴⁵ ezt a verset éppúgy, mint 1940-ben George Reich-verseinek fordítását jóslatként értelmezi,⁴⁶ 1928-ban költészetében tudatosítja a perverzitót: az akarat vágyója az egyes embert megalázó erőszak álmát, mint reális ábrázolmányt átéli.

És ha így követjük a versben az életmű alakulását, akkor Ferdinand Tönnies akarat-teóriáját is figyelembe vehetjük,⁴⁷ annál is inkább, mivel a költői alkotást Szabó Lőrinc is akaratként jellemzi az 1929-es, már idézett tanulmányában. És utóbb is, a vers-monológ ábrázolt mondójában önmagára is visszautal: „Legigazabban és legrövidebben azt mondhatnám, hogy a vezér az én elképzelt egyik énem.”⁴⁸ És ha így nézem, összefüggést találok a vezér-figurával azonosuló költői én kifejeződése és egy másik vers között, ahol a futballmérkőzés eufóriájában a néző-költő azonosul a diadalmasan játszó tizeneggyel.⁴⁹ Az akarat transzponálásának történelmi és mindennapi esetével van ily módon dolgunk: az események poétikai átélésével.

Ha pedig így nézzük a verset, éppen a Kürwille, a választóakarat leírása illik leginkább a versre. „A választóakarat magának a gondolkodásnak egyik képződménye, amelyet ennél fogva az előidézőjével – a gondolkodás szubjektumával – való viszonyon belül illet meg a tulajdonképpeni valóság: még akkor is, ha mások részéről megismerhető, és mint olyan, elismerhető (...) A fogalom megértéséhez a célt kell kutatnunk, amelyhez alkothatták.” Megjelenik a versben is, Tönniesnél is az ilyen célratartó törekvés recepciója. Szabó Lőrinc versében: „Szörnyetegnek lát az idegen önzés”. Tönniesnél: „az »egoista« gondolkodás, amely az individuáció elvét fokozza a végsőkig, tökéletesen gonosznak és ellenségesnek látszik”. Összegezeként pedig: „A gondolkodás, amelyet eddig teljességgel a mű határozott meg, s annak eszméje hordozott, elszakad tőle, fölébe emelkedik, s a végkimenetelt és a sikert tűzi maga elé *célul*. A műből pedig, mintha attól különböző és elválasztott volna, eszköz és hasznos ok lesz, s mint ilyet látjuk nem lényegiként és nem szükségszerűként. Sok út vezet ugyanahhoz a célhoz vagy sok ok idézheti elő ugyanazt az okozatot, s a kísérlet most a *legjobb* eszköz megelégedésére irányul, vagyis eszköz és cél viszonyának lehetőleg a cél javára történő alakítására. Ha pedig úgy tűnik, hogy a sikert valamely eszköz – akár az egyetlen vagy a legjobb – *valóban* feltételezi, akkor ez az eszköz egyben *szükségszerű* ok is, és alkalmazni *kell*.”⁵⁰

Ez az a pillanat, amelyben még egybevághatja Szabó Lőrinc a Dichter és a Führer figuráját,⁵¹ az egyén perverzitója és a vezér lényé még fedheti egymást; bárha ugyan-

akkor már ez a pillanat az is, amikor szétfelé figyel a „gondolat gondolója” és a „tett tevője”.⁵² Ez az elgondolás, amely éppen a tett visszavételét is eredményezheti: „egy (ideális) lehetőség megsemmisülhet azáltal, hogy valósággá válik, de azáltal is, hogy lehetetlenséggé válik. Egy lehetséges cselekvés előzetes akarását tekinthetjük egy, e kettős megsemmisítésre irányuló felkészülésnek. Növekszik az egyik és csökken a másik lehetőség; és pedig annál inkább, minél valószínűbb gondolatban a tett végrehajtása és következménye, vagy minél világosabban mutatkozik a gondolat, pusztá megléte által, a tett szükségszerű és feltétlen *okának*.”⁵³

Szabó Lőrinc költészetében ekkortól az ábrázolás elkülönül az elgondolástól, a választóakarat megszünteti önmagát mint homogén gondolati konstrukciót. Illetőleg tudomásul veszi, hogy költői világában „szembelép vele az ugyanarra törekvő, a hozzá *hasonló* választóakarat szubjektuma, a *másik*, aki a *maga* eszközeivel és céljaival csatlakozik hozzá és áll vele szemben, aki tehát az ő kárán nyer és törekszik nyerni. Vagy el kell egymást kerülniük, vagy meg kell egyezniük, hogy választóakarati szubjektumokként egymás mellett fennmaradjanak; mert ha egyik a másiktól elvesz valamit vagy kényszeríti valamire, akkor mindketten magányosan akarnak és cselekszenek a kényszer mértéke szerint, ami viszont az alkalmazott eszközök és szerszámok minőségétől függ. Ha ezek az eszközök nem örömteliek sem az ő számára, sem az én számomra (vagyis amennyiben nem örömteliek mindkettőnk számára), akkor nem cselekszem vele *jót*; nem azt adom neki, amit ő kíván. Ő viszont vagy egyáltalán nem cselekszik, vagy pedig kényszerítve cselekszik, vagyis nem saját akaratából, nem a maga kedvéért; cselekvése nem választóakaratának megvalósulása. Amit pedig előfeltételeznünk kell. Ez annyit tesz: az absztrakt személy tiszta fogalma önmagából létrehozza a maga dialektikus ellentétét.”⁵⁴ A Dichter és a Führer már ellentétként jelenik meg *A Párt válaszol* című dialógusversben, a vezér-elv ellentétébe csap át: a kiszolgáltatottság tudatosodása: „magányod barlangját kard kutatja át”.⁵⁵

De nemcsak versben, elméletben is feladja az ábrázolt képlettel való azonosulás homogén poétikai gyakorlatát. Szétválasztja a „külső, politikai vagy erkölcsi hasznosság célzat”-át, „a témába beképzelt öntudatlan vagy akár hangosan hirdetett hasznossági (ideális) célzat”-ot a „belső szabadság”-tól: „az igazi költészet (...) a l'art szabadságára féltékeny akaratával követeli, hogy kizárólag az írók egyéni temperamentuma válogassa ki a feldolgozandó témákat, (...) a magas költészet, létrejöttét tekintve, legelsősorban egocentrikus testi-lelki kielégülési kényszer”. És ha a kiragadott idézetrészeket nem sokkal a *Vezér* vers után még a Dichter-Führer egybeesés választóakaratát visszahangozzák is, kiegészítésük már a szétválásra utal, a teljességet felmutató dialógusra: „de egyúttal kívánja azt is, hogy művészei minél teljesebb keresztmetszete legyenek minden embernek, (...) ugyanúgy teljességükben akarja szolgálatába hajtani az összes formai kifejezőeszközöket is, mert korlátolt különködésnek és öncsonkításnak érezné, ha valamely részletszabadsághoz vagy részlettilalomhoz kapcsolódnék.”⁵⁶

Amikor pedig Szabó Lőrinc belső fejlődésében ide jutott, az akkor érvényben volt költői kifejezési eszközök éppen kimerítették megújulási lehetőségeiket. Amit a saját útján észlel, azt tapasztalja a kortárs líra teljességében. Diszkreditálódik a pragmatista pedagógiai elv, a pszichológiai primátusú ábrázolásmód, a mimézis-elv, az újabb irányzatok közül a klasszikus modernség és az avantgarde. Amikor

ironikusan megítéli az „idegállapot” ihlette alkotói módot, egyben tudatosodik számára, hogy tarthatatlan a vers, amely az egy Igazság elkötelezettje. A hazai irodalomszerveződésekben is erősen leszálló ág mutatkozik: a klasszikus modernség vezető fóruma, a Nyugat kiüresedik, személyes-szerkesztői válságba torkollik jelképesen Osvát halálával; az emigrációból hazatérő Kassák az avantgarde erőit nagyígyéretű felvonulásba szervezi, amely végül a Dokumentum tűzijátékával kimerül, a két mozgalom közötti kiegyenlítést vállaló ügynevezett második nemzedéket szervezni akaró Pandora, a nemzedékszervező és szerkesztő Szabó Lőrinc poézisében felgyült ellentmondásokat magában hordozva, fél év alatt elhamvad; és amikor úgy látszana, az „első mester” és tanítványa egymásra találhat, személyes okok és egy másik újító, Illyés másfajta modelljének vonzása végleg szétválasztja Babitsot és Szabó Lőrincet.

Eddig voltak Szabó Lőrinc előtt minták, amelyeket legfeljebb személyes élményekkel-ihletőkkel töltött ki, és hihette: vannak társai. Ekkortól nem lát maga előtt példát, a romokon új költői világot kell építenie. A műfordító is eddig egy-egy költőt vagy irányzatot dolgoz fel (Baudelaire, Verlaine, Stefan George, *Menschheitsdämmerung* antológia költői) ezentúl (a poétikai átalakulását tájékoztatón segítő Goethe és Villon kivételével) jobbára csak egyes érdeklődésére különlegesen számot tartható verseket fordít, eszerint állítja össze műfordításkötetét, az *Örök barátainkat* is. Példázatai ekkortól kezdve – hasonlóan Pound programjához – az öntörvényű klasszikusok. A velük való „lényegbeli azonosság”⁵⁷ válik feladatává: a paradigmaalkotás. Eddig nemzedéke vezető és szervező egyénisége, ekkortól egyedül marad költészetével az élő költők között is. Éppen ekkoriban alapozódik egyetlen személyes költő-barátsága, mely meg is marad élete végéig, megbonthatatlanul: Illyés Gyulával. Következően ekkortól datálódó irodalomtörténeti helyzetkijelöléséből: Illyés egy másik modell beteljesítője; kettejük viszonya: lényegileg nem befolyásoló másság egymást-figyelése.⁵⁸

A létező rákérdez önnön létezésére

Ha a beérkezés tudatával szerkesztett, hat évvel későbbi *Te meg a világ* kötet alapján akarom leírni a változást, akkor tudatosíthatjuk ezt a paradigmaváltozást.

A *Te meg a világ* kötet cím és a kötetet jellemző személyiség-látomás formálisan egy dramatizált költői világot revelál, amelyben az *aktor* szólama magában foglalja az előző évtized lázadó egyénét (a szociológiai szemlélettel, a pragmatikus-pedagógiai indítással és a pszichológiai igazságkereséssel), és ezt ellenpontozza a *szemlélő*, aki a világ változathatatlan törvényeit látatja (logikai ítéletet alkotva). Az a kettősség szülné meg ezáltal, amelyről már Schiller is beszél? „Ameddig az ember, első fizikai állapotában, az érzéki világot csak szenvedően magába fogadja, csak érzel, addig még teljesen egy is vele, s éppen, mert maga is világ csupán, azért számára még nincsen világ. Csak amikor esztétikai állapotában azt magán kívül helyezi, vagyis *szemléli*, különül el tőle személyisége s jelenik meg előtte egy világ, mert megszűnt egyet alkotni vele.”⁵⁹

Szabó Lőrinc esetében ez az alkotói folyamat ekképpen legfeljebb csak formálisan lenne leírható, nála nem a *te meg a világ* szétválása teremti az esztétikai

megformálhatóság esélyét, hanem az *Énben* egyszerre benne élő és ki is váltódó, beszédmódjában poétikai minőségben is dialógusba kezdő *te* meg a *világ* polifón megszólalása.

Vizsgálódásom számára éppen az ebbe való átmenet az érdekes. A váltás:

vak voltam már és dermedt zűrzavar,
s falba léptem, – s ajtót nyitott a fal!

Harc az ünnepeért

Mik azok a „jó csodák”,⁶⁰ amelyek nyíltak számára? Az elhatározó lépést A *Költő és a Földiek* eredeti (1926-os) és átdolgozott (1943-as) változata között találom meg. Az eredeti valóban „összefoglaló programvers, mintegy menteni igyekeztem benne a megindult szocialista hitemet.” „Átdolgozott formájában: egészen elfogadható.” Mi ez a többlet? „Érdekes, hogy felháborít mind a tömegnek, mind a messianisztának az érdekképviselete; szerintem »érdektelenül«, sőt a saját »érdeke ellen« is kell szólnia a költőnek.”⁶¹ Ezzel rés nyílik a pragmatista pedagógiai elven, tudatosítható lesz számára a perverzió, amely a vezér-elvhez vezető bármely messianisztikus tömegszólamot szolgálóknak átélésére vezetné a személyes szabadságjogok akaróját. Az antiliberalis emberben megjelenik a liberális költő. És ahogy egy lassan kiépített rendszeren belül egyetlen ellentmondás tudatosodik, a felbomlás azonnal bekövetkezhet. Az *ars poetica* két eleme ezzel dialógusba kezd: a „hasznos” és az „akarat” két, elkülöníthető szféráját adja a versnek. Logikai alapon a vers pedagógiai és pszichológiai homogén hangoltsága megszűnik, a megvolt összetevők megmaradnak, csakhogy jellegükben megváltoznak és egymással szembefordulnak.

Megmarad az ábrázolás, a mimézis elve: sőt, látszólag méginkább hangsúlyt kap, mivel a vers szereplőjének közvetlen környezete, a mindennapi élete – csakhogy valójában átlényegülve, fenomenológiai jelleggel – lép bele a versbe, és ezt a viszonyt már logikailag, analitikus jelleggel írja el.

Megmarad a pedagógiai célkitűzés, a hasznosság elve: csakhogy már nem valamely csoportérdek szolgálatában, hanem az egyes ember önvédelmének.

Sőt, megmarad a vers pszichológiai hangoltsága is: csakhogy már nem a közösségi akarat misztikus vezér-elvét szolgálja, hanem az önzés jogát emeli meghatározóvá, a nietzschei indítást felváltva „az önzés cápjának”, Stirnernek ihlető filozófiájával.⁶²

Tehát költészetének mindegyik, korábban meghatározó elve megmarad, csak számára való jelentésében változik. Válsága (metaforájával: a fal) abból következett, hogy mindezt egy lineárisan célratörő, homogén verstestté kellett egyesítenie, ahol ez nem sikerült, kiselejtezte. Mivel pedig ekkori verseinek többsége e mérték szerint nem volt sikerültnek mondható, 1928 végén még a kötet összeállításáról is lemondott. Időbe telt, míg felfedezte: a torzónak látszó versek adják az új lehetőséget (metaforájával: „s ajtót nyitott a fal”). Ez pedig a homogén verstest hagyományos ideáljának feladása, a dialógus jelenléte a beszédmódot alakító költői szemléletmódban.

A vers a környező (a goethei értelemben vett kis- és nagy) világ börtönléte által meghatározott és általa egyben provokált ember akcióba lépéseit éli át – ezáltal határozva meg az emberi létezését. Vizsgálva annak mikéntjét. A történelem helyett az egyes történeteket figyeli, amelyekben a létező önmaga viszonyait tudatosítja,

feltételezve önmaga megvalósításával önmaga pusztulását. Ezek a történetek a két nemlét közötti időben jelennek meg, amelyben minden ember magának megszüli „gyermekét, a halált.”⁶³

Az imígy a költői beszédmódban feltűnő „csoda” pedig, amit Szabó Lőrinc poétikai gyakorlatában az 1927-28-as versekben kihord-megszenved és amelyet majd 1932-ben a *Te meg a világ* kötet felmutat, egybeolvasható azzal a filozófiai rendszerrel, amelyet ezzel egyidőben publikál Heidegger a *Sein und Zeit*ben. Ha a Szabó Lőrinc-vers formát teremtő belső szemléleti alakulását le akarom írni, leginkább Heideggertől vehetem a jellemző meghatározást: „A lét kérdésének kidolgozása ezek szerint ezt jelenti: áttekinthetővé tenni létében egy létezőt, a kérdezőt.” „A jelenvalóléthez hozzátartozó létmegértés egyforma eredendőséggel jelenti tehát, hogy megértünk olyasvalamit, mint »világ«, és megértjük a létezőnek a létét, amely a világban válik megközelíthetővé.” „A jelenvalólétnek alapvető sajátossága, hogy a léte felől előzetesen *ki-kérdendő* létezőként kell szerepelnie.” „A jelenvalólétre (...) az jellemző, hogy legsajátabb létét *abból* a létezőből érti meg, amelyhez lényege szerint állandóan és mindenekelőtt viszonyul, vagyis a »világból«. Magában a jelenvalólétben, így annak saját létmegértésében rejlik az, amit úgy fogunk felmutatni, mint a világmegértés ontológikus »visszasugárzását« a jelenvalólét-értelmezésére.”⁶⁴

„Magukhoz a dolgokhoz”

Ha a *Te meg a világ* kötet címet pontosan akarjuk interpretálni, akkor (a Schillerre visszautaló leírás korrigálására) ezek a szövegek elengedhetetlenek. Mint ahogy az új realizmus és a Neue Sachlichkeit stílus-megjelölés is másfajta horizonton jelenik meg, ha a fenomenológiai módszer segítségével értelmezem a kötet poétikai megjelenését. „Fenomenológiának nevezzük a létezőnek minden felmutatását, amely a létezőt úgy mutatja fel, ahogy az önmagán megmutatkozik”. „A vitában, amelyet magukkal a dolgokkal folytat” (...) „vissza a dolgokhoz” jut el, az átlagos mindennapiságon keresztül.⁶⁵ Így követhetjük Szabó Lőrinc általunk látszólagosnak nevezhető visszatérését a tükrözés-elv szerinti ábrázoláshoz (*Különbéke, Tücsökzene*): ez ugyanis csak egyik rétege az alkotás-egésznek. A vers ebben és ezáltal kérdezhet rá a létbölcséleti ihletésre. Ezáltal pedig éppen hogy a versnek a fundamentálonológiai való összeolvashatóságát alapozza meg.

Szabó Lőrinc sem kortárs költői mintát, hanem filozófiai párhuzamot említ, a maga részéről Russell filozófiájából keres igazolást ehhez a fordulathoz,⁶⁶ mert érzi, hogy ez a visszatérés nem az előzőleg elhagyott hagyomány alapulvétele. Hiszen poétikailag hasonló problémával kellett szembenéznie, mint filozófiailag Russellnek, aki a maga *Tücsökzenéjében*, a *My Philosophical Development* című gondolkodói önéletrajzában ezt így foglalja össze: „Korábban úgy fogtam fel az észlelést, mint szubjektum és objektum kéttagú viszonyát, minthogy ez viszonylag könnyűvé tette annak megértését, miképp szolgáltathat az észlelés tudást másról is, nemcsak a szubjektumról. (...) Mindenesetre az érzéketek, még a vizuálisak vagy auditívek is, kezdtek úgy jelentkezni előttem, mint amelyek nem természetük szerint viszonyjellegű (relacionális) események. Persze nem azt akarom mondani, hogy amikor látok valamit, nincsen kapcsolat köztem és a között, amit látok;

csupán arra célzok, hogy e viszony sokkal közvettebb, mintsem korábban feltételeztem, és hogy mindaz, ami bennem végbemegy, amikor látok valamit, ami az esemény logikai szerkezetét illeti, nyugodtan végbemehet anélkül is, hogy lenne bármi rajtam kívül eső, amit láthatnék. Nézeteim megváltozása jelentékenyen növelte azoknak a problémáknak a nehézségét, amelyek a tapasztalat és a külső világ összekapcsolásával függnek össze.” Ennek eredményeként elméleti csomópontként írja le Russell: „annak egésze, amit következtetés nélkül észlelünk, személyes világunkhoz tartozik. Ebben a tekintetben egyetértek Berkeley-vel. A csillagos ég, amelyről vizuális érzékletünkben tudomást szerzünk, bennünk terül el. Az a külső csillagos égbolt, amelyben hiszünk, már következtetett.” Russell neve, lehet, véletlenül kerül Szabó Lőrinc öngazoló szövegébe. Az tény, hogy tanulmányozta, sőt 1933-ban *The Problems of Philosophy* című művének egy kalandos sorsú példányát nehezen, cserével, meg is szerzi. De akkor már régen túl van 1927-28-as válságán, legfeljebb a *Te meg a világ* visszaigazolását látja benne, vagy még inkább a *Különbéke* változó poétikai formációjának módszertani alapozóját.

Mindenesetre párhuzamot már nem kortárs költészetben, hanem filozófiában keres: a másság, a különbözőség indoklását keresi. Azt mindenképp leírhatom, hogy a *Különbéke* mindennapisága és persze az ezt követő *Tücsökzene* életrajziséga (és ezt tárgyhatjuk is, a harmincas évek „biológiai realizmusa”, például Benn költészetében vagy a nálunk először Kassák által közölt belga Carême lírájában, hogy csak egymástól is különböző példákat említek) nem a mimézis-elv újra feltámadása, hanem egyfajta fenomenológiai módszerű egzisztenciális analitikával egybeolvasható poétikai esemény. Nem maga a teljes versszerkezet (ez a hagyományos tükrözési elvhez való visszatérés lenne), hanem annak dialóguskész rétege.

A dialógus

Mindaz, ami az 1927-28-as „költői válság” során felhalmozódott Szabó Lőrinc költészetében, az 1929-es hallgatás után tudatosodik poétikailag a költő számára. A *Te meg a világ* szemléleti születési pillanata 1930 elején következik be. Szinte versre rámutathatóan következik el a poétikai szerkezet és gondolati struktúra egybehangolódása. Heidegger művében szövegszerűen megtalálhatjuk a Szabó Lőrinc versével hasonló szerkezeti felépítésű jelenetet: „Jóllehet a hanyatlásban az Önmaga létének tulajdonképpenisége egzisztensen elzárult és félreszorult, ez az elzárultság azonban csak a feltárultság *privációjá*, amely fenomenálisan abban nyilvánul meg, hogy a jelenvalólét menekülése önmaga *elől* való menekülés. Azáltal, amitől menekül, a jelenvalólét éppen önmaga »mögé« kerül. Csak amennyiben a jelenvalólét ontológiailag lényegszerűen a hozzátartozó feltárultságon keresztül egyáltalán szembekerül önmagával, annyiban *tud* önmaga *elől* menekülni. Ebben a hanyatló elfordulásban persze *nincs megragadva* a menekülés mielőtt-je, de még csak tapasztalat tárgyává sem lesz egy odafordulásban. Mégis, a *tőle* való elfordulásban feltárultan »jelen« van az, amitől a jelenvalólét elfordul. Az egzisztens-ontikus elfordulás – feltárultságjellege miatt – fenomenális lehetőséget ad a menekülés mielőtt-jének mint olyannak az egzisztenciális-ontikus megragadására. Az elfordulásban rejlő ontikus »eltávo-

lódáson« belül érthető meg és emelhető fogalmi szintre a fenomenológiailag interpretáló »odafordulásban« a menekülés mielőlt-je.⁶⁷

Idézhetem mellé a csak napilapban, 1930. január 26-án megjelent *Találkozás* című verset.

Menekülsz és nincs kegyelem,
menekülsz valami elől,
(...)

Lennél vidám, könnyű, igaz,
de ucca vagy, bús büntanya,
teli detektivekkel,
s mégy bátran, mert ha megriadsz,
hátad mögött már ott a fegyver
s a kiáltás, hogy *te vagy az!*

Itt állsz mellettem, – bántalak?
Tudod: nem szabad félni! *Mért?*
s Mitől? fénylik szemedben,
de belül máris omlanak
s nőnek eszeveszetten
a rejtő kártyavárfalak:
(...)

– Szánalmamat
érzi futva benned a hála
s elrémülök, mikor riadt
tekintetedből visszacsap
a válasz,
mondván, hogy: ismersz magadat!

Ez a *Találkozás* az a poétikai helyzet, amelyben megszületik a balladai jellegű forma, amely – a korábbi homogenitásra törekvő versszerkezetet és -beszédet felváltva – a továbbiakban ellentéteire bontva beszélteti a költeményt. Ezzel a poétikai beszédmóddal mintegy az egzisztenciális analitika filozófiai gondolkozásmódjára emlékeztetve.

Látva, rémülten és bután,
hogyan jár a roppant gépezet,
amely megőrli létedet,
és annyi csalódás után,

Rablás, Terror, Bűn, Vér, Hazugság
s a világ többi ős Hatalma
előtt, melynek szörny keze-talpa
szabja az élet örök útját:

Költő, élsz még?–

Jaj

De profundis kiált a Költő az 1930. március 18-án megjelent szonett, a *Jaj* című indításakor, szinte a *Találkozás* folytatásaként. De ez a pokol-mélység egyben a mindennapi élet, amely a költői létezés színhelye. A benne való létezés maga az élet. Az emberi színjáték a modern pokoljárás: a létezés ebben a mindennapi életben. Errefelé mozdul el már a korábbi ars poetica is.

Legyen a költő hasznos akarat,
éljen a földön, talpa alá
ezt adta a sors, ismerje meg
az anyag természetét, az erők
műhelyeit, legyen ő
az embernek fia, aki
száll a poklokra és
harmadnapra föltámadott:
poklokról szálljon fel az álmok
egébe, hogy amit
tapasztalataiból
megformál, valóság legyen
s gazdag legyen és hiteles.

A Költő és a Földiek

És ekként kell értelmeznem a *Materializmus* című verset is: „Az anyag öngyilkossága az élet” – fogalmazza benne, és a végső kérdése a versnek: „mért dolgozik a test a lélekért?”. Ekképp élhető át egyszerre az emberi öntudat és az anyagi világ, illetőleg jelenik meg a *te* meg a *világ* kettősében az itt-jelenlét esztétikumba zárható egysége, történhet meg e heideggeri értelemben vett találkozás. Nem véletlen, hogy a *Materializmus* című vers önkomentárjában a költő ezt írja: „a vers éppen annyira viselhetné azt a címet is, hogy »spirituálistika«”.⁶⁸

Szabó Lőrinc esetében ez az 1926 és 1928 között jelentkező és 1930-ra tudatosított paradigmaváltás az 1932-es *Te meg a világ* kötettel megvalósuló, az egzisztenciális analitika poétikai konvertálására alkalmas versszerkezetet teremt meg a költészetben. Majd ezt követően a *Különbéke* és a *Harc az ünnepért* (mily árulkodó címek!) kötetek vívódásain keresztül jut el a *Tücsökzenében* megvalósuló, az alkotásfolyamat során tudatosodó⁶⁹ fundamentálonológiai is interpretálható poétikai alkotásmóddhoz, amelyet utóbb magam a dialógikus költői gyakorlat klasszicizálásaként írok majd le.⁷⁰

Ezért is írhatom: a húszas évek második felében és a harmincasok elején nem nemzedék- vagy tematikai, és nem is stílusváltás következik be (illetőleg csak részben és járulékosan az), hanem *paradigmaváltás*. Ugyanakkor részben maradnak a korábbi témák és stílussajátságok is. Így lehetséges az, hogy a két, egymást követően hasonló új poétikai paradigma szerint alkotó költő, Szabó Lőrinc és József Attila esetében folytonosságot is konstatálhattak. Mint láttuk, Illyés a váltás egy másik modellje szellemében éppen tematikailag kapcsolja össze a változás előtti és utáni Szabó Lőrinc-köteteket, legfeljebb technikai tökéletesedésről és csupán versforma váltásról beszélve. József Attila esetében pedig (talán személyes magatartását figyelve?) végig a kommunista költő fikcióját érvényesítették (kortársak

egy része az eretnekséget még így is kiátkozva, az utókor valamely alapvető ragaszkodást feltételezve).

Ennek a paradigmaváltásnak a lényege: a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át. A történelemben beteljesedő egy Igazság helyébe az Egy igazságának története lép. A megformáltság eltűri, sőt kiváltja a hangnemi különbség egyszerre való jelenlétét, a pszichológiai és a logikai hangoltság egymást kiegészítő szerző erejét: a mindennapi életben való jelenlét logikai tudatosítását és az e jelenlét viszonyainak átélésében megszólaló pszichológiai minősítést.

Azzal, hogy Szabó Lőrinc vaglyagosságot tételez fel az „idegállapot” és a „megfogalmazás” között az általuk kiválandó homogén igazságot illetően, magát a homogén igazságot kérdőjelezte meg. Ez, mint láttuk, az ő esetében is olyan személyes válságot eredményezett, amely – éppen a dialogizálódásra utaló életrajzi (személyes és politikai) válságokkal társulva – az elhallgatás és az önpusztítás veszélyét is magával vonta. József Attila esetében – szintén életrajzi válságokkal súlyosítva – ugyanez utóbb a megsemmisüléshez vezetett. De mindketten tudták, hogy ebből a válságból *a vers* kimenthető: a homogén Igazságot feladva a dialogizált hangoltságú vers. Idézem József Attila egy későbbi versét:

S mit úgy hívtam: én,
az sincsen. Utolsó morzsáit rágom,

amíg elkészül ez a költemény...
Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet
kutatja bennem: Mit vétettem én,

Ki-be ugrál...

Ezt a dialogizált hangoltságú költeményt a korábbi „első mester”, Babits sem követi, Szabó Lőrinc számára ő mindig csak az elindító, mértékadó kezdet és majd a költő-lét mértékének szimbóluma lesz, pályájuk történéseiben minden közeledési kísérlet a különbözőést hangsúlyozó csalódásba hanyatlik,⁷¹ Babits magatartásában az Illyés-szuggesztív nemzeti költő feladata felé mozdul, költészetében a keresztény-humanista elhivatottságú versbeszédben teljesedik ki; Weöres Sándor meg kezdetektől másfajta utat választ, ő az egzisztenciális analitikával megfeleltethető poétika megkerülésével csodával határos módon szinte belezuhan a fundamentálonológiai jellegű poétikát kialakító költészetbe.

Szabó Lőrinc sokáig úgy tűnt fel, mintha legfontosabb eredményeivel csak egy nagy teljesítményű epizód maradna a magyar líra történetében, akit így-úgy más, hagyományos módszerekhez igyekeznek társítani (Illyés) vagy egyszerűen negligálni (Weöres). A lényegi folytatást (vagy pontosabban: a kapcsolás lehetőségét) én mégis, bárha másutt keresem. Azok felé érdekelem nyitottnak, akik öntudatosan tiltakoznak is ellene: ezt a költői passiót, a kreatúra-lét egyszerre tudomásulvételét és a belőle való kivágyódás undorát, szeretetét, kíváncsiságát az újhordások között keresném ismét, talán éppen Pilinszky, a későbbi Rába és a kései Nemes Nagy Ágnes költészetében.⁷²

A szemléletváltás tudatosodásával társultan jelentkező formai stabilitás, a Szabó Lőrinc által is vallott-vállalt lényegi konzervatívizálódás természetes velejárója ennek a paradigmaváltásnak. Szabó Lőrinc megfogalmazásában a klasszikus mo-

dernséget vállaló, Babitsra, Gundolfra visszautaló elméleti megfogalmazásban ugyanakkor talán már a továbbmozdulás posztmodern tendenciái is felsejlenek: „Célja az élő, új szépség, ami az egyensúly észrevehetetlen, édes fegyelmét, a kompozíció könnyed és megingathatatlan szilárdságát kívánja meg, és harmóniát követel még a diszharmónia ábrázolásában is.”⁷³ A dialogizált hangoltságú vers szükségeli a szerkezeti biztosítást. A klasszikus modernségű vers idealizált centrális elve, az avantgarde úgynevezett formabontása ellenére meglévő célratörő lényegi linearitása biztosíthatta a vers homogenitását. A homogenitás megszűnte szükségessé tette, a különböző hangoltságú elemek poétikai kiegyenlítőjeként, de mégiscsak következmény gyanánt a szerkezet szerepének hangsúlyozását.

Hogy ez a paradigmaváltás mikor jelenik meg elméletileg Szabó Lőrinc gondolkodásában? Szinte percre pontosan datálhatjuk. 1927. áprilisában a Pandora 3. számában még a „Legyen a költő hasznos akarat”-elv szellemében fogant politikus-publicisztikus írásában elemzi Zilahy A *fehér szarvas* című színművét. Ugyanakkor ebben az írásban már ezt is leírja: „az író (...) sok életet él egyszerre és egymás mellett, nem pedig egy elvet”.⁷⁴

Jegyzetek

¹ A Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanácskéi, a Magyar Irodalomtörténeti Társasággal, a TIT Pécs-Baranyai Szervezetével, az Irodalomtörténeti Társaság Dél-Kelet Dunántúli Tagozatával, a pécsi Művészetek Házával és az Expressz Utazási Iroda Baranya megyei szervezetével közösen 1991. április 11-14. között tudományos ülésszakot rendezett *Paradigmaváltás (?) az 1920-as évek magyar lírájában* címmel. Az ülésszak egy tudományos kutatói program elindítása és felvázolása. A meghívólevél szövegéből idézek: „Mivel a nemzetközi szakirodalomban utóbb számos sikeres kísérlet történt az irodalmi paradigma- és korszakváltás belső, az irodalmi kifejezésformák világában tettenérhető szemléleti tartalmainak újszerű megközelítésére, elérkezettnek látszik az idő arra, hogy ezek tükrében tegyünk kísérletet a húszas-harmincas évek jelentős fordulathoz hozó lírai korszakváltásának feltárására. A történeti avantgarde lezárulása és az egyelőre »lírai újklasszicizmusnak« nevezett irányzat kibontakozása egymással párhuzamosan megy végbe, olyan alkotók közreműködésével, mint Kassák Lajos, József Attila, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor vagy Illyés Gyula és mások. Vizsgálataink ennek értelmében

a korszakváltás poétikai-szemlélettörténeti komponenseinek felderítésére, a világmépi sajátosságok meghatározására irányulnak, annál is inkább, mivel – ahogyan ezt a világlíra rokonítható folyamatai mutatják – éppen ezekben az évtizedekben zajlik le a klasszikus modernség irányzatainak átfordulása olyan líraformációkba, amelyek lényegében mai formanyelveinek alapjait is kialakították (hermetizmus, absztrakt tárgyiaság, tudatlíra, új alanyiség), s jelen vannak a neoavantgarde és posztstrukturalista poétikában is. Kutatásainkban ezért kulcsszerepe lesz a költésztörténeti korszakváltás alaki-poétikai leírásának, a középpontban álló nagy életművek e szempont szerinti értelmezésének, és az így keletkező paradigmák új irodalomtörténeti kontextusba való beillesztésének. A harmincas évek költésztörténetét ily módon sikerülhet valóságos irányzati tagoltságában leírni és értékelni, s kiszabhatítani az újklasszicizmus, illetve az újrealizmus fogalmaival félrevezető módon rögzített hagyományos képletekből.” A konferencia anyaga utóbb a JPTE Irodalomtudományi Füzetek sorozatban a Janus Pannonius Egyetemi Kiadó neve alatt megjelent Pécesett, 1992-ben *„de nem felelnek, úgy felelnek”*. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján cím-

mel, Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő szerkesztésében. Előadásokat tartottak: Aknai Tamás, Angyalosi Gergely, Bányai János, Bodnár György, Bókay Antal, Bori Imre, Dávidházi Péter, Dérczy Péter, Deréky Pál, Ferenczi László, Gerold László, Kabdebó Lóránt, Kenyeres Zoltán, Kovács András, Kulcsár Szabó Ernő, Szabolcsi Miklós, Szigeti Csaba, Szigeti Lajos Sándor, Tamás Attila, Thomka Beáta, Tverdota György. A kollokvium összegező zársvárat Oszméth G. Béla akadémikus, az MTA I. Osztályának akkori elnöke tartotta.

A konferencián elhangzott előadásom szövegét *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában* címmel az Irodalomismeret 1991. augusztus, II. évfolyam, 1. számában adtam közre. A konferencián felolvasott szöveg átdogozott és bővített változata: *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében* címmel megjelent a *Literatura* 1991. 3-as számában a 248-272. oldalakon, illetőleg a konferencia idézett kötetében az 53-82. oldalakon, valamint »*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*«. *A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében* című könyvemben (Argumentum, Bp. 1992. – második, változatlan kiadás: 1996. 7-35.). Jelen közlemény ennek a tanulmányának megigazított szövege.

² Jelentőségével már megszerkesztése pillanatában tisztában lett maga a költő is. A Kner számára a jubileumi évre készített háromkötetes Goethe-antológia honoráriumaként felajánlott kötetlehetőséget előbb sógornőjének, Mikes Margitnak juttatná, majd hirtelen váltással visszaveszi, és lóhalálában nekikezd a kötet összeállításának. Közben az is tudatosodik benne, hogy a váltás olyan esemény, amely kihatással van egész eddigi termésére is: korábbi köteteit és kötetben még nem közölt verseit ekkortól kezdve csakis ennek szellemében átdolgozva adja közre. Sürögőnek tartja, hogy a kötet megjelenésével párhuzamosan eddigi életművéről az új horizont szellemében számoljon be: 1933-ban barátai segítségével gyorsan megszervezi *Válogatott Versei* – visszamenőlegesen átdolgozott – kiadását (Debre-

cenben, az Uj Irók sorozat 8. számaként, Juhász Géza és Kardos László szerkesztésében, 1934-es évszámmal Nagy Károly és társai kiadásában).

³ A *Sátán*-típusú versmodell folytathatatlanra válik. *A Tízezer magyar gyermek* című, a Pesti Naplóban 1927. április 17-én megjelent költemény poétikai abszurditás: a *Sátános* mondatszerkezet és népröbületi érvelésű epizált jellegű szociális indulattal telített vers olyan túldekorált, csilingelő rímrendet erőszakol magára, hogy az teljes visszalépést jelent a *Sátán*-korszakhoz képest: nemhogy erősítené, de poétikailag elerőtleníti a verset. Ugyanígy bukásra ítélt kísérlet marad a *Sátán*-modell elszemélyesítése, életrajzi bosszúihletések versebe erőszakolása (lásd egy valahai fiúmei galánssal inuló morbid kaland kudarcának leírását a *Köszönöm, bá-tyuska...* I-V. című ciklusban, vagy a megsemmisített epikus szerelmi-bosszú-álmodozást, melynek vázlatos gyorsírást lejegyzését az MTA Könyvtárának Kézirattárában találhatjuk: az Ms 4674/200. sz. jegyzetomb 1128. lapján, benne egy 1927. január 25-i dátumú levéllel, olvasható Dr. Gergely Pál áttételének 206-220. lapján. A ciklusból három vers megjelent a Pandorában, az 1. szám 69. oldalán, ezeket átdolgozva emeli utóbb Szabó Lőrinc a *Régen és Most* kötetbe: *Tíz éve, a Veregség és fájdalom* és a *Mint járvány vagy zsamok látogató*). Az avantgarde-től mindig is magát elhatároló költő saját költészetében kénytelen szembesülni az avantgarde-ot megszüntető mozzanatokkal: amitől távozta magát, abban találja megmerülten legújabb verseit. Amit kiútként szimulál: zsákutcaként tűnik fel. De megbukik az irodalompolitikus is: szerkesztőként ő tett kísérletet nemzedékének egységbe gyűjtésére. A nemzedéki szerveződésként a húszas években állandóan tervezők végül is a Pandorában vélték megteremtteni közös folyóiratukat. Hat szám után ezt is meg kellett szüntetni. A Pandora a nemzedéki nosztalgia szimbóluma maradt a kortársak emlékezetében is. Hiszen az első és utolsó olyan képződmény volt, amely nem stílus- és nem politikai szerveződés-

ként, hanem hangsúlyozottan nemzedéki alapon jött létre. Szabó Lőrinc életrajzaiban mindig is megemlíti főszerkesztőségét, mint élete kiemelkedő eseményét. Hat szám után ezt is meg kellett szüntetni. Érthető a családás általánosítása: ekkortól kezdve Szabó Lőrinc számára a nemzedék mint fogalom is törlődik. Ehez járul az első saját lakásban tetőződő családi dráma: a feleség öngyilkossági kísérletével záruló szerelmi háromszög-történet. Az újabb lakásban bekövetkező megbékélés egyben időleges szakítást jelent a továbbra is vágyott kedvessel. Mindennek pedig bekeretezése az örömmel vállalt végkielégítés elbocsátása az amúgy is robotot jelentő Az Est-lapoktól: ez tette lehetővé a Pandora-szerkesztést. Aztán a rászakadt Pandora-adósságoktól szabadulásként ismét bele kellett törődnie az immár életre szóló robotba: visszatér olvasószervezőnek a Magyarországhoz. E sikertelenségek sorozata 1929-ben azután bele-torkollik egyéves költői hallgatásába és a droggal való kísérletezésébe. Vagy feladja vagy mindent megújít. Visszatekintve túl drámaian hangzik a kérdés. A valóságban éppen ez a totális csőd válhatta ki a teljes megújulás lehetőségét. Vagy pontosabban: talán maga a csőd ilyen szélességű-mélységű vállalása és egyszerűen való időzítése alakíthatta azt a csapdát, amelyből ki kellett vágnia magát Szabó Lőrincnek. Személyes sorsában kompromisszumok sorozatos vállalásával, költészetében pedig poétikájának teljes megváltoztatásával. Eddig életrajzával párhuzamosan alakult költőlete is, ekkortól poétikájának rendelődik alá életrajzában minden esetlegesége. Vállalja a „rettenetes” kimondását: költészetében „végzi el” az élet felvetette kérdések átgondolását.

⁴ Szabó Lőrinc: *Divatok az irodalom körül* In: *Az Est Hármaskönyve*, 1929. 83-116., könyvben újraközölve: Szabó Lőrinc: *Könyvek és emberek az életben*, válogatta, a szöveget gondozta STEINER Ágota, Magvető, Bp. 1984. 156-195.

⁵ BABITS Mihály: *Magyar költő kilencszáztizenkilencben*, Nyugat, 1919. II. k. 911. kk, az idézetek a Babits által 1929-ben átdol-

gozott szöveget követik, BABITS Mihály művei, *Esszék, tanulmányok*, összegyűjtötte BELLA György, Szépirodalmi, Bp. 1978. I. k. 646-552.

⁶ Szabó Lőrinc maga is felteszi utóbb ezeket a kérdéseket: *A Vers és valóság* önvizsgálata minden egyedisége és érdekessége ellenére tulajdonképpen ennek a kérdésnek a kudarcát is jelenti (SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság. Összegyűjtött versek és versmagyarázatok, 1-2.*, a szöveget gondozta: KABDEBÓ Lóránt, Magvető, Bp. 1990.). Történeteket mond benne, esetleg szövegeket vonatkoztat egymásra az újraolvasás során (ezért a filológus számára nélkülözhetetlen, de éppen a paradigmaváltás lényegi magyarázatához nemigen jut el. Sokkal definitívebben írja le ezt az egyszerre történeti-pszichológiai-poétikai eseményt életmeditációjában, a *Tücsökzenében*: a *Babits* című darabban gondolja át autentikusan személyes sors és költőlet viszonyát az adott – és ezáltal általában a – paradigmaváltásban).

⁷ Hogy mindezzel Szabó Lőrinc költészetében egyszerre poétikailag és tematikailag is szembesített, egy szinten csak gyorsírástól fennmaradt kísérletére utalhatok. Jeszenyin halála apropójából (terminus post quem: 1925. december 28.) rögtönöz kis nekrológfélelmet, majd pedig egy fiktv versciklust alakít: talán az első *Te meg a világ*-versek néhányát teremtve meg ezzel a gesztussal. Az öngyilkosság és a halál határmezsgyéjén fogant versek éppen a sors és költői kérdezős külválásának pillanatát rögzítik. Benne szétválik poétikailag a lineáris epikum (nekrológ), és a versben adalékként kezelt életmozzanat. Talán túl direktre sikerült a szembesítés: Jeszenyin-versként eladhatatlan a fikció, saját alkotásként pedig személyesen árulkodóvá válhatna. Azok közé a Szabó Lőrinc-versek közé tartozhat, amelyek újdonságukkal ekkor még zavarbaejthették a költőt. A vázlatok szintén az MTA Könyvtárának Kézirattárában található (Ms, 4675/6. tömb; MS 4675/8. tömb) áttételük DR GERGELY Pál munkája (263-270. és 276-280.).

⁸ Benedetto CROCE: *Estztika. Elmélet és tör-*

- ténet, ford. Kiss Ernő, Bp. 1914. Az idézeteket e fordítás alapján közlöm. Hazai költői recepciójáról lásd: TVERDOTA György: *József Attila és Benedetto Croce*, ItK, 1980. 5-6. sz. kötetben: „A mindenséggel mértd magad!”, Gondolat, Bp. 1983. 195. kk.
- ⁹ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, fordították: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Gondolat, Bp. 1989. Az idézeteket e fordítás alapján közlöm. Babitscsal való kapcsolatra lásd: *Babits-Szilasi levelezése*, PIM-Kulturális Propaganda Iroda, Bp. 1980, közreadja GAL István, sajtó alá rendezte KELEVÉZ Ágnes.
- ¹⁰ Lásd például: KOMLÓS Aladár: *Az új magyar líra*, Pantheon, Bp. 1928; HALÁSZ Gábor: *A líra halála* (1929) In: Uő: *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Bp. 1981. 957-966; SZABÓ Lőrinc: *Divatok az irodalom körül, i. h.*; ILLYÉS Gyula: *Hunok Párisban*, regény, Révai, Bp. 1946., Szépirodalmi, Bp. 1970; VAS István: *Néhez szerelem*, regény, Szépirodalmi, Bp. 1964. Bp. 1983.
- ¹¹ Az 1926-ban megjelent *A Sátán Műremekei* kötet után az 1927-28-ban frott versekből korábbi szokásától eltérően nem állít össze újabb kötetet („Most karácsonyra esedékes volna egy jó nagy könyvem az Athenaeumnál. ... Össze sem állítottam, de meg van az anyag újságkéziratban, csak cím kell hozzá” – írja 1928. október 13. éjszakáján Várkonyi Nándornak); majd 1930-ban, egyéves hallgatás urán kezd ismét verseket írni. A két szériában keletkezett versekből állítja össze 1932 végére a *Te meg a világ* kötetet. Az 1927-28-as versek közül jut az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetbe is (maga a címadó vers is, meg a *Vezér* című is közülik való, a legtöbbet az 1943-as *Összes versei Régen és Most* ciklusában adja közre, a többi halála után évtizedekkel publikáltam, legteljesebben: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 571-647.
- ¹² Lásd: BABITS Mihály: *Új klasszicizmus felé*, 1925.; *Bevezető a fiatal írók előadójestjén*, 1929.; *Ezüstkor*, 1930., In: BABITS Mihály művei, *Esszék, tanulmányok*, összegyűjtötte BELIA György, Szépirodalmi, Bp. 1978. 2. k. 137.kk, 243. kk. 270. kk; *Uj Anthológia*, Fialat költők 100 legszebb verse, összeállította BABITS Mihály, Nyugat, Bp. 1932.; Szabó Lőrinc levele Babits Mihályhoz 1927. szeptember 6-án (In: SZABÓ Lőrinc: *Napló, levelek, cikkek, válogatta, sajtó alá rendezte: KABDEBÓ Lóránt, Szépirodalmi, Bp. 1974*); SZABÓ Lőrinc: *Séta idegenben („Lihegő erdők, Halálfiái”)*, Pandora, 1927/ 5. sz. 233-245., In: Uő: *Könyvek és ... i. k. 367-381.*; SZABÓ Lőrinc: *Nyári hajnal (Egy verseskönyv olvasása után)*, vers, Pesti Napló, 1935. február 17., majd a *Különbékében*; SZABÓ Lőrinc: *Babits műhelyében*, Magyar Csillag, 1943. december 15. 701-708., In: *Könyvek és ... i. k. 356.kk.*
- ¹³ A „hős, szent király” képlet nemcsak dekoratív frázis, hanem a kései Szabó Lőrinc szóhasználatával az alkotás által a világot magába foglaló költőt jelenti. A *Tücsökzene* előtt, a *Mégis isteni?* című versben: „Ijedten nézek magamba: beléd/ mégis hős vagy? Nem-földi származék?/ Mégis isteni, mint az örök Ég?”; utána pedig a *Valóság* címűben: „úgy éreztem, király, a legnagyobb, vagyok/ érzéseimen át a világ ura: mintha/ bennem ébredne csak, s általam alakítva,/ igazi létre a mindenség: anyagod/ növelt, mint téged én, s nők, tájak, csillagok/ háremlott agyam, e táguló kalitka.” Visszaulat a *Te meg a világban* kialakított alkotói szemléletre, annak beteljesítéseként.
- ¹⁴ BABITS Mihály: *Magyar költő kilencszáz-tizenkilencben*, i. k. 1. k. 661-662.
- ¹⁵ SZABÓ Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 161.
- ¹⁶ Uo. 194.
- ¹⁷ Uo. 158-159.
- ¹⁸ HALÁSZ Gábor: *A líra halála*, i. h. 966.
- ¹⁹ Benedetto CROCE: *Esztétika*, i. k. 505.
- ²⁰ A vers *A Sátán műremekei* 1926-os kötetben *A költő éljen a földön* címmel, az 1943-as *Összes verseiben A költő és a földiek* címmel, átdolgozva szerepel, az 1956-os *Válogatott verseiben a Költő és a Földiek* címmel jelenik meg.
- ²¹ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 294.
- ²² Uo. 441-442.
- ²³ Benedetto CROCE: *Esztétika*, i. k. 166.
- ²⁴ ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen?* In: SZABÓ Lőrinc *Válogatott versei*, Magvető, Bp. 1956.
- ²⁵ ILLYÉS Gyula: Uo. 43-45.
- ²⁶ Szabó Lőrinc költészetének marxista terminológiával való leírását, elfogadhatóságának szűk határait Szigeti József jelöli ki legkövetkezőkesebben a *Magyar líra 1947-ben és a Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* (1955) című tanulmányában. In: SZIGETI József: *Irodalmi tanulmányok*, Európa, Bp. 1959. 181-242. Az utóbbi éppen Illyés idézett tanulmányával vitatkozik, mereven jeleze a nép-nemzeti és a marxista mérték közötti különbözőséget is.
- ²⁷ Babits és Szabó Lőrinc, illetve Illyés kapcsolódását részletesen leírtam *„Vonzások és választások.” Babits barátságai* című dolgozatomban, *Életünk*, 1985/5. 394-400.
- ²⁸ ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc...*, i. h. 19.
- ²⁹ Publikálva SZABÓ Lőrinc *Vers és valóság* című könyvében az idézett kötetben.
- ³⁰ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 755.
- ³¹ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 755-757.
- ³² TANDORI Dezső: *Szabó Lőrinc: Különbéke*. Irodalomtörténet, 1980/4. 949. kk.; Németh G. Béla szóban-előadásokban ezt mindig is hangsúlyozta, ebből is eredeztetve az életmű túlírtását.
- ³³ „Illyés mellett azonban számtalanszor éreztem, hogy én, az idősebb, nem tudtam eléggé megragadni az emberi világot, és hogy amikor nem individualista vagyok, akkor doktrinér vagyok. Illyés az egyéni és a közösségi ember legszerencsésebben megoldott képlete. (...) Költészete a magyar régmúltnak, közelmúltnak és jelennek s az emberiségnek legszebb vágyait, a legmagasabb költői álom hangjait és képeit köti be, a zordakat és a legedesebbeket, antennáival az emberi valóságba, a maiba és minden ezutániba. A közelibe és a távoliba. Az egyéni és a közösségibe.” – írja még 1956-ban is Szabó Lőrinc. A poétikai viszony alakulását lásd: THURY Zsuzsa: *Írók egymásról. Illyés Gyula Szabó Lőrincről - Szabó Lőrinc Illyés Gyuláról*, Ünnep, 1940. december 1., kötetben: *A költő felel. Beszélések Illyés Gyulával*, összegyűjtötte, sajtó alá rendezte: FÖLDES Anna, Szépirodalmi, Bp. 1986.; SZABÓ Lőrinc: 1945-ös *Napló*, In: Uő: *Bírákhoz és barátokhoz*, sajtó alá rendezte: KABDEBÓ Lóránt, Magvető, Bp. 1990.; SZABÓ Lőrinc: *Bevezető Illyés Gyulához* (1956), In: *Könyvek és...*, 453-456.
- ³⁴ Erre a problémára tért ki a pécsi konferencián Szigeti Lajos Sándor és ugyanitt az 1994 tavaszi szemeszteren tartott kutatószeemináriumán, ezt összegezte *Modern hagyomány* című tanulmánykötetének „*Nemet intek én is*” című fejezetében (Lord Könyvkiadó, Bp. 1995.); ehhez kapcsolódik NYÁRY Krisztián *Egy párizsi Hunniában (Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas-harmincas évek fordulóján)* című tanulmányában, *Irodalomtörténet*, 1996/3-4. 489-529.
- ³⁵ Benedetto CROCE: *Esztétika*, i. k. 59.
- ³⁶ Uo. 59-62.
- ³⁷ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 556-558.
- ³⁸ FERENCZI László: *Ferrero és a hatalom*, Vigilia, 1991/4. 291.
- ³⁹ Ez a sor az 1974-es Szépirodalmi kiadású kötet óta „Én is így járok, csupaszon” változattal szerepel. A költő által kiadott összes változat ennek ellentmond (Pesti Napló, 1931. március 29.; *Te meg a világ*, 1932. *Összes versei*, 1943), hasonlóan a halála utáni első, 1960-as gyűjteményes kiadáshoz, a *Vers és valóság* című kiadásban visszaállítottuk a Szabó Lőrinc által közölt, és az ekkori versszemléletének megfelelő szöveget.
- ⁴⁰ Rába György nagyszerű meglátása. RÁBA György: *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Bp. 1972. 57.
- ⁴¹ FÜST Milán: *A Sátán Műremekei. Szabó Lőrinc versei*, Nyugat, 1927. I. k. 997-998.
- ⁴² KELEVÉZ Ágnes: *Babits abbahagyott tanulmányai*, Holmi, 1990. március, 303-304.
- ⁴³ A háromrészes vers *A Sátán Műremekei* című kötetben jelent meg. A részek kéziratának címe: *Hirdessétek a szeretetet, Hirdessétek a szabad erőt, Hirdessétek az igazság erejét.*
- ⁴⁴ Az *Egy álmai* című vers 1931. márc. 15-én a Pesti Naplóban megjelent szövegében.
- ⁴⁵ A *Vezér* című vers a Pesti Napló 1928. szept.

tember 16-i számában jelenik meg, majd pedig átdolgozva az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetben, az 1928-as évszám jelölésével. Ezután a nyilas Virradat is leközi az 1938. május 2-i számában, ami ellen írásos tiltakozást nem jelent be a költő, bárha szóban elhatárolta magát tőle. A vers német nyelvű publikációjához nem járult hozzá (lásd dr. Gál István, *Az Ungarn, a Német-Magyar Társaság folyóirata szerkesztőjének 1945-ös tanúskodó levelét*, MTA Könyvtára kézirattára, MS 4678/63. sz.)

⁴⁶ SZABÓ Lőrinc: *Stefan George és az új Németország*, Esti Magyarország, 1940. június 28. és a két fordítás ugyanitt: *A halottakhoz, A költő a zűrzavar korában*. A Compiègne-i francia fegyverletétel alkalmából bevált jóslatkként emlegeti a verseket.

⁴⁷ Ferdinand TÖNNIES: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887., magyarul: *Közösség és társadalom*, Bp. 1983. Az idézetek Tatár György fordításai.

⁴⁸ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 635.

⁴⁹ *Futballversenyen*. Mottó: A 61. magyarosztrák mérkőzés győztes Tizenegyének, taps helyett. In: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 589-590.

⁵⁰ F. TÖNNIES: i. k. 118., 149., 159., 166.

⁵¹ Vö.: MAX KOMMERELL: *Der Dichter als Führer in der deutscher Klassik*, Berlin, 1928. Bondi kiadása. A George-féle Blätter für die Kunst köréhez tartozó szerző a német klasszika felett seregszemlét tartva, hasonló ellentmondással találja magát szemben, mint Szabó Lőrinc *A Költő és a Földiek*, illetőleg a *Vezér* című versekben. Bárha leírja: „Freilich bleibt nach wie vor das erste das Werk”, a műben mégis a „hasznos akarat” megtestesülését keresi, és ezt az eszményt állítja a jelen ifjúsága elé. Azt a szellemi pillanatot rögzíti könyvében, amely feltételezi a Dichter és a Führer egybeesését, ugyanakkor érzékeli a szétválás esélyét (szerinte: veszélyét) is. „Wenn der Verfasser sein Buch Der 'Dichter als Führer' nennt, so ist er gewillt, die Dichter darin auftreten zu lassen als Vorbilder einer Gemeinschaft ab wirkende Personen. Hat einerseits die Suche nach Lebensumständen

dazu verleitet, die Dichtung selbst hintanzusetzen, so läuft man widerum Gefahr, im Dichter nichts als den bloen Poeten zu sehn.” (Vorbemerkung).

⁵² Ferdinánd TÖNNIES: *Közösség és társadalom*, i. k. 171.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo. 177.

⁵⁵ SZABÓ Lőrinc: *Politika*, megjelent a Pesti Napló 1931. október 25-i számában, majd a *Te meg a világ* kötetben.

⁵⁶ SZABÓ Lőrinc: *Divatok az irodalom körül*, i. h. 157., 158., 157., 158., 159.

⁵⁷ Uo. 157.

⁵⁸ Lásd: 33. számú jegyzetet.

⁵⁹ J. Chr. F. SCHILLER: *Levelek az ember esztétikai neveléséről* In: *Válogatott esztétikai írásai*, Bp. 1960. 257. Szemere Samu fordítása.

⁶⁰ Az idézetek a *Harc az ünnepért* című kötet címet is adó versből valók. A vers első változata *Falba léptem és ajtót nyitott a fal* címmel a Pesti Napló 1928. január 22-i számában jelent meg.

⁶¹ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 294-295.

⁶² Uo. 339-340.

⁶³ SZABÓ Lőrinc: *Gyermekünk, a halál*. Megjelent a Pesti Napló 1931. június 7-i számában, majd a *Te meg a világ* kötetben.

⁶⁴ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, i. k. 94., 102., 104., 106.

⁶⁵ Martin HEIDEGGER: Uo. 132., 122.

⁶⁶ „Sokat vergődtem ezekben a magányos években az egyensúlyért, a tapasztalás közvetlen tanítóereje is ekkor nyilatkozott meg igazán előttem, és az új, második nagy hatás, amely éppoly hasznos volt, mint kb. 10 évvel előbb az elindító, akkortájt ért, amikor úgyszólván csak rendezni kellett azt, amivel lassanként magam is tisztába jöttem. E hatás középpontjában Bertrand Russell és Goethe állt, és ez a konstelláció már harmonizálhatta mindazt, ami előzményként történt. Valószínűnek tartom, hogy a lényege megnyugtató volt: mintha mindaz, amit Russellben és Goethe-ben láttam, elsősorban emberi biztatást adott volna, azt mondván a káoszt elhagyó léleknek, hogy: Rendben van, te is egy lehetséges világ vagy, fiatalember!” In:

SZABÓ Lőrinc: *Könyvek és ...*, i. h. 596-597. Vö.: RÁBA György: *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Bp. 1972. 76. kk. RUSSELL *My Philosophical Development*, 1959. című könyvét Fehér Ferenc fordításában (*Filozófiai fejlődése*, Gondolat, Bp. 1968.) idézem. 18., 36.

⁶⁷ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, i. k. 338-339.

⁶⁸ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 308.

⁶⁹ 1946. január 11-én írja feleségének Sóstóhegyről Thomasék vendégeként: „Ittlétem alatt 45 verset írtam, a Tücskök összlétszáma tehát 160. Ezek túlnyomórészt nehezebb témák (...) nagyon sok elképesztően meglepő lesz, s oly fokon viszi a spiritualizmust a lírába, mint ameddig én eddig sose tudtam. Viszont a hang és a szellem emeltebb volta s az egész mű kompozíciója miatt a már meglevők egésze némi áthangolásra szorul, hogy ne legyen túl hirtelen az átmenet a gyermeki hangból az éretthe: most inkább ezen dolgozom, az összehangoláson.” Hasonlóképpen ír a munka előrehaladta után, 1946. július 23-án Igalról, Baumgartnerék vendégeként: „Ugyanis háttérbe kell szorítani a pusztán életrajzi jellegűeket, vagy másképp kezelni az anyagukat, másképp feldolgozni, vagy pedig egészen mellőzni, úgyhogy a teljes könyv elsősorban, legelső sorban lírai hatású legyen (...) Nem tudom, mit csináljak (...) Sokat kell még írni.” In: *Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése*, Magvető, Bp. 1993. 34., 42-43.

⁷⁰ *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása. Szövegegyesülés: az „elbortás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése*, Literatura, 1996/1. [Lásd kötetünkben is.]

⁷¹ Lásd: SZABÓ Lőrinc: *Babits Mihály betegségéről* In: *Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése*, Magvető, Bp. 1988. 566. kk.

⁷² Írtam ezt az első pécsi konferencia idején. Dokumentumként hagyom már csak meg ma – 1996 karácsonyán – ezt a bekezdést; az akkor megnyitott horizontbeli kapcsolódás lehetőségét továbbra sem elvetve, felmutathatom: szerencsére az újabb irodalmi gyakorlat és az ezen felnevelődő tudósi érdeklődés rácsáfolt akkori pesszimizmusomra; azóta tudatosodott a Szabó Lőrinc nevével társítható paradigmaváltás jelentősége, a költő életműve pedig jelentős helyet foglal el – a József Attila társaságában – az állandóan alakuló-változó jelenlegi kutatói kánonban. Legyen szabad csak a Literatura, az Irodalomtörténet és a nemrég indult Új Holnap című folyóiratok utóbbi évfolyamaiban megjelent tanulmányokra hivatkoznom.

⁷³ SZABÓ Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 159.

⁷⁴ SZABÓ Lőrinc: *Magyar sors és fehér szarvas*, Pandora, 1927. április 21. 3. szám, 132., kötetben: SZABÓ Lőrinc: *Magyar sors és fehér szarvas*, Válogatott prózai írások, szerkesztette: BOGNÁR József, Magyar Fórum, 1994. 21.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szabó Lőrinc

Egy költészettörténeti korszak lezárulására s vele a művészi viláértelmezés későmodern kiteljesedésére volt szükség ahhoz, hogy érthetővé váljék Szabó Lőrinc 40-es évekbeli helyzetértékelése: „Még nem tudják, még kevesen tudják, hogy mit jelentek a magyar költészetben.”¹ És valóban, lírájának korszakos jelentősége abból a horizontból válik igazán beláthatóvá, amelyik csak az avantgarde utáni modernség örökségének birtokában nyílik rá a század középső harmadának költészetére. Az impresszionisztikus-szecessziós hangoltságú magyar esztétizmus hagyományával szemközt már a húszas évek első felében jól érzékelhető, hogy a fiatal Szabó Lőrinc versbeszédének alakulása egy Európa-szerte változóban levő költői szerepfelfogással áll összefüggésben. Az euroszubjektum válságának tapasztalata nála kezdetben az emelt-stilizált lírai magánbeszéd esztétista formáinak megbontásában öltött alakot. A hangoltság diszharmoniaja és a kompozíció egységét fellazító közlésmód már ekkor olyan *beszéd*-szerűségnek állott a szolgálatában, amelyik poétikailag nem a metafizikai feleletre hivatott szubjektum önkifejezés-formájaként értette önmagát. Az öntanúsítás logikája mindinkább az átfoghatatlan, rendezhetetlen és főleg uralhatatlan szituáltság tudomásulvételével kapcsolódott össze. (*Kalibán!*, 1923, *Fény, fény, fény*, 1926, *A Sátán műremekei*, 1926). Ambivalens persze ez a tudomásulvétel, hiszen nem a „beletörődés” az uralkodó jegye, hanem a lázadásé, mely a rend viszonylagossága s a belőle következő bizonytalanság tudatában keresi a szubjektum világbeli helyét. Szabó Lőrinc individualista lázadását Stirner-hatással szokás összefüggésbe hozni. Amnyiban kétségkívül joggal, hogy egy az Adyénál összehasonlíthatatlanul radikálisabb, és nem ösztönösségből fakadó lírai magatartás épül itt rá az „önzés” bölcséletének tapasztalatára. Az 1932-es *Te meg a világ* azonban jól mutatja, hogy Szabó Lőrinc individuumszemléletének kibontakozásában a Stirnerével legalábbis egyenrangú – de költészettörténetileg megvilágítóbb érvényű – része volt a Nietzsche-hatásnak. Különösen is annak a Nietzsche-nek, aki a világ egységes metafizikai rendjének széthullásából és az egyetemes instanciák kérdésességéből vezette le a személyiség új, morálkritikai értelmezését: „Unegoistische Handlungen sind unmöglich” – ahogyan a *Der Wille zur Macht*-ban olvasható.

Ebben a felfogásban a személyiség már nem az Ady-féle abszolút fölérendeltség szerepét veszi át, hanem – a világ rendjeinek egyenrangú sokféleségébe kényszerítve – maga is egy struktúraként elgondolt lényegiség hordozójává válik. A nem-egoista cselekvés lehetetlensége nietzschei logikával olyan individualitás alapelvevé alakul át Szabó Lőrincnél, amely nélkülözi a személyesség klasszikus mo-

dem jellemzőit. Személytelen karakterű, mert éppúgy uralhatatlan ellentétek foglalatosa, mint az őt magát magában foglaló világ:

Minden vágytól el fogsz szakadni;
tárgy leszel, s minden, ami fáj,
ha tűz, ha jég, egyforma tárgy,
érdektelen lesz s pillanatnyi:

s számodra végül az egész
világból semmi sem marad, csak
tükörszínhátéka agyadnak,
mely hallgat és befele néz.

Embertelen

Ennek az értelmező és cselekvő magatartásnak – a *néző* és az *aktor* kettőssége, ahogyan Kabdebó Lóránt nevezi – mindig valamely, a személyiség létalapjául elismert disszenszus alakítja ki a kereteit. Az individuális személytelenség paradoxona épp abból keletkezik, hogy bármely ideiglenes individuális lényegiségnek csupán az ellentétek összjátékából jöhet létre az illúziója. A *Te meg a világ* legjobb darabjainak vadonatúj dialogikus horizontmozgása ezért azzal magyarázható, hogy az alanyi beszédhelyzet „meghaladhatatlansága” mellett rendre megjelenik a vele ugyan kibékíthetetlen, szükségszerűen szembenálló, de egyszersmind rajta túli személytelen távlat is. A létben való benneállás feltételezettségét mindig ez utóbbi teszi érzékelhetővé. Az egyén rendje a világnak, a világe viszont az egyénnek van közös instancia nélkül kiszolgáltva:

Mit bánom én, hogy a modernnek
vagy a törvény mit követelnek;
bent maga ura, aki rab
volt odakint,
és nem tudok örülni, csak
a magam törvénye szerint.

Semmiért egészen

Hogy a dialogikus létérzékelésnek ez a módja személyiségen túli indokoltságú, az olyan felismerése a két világháború közti magyar lírának, amely a világirodalom vezető áramlatain belül helyezi el nemcsak József Attila, hanem Szabó Lőrinc harmincas évekbeli költészetét is. A belső dialogicitásban, a világok sokféleségének vonzásában és a véges időbeliség sejtelmében oldódó individualitás a személytelenség olyan formáit hívja életre, amely formák alapjaiban teszik viszonylagossá az én klasszikus-modern értelemben vett határait:

A végzet vagyok, az egyetlen út.
S most jön a próba. A harc! Amit eddig
csináltam, mind csak előkészület volt.
Elbúcsúztam magamtól. Hogy mi lesz,
én is csak sejttem. Testem óriás
keretté tágult. Legnagyobb alázat,
te, legnagyobb hit, segíts meg! Segíts

te is, szerencse! Minden kész. Jelen
vagyok az ország hetven városában,
ötszázezer szuronyban mutatok
a főváros felé, egy óra mulva
monitoromon eldördül a jel:
és megszünnök és szívem árama
megindítja az új rend gépeit.

Vezér

Minthogy azonban Szabó Lőrinc lírája éppúgy megőrizte a költészet nyelvbe vetett bizalmát, mint József Attiláé, a *Különbéke* (1936) amolyan fordulat utáni egyensúlyt teremt verseinek világában. Egyensúlyt az önmagát az empirikus teljességben felismerő szubjektum hangoltsága és e magatartás nyelvi kifejezhetőség között. Leíró és epikus, idillikus és élőbeszédszerű versek jelzik ennek a poétikai kiegyenlítődésnek a bekövetkeztét. A szituátság itt elsődlegesen nem belső ellentéteken át formálódik meg, hanem inkább a megfogalmazásban tudatosodik: a dolgok elvi elmondhatósága egyfajta szemléző belátásnak lesz a függvénye.

A *Tücsökzene* (1947) alighanem máig sem nyerte el méltó helyét az újabb magyar irodalom történetében. Fogadtatása ugyanis arra vall, hogy értékeit elismerve sem vette észre a kritika: az 1945-48 közötti periódus költészettörténeti fejleményei olyan metafizikai horizontok időleges megerősödésével jártak együtt, amelyeknek a nézetéből a *Tücsökzene* csupán egyfajta összegző, önéletrajzi ciklusként értelmezhető. A kései József Attila költészetének nyelve öröklődött uralkodóan tovább. Éspedig olyan tapasztalatnak a hordozójaként, amely az ember metafizikai legyőzetésének fogta fel a személyiségértékek megsemmisülésének és az én felbomlásának folyamatát. E nyelvi pozíció abszolút határáig jutva József Attila lírája poétikailag mintegy végérvényesen foglalta alakba az ilyen legyőzetés méltóságát. Nem véletlen, hogy a kései versek nyilvános magánbeszéde csak az *Eszmélet* széttartó, kizárásos, végső formulákra nem hozható szemléletmódjának feladása árán talált rá e végletesen zárt, szentenciaszerű, ítélő és összegző modalitására. A vágyott értékek még negatív alakban is csak így voltak megszilárdíthatók. Szabó Lőrinc lírája viszont továbbvitte azt a nyelvi magatartást, amelyben elválaszthatatlanul olvad egybe és a személytelen beszéd távlat kettőssége: az instanciahiány dialogikus következményei nem tették lehetővé a szövegek egyikének felülkerekedését. Vagyis, a *Tücsökzene* nem támaszkodhatott a tragikus emelkedettségu nyelvhasználat ama változatára, amelyik a Semmi metafizikai végpontja felől nyerhette (volna) el a tiszta egyszólamúság méltóságának biztosítékait. Mivel József Attila lírája folyamatszerű – bővülő tapasztalatok során át kibontakozó – kifejeletnek tekintette a világ lényegével való szembesülést, voltaképpen a metafizikai bekövetkezés logikájával értelmezte az emberi felülkerekedés lehetetlenségét, s így is fogadta el a következményeit. A *Leben zum Tode* elve így is ölt nála formát:

Felnőttem már. Szaporodik fogamban
az idegen anyag,
mint szívemben a halál ...

Levegőt!

A *Tücsökzene* azonban nem tragikus célbaérkezésként értelmezi az emberi lét véges időbeliségét, hanem – egyfajta additív összegződés vagy célelvű haladás helyett – a megszakíttottság, az ismétlődés és a ciklikus visszatérés rendjét fedezi fel benne. Ez a visszatérés viszont nem a Semmi felől perspektívált lét világmagyarázati formája: nem az élet-halál ellentétre épülő teljességképzetnek a rokona, vagy, ahogy Derrida fogalmazza: „Az örök visszatérés gondolata (...) nem a totalitás gondolata...”² Szabó Lőrincnek alighanem ezért nincsenek klasszikus értelemben vett „elmúlás-”, vagy „halálversei”.

Jól látja Rába György, a *Tücsökzene* „nem verses regény, és nem is önéletrajz.”³ Az individuális lét időbeliségének inkább olyan lírai megnyilatkozása, amely a nem tudatos emlékezet, az önkéntelen megjelenülés szcenikájával vetíti elénk a maga tartalmait. A megszakíttottság legerősebben a nyelvi-szemléleti megalkotottság szintjén érvényesül: a konkrét emlékképek sorozatát rendre olyan általános, lét- és helyzetértelmező szövegegységek szakítják meg, amelyek metaforikus úton teremtenek kapcsolatokat a ciklus nagyobb fejezetei között. Az élettörténet egyes szakaszai tematikailag viszont azért kerülnek az adott sorrendben egymás mellé, mert bennük a visszatérő felismerések, az ismétlődések tartalmi kapcsolatai alakítják ki a beszéd menetének szerkezetét. Ami a gyermekkorban szerepjáték volt, azt később a költői világszemlélet alapjaként látjuk viszont; de ahogy énen túli ritmusok ösztönzik az első verset, úgy később a „gazdátlanul lebegő muzsika” szólamán keresztül tárulnak majd fel az ént megalkotó tapasztalatok is. Sőt, megszakíttottság készíti elő a körkörös ívet formáló végső visszatérés motívumát is. Itt ugyanis annak a különös jelenségnek vagyunk a tanúi, hogy az élet időbeliségét felidéző emlékképek hirtelen a „Jaj, nincs holnap! Jaj, nincs föltámadás!” megszakításán keresztül térnek vissza ahhoz a zárlathoz, ahol az álommá zsonguló tücsökzene ugyanazt az estét idézi elénk, amelyen először szólalt meg képzelt üzenetként ez a muzsika:

Álommá zsongul a tücsökzene.
Majd a legpuhább lepke is elül,
a Hold a szomszéd kertbe menekül
s ott játszik tovább, ezüstcsöndü fény,
a pók sokszögű tündérlemezén.

Holdfogyatkozás (370)

S végül a poétikai magatartás tekintetében is magasabb szintű ismétlődés következik be, amint tudatosítjuk, hogy a *Tücsökzene* bizonyos értelemben szerkezetileg és érzékelésmódjában is a pályakezdő kötet, a *Föld, Erdő, Isten* (1922) világához tér vissza. Ha ott az útrakelő vándor vallomása szerint még:

...az örök Nap
az én szemeimből nevet a földre.

Reggel

itt az én már személytelenül olvad bele a mindenségbe. Ami változik, az a viszonylatnak nem az érvénye, hanem a formája. A költői eljárásnak ugyanis éppen az új, nem uralt identitásformák megragadása és mibenlétük felkutatása az érteleme:

oly tengersok a többi, az, amit
 a szellem őriz és elevenít,
 rajtad s másón, perc és anyag felett,
 olyan úr az emlék s a képzelet,
 hogy érzékeid eseményei,
 a testi mámor tűnő tényei,
 mellette mind csak koldús unalom:
 Ezeregyéj forog át agyadon
 úgy hűnynek-gyúlnak a csillagai,
 ahogy téged álmodik valaki.

Ezeregyéj (168)

A huszonhatodik év (1951, megjelenés: 1957) szonettjeiben ismét új poétikai megoldásokkal gazdagodik Szabó Lőrinc lírája. Szöveg és beszélő között talán itt jön létre a legszembetűnőbb távolság, mely döntően nem az időbeli mozzanatok áthidalásának a következménye, hanem abból származik, hogy a tárgy megidézhetősége identitáskérdésekkel, tehát reflexív távlatossággal kapcsolódott össze. A beszélő itt mintegy önmagát, önmaga nyelvi-szemantikai magatartását is távolítja, s így a szövegben „szereplő” énjéhez képest maga is „másikként” jelenik meg előttünk. Az én megbontása ekkor nemcsak időbeli, de ideiglenes is, mert racionális indoklottságú. Célja nem a folyamatszerű megmutatkozás, hanem a múltat jelenként őrző értelmezés stabilizációja.

A valóság, a jelen, oda van!
 Csak tükröd őriz, tükröd, én, a lélek,
 tükröd, melyből kirepültek a képek ...

Bolond tükröd (7)

Amikor azonban – immár második fokozatként – ez a magatartás is reflektálódik, alighanem a lét és nemlét birodalma közötti átjárást megteremtő költemény, az embertől független *műalkotás* válik a kettős távlatú beszéd igazi tétjévé.⁴

Itt az érc; s te, *aere perennius*,
 versem, aki csillagfénykoszorús
 gyászodban már-már mosolyogni tudsz,
 túléled őt! s joggal túl te, plakett:
 szebb, mint ő volt, s több a ti létetek!
 ... Neki azonban ... minden ... egyremegy.
 „Ércnél maradandóbb” (120)

A dialogikus versalkotásnak ez az újabb formája még néhány maradandó darabbal egészül ki a *Valami szép* (1960) című gyűjteményes kötet verseiben. A *földvári mólón*, *A forzicia éneke* és a *Kisörsi nádas* szemléletileg ismét csak a *Föld*, *Erdő*, *Isten* világtapasztalatára utalva teljesítik ki és zárják le egy olyan különleges költői pályának a horizontját, amelyik a magyar líra történetében először szembesült nyelvi-poétikai magatartásként az individuum viszonylagosságának tapasztalatával. Szabó Lőrinc óta tehát nemcsak alkotni, de olvasni is másként kell a modern magyar verset. Recepciója alighanem mindmáig ezért van lépéshát-

rányban, befogadásának hiányai a későmodern versértés hagyományának hazai kialakulatlanságáról tanúskodnak.

Jegyzetek

- Az írás eredeti megjelenési helye: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp. 1993. 23-30.
- ¹ SZABÓ Lőrinc: *Napló (1945 április-szeptember)* In: Uő: *Bírákhoz és barátokhoz*, Bp. 1990. 18.
- ² Jacques DERRIDA: *Két kérdés alárásokat értelmezve (Nietzsche/Heidegger)*, Literatura 1991/4. 334.
- ³ RÁBA György: *A „megszűnt én” költészetének húrjain (Az érett Szabó Lőrinc)* In: Uő: *Csönd-herceg és a nikkell számovár*, Bp. 1986. 182.
- ⁴ Vö.: KABDEBÓ Lóránt: *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, Literatura 1993/1. 24-43.

PALKÓ GÁBOR

Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban

– avagy egy kötet viszontagságai 1932-1992

„Szavaidat is értse úgy
mindenki, ahogy neki
jobb.”

Vizsgálatunk tárgyát Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című, 1932-ben megjelent verseskötetének mintegy hatvan esztendő hatástörténete képezi a kritikák, tanulmányok és monográfiák tükrében.

A *Te meg a világ* kötetet a mai értelmezések szinte egyöntetűen a Szabó Lőrinc-i életmű csúcspontjának tekintik.¹ A kor számára tehát fontos, és talán egyre fontosabb témát választottunk (reméljük, hogy sem a ma, sem a holnap kutatói nem hazudtolnak meg ebben). Feltételezzük, hogy ez a kötet a 20. század végének értelmezői kérdésvetéseire releváns válaszstruktúrákkal felelhet. Vizsgálatunk lényege szerint arra irányul, hogy ezen kötet korábbi értelmezései mennyiben térnek el a ma (általunk) kitüntetettnek tekintett értelmezésektől, illetve hogy az interpretációk rendeződnek-e, pontosabban rendezhetők-e valamilyen alapú, szűkebb vagy tágabb értelmezői közösségekbe. Ezen közösségek befogadói, elemzői normáit kutatjuk, remélve azt, hogy a kortárs hatásezstétikai szituáció önmegértését elősegíti a korábbi interpretációk e halmazának szorosabb vizsgálata, összehasonlítása. Ez utóbbi tétel alátámasztására egy jelentős tanulmányra hivatkozhatunk; H. R. Jauss Baudelaire *Spleen II.* című versének elemzésével hasonló célkitűzést követett.²

Véleményünk szerint a kortárs Szabó Lőrinc-kutatás kulcsfogalma a dialogicitás. Az utóbbi idők két kiemelkedő munkája, Kabdebó Lóránt monográfiája, illetve Kulcsár Szabó Ernő hosszú tanulmánya egyaránt egyik alappilléreként kezeli ezt a fogalmat. A recepcióban — tudomásunk szerint — először fordul elő ez a terminus. (Kulcsár Szabó Ernő szempontrendszerében ez egy olyan kérdésvetésnek minősül, amellyel rátaláltunk a mű/korszak „megszólíthatóságának kódjaira”.³) Kétségtelennek tűnik, hogy a *Te meg a világ* ezen, eddig nem látott perspektívából egészen más képet mutat. (Ennek részleteire a Kabdebó-monográfia kapcsán visszatérünk.)

De mi tette tulajdonképpen lehetővé egy teljesen új nézőpont létrejöttét, amely többek között Szabó Lőrinc életművét egészében fölértékelté? Mi indította el azt

a folyamatot, amelyet 1980-ban Németh G. Béla így jellemezett: „A két világháború között indult lírikusok életműve közül József Attiláé mellé egyre inkább Szabó Lőrincé magasodik bemérési ponttá?”⁴

A jelenség megértéséhez a Thomas Kuhn által a diskurzusba emelt szakkifejezést, a paradigmaváltást hívhatjuk segítségül. Tehetjük ezt két irányból, egyrészt az irodalomtudomány újabb keletű irányzatai, másrészt ezen irányzatoknak a húszas-harmincas évek irodalmi, művelődéstörténeti korszakára alkalmazott modell megértésére. Mára a magyar szakirodalom jelentős része egyetért abban, hogy az 1950-60-as években tudományos paradigmaváltás zajlott le. Számunkra ez azért igazán lényeges, mert a strukturalista alaktani irodalomvizsgálatból a kontextuális hermeneutikai elméletbe átívelő szemléletváltás hozta létre egyáltalán a lehetőséget a — nem filológiai értelemben vett — hatástörténeti kitekintéseknek, így jelen dolgozatunknak az irodalomtörténeti kutatásba való beemelésére.⁵ Másrészt a kutatók (Szabolcsi Miklós, Kulcsár Szabó Ernő) véleménye szerint ez a tudományos paradigmaváltás tette lehetővé a 20. század első felének új típusú korszakolását, melynek szükségességére az új irodalomtudományos irányzatok hazai megjelenése előtt utal Németh G. Béla: „[Szabó Lőrinc] helyét, néhány róla szóló kitűnő tanulmány ellenére, igazán még ezután kell kijelölnünk.”⁶ Ezen kijelölés egyik alapvető szempontja lehet „a dialogikus költői paradigma” modelljének alkalmazása Szabó Lőrinc költészetére. Szem előtt tartva, hogy „a 20. századi költészet történetének meghatározó fejleményei nem láthatók be a ma (...) horizontjainak mellőzésével”,⁷ a dialogicitás számunkra fontos momentumát alapján tekintjük végig a *Te meg a világ* tükrében a Szabó Lőrinc-recepciót. Másrészt a Szabó Lőrinc-életmű elhelyezésében rendkívüli segítséget nyújthat a fent említett új periodizáció, melynek lényege a klasszikus modernség (esztétizmus), avantgarde, másodmodernség fogalomhármass,⁸ és amely József Attila és Szabó Lőrinc költészetét végre markánsan képes elkülöníteni a Nyugat korábbi fejleményeitől, valamint a harmincas évek más irányú tendenciáitól.

A fent említett tudományos paradigmaváltással egy időben, és valószínűleg attól nem egészen függetlenül egy másik, talán közismertebb korszakváltás is lezajlott az európai kultúrkörben. A modernség-posztmodernség átmenet azonban, akárcsak a kontextuálisnak nevezett (irodalom)tudományi struktúraváltás Magyarországon a mai napig sem vált általánossá, pontosabban általánosan tisztázottá. Ennek ellenére a kevés, bár növekvő számú modern horizontú elemzésre, az eredeti művek szélesedő skálájú fordításaira, valamint néhány valóban a magyar posztmodernség létrehozására utaló szépirodalmi műre támaszkodva talán nem érdektelen egy lehetséges posztmodern *Te meg a világ*-olvasatra való hivatkozás. Annál is inkább, mert bár a posztmodernség egyes képviselői elleneznek bármiféle kanonizációt, az elődök felsorolásában minduntalan feltűnnek Ezra Pound *Cantoi*, vagy éppen Joyce *Finnegans Wake*-je,⁹ melyek az előbb említett másodmodern paradigma kitüntetett, ha nem a legkitüntetettebb szövegei.

A posztmodern korszak, az persze ha beszélhetünk egyáltalán ilyenről (a posztmodern számos képviselője felveti a periodizáció végét, a szimultaneitás eljövételét¹⁰), egyik alapjellemzője a töredezettség¹¹ minden tragikum nélküli elismerése, az egyetlen koherens egésszé össze nem állítható, univerzalitásra nem törő részrendszerek egymás mellett létezésének feltételezése és igénylése. A *széttartó*

rendszerek létrehozására vonatkozó tétel tűnik a posztmodernség legfőbb kortapasztalátának. Véleményünk szerint ez a széttartóság (divergencia), „az állandó kötődés a kettősséghez, a megkettőzöttséghez”,¹² amely a Szabó Lőrinc-i dialogicitás további felértékelődéséhez vezethet. Másrészt, mivel a modernsége mint korszakra való teljesebb rálátást először a posztmodern tette lehetővé, ennek divergencia-elvével szemben lehetőség nyílik a modernség szemléletét egészében, tehát meglehetősen magas absztrakciós szinten megfogalmazni. Megpróbálva tudatosan explikálni előfeltevéseinket, a posztmodern divergencia-alapú értelmezés szempontjának figyelembevételével tekintjük át a *Te meg a világ* a modernség magyar szemléletéhez kötött értelmezéseit. A széttartó világlátás illetve szemlélet modernségbeli ellenpárjaként, a modernsége a posztmodern viszonylatában szerintünk jól használható módon egy *monolit*nek tételezett gondolkodásstruktúra modelljét alkalmazzuk, melynek jellegzetessége egységes aspektusú koherens világlelmes szemlélet.

1932–1948

A *Te meg a világ* kötet fogadtatása egyértelműen sikeresnek nevezhető. A kritikusok egymást túllícitálva dicsérték az ifjú lázadóból férfivá érett költőt. A *Te meg a világ* olyan radikális különbségeket mutat a (hat évvel) korábbi kötetekhez képest, hogy szinte vita nélkül fogadták el: a költő megtalálta igazi hangját. Ugyanakkor a pozitív értékelés meglehetősen szerteágazó indoklásrendszerrel mutat. Ha emellett arra a hatástörténeti kuriózumra is felfigyelünk, hogy a magyar másodmodernség példa nélkül álló nagyságú és talán jelentőségű prózai alkotása, Szentkuthy Miklós *Prae*-je milyen értetlenségbe ütközött, azonnal gyanússá válik ez a határozottan lelkes kritikai hangnem. Kétségtelen, hogy a *Prae* a jóval kevésbé kiépült prózaértelmezési struktúrákkal találta magát szemközt, amelyekbe tulajdonképpen a századforduló modernségének prózája, jelesül Proust és Joyce műveinek újító tendenciái sem épültek be. Sokkal inkább a múlt századi realista regény korlátlan elbeszélői kompetenciájával és sértetlen történetegységével analóg szövegszerveződésű művek álltak a befogadói elvárások homlokterében. A kortárs prózai művek közül az adott struktúrákat annak szétzilálása nélkül feszegető *Isten háta mögött*-tel szemben Móricz és mások homogénabb szerkezetű művei kanonizálódtak. A líra helyzete egészen más a század első harmadában, a klasszikus modernség csúcsteljesítményei Magyarországon a Nyugat egymást követő nemzedékeiben születtek. Evvel a rendkívül markáns tradícióval a hazánkban gyengébb avantgarde igencsak nehezen birkózik meg. A húszas-harmincas évek fordulójára a lírában még mindig a századfordulós modernség szemléletformái, illetve Kulcsár Szabó Ernő koncepciójára utalva az avantgarde és az esztétizmus közös kérdésvetető stratégiái uralkodóak. Annak a szemléleti, vagy másképpen paradigmaváltásnak, amely a korszakban az európai lírafejlődéssel párhuzamosan lejátszódott, hazánkban igen kevés tanúja akadt. Itt nem egyszerűen az ismeretelméleti jellegű blumenbergi koncepcióra¹³ szeretnénk utalni. Sokkal inkább arra, hogy amint a kortárs befogadói közösség prózapoétikai elvárásrendszere elmaradt az európaiótól, ugyanígy a líra másodmodern fordulata sem vált egy kisebb-nagyobb közösség közkincsévé. Ezzel párhuzamos az is, hogy míg szerte Európá-

ban az avantgarde utáni modernség tendenciái a tudomány számos területén hasonló eredményeket mutattak fel, addig Magyarországon ezek a tendenciák még csak nem is publikusak. Jellemző példa erre, hogy az európai műveltségű Szentkuthy kiterjedt korszerű humán és tudományos ismeretanyagával reménytelen távolságba került a hazai befogadói közösségtől. József Attila barátai révén szerzett tudomást néhány jelentős európai gondolkodó életművéről, Szabó Lőrinc pedig egy kalandosan szerzett angol nyelvű Russell-kiadásból merített „költői forradalmához” elméleti biztatást.

A *Te meg a világ* kritikái a kötet kapcsán legnagyobb hangsúlyt egyrészt a közösségiségre, másrészt a cselekvésség kérdéseire helyezték. Ennek alapja valószínűleg az a napjainkig tartó hatású jelenség, hogy Magyarországon a műalkotások létrehozójának tulajdonított azon kompetencia, amely a műbe való üzenetátvitelt biztosítja, az európai tendenciáktól (vö. Mallarmé költészete vagy Hofmannsthal *Chandos-Briefje*) függetlenül érintetlen maradt. A kifejezés épsége a monolitikus szemlélet számára inverz módon is működik, ha a művész szándékának megfelelően uralja a mű jelentésségét, akkor felelőssé is tehető azért, azaz a művekben (a befogadás horizontján) konstituálódó identitás a művészével azonos. Ez a gondolati struktúra uralja a kezdetektől a Szabó Lőrinc-recepciót.

Lényege szerint tehát a korabeli kritikák (ahogy a későbbi elemzések is) *monologikus*ként értelmezik a kötet és az életmű darabjait. Maga Halász Gábor kifejti: „nem az a lényeg, hogy [a költő] helyesel vagy ellentmond, hanem, hogy ugyanarról beszél, mint én.” Halász szerint verseiben maga Szabó Lőrinc foglal állást, méghozzá az egyéniség és kollektivitás viszonyában az előzőre voksolva. Halász azonban hajlamos felmenteni „az értők szabadkőműves csapata” nevében: „Hálás lehetne felelőssé tenni őt az elhanyagolt tömegekért, ha a tömeg felelősséget érezne a mi lelki épségünkért.”¹⁴ A tömeg és az értők tábora, élén a költővel szembeállítás tipikusan az elefántcsonttorony és az „előőr” szemléleti közös nevezője. Maga Szabó Lőrinc írásaiban új költői magatartásként elutasítja a közösség e kitüntetett pozícióját. Ám hiába hivatkozik „egy »elközönségesítő« társadalmi szemlélet” szükségességére,¹⁵ költészetével kapcsolatban minduntalan ilyen kitételek hangzanak el: „bizonyos hogy semmi sincs benne a cselekvő emberből”; „Az ilyen léleknek kevés érzéke van a konkrét realitás iránt.”¹⁶ A társadalmiság kérdéskörét legélesebben Bálint György állítja Szabó Lőrinc elé normaként, árulkodóan kétpólosú költői magatartásmodellt vázolva fel, amely az esztétizmus-avantgarde horizontra épül: az egyén, tehát a költő két lehetősége – „Igyekezhet a tarthatatlanná vált körülmények fölé kerekedni (...). Ez a lázadás. A másik út: gögősen hátat fordítani a társadalomnak.”¹⁷ Maga Bálint mintegy bizalmat szavaz a költőnek, azt jósolva, hogy az előbb-utóbb visszafordul a társadalomhoz. Hogy a lírakritikai diskurzust mennyire az individualizmus-közösségiség kérdéskör határozta meg, erre jó példa hogy, az 1934-ben megjelent *Válogatott versei* recenzióban az ismert és kevésbé ismert kritikusok egyaránt kulcskérdésként kezelik. Így például az előbb említett Bálint György mellett Kassák: „Ilyen kevés optimizmus-sal, ilyen kevés bizalommal a tárgyak, eszmék és emberek irányában miképpen boldogulhat a költő?”¹⁸ vagy Móricz: „Tökéletes individualista, kikapcsolja magát a kollektív közösségtől...”¹⁹ Az avantgarde-esztétizmus horizontja, és az azon kívül eső másodmodern individuumból-értelmezés összeütközése az előbbi szemléle-

ten belül maradó megnyilatkozásokban egyfajta logikai-szemantikai csúsztatás-ként érhető tetten, így Halász Gábor szerint az egyéniség és kollektivitás viszonya „kicsinyes és mesterkelt (...) ellentét, ha a nagy mű ígészetében oldódik fel”; Móricz így fogalmaz: „kikapcsolja magát a kollektív közösségből, és ezzel egészen sajátos kollektívizmus virul ki gondolatai áramlásában”;²⁰ Katona Jenőt idézve „esztétista individualizmusa védekezés (...) de itt is megcsendül valami csodálatos testvériség”.²¹ Mellesleg esztétistának egyedül Katona Jenő nevezi a kötetet, illetve a költőt: „ez a költészet (...) minden szenvedést szépségre cserél.”²²

Egy másik fontos szempont a tágabb kortörténeti kontextust figyelembe vevő szemlélet jelenléte a diskurzusban. Ez a szempont elsősorban azért tesz fontos számunkra, mert 1948-tól egészen a 90-es évekig majdnem teljesen hiányzik az elemzésekből, tért adva egy később jellemzendő biográfiai alapú recepcióstruktúrának. A harmincas évek Szabó Lőrinc-kritikáinak jelentős része szorosabb alkalmazás nélkül, axiomatikusan használja ezt a szempontot, például: „az egyéniség mindig megharcol korával (...), a lomha történeti erősk az ő testén keresztül csapnak össze” vagy „Szabó Lőrinc fejlődését szükségképpen determinálták azok a társadalmi és ideológiai viszonyok, amelyek közt élt”.²³ Ezt, a kritikákban általában csak említés szintjén megmaradó aspektust azért érezzük kiemelendőnek, mert úgy véljük, hogy az említett előzményekre támaszkodva talán kibontakozhatott volna egy tágabb összehasonlítási stratégiájú, és szélesebb horizontú Szabó Lőrinc-értelmezés. Mint látni fogjuk, nem így történt.

Térjünk át a dialogicitás kérdésére. A kötet megjelenésével gyakorlatilag egyidejű az a felvetés, hogy verseire, illetve azok egy részére „az ösztönélet és a kutató értelem” intenzív együttélése jellemző.²⁴ A *Te meg a világ* verseinek szemantikai kétpólusúsága azonban csak egyetlen elemzésben foglal el kitüntetett helyet: Szentkuthy Miklóséban. Mielőtt ennek részletes elemzésébe kezdenénk, ki kell emelnünk, hogy a harmincas-negyvenes évek egyáltalában nem egyöntetűek a *Te meg a világ* verseinek értékhierarchiájában. Az azóta kanonizálódott versek: a *Semmiért egészen*, *Az Egy álmai*, a *Börtönök*, a *Csillagok közt* gyakran nem szerepelnek a kiemelték között. Tegyük ezzel kapcsolatban egy rövid kitérőt.

A posztmodern széttartó szemlélete jelentős elődjét ismerte fel a másodmodern szövegoptikában. Ennek oka véleményünk szerint az, hogy a modernség monolit szemléletű korszakában ez az első fejlemény, amely a világ osztozottságát tényként építette bele horizontjába. Ennek szövegeiben ugyan gyakran érintetlen marad a mondottságban fellelhető monolit struktúra, de maguk az állítások magukban hordozzák a divergencia lehetőségeit. A kortárs fogadtatás, éppen a monolitikus befogadói pozíció miatt kevésbé értékelt ezen széttartó tendenciákat, sokkal inkább a dialogicitástól független maradt, és szintén monolit pozíciókat őrző modalitásra figyelt. Ennek köszönhető az, hogy a Szabó Lőrinc-kutatásnak szinte a mai napig a pesszimista-optimista költői magatartás vizsgálata jelenti egyik főbb feltevést. A közösség-individualitás és ez utóbbi pesszimista-optimista kérdéskör különválasztását alátámasztja, hogy a kommunalitás szempontjának állandó felmerülése a harmincas évektől a nyolcvanas évekig – ahogy erre utal maga Szabó Lőrinc is – a századfordulós modernség és az avantgarde szemléletformáinak továbbélésével magyarázható.²⁵ A dialogicitás, a két- vagy többpólusúság ki nem emelése a mára igazán fontossá vált versekben, illetve az a tendencia, amely

elsősorban a beszélői modalitást, a hangoltságot mint a költői és ezzel egyenlővé téve az emberi magatartás alapismérvét teszi a műmegértés központjává, véleményünk szerint nemigen magyarázható a modernség horizontján belüli időbeli eltolódással. Az említett jelenséggel párhuzamos egyébként az is, hogy József Attila versei közül elsősorban a költői identitás egységet – erős hangulati töltés mellett – fenntartóak népszerűek az összetettebb világszemléleti stratégiákat magukba foglalóakkal (*Eszmélet*, „*Költőnk és Kora*”) szemben. De állításunkat ennél is jobban alátámasztja az, hogy maga Szabó Lőrinc is egyrészt a pesszimizmus nevében védte költeményeit a támadásoktól („Hogy pesszimizták vagyunk, az természetes”²⁶), és talán még jellemzőbb, hogy az összetett (dialogikus) versekkel szemben az egyszerű (monologikus) szerkezetűeket az optimizmus nevében preferálta,²⁷ és ezek arányát az 1943-as válogatásában feltűnően megnövelte. Ezzel kapcsolatban említhetjük Németh László 1933-as kritikáját is, amely tulajdonképpen az általunk is kiemeltnek tekintett verseket helyezi a kötetéről való beszéd központjába egy teljesen eltérő indokolásrendszer rejtő metafora konklúziójaként: „Szabó Lőrinc azok közé a költők közé tartozik, akikből a húskuba vágó kötelek sajtolja ki a legszebb költeményeket.”²⁸

De térjünk vissza Szentkuthy 1943-ban megjelent írására. Ezt a tanulmányt több szempontból is kiemelhetjük a Szabó Lőrinc-recepció első korszakának egyéb szövegei közül. Első közelítésben a hangneme alapján. Bár előfordul például Halász Gábornál is modálisan már-már kanonizálónak nevezhető ítélet, de lelkesültségében Szentkuthyét egyik sem éri utol. Ezt talán visszavezethetjük a *Prae* megjelenését követő helyzetre, amely Szentkuthy számára teljes meg-nem-értésként tűnhetett fel. Magyarországon éppúgy nem akadt a *Prae*-nek értő bírálója, ahogy hagyomány sem igen, amire Szentkuthy támaszkodott/támaszkodhatott. Nem csoda, hogy Szabó Lőrinc művészi törekvéseit, melyek sok tekintetben párhuzamosak voltak az övéivel, kitörő örömmel üdvözölte. Szentkuthy bírálata kitűnik e mellett – s szempontunkból ez döntő – egy olyan interpretációs modellel, amely a Kabdebó Lóránt által kidolgozott aktor-néző-konceptióig jóformán az egyetlen, amelyből a dialogicitást a versszerveződés lényegi elemének tekintő szemlélet bontakozik ki. A kritika metaforák és paradoxonok halmaza, ezekből csak figyelmes olvasásra áll össze kommunikációképes interpretáció. Ezt az is nehezíti, hogy a paradox tendenciák²⁹ más Szentkuthy-szövegekhez hasonlóan a szöveg elemi szintjein is jelentkeznek. Talán ebben kereshetjük az okot, miért nem fordítottak a kutatók erre az írásra nagyobb figyelmet. A kritika legtöbb állítása a korábban idézett, más kritikákban szórványosan előforduló metaforákhoz hasonlít, amelyek kontextusukban konkrét logikai referencia nélkül fordulnak elő, s így többé-kevésbé arról tanúskodnak, hogy az elemzők saját ítéletük (például Szabó Lőrinc individualista), és befogadói élményük között valamiféle distanciát éreznek. Ennyiben tehát ezek a megnyilatkozások, mivel konkrét állítások között szerepelnek, nem bírnak teljes állításértékkel. Úgy tűnik, hogy a kritikus ezekkel a nem teljesen állítás formájú metaforákkal azt kívánta az olvasó tudtára adni, hogy a nyelvben („a kifejezés nehézségei”) illetve magában a befogadási aktusban meg nem érthető vers olyan akadálytalán találta magát szemközt, melyet nem tudott legyőzni. Szentkuthy ezeket a metaforákat állítja, méghozzá teljesen állítás formájában. A kritikus modalitás itt sokkal inkább azt sugallja, hogy a környező világ (esetünk-

ben Szabó Lőrinc versei) leírására ez és csak ez a paradox nyelvi kifejezésrendszer alkalmas. A Halász Gábor, Móricz vagy Katona Jenő írásában, valamint a Szentkuthynál előforduló paradoxonok közötti különbség úgy summázható, hogy míg az előző szemlélet prioritást biztosít az egyenes állításoknak bízva a világ (a művek) ilyen leírhatóságában, addig az utóbbi esetben ez a módszer mint a kifejezés alapja tarthatatlanná válik. A Szabó Lőrinc által végrehajtott kifejezésbeli reformot megjelölhetjük a vers mint megnyilatkozás kontextusában a dialogicitást magába foglaló, de formailag, modalitásában monológ struktúrákat is őrző nyelv megteremtésében. Szentkuthy – ha nem is feltétlenül azonos színvonalon – hasonló nyelvi átértelmezést hajtott végre, méghozzá a fent említett kettősség jegyében, nem monolit struktúrákat szilárd állító „formával” ötvözve. Szentkuthy kritikájából a fenti jelenségen kívül még a következőket tartjuk kiemelőnek. Szabó Lőrinc szemléletével rokon vonásokat itt és csak itt találunk a kortárs elemzések között az ontológia mint gondolatrendszer témakörében. Ontológián ebben az esetben semmi mást nem értünk, mint a dolgok létre mint az érvelés alapjára támaszkodó szemléletet. A *Te meg a világ* kötet ontológiai „ihletettsége” nemigen szorul bizonyításra. Szentkuthy írása igencsak hasonló irányú kérdésfelvetéseket tartalmaz: „az egyetlen pozitívum, hogy a dolgok valahogyan vannak.” Ehhez kapcsolható az a második közös nevező, amelyet meg kell említenünk. A húszas-harmincas évek költészetét az irodalomtudomány hosszú ideig a tárgyiaság szempontja alapján igyekezett elkülöníteni a századforduló lírai jelenségeitől. Habár mára háttérbe szorulni látszik ez az aspektus, kétségtelenül figyelemre méltó az a változás, amely e mentén fedezhető fel a század első harmadának lírafejlődésében. Ennek a változásnak ha nem is tanúja, de bizonyos fokig részese Szabó Lőrinc mellett maga Szentkuthy is. Tanulságos egymás mellé állítani e célból a *Cigarettafiist* című versét, illetve a *Vers és valóságban az Egy pohár víz* című verséhez írt kommentárját, valamint Szentkuthy szövegét: „oly jó megérkezni az agy örök erjedéséből (...) a tárgyakhoz”; vagy máshol „megpihenni (...) a természet tárgyain, az örök emberség örökké ismétlődő legegyszerűbb és leg-egyetemesebb kis jelenségein.”³⁰ És végül említsük meg azt a néhány nem elhanyagolható fontosságú megjegyzést, amely Szabó Lőrinc „humanizmusára” vonatkozik (például: „Nem fenséges ez a költői »humanizmus«?”)³¹ A többi kortárs ítélet valószínűleg azért tartózkodott humanistának, az ember egyetemes érdekeit szolgálónak nevezni Szabó Lőrincet, mert az individualizmus-közösségiség poláris szembeállítása felől nézve többé-kevésbé átjárhatatlan a legsommásabban a *Ne magamat?* című versben elénk táruló újszerű „személyiséglátomás” (Kabdebó Lóránt). Ez az egyén szerepét ontológiai/ismeretelméleti aspektusban megnövelő világlátás természetesen a humanizmus fogalmát is szükségszerűen átértelmezi. Erre az átértelmezésre volt érzékeny Szentkuthy, míg a többi kritikus a már említett pesszimista-individualista vádját sütötte Szabó Lőrinc-re, évtizedekre meghatározva a recepció irányát.

A következő kritika, amelyre kitérünk, Sötér István 1948-as munkája. Ez az írás tulajdonképpen portré, vagyis átfogó képet próbál adni műről és művészről. Véleményünk szerint kulcspozíciót foglal el a recepció történetében. Kulcspozíciót egyrészt azért, mert 1948-ig az egyetlen jelentősebb ilyen jellegű írás. Másrészt kitüntetett azért, mert több máig ható, és az egész, '56-tól a kilencvenes

évekig a recepciót meghatározó jelenség bontakozik ki benne. Mindenekelőtt az elmúlt negyven évet végigkísérő irodalomtörténeti trend, a pozitivistá hagyomány sajátos továbbélése, az irodalmi jelenségeket kizárólag biográfiai eseményekre visszavezető, a tágabb kontextust teljesen figyelmen kívül hagyó módszer találja meg benne előképét. Legfőbb alapja ezen módszernek a már korábban említett elképzelés, amely a költői műalkotásban konstituálódó identitást mechanikusan azonosítja a költő vélt vagy valódi élettényeivel, illetve ezek egymásra vetítésével egy tudományos szemlélet számára csak metaforikusként értelmezhető, konkrét vizsgálat számára gyakran használhatatlan szövegcsoporthoz hozva létre. Mint látni fogjuk, ez a módszer azért szül esetünkben különösen visszas – ámde felettébb érdekes – eredményeket, mert Szabó Lőrinc részese a modernség egyik legfontosabb lírai paradigmaváltásának, amely a művész teljes körű kompetenciájának visszavonásával művész és mű a 20. században tetőződő elkülönülését készítette elő. Ezen trend jelenlétének bizonyítására talán elég néhány példa idézése is: „(a költő) valamennyiünkél védtelenebb”³² „életét úgy osztja meg veled, mint valami lakást”;³³ „az egész világot befogadja magához”.³⁴ A másik tendencia, amelynek nyomai az előzőéhez hasonlóan már a harmincas években megjelentek, de markáns megfogalmazást csak itt, 1948-ban kap, szintén központi helyet foglal el az elmúlt negyven év recepciójában. Ennek lényege a Szabó Lőrinc-i líra valamiféle elvont teleologikus (társadalom)eszményhez való viszonyítása, amely a költőt egy letűnt kor reprezentánsának állítja be. Sötérnél ez így fogalmazódik meg „Én és a világ – milyen túlhaladott már ez a problémája.”³⁵ Első pillantásra kevésbé látszik fontosnak ez a vélemény, de ha egy kicsit előreszaladunk az időben, egészen más súlyt kaphat. Tudjuk, hogy a Rákosi-rezsim Szabó Lőrinc műveit – egyéb nem poétikai jellegű okok mellett – a teleologikus ideológiával való összeegyeztethetlenségük miatt ignorálta. Ilyes kritikája, melyet a recepció – bizonyos szempontból – legfontosabb írásának tekinthetünk, éppen a Sötérnél is felbukkanó „ötletre” épül, amely Szabó Lőrincet és műveit értékes kövületekként mutatja be. Persze 1948 és '56 kontextusa egészében más fénybe helyezi ezt az interpretációs módszert. Annyit mindenesetre előre bocsáthatunk, hogy Illyés irodalompolitikailag bravúros ötlete, amely tulajdonképp Szabó Lőrinc életművének megmentésére irányult, a recepció értelmezési stratégiáinak egyfajta beszűkülését is jelentette. Ennek megértéséhez térjünk vissza Sötér írásához. Sötér támaszkodik a harmincas évek recepciójának azon tendenciáira, amelyek, bár kevésbé „érteték” Szabó Lőrincet (pontosabban korábbi interpretációs modelleket alkalmaztak), kanonizálták, úgymond klasszikus magasságba emelve zárkóztak el a kortárs műveknek minden időben kijáró interpretációs kényszer elől. Vagyis a kortárs művek kortárs vonatkozásrendszerét a kanonizált művek kanonikus értelmezésrendszerének struktúrájával helyettesítették azon évszázados hagyományra támaszkodva, amely a régi műalkotásokat új kérdésekkel nemigen igyekszik maivá tenni. Ha folytatjuk Sötér gondolatmenetét, melyben a *Te meg a világ* problematikája túlhaladottnak minősül, azt tapasztaljuk, hogy az ilyen értelmezés számára egészen könnyed, formális esztétikai élvezet forrásává válnak ezek a számunkra csöppet sem ilyen típusú műélvezetet nyújtó versek. Maga Sötér nem tartja magát ilyen következetesen saját koncepciójához, meglehetősen váratlan fordulattal „élő, valóban dialektikus feszültségű költészet”-ről kezd beszélni, amely „örök len-

dületben [tart] a jövő felé”.³⁶ Az előbb felvázolt értelmezést sokkal inkább az 1956 utáni recepció teljesíti ki.

1956–1992

Illyés 1956-ban, egy rezsím bukásának évében a rezsím által a nem kívántak listájára utalt szerzőt próbált megmenteni a publicitás számára *Szabó Lőrinc – vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen* című írásában. Az, hogy 1949-től 1956-ig Szabó Lőrincről nem jelenhetett meg kritika vagy elemzés, egyértelművé teszi, hogy Illyés indokolt, ám felettébb nehéz vállalkozásba fogott. Személyes indítékai mellett mindenképpen a Szabó Lőrinc-i életmű nagyságának, jelentőségének felismerése vezette. Az írás helyének kijelöléséhez mindenképpen szükséges néhány szóban annak körülményeire kitérni. A Szabó Lőrinc műveiről szóló szekunder irodalom mellett maguknak a műveknek kiadása is szünetelt a Rákosi-rendszer éveiben. Illyés – Szabó Lőrincel ellentétben – a hatalommal kötött kompromisszum révén, melynek jellegére dolgozatunkban a terjedelem korlátozottsága miatt nem térhetünk ki, meglehetősen referenciális helyzetbe került az ötvenes évek irodalompolitikájában. Az adott viszonyok között csakis ezért engedhette meg magának, hogy egy úgymond feketelistás költőt védelmébe vegyen. Hogy vállalkozása milyen merész volt, nem nehéz belátni, ha az írását ért bírálatokat tekintjük végig. De ne vágjunk a dolgok elébe, térjünk vissza magához az íráshoz. Illyés ügyesen választotta meg a publikálás helyét, a *Válogatott versek* előszavaként jelentette meg. (Valószínű egyébként, hogy egyáltalán a kiadásban is nagy szerepe lehetett Illyés tekintélyének.) Azért volt kitérő ez a választás, mert bár a hivatalos álláspont, mely az írás megjelenése előtt egyértelműen negatív, az annak publikálása után kitérő vitában alakult ki, és az előszó hangneménél sokkal „mértékertőbb”, de mivel Illyés méltatása egy primer szövegkiadás részét képezi, sokkal inkább kerülhetett a nagyközönség kezébe, mint a folyóiratokban zajló utólagos – a „helyesbítés” szándékával fellépő – vita.

Mire is vállalkozott Illyés Gyula tulajdonképpen? Egy negatív értékű kánont kívánt megváltoztatni, amely természetesen egy meglévő interpretációra támaszkodott. Ahhoz tehát, hogy ezzel szembeszállhasson, új értelmezésre volt szüksége. Ennek egyetlen hátulütője az volt, hogy értelmezésének ugyanazokra az alapokra kellett támaszkodnia, mint az előző, negatív értelmezésnek. A Rákosi-rendszer mint az elveket eltűzítő, személyes érdekből eltorzító korszakot elítélő 1956 utáni, némileg konszolidáltabb rend ugyanis ugyanazokkal az elméleti tézisekkel, azok „helyes/pontos” értelmezésével igyekezett saját létét ideológiailag megalapozni, mint az előző. Ezek a főbb tézisek – a társadalom teleologikus felfogása, az osztályuralom stb. – gyakran frazeológiai panelkészletként inkább funkcionáltak, mint paradigmát megalapozó szemléleti egészként. Az értelmezések számára viszonylag tág teret engedtek tehát, a lehetséges értelmezések közötti harc azonban a nem nyelvi szint referenciális viszonyaira sokkal inkább támaszkodott, mint egy nem elsősorban hatalmi diskurzusban. Illyés tehát saját irodalompolitikai pozícióját használta egy – mint látni fogjuk – szélsőséges interpretáció elfogadtatására. Hiába teremtett azonban kedvező feltételeket mind Illyés státusa, mind az az értelmezési szituáció, amely a hatalmi rend 1956-os átalakulásával meglehetősen

szabadságot nyújtott a kommunista tézis- illetve frázisrendszer alkalmazásában, ha az adott, viszonylag tág határok közé egy oda semmiképpen nem illő szerzőt kellett elhelyezni. Ha ugyanis összevetjük az egész elmúlt negyven év szemléletében közös nevezőként szereplő tényezőket a Szabó Lőrinc-recepció bármely eddigi értelmezési struktúrájával, azt az eredményt kapjuk, hogy e két szemléleti horizont gyakorlatilag összeegyeztethetetlen. Ez két ponton a legszembetűnőbb. A '48 után Magyarországon kialakult, és a kilencvenes évekig vegetáló hatalmi struktúra, mint minden totalitárius rendszer, az egyén szuverenitásának lehetséges minimalizálására törekedett. Ezzel szemben Szabó Lőrinc gyakorlatilag minden értelmezése közös a személyiség központi pozícióiba helyezését illetően. A másik fő inkompatibilitás a teleologikus szemlélet kérdése, amely a kommunista-szocialista világkép alappillére, Szabó Lőrincnél azonban igen kevés nyomát találjuk. A fentiek ismeretében lesz igazán érdekes Illyés írásának elemzése.

Tekintsük az előző egy rövid részletét: „[Szabó Lőrinc] a polgári élet konfliktusainak a legnagyobb költői ábrázolója.”³⁷ Szabó Lőrinc két irányból volt leginkább támadható. A Rákosi-időkben nem hoztak létre új értelmezést, átvették az „individualista pesszimista költő” harmincas években kialakult olvasatát. Ha – a lukácsi koncepció alapján – egy mű mimetikus, és a hivatalos álláspont szerint a világ jó, vagy javul, értékes műalkotás nem lehet pesszimista. Másrészt, ha a műalkotásoknak gyakorlati szerep jut a társadalmi fejlődésben, akkor egy mű individualista sem lehet. Illyés briliáns módszerrel vágja át e gordiuszi csomót: mint később kitérünk rá, nagy referenciájú utalások segítségével a klasszikus műalkotások létmódjába utalja Szabó Lőrinc verseit, amelyek innen nézve tehát saját koruk – nem a szocializmus, vagy ne adj' isten az egész világ – negatív szemléletét tartalmazzák. Mivel ez a kor, a polgári világ a rendszer kritikáinak egyik fő célpontját is képezi, Szabó Lőrinc egyszerre lesz jogosan pesszimista és – realista is. „*A Te meg a világ*” témája megannyi probléma: mit tudok elfogadni abból, amit ez (az!) a világ nyújt (...) semmit!”³⁸ Illyés ezenkívül több adut is kijátszik. A rezsím antiklerikalizmusára támaszkodik: „Éz az a fajta gyöttrő magány, amelyre a katolikus egyház éppoly diadallal mondja rá, hogy íme, ide jut, aki elhagyja a Nyáját és az Aklot!”. Rájátszik a kommunizmus polgár- és kapitalizmusellenességére: „De hisz neki a polgárság a nyáj s a kapitalizmus az akoll!”³⁹ És ami a legfurcsább ebben az egész mentési kísérletben, így lesz Szabó Lőrincből a polgári rend által szándékosan félreértelmezett költő („a kritika ezt annak idején ebben a pirulában nyelte le: individualizmus; individualista túltengés”⁴⁰), aki akár már-már egy kommunista forradalmár előképe is lehet („Az vesse rá az első követ, aki – már akkor! – nála szívósabban s igényesebben látott a kérdéshez”⁴¹). Ez utóbbi megjegyzés az adott szituációban persze oldalvágás is lehetett bizonyos emberek harmincas évekbeli múltjára.

Illyés tehát nem támaszkodik a harmincas-negyvenes évek recepciójától különböző értelmezésre, és a korábbi elítélő kritikák alapelvein sem változtat, mégis a legnagyobb hallgatásból a legszélesebb nyilvánosság elé kívánja juttatni Szabó Lőrincet. Ehhez nem elég az a széles koncepció, amely a polgári világ kritikusakávé nevezi ki a költőt. Részletesen kitér minden olyan konkrét vádra és vitás szövegrészre, amellyel az életműnek számolnia kellett. A fő vádak – individualista, pesszimista –, mint már említettük, a harmincas évekből valók. Az újabb keletűek – jobboldali

(fasiszta), kommunistaellenes – nagyrészt a hatalmi rendszer neurotikus ellenségkeresésének is betudhatók. És az egyik igen gyakori, a diskurzusból egyfajta referencia nélküli szégyenbélyeggé devalválódott ítélet – formalista. Ez utóbbi címke minden összetettebb poétikai megalkotottságú irodalmi szövegre felkerült Szabó Lőrinc-től a valójában a kommunizmus és szocializmus alapelveivel messzemenőkig egyetértő Kassáig. Többé-kevésbé láthatóvá válik tehát, hogy a formalista kategória végletesen formális szempontú, ám hatásában annál sajnos sokkal elementárisabb. Többek között ennek köszönhető ugyanis az, hogy a hazai befogadói közösségek és műalkotások jelentős részétől mind a mai napig érezhetően távol maradtak a szövegalkotás mikéntjében lezajlott 20. századi tendenciák. De térjünk vissza arra, hogyan is próbálta Illyés lemosni a vádakat Szabó Lőrinc-ről. Az individualista vád eltüntetésére a már többször emlegetett módszer kerül elő, amelyet talán „Szabó Lőrinc az ellenálló” névvel illethetünk. „Vagyis: irigylendő, kívánatos ez az individualizmus? azaz: Egyáltalán individualizmus ez még? S nem óvás inkább tőle? Ez a világ s minden rezenete ellentmondás. Kinek használunk, ha ezt az ellentmondást leleplezzük? Nyilván nem neki, ennek a világnak és társadalomnak, hanem a tagadóinak.”⁴² Illyést talán itt érhetjük leginkább tetten, egyértelművé válik, hogy írásának célja egyáltalán nem elemző kritikai vagy értelmező, a szöveg retorikai szerkezetéből kitérni annak illokúciós terheltsége.⁴³ A „formaművész” Szabó Lőrinc egy hasonló, ámde sokkal erőteljesebb védőbeszédet kap, ezek szerint a költő igenis a „tartalomra szabja a formát”; „Fő jellegzetessége, szinte világnézete is ebben (ti. a stílusban) mutatkozik meg.”⁴⁴ A rendszernek a költővel szemben hangoztatott ítéleteire, amelyek társadalmi helyzetére és világnézetére vonatkoztak a következő, részben kifejezésekben fellelhető választ találjuk: „polgáriasant mozdonyvezetőfi” vagy „Soha (...) fáradhatatlanabb és megbízhatóbb munkást (...) a 30-as évek Szabó Lőrincénél.”⁴⁵ Már említettük, hogy az ötletet, hogy Szabó Lőrincet klasszikus alkotóként állítsa be, Illyés nagy referenciájú nevek tömkelegével támasztja alá. Így előkerül a szövegben Don Quijote, J. Sorel, Rastignac vagy Fr. Moreau, a művészek közül Villon, Verlaine és Baudelaire.

Szólnunk kell azonban Illyés mentési módszerének jelentős negatív következményeiről is. Abban, hogy Szabó Lőrincet az európai irodalmi hagyomány legnagyobbjaihoz méri, természetesen jó szándék vezette. Az adott helyzetben nem is igen tehetett mást, ha egyáltalán lehetővé akarta tenni szövegeinek kiadását, és felszabadítani a vele kapcsolatos diskurzust. Csakhogy olyan fegyverhez nyúlt, ami hosszabb távon fordítva is elsülhetett, és, hogy képzavarral éljünk, el is sült. A régi, klasszikus műalkotások létmódjába utalta ugyanis Szabó Lőrincet, de közben implikált egy már említett befogadói pozíciót is, amely az ilyen művek olvasását megfoszthatónak, sőt, megfosztandónak látja a műélvező saját korának kérdésfelvetéseitől (amit a modern irodalomelmélet legtöbb irányzata mára teljesen lehetetlenné tart). Maga Illyés azért választhatta ezt a „klasszikus távolságba” helyező módszert, hogy Szabó Lőrincet leválassa a kortárs műveknek kijáró, azok korreferenciáit feltáró befogadói módszerről, ami Szabó Lőrinc művei számára az ötvenes-hatvanas években végzetes lehetett volna. (A módszer lelegeklátásabb példájaként a *Vezér* című vers illyési kommentárját idézhetjük, amely Shakespeare-monológként érti a korra igencsak egyértelműen vonatkoztatható verset.) Csakhogy ezzel gyakorlatilag azt a levegőt zárta el az életműtől, amely az esztéti-

kai kommunikáció alapja, az örökös újraértelmezését, amely egy (irodalmi) hagyományt minden kor számára élővé tesz. Ennek következményei máig kimutathatók a tágabb értelemben vett recepcióban. Idáig visszavezethető az a tendencia, hogy miért alkalmazta a befogadói közösség a József Attila-i életművön kialakult befogadói stratégiákat évtizedeken keresztül Szabó Lőrinc lírájára.

Illyés Gyula 1956-os előszavára Somlyó György, majd Komlós Aladár válaszolt. Ez a két írás határozta meg azt a hivatalos álláspontot, amely az irodalom monolitikus hatalmi diszkurzivitása miatt uralkodóvá válhatott 1956-tól a nyolcvanas évekig. Hatásuk annak ellenére volt rendkívüli, hogy tulajdonképp semmi újat sem tartalmaznak. Arra következtethetünk, hogy az elsősorban a szövegükön kívül létrejövő konszenzus fogalmazódott meg bennük, vagy legalábbis olyan alternatív lehetőséget nyújtottak, amely mind az irodalmi közvélemény, mind a hatalom számára megnyugtató lehetett. Valószínű, hogy fontos volt a kérdés rendezése, hiszen Illyés írása, bár rejtetten, de meglehetősen provokatív élűnek tetszhetett sokak számára. „Szabó Lőrinc költészetének mélyen problematikus lényege”⁴⁶; ez a kifejezés talán nem is annyira a költészet, hanem a kialakult helyzet problematikuságára vonatkozik. A szituáció kényessége főleg abból adódott, hogy Illyés az átrendeződés szlogenjét – a „dogmatikus és szektás” hibák kiküszöbölését is felhasználta Szabó Lőrinc védelmében. Óvatosan közeledtek hát hozzá kritikáikkal, nehogy ők is a dogmatika vagy a szektáság az előző rendhez hasonlóan felülről megállapított listájára kerüljenek. Ennek köszönhetőek azok a – különben semmiféle különösebb vonatkozással nem bíró – megnyilatkozások, amelyekkel a szerzők saját magukat, illetve véleményüket igyekeztek védeni. Illyésnek tehát sikerült úgy beállítania a kérdést (nem [csak] a szó fegyverével), hogy a dogmatizmus, amelynek elítélése 1956 után éppoly kötelező lett, mint Rákosi dicsérete korábban, Szabó Lőrincet hibásan ítélte el. Mivel az új hatalmi rend diskurzusaiba Illyés azt vetette bele, hogy a dogmamentes értelmezés Szabó Lőrinc-ről pozitív, az Illyésnél kisebb jelentőségű irodalompolitikai/hatalmi helyzetű írók vagy kritikusok, akik (személyében) nem támadhatták Illyést, nem kockáztathatták meg, hogy Szabó Lőrinc elítélésével az átalakuló rendben a régi rend híveiként tűnjenek fel. „Hogy félreértés ne essék: nem »politikai« megítélés kérdése ez; ami ilyesmi történt Szabó Lőrinc esetében, jobbára káros vagy igazságtalan”;⁴⁷ „De ha kilábalunk az elmúlt évek babonájából, mely csak a társadalmi haladásért küzdő költészetet becsülte, ha belátjuk, hogy nagy érték az a költészet is, amely művészen s új és mély megvilágításban mutatja be az emberi lelket, akkor Szabó Lőrinc lírájának joga van nagyrabecsülésünkre.”⁴⁸ Abba tehát, hogy Szabó Lőrinc „nagy költő”, már kevésbé lehetett belekötni, ez ugyanúgy hatalmi jelleggel dőlt el, mint ellenkezője korábban. Nincs szó persze arról, hogy azt tételeznénk, a kritikusok mind Szabó Lőrinc elítélésére törtek volna, csak a helyzet akadályozta őket ebben. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy akik állást foglaltak, nemigen dönthettek súlyos következmények tekintetbevétel nélkül a kérdésben. „A fenntartások fenntartásával is: nagy költő”⁴⁹ – írja Komlós Aladár. A fenntartások fenntartásával. Ez azért fontos, mert Illyés előszavában igen kevés nyoma van fenntartásoknak. Sikerült tehát keresztülvinni a Szabó Lőrinc megmentésére tett kísérletet, Szabó Lőrincből évtizedekre „nagy költő” lett. Csakhogy az a briliáns technika, ahogy ezt Illyés végrehajtotta, veszett kárba. Hiába idézte J. Sorel-t és Don Quijotét, emlegette

Shakespeare-t és Baudelaire-t, Szabó Lőrincet újra csak „a legszélsőségesebb individualizmus” és „az embereknek (...) végletesen pesszimista megítélése”⁵⁰ megszokott vádak érték. A recepció ezzel a harmincas-negyvenes évek azon értelmezői tendenciáihoz tért vissza, amely mintegy hallgatólagosan elismerte a költő jelentőségét, sőt, klasszikus nagyságát, de a közösségiség és pozitív világlátás síkján ítélte meg, és ezek nevében ítélte el Szabó Lőrincet.

Készült azonban egy másik Illyéssel vitázó mű is. Ebből kiderül többek között, hogy Illyés munkája az említett szöveggel egyetemben 1955-ben keletkezett.⁵¹ Talán nem alaptalan az a feltételezésünk, hogy Illyés tanulmányát az 1953-tól datálható, a rendszer konszolidációját ígérő változás jegyében írta meg, s meg nem jelenésének oka az a fordulat lehetett, amely például Kassák évtizedek óta kiadatlan műveinek publikálását az arra való konkrét ígéret ellenére megakadályozta.⁵² Ha mindez így történt, Illyésnek írása közzétételével az 1956-os események diskurzusalakító hatását kellett megvárnia. S hogy ekkor milyen jól számított, azt jól mutatja a következő szöveg, pontosabban annak sorsa. Szigeti József saját bevallása szerint 1955-ben írta válaszát Illyés tanulmányára. Miután az megjelent az 1956-os könyvhét Szabó Lőrinc-kötetének előszavaként, Szigeti saját válaszát beszerkesztette az 1959-ben a közönség elé került tanulmánygyűjteményébe. „Illyéssel polémiában (...) kísérletet tettem arra, hogy a marxista esztétika elvi álláspontjáról meghatározzam Szabó Lőrinc költészetének és költői fejlődésének fő vonásait.”⁵³ Szigeti egy korábbi írására hivatkozva kifejti, hogy „[Szabó Lőrinc] magatartása: romantikus antikapitalizmus (...) Egyénileg lázad a saját élete nevében...”⁵⁴ Itt is felbukkan hát az a már jól ismert pozíció, amely képtelen az egyes személynél univerzálisabb életérzésként felfogni a Szabó Lőrinc-i költészetben fellelhető világszemléleti momentumokat. Azonban ezen sorok ezen értelmezés legszélsőségesebb változatát képviselik, egy olyan minden ízében dogmatikus struktúra megjelenését, amely egyedülálló a recepcióban: „[Illyés látja] – s ez nem kevés – hogy mindez konkrétan a kapitalista élet ocsmánysága és szörnyűsége ellen irányul. Egyik legkomolyabb érdeme cikkének, hogy elsőként tárgyalja ennek a végletesen individualista költőnek egy s másban valóban pozitív viszonyát a dolgozó tömegekhez.”⁵⁵ A tanulmány minden részéből az ítélkező modális pozíciója árad, olyan monolit struktúra, amely az igazság egyfajta kinyilatkoztatását saját kompetenciakörébe utaltnak látja. Ugyanakkor azt az ötletet, hogy Szabó Lőrinc egy kommunista előkép, nemcsak hogy átveszi, de tovább is fejleszti. Mint az egyik fenti idézet mutatja, Szabó Lőrinc az illyési ellenálló után „romantikus antikapitalista” lesz. Ilyet Illyés maga nem írt le, mint láttuk, finom utalásokkal járta körül a témát. Szigeti azonban nemcsak hogy nem elégszik meg a homályos célozgatással, de a saját állításán (ítéletén) fel is habborodik, mélysegesen elítélve Szabó Lőrinc káros 19. századi attitűdjét, kizárólag ebből a szempontból vitatkozva Illyéssel. Ami ezeknél sokkal fontosabb, más vádak is felújít a költővel kapcsolatban. „Általában – minthogy itt közvetlenül politikai kérdésekről van szó, hadd jegyezzem meg, már most – a fejhajtás a tömeg előtt, egybekapcsolva a tömeg elutasításával, az izoláció fenntartásával (ennek skálája a Szabó Lőrincnél látható magatartástól a Hitler-féle cinikus tömegmegvetésig terjedhet) minden jobboldali, a fasizmust előkészítő szellemi és politikai áramlat jellemző vonása, amely legfejlettebb formájában a fasizmusban lép fel.”⁵⁶ Azonban nemcsak

Szabó Lőrincet, de Illyést sem kíméli: „Érthetetlen, Illyés paraszti demokratizmus felől is érthetetlen, hogy a parasztforradalmár miért tartja ezt a közösségi jelleget »nem kis eredménynek«?”⁵⁷

Szigeti argumentációja, amellet, hogy személyek ellen irányul, az életműből a korai lázadó Szabó Lőrincet emeli ki. Szerinte *A Sátán műremekei* és a *Te meg a világ* kötetek igazán értékesek. Összességében az egész írásban az lehet érdekes, hogy a korábban vázolt elméleti rendszer (ti. a dolgozó tömeggel való kapcsolat) számára teljesen irreleváns *Te meg a világ* is a kiténtettek között van. Az, hogy *A Sátán műremekei* – az avantgarde tényezőket szép számmal tartalmazó kötet – átjárható a kommunista szemlélet felől, még érthetőnek tűnik, hiszen a művész szerepéről mint a világszemléleti teleologizmus kiszolgálójáról való elképzelés Kassákra, a korai Szabó Lőrinc-re, vagy éppen a szocialistának nevezett propaganda jellegű irodalomra egyaránt jellemző. De azt a tényt, hogy Szigeti a *Te meg a világ* kötetet is mint haladó művet tünteti ki, csak úgy magyarázhatjuk, hogy a szerző több figyelmet fordított írása pragmatikai viszonyaira, mint elveinek az értelmezésben való megjelenésére. Ezen azt értjük, hogy ahelyett, hogy a hangoztatott kommunista esztétikai elvek birtokában a kérdéses kötetről új olvasatot alakított volna ki, megelégedett a korábban (Illyésnél) nem kommunista, inkább egy kultúremler ízlésére alapuló kanonizáció átvételével. Ehelyett a mondás monolit struktúráját arra használta, hogy elveinek univerzalitása nevében olyan ügyekre is kiterjessze fíteletalkotásának körét, amelyek esetében az ilyen ítélkezés az európai kultúrszemiotika körében védettnek minősül. „Itt olyan problémáról van szó, amelyet Illyés a maga paraszti demokratizmus alapján is helyesen láthatna és ítélhet meg, ha valami helytelen elképzelés a barátságáról nem akadályozná ebben.”⁵⁸

A fentiekben tehát az ötvenes évek dogmatikus monolit és agresszív gondolkodásának egy tipikus példányát láthattuk. Nagyon fontos azonban, hogy a fenti írás a diskurzusban egyáltalán nem foglal el jelentős helyet. Már említettük, hogy Illyés írása egy átrendeződés speciális lehetőségeit használta ki. Ha azt a foucault-i modellben⁵⁹ jól értelmezhető jelenséget is tekintetbe vesszük, hogy egy hatalmi diskurzus átszerveződése nem elsősorban a szövegek struktúrájának azonnali változásában érhető tetten, hanem a szövegek publicitásának mértékén, akkor a fenti állítás egyáltalán nem meglepő magyarázatot nyer. Abból a tényből, hogy míg Illyés írását 1956-ban 9300 példányban adták ki, Szigetiét 1900-ban, összességében elmondhatjuk, hogy a diskurzusban uralkodóvá vált szöveg jól mérte fel a kontextus változását, míg Szigeti az idők változását figyelmen kívül hagyva szélsőséggként, az irodalmi diskurzusba annak marginális jelenségeként került be.

A következő említésre érdemes szövegesoportot Németh László két, illetve Sötér István egy tanulmánya képezi. Ezen írások közös nevezője, hogy összefoglaló igényük ellenére rövid terjedelműek, s stílusuk ehhez mérten esszéisztikusabb.

Az első Németh László-szöveg sok tekintetben Illyés nagy hatású előszavával mutat rokonságot. Egy Illyésétől eltérő koncepciót vázol – melynek sommás tagadását Sötérnél találjuk meg – Szabó Lőrinc nagyságát alátámasztandó. Az illyési fő érv, miszerint Szabó Lőrinc a polgári kapitalizmus bírálója, itt igen kevésbé kap helyet, legfeljebb szólamszerűen: „...a kivételes gyötirelem is, amit a nyugati s tőkés életforma jelent neki”, de ez is sajátos indokrendszerrel: „[Szabó Lőrinc] alap-

jában véve keleti ember.”⁶⁰ Az érvelés alapja egy, az Illyés vázolta képhez annyiban hasonlító állítás, amennyiben poétikai megalapozás helyett elméleti konstrukciókra támaszkodva ez is igen egyszerűen cáfolható. Előrelép azonban azzal a Németh László-i állásponttal, hogy nem régi műalkotásként kezelve az életművet, a kortárs irodalmi diskurzus körébe kívánja bevonni. Ha Németh László írásának lényegét Szabó Lőrinc élővé tételében látjuk, úgy ez a kísérlet az illyésihez hasonlóan magán a szöveg egyfajta ellenállásán bukik el. Azok a kevésbé jelentős vitázók, akik mind Illyés, mind Németh László esetében a nagyszabású koncepciót egyszerűbb olvasattal szembesítették, olyan interpretációs elvekre támaszkodtak, mint maguk az állítások megfogalmazói, csak a szöveghez, a befogadói közösség esztétikai tapasztalatához jóval közelebb interpretációt használva.

Németh László koncepciója szerint Szabó Lőrinc népi író. A megfogalmazást egy olyan módszerrel igyekeznek tompítani, amely a fogalmat a diskurzusban nem dominánsan jelen lévő jelentések említésével tágítja ki. Szabó Lőrinc úgy népi író, ahogy Shakespeare és Rabelais. „[Szabó Lőrinc] társadalmi hitelességéről, hogy egy népes, másuttal nem ábrázolt embercsoport, a városra szakadt vidéki leg-hívebb megszólaltatója.”⁶¹ Ez néhány éven belül már a második ötlet, hogy tulajdonképp kit is ábrázol Szabó Lőrinc. Diakrón szempontot érvényesít Illyés: a polgári kapitalizmust, szinkrón Németh László: a városba szakadt vidéket. De hogy már itt is érvényesül a hetvenes években kiteljesedő, Sötér írásaiban korábban is uralkodó, a poétikai jelenségeket a költői személyiségre visszavezető tendencia, arra konkrét példát idézhetünk: „Van, aki mint József Attila, egy új, addig meg nem szólalt társadalmi osztály hangját kapja újdonságul – Szabó Lőrinc mindig csak magáról, a maga nevében beszél.”⁶² De ennél jobban alátámasztja ezt az a koncepció, amely a népi Szabó Lőrinc költészetének jellemzőit annak erkölcsösségéből, kíváncsiságából, mesterségtiszteletéből, igazságszeretetéből kívánja levezetni. Mindezekről a kérdéses használhatóságú felvetésektől függetlenül (hasonlóan a már elemzett 1933-as kritikához) a művekre vonatkozó konkrét vélekedések párhuzamosak a 20. század végi elfogadott értelmezéseikkel: „...a nagy diadalmas kötet, a *Te meg a világ* beállítja a jó hangot, a költő és témái közt a helyes arányt.”⁶³

A második Németh László-írás egy előadás publikált szövege. Új kérdésfelvetés nincs benne, néhány sommás meghatározását érdemes kiemelni. „[Szabó Lőrinc] a kultúrába betört népi erő nagy jelképe.”⁶⁴ A Szabó Lőrinc körül kialakult irodalmi diskurzusra következtethetünk azokból az adatokból, amelyeket, mintegy mellékesen, Németh László szolgáltat. „Válogatott verseit, melyeket a múlt könyvnapon órák alatt elkapkodták...”⁶⁵ „[Szabó Lőrinc a *Válogatott versek* megjelenése után még] megérte az első hökkent ellentmondások elhalkulását is...”⁶⁶

Sötér István írása – akárcsak Illyésé – egy kiadás kísérőtanulmányaként jelent meg. Ebben az összegző munkában az lehet érdekes számunkra, hogy az eddig vázolt konstrukciókból mennyit vesz át, s ebből következtethetünk arra, hogy ezek az irodalmi köztudatba mennyire tudtak beilleszkedni. Sötérré leginkább az elmentések kibékítésének szándéka jellemző. A felmerült diakrón és szinkrón szembenállás így jelentkezik nála: „A költő világa és hangja: olyan vallomás a korról és önmagáról...”⁶⁷ Németh László koncepciójának az a része, amely Szabó Lőrincet egy csoport reprezentánsának tekinti, megjelenik Sötérről: „[Szabó Lőrinc] »élet-

regénye» a magyar értelmiség egy jelentős részének válságait és drámáit úgy mutatja meg, ahogy magyar regény még soha.”⁶⁸ Szabó Lőrinc mint népi író azonban már elfogadhatatlan Sötér számára: „Szabó Lőrincet tehát a népi mozgalomhoz legfeljebb az irodalmi élet esetleges számai fűzhetik.”⁶⁹ Két dolgot kell még kiemelni a szövegből. Egyrészt azt, hogy periodizációjában a *Te meg a világ* kötet nem szerepel kitüntettként (említés csak a *Különbéke* és a *Tücsökzene* című kötetekről fordul elő). Ez azért furcsa, mert az a két szekunder szöveg, amelyre Sötér támaszkodik, a *Te meg a világ* kiemelt jelentőségében megegyezik. Nem lehetetlen, hogy ennek oka Sötér következetességében keresendő, ugyanis ha a diskurzusban uralkodó individualizmus, passzivitás, lázadás fogalomkört tekintjük, ezek alapján valóban nem tűnik ki a kérdéses kötet (pontosabban nem ezek alapján tűnik ki). Ha így fogjuk fel a dolgot, akkor mind Illyés, mind Németh László irracionális módon, pontosabban explicitté saját számukra sem tett tényezők alapján jutottak a *Te meg a világ* kanonizációjára. A másik fontosnak tűnő momentum a diskurzus rendjének megváltozására vonatkozik. 1955-ben Illyés még fontosnak tartotta Szabó Lőrincet a formalizmus vádjától tisztázni. 1962-re azonban mindez megváltozott, hisz Sötér így ír: „A tartalom elvesz, de ami lírai formaként, lírai kifejezési művészetként létrejött: az tovább él...”⁷⁰

Mielőtt az általunk az abszurd kifejezéssel jelölt szövegek körére térnénk, a hatvanas évek nagy elvárásokkal terhelt, és referenciáját egyes kutatók körében máig őrző műre, a *magyar irodalom történetére*, pontosabban ennek Szabó Lőrincel foglalkozó részére kell kitérnünk. Ezen szöveg vizsgálata azért fontos a recepció szempontjából, mert mind szándékában mind fogadtatásában dominálnak a kanonizáló momentumok. Ez az írás a később jelentős monográfiát is író Rába György munkája. A szöveg majdnem minden állításában visszavezethető a recepció tárgyalt szövegeire. Rába így ír: „Ezért már ifjúságából származtathatjuk a tapasztalati világ elé górcsövet tartó embernek azt a kíváncsiságát, mely érett költészetét jellemzi.”⁷¹ (Vö. Szentkuthy idézett tanulmánya.) Jelölt intertextuális kapcsolat áll fenn Németh László, Illyés és Sötér írásaival, míg nem jelölt, de véleményünk szerint világos az összefüggés Szigeti tanulmányával is. Ez utóbbi két konkrét szövegrészben mutatható ki, s mindkettő a Szigeti által Szabó Lőrincnek tulajdonított világszemléleti jelenségekre utal. Rába György ugyanakkor messze toleránsabb és modernebb szemléletet képvisel annyiban, hogy a költő személyiségét ért vádakot igyekeznek elkülöníteni a költészet egészének értékelésétől. „Szabó Lőrinc későbbi jobboldali radikalizmusa, mely inkább csak személyes magatartásban, egy-két cikkében jelentkezett...”⁷² „Ez a lázadás még nem teljesen tudatos, a költő romantikus antikapitalizmusát inkább belső szenvedély fűti, mint forradalmi társadalomkritika.”⁷³ A recepció szokásossá vált fordulatain – például: a pesszimizmus, individualizmus – túl Rába munkájában egyrészt a harmincas-egyvenes években felmerült, de az ötvenes-hatvanas években a diskurzusból kiszorult kifejezések, illetve értelmező momentumok, valamint produktív újdonságok merülnek fel. Az előző csoporthoz tartozik mindenekelőtt az ismeretelméleti agnoszticizmus, illetve a pesszimizmus mint metafizikus világnézeti jelenség fel-tételezése. Az új felvetések egy része valószínűleg összekapcsolható a már Sötér kapcsán említett diskurzusban megjelenő változással, amely a líra poétikai („formai”) komponenseit újra a vizsgálat potenciális tárgyai között tartja számon. Ez a

szemlélet más pozitív tendenciákkal együtt első komoly megvalósítást Rába monográfiájában nyer.

Az irodalom nyelvben való létezésére hangsúlyt fektető horizont juthat csak arra a megállapításra, hogy „[Szabó Lőrinc] Látásmódja (...) a technika és a természettudományok fogalmaival korszerűsíti modern líránkat.⁷⁴ Hasonló újdonság a kontextuális szempont érvényesítése az életmű vizsgálatában, hiszen József Attilán kívül más alkotót a korábbi recepció nemigen emlegetett. „Szabó Lőrinc (...) a húszas évek német illetőségű »új-tárgyas« irányzatának, a Neue Sachlichkeitnek művészi eredményeit kamatoztatja...”⁷⁵

A hatvanas évek elején, a magát marxistának nevező kritika háttérbe szorulásával két olyan recepcióstruktúra is megjelent, ami a már emlegetett pozitivisták hagyományra vezethető vissza. A két szövegcsoporthoz tehát közös azon feltételezésében, hogy a műalkotások vizsgálatában az alkotó életének kutatása központi helyet foglal el.

Az első csoportból csak néhány írást emelünk ki, valószínű, hogy egyébként sem nagy számú szöveg tartozik ide. Közös jellemzőjük az, hogy valódi élettényekre igyekeznek támaszkodni. Az első említendő írás, Bóka László műve,⁷⁶ irodalompolitikai események személyes háttérét kívánja megvilágítani – tisztázó jelleggel. A második írás Illyésé, a *Szabó Lőrinc testközelből*, amely tulajdonképpen a költő magánéletének azon momentumait tartalmazza, amelyeket Illyés közérdekűnek értékel. A harmadik Baránszky-Jób László 1964-es tanulmánya,⁷⁷ amely a *Tücsökzene* értelmezését tartalmazza a szerzői szándékok alapján. Mindhárom szerző a Szabó Lőrincel való személyes kapcsolat alapján ír. A három szöveg, és talán az egész jellemzett szövegcsoporthoz legfontosabbja Illyés személyes hangú vallomása. Mind szövegalkotási módszerére, mind pedig modális jellemzőire nézve a legvilágosabb információkat egy jellemző részlettel adhatunk. „Ő, a művészetben oly fejedelmien igényes, az emberekkel való érintkezésben kimeríthetetlenül demokrata volt. Tudott, sőt szeretett úgynevezett autóstoppal utazni. Ez azt jelentette, kiállt a kocsijáró szélére, s addig integetett a járműveknek – a teherautóknak éppúgy, mint a motorkerékpárnak –, amíg nem akadt olyan, amely megállt és fölvette.”⁷⁸ Arról lehet vitatkozni, hogy a szigorúan vett irodalomtudomány mennyiben hasznosíthatja az ilyen és hasonló írásokat. Arról is, hogy a befogadói pozíciót mozdíthatja-e „előre” a szöveg. De tiszta modális és pragmatikai viszonyrendszere mindenképpen elősegíti azt, hogy bármely szempont – legyen az esztétikai vagy tudományos – könnyen szisztémájába illeszthesse a maga előfeltevései alapján. Messze nem ez a helyzet a második vizsgálandó csoporttal. Hogy Illyést idézzük: „A pletykadűh egyik legalantasabb formája, amely tudományos vigyort mímelve turkál, szennyez és képzeleg – vagyis ferdít – impotenciája szánandó kielégüléséül.”⁷⁹

Az 1950-es évek közepén indult útjára az a művészeti áramlat, amelyet az abszurd kifejezéssel illet a szakirodalom. Az elemzők többé-kevésbé megegyeznek abban, hogy a jelenség háttérében egy olyan világszemléleti válság áll(t), amely H. R. Jauss szerint a modernség utolsó horizontját képezi.⁸⁰ Lényege talán a lényeglátászat (Sein-Schein) kettősség agóniájának fogható fel, amennyiben a világ fenti kétszatszatiságának fenntartása az ismeretelméleti válsággal társulva negatív (tragikus) világszemléletet hozott létre. A Szabó Lőrinc-recepcióban a negativista világszemlélet

első reprezentáns képviselője Somlyó György 1961-es írása. Az ebben az írásban már a maga teljességében kibontakozó – sajnálatos módon máig fel-felbukkanó – szövegstruktúra valószínűsíti, hogy ha nem is elsősorban Szabó Lőrinc életművének másodlagos irodalmában, de egyéb alkotókkal (mindenekelőtt József Attilával) kapcsolatban már néhány évvel korábban kezdett kiépülni. Somlyó írása bár tipikusnak mondható, a jobbak közé tartozik. A legszélsőségesebbet jellegzetes módon a diskurzusban kevésbé jelentékeny helyet elfoglaló szerzők produkálták. A címek önmagukért beszélnek: „az önmarcangolás művészete”, „a bűnvalló és szeretetáhitó” stb. De térjünk át Somlyó írása, illetve e sajátos műfaj elemzésére.

A szövegtípus legalapvetőbb jellemzője a világszemléleti negativitás. Tragikus világszemlélet, amely olyan kifejezőkészséget épít ki magának, amely sem korábban, az 1950-es években nem fordul elő, sem az abszurd hatásától valamilyen szempontból távol maradtak között. Ez a szemlélet a szöveget az önkifejezés modális szerkezeté alapján szervezi. Ennek oka talán az, hogy a hatvanas években, bár ilyen másodlagos irodalom létrejötte lehetséges, de a szövegek szerkezete magán hordja a rendszer elítélő normájának, ennek létének állandó – nem feltétlenül tudatos – tudatát. Az abszurd trendjének e sajátos magyar megfelelőjét hosszú ideig jellemzi ez a szövegalkotás szintjén tettenérhető külsődleges szabályozottság. A talán legpontosabban tragikusnak nevezhető világlátás ezekben a másodlagos szövegekben sajátos kettős szerveződésként lehelhet fel. Tekintsük először ennek első komponensét. E szövegszervező elv egy olyan Szabó Lőrinc-olvasatra támaszkodik, amely a versekben manifesztálódó világlátást tragikusan negatívnak látja, például: „A kozmikus elmúlás e szinte már nem is emberien körvonalazott, roppant árnya...”⁸¹ Ezen értelmezői pozíció modellezésére a már említett látszat-valóság szembenállást hívjuk segítségül. Az abszurd világszemlélete, jelezési, kimondhatósági stb. válsága erős leegyszerűsítésben visszavezethető arra, hogy mint emberi pozíció elengedhetetlennek tartja az igazság, valóság, jelentés, verifálható nyelvi megjelenítés stb. keresését, ugyanakkor értékvesztésként veszi tudomásul az ezen a téren elért eredmények megkérdőjelezhetőségét. A huszadik század ismeretelméleti fejleményei a modalitás szintjén egy, a válság előtti monolit pozícióval szembeállnak. Szabó Lőrinc a másodmodernséghez sorolható világszemléleti horizontja azonban nem egészen ilyen jellegű. Az igazság monolit tételezésénél itt jóval összetettebb képleteket találunk.⁸² Szabó Lőrinc tehát azokra a kérdésekre, amelyekre az ötvenes-hatvanas évek széles rétegei az abszurdnak nevezett szemléleti rendszer alapján adták meg válaszaikat, egy összetett, osztott igazság-/valóságképet implikáló szövegstruktúrával – amelyet dialogikusnak nevezünk – felelt. A harmincas-negyvenes évek Szabó Lőrinc-értelmezése pontosan azért tünteti ki a pesszimista értelmezést, amiért az ötvenes-hatvanas években kezdődő az abszurdot: mert horizontja olyan monolit világszemléleti pozíciókra támaszkodik, amelyek felől egy dialogikus struktúra átjárhatatlan. Jó példa erre a fenti szövegcsoporthoz legreprezentatívabb primer szövege, Konrád György *A látogató* című regénye, amely 1969-ben sem tud kilépni az ábrázolás alapú poétika Szabó Lőrinc által a *Te meg a világ* kötetben már 1932-ben megkérdőjelezett szerzői pozíciójából.⁸³

Térjünk rá a recepció ezen szövegeinek konkrét vizsgálatára. Azt már kifejtettük, hogy e szövegek a kortárs (harmincas-negyvenes évek) bírálatokhoz hasonló értelmezésre támaszkodnak. Hasonló tételezés az is, hogy a versekben

konstituálódó identitás – az univerzális ábrázoláskompetencia értelmében – a szerző személyiségével azonos. A recepció korai szövegeitől mégis egészen különböző szövegstruktúrákat találunk. Ezen írások legnagyobb részét ugyanis egy olyan beszédmód jellemzi, amely – a saját szövegalkotási kompetenciát a szerzőhöz mérhetőnek tartva – a költőről, annak is elsősorban világszemléletéről fogalmaz meg állításokat. Ezek modális pozíciója a már ismertetett modellt alátámasztva – monolit. A művek, illetve az egész életmű így annak az értelmezői módszernek esik áldozatul, amit sommásan allegorézisnek nevezhetünk, s amelynek kritikája H. R. Jauss nevéhez fűződik.⁸⁴ Mivel ez a módszer nem értelmezésnek, hanem egyfajta kinyilatkoztatásnak tekinti magát, a művekről való kommunikáció teljes beszűkülését hozza magával: „[a költő] harcot immár nem vállalt többé másért, csupán az érzékeknek az értelmetlen világtól kicsikart egyéni ünnepeieért”;⁸⁵ „Ez a költő végül oda jutott, hogy ne tudja magát és az embert többnek látni a féregnél, mely majd fölfalja, s amely szintén fölfalatik...”⁸⁶

A szövegek alkotójának abszurd világszemléleti horizontja – s ezzel e szövegek kettős szerkezetének második komponenséhez jutottunk – nem csak a költő létértelmezésének egyfajta deskriptív szándékú megjelenítésében lelhető fel. A hosszú ilyen jellegű mondatok között árulkodóan előfordulnak olyanok, amelyekben már nem különíthető el, hogy még a költő, vagy már a szöveg szerzője beszél.⁸⁷ Az ábrázolás-poétika egy olyannyira szélsőséges értelmezésére bukkanhatunk, amely a költő „igazat-mondásán”⁸⁸ fellelkesülve jelölt vagy jelöletlen idézeteket szerkesztve a szövegbe mintegy átveszi a tárgyául választott alkotótól a szót. Ráadásul mivel egy művésztől veszi azt át, kivonva magát a műről való beszéd kommunikatív alapfunkciói alól, a líra szövegszerveződési sajátosságai közül a szekunder szövegben legkevésbé tolerálhatót teszi sajátjává – a referencializálhatatlanságot. „Ez a költő, aki, mint lombját és virágait nagy mementóinak egyike, a téli bodzabokor, minden zöldellő eszményt, illatos illúziót levetkezett magáról, s csupasz reménytelenségben irtózatot magányba dermedve ... stb.”⁸⁹

A Szabó Lőrincről készült monográfiák közül kettő sorolható az abszurdnak nevezhető szövegcsoporthoz, Steinert Ágota (1971) és Lászlóffy Aladár (1973) munkája. Steinert Ágota doktori értekezése rendkívül alapos filológiára támaszkodik. A mű bibliográfiája a legteljesebbek közé tartozik, Szabó Lőrinc műveire, és a szekunder irodalomra (ezeken belül az újságcikkekre is!) terjed ki. Ennek ellenére – elsősorban szempontrendszerének köszönhetően – újszerű eredményeket nem képes felmutatni. A már jellemzett szövegalkotási módot alkalmazza. A klasszikus műalkotások (mint láttuk, Illyés már 1956-ban, Szabó Lőrinc életében így kezelte az életművet) értelmezésének igen kézenfekvő, ám teljes mértékben megkérdőjelezhető módszerét választja. Modalitásának alapjává teszi a szerzővel való azonosulást, pontosabban a Szabó Lőrinc-művek olvasatát visszavetíti a szerzőre, egy olyan fiktív identitást hozva létre, amelynek sem Szabó Lőrinchez (vö. Illyés életrajzi jellegű írásait), sem a műveknek az abszurdon kívüli korok értelmezéséhez nincs sok köze. Innen vezethető le, hogy sem Steinert Ágota könyvében, sem a szövegcsoporthoz egyéb szövegeiben nem sok biográfiai, illetve más korábbi interpretációra való utalást találunk. Sőt, Steinert más szerzőknél tovább megy, vitába is száll „a költő”-vel (jellegzetesen metaforikus kontextusba kerül ez a szó az abszurd horizontú művekben). Olyannyira reálisnak, igaznak tartja saját –

más korszakból nézve szélsőséges – olvasatát, hogy a józan ész, vagy valamiféle reális valóságkép nevében el is ítéli azt. Annyiban tehát Steinert könyve a kommunista kritika szemléletét veszi át, hogy az alkotót hajlamos a maga képviselte normák alapján hibás szemléletűnek, téves álláspontot elfoglalónak nevezni. Csak-hogy míg a kommunista elvekre támaszkodó írások egy hatalmi diskurzusban mint annak képviselői manővereztek, addig Steinert mögött nincs ilyen „aranyfedezet”. Gyakorlatilag a szerző saját személyes normarendszerét alkalmazza úgy, ahogy korábban Marxot vagy Lukácsot idézték. A következetesen a lukácsi esztétikára támaszkodó szerzők művei, mint szisztematikus eszmerendszer hívei, többé-kevésbé kommunikációképes hagyományt hoztak létre, az idő Steinert művét (pontosabban az utókort) azonban ettől is megfosztotta. Íme néhány ítélet a műből: „Világnézet és egyéni hajlamok így szoros börtönbe zárják Szabó Lőrincet...”;⁹⁰ „S mert nem elég erős, hogy magát jól érezze”;⁹¹ „De ez a vallomás már nem meggyőző, Szabó Lőrinc megfelelkezik egy fontos lélektani kérdésről...”;⁹² stb. S hogy egy ilyen horizontú értékelés milyen élvezetet talál a saját maga által tévedőnek nevezett költő műveiben: „elrettető példává válik, állandóan tudatosítja bennünk reménytelen kettősségét...”⁹³

Lászlóffy Aladár munkájáról sajnos még annyi jót sem mondhatunk, mint Steinert Ágotáé. Úgy tűnik, azok közé a könyvek közé tartozik, amelyeket a keletkezés kora és korunk között eltelt idő teljesen elválaszt tőlünk. Szempontjai és megállapításai a tudományos vizsgálat számára használhatatlanok, a szépirodalmi szöveg esztétikai élvezhetőségét véleményünk szerint meg sem közelíti. A *Te meg a világ* kötetéről szóló szöveg a következő, a szerző egyéni horizontján minden bizonnyal releváns felvetésként feltűnő kérdéssel kezdődik: „Pillanat vagy folyamat a költés?”. A szerzőnek a következőkben sikerül magát megnyugtatni saját kérdésének megválaszolhatatlansága felől: „Mint minden értékes költői életmű, Szabó Lőrinc verseinek flórája, faunája, emberisége is alkalmas közeg a válasz kutatására, és megnyugtató, hogy ezúttal se találjuk meg a választ.”⁹⁴ Mégsem bír saját, immáron tisztázottan megválaszolhatatlan kérdésétől szabadulni, pár oldalal később ezt találjuk: „Mert pillanat is, folyamat is a költés. Amennyire pillanat, annyira folyamat.”⁹⁵ A *Te meg a világ* kötetrel kapcsolatban is sikerül néhány feltehetőleg egyszerű állítást ugyancsak egyénien megfogalmazni: „Egyik legjelentősebb kötete, a jelzett motívumok égisze alatt, a jelzett programmal itt már nemcsak rohan, hanem él és dolgozik. És teljes költői műszere birtokában.”⁹⁶ Akkor sem rejti véka alá véleményét, mikor poétikai következtetéseket igyekszik levonni: a versek szövegi megalkotottságának feladata „...szolgálni a költő pillanatnyi csatakiáltását.”⁹⁷ „S ezek a felizzó fegyverek csak szavak...”⁹⁸

Térjünk át a *Te meg a világ* szempontunkból fontosabb értelmezéseire, ezek közül mindenekelőtt a számos kérdéssel érdeemben először foglalkozó monográfiára, Rába György könyvére. Ennek fő újdonságát a kontextuális szempontú művizsgálat következetes alkalmazásában, valamint poétikai kérdéseknek a vizsgálatba való bevonásában lelhetjük fel. Kizárólag ilyen, a horizont szélesebbé válását jelentő változás teszi lehetővé a következő kijelentés megfogalmazódását: „Szabó Lőrincnek ez a kötete, bár heterogén, nemcsak a költő fejlődésének új szakaszát jelenti, hanem a magyar líra történetében is új ízlést jelent.”⁹⁹ Rába nem lép ki abból a szemléleti körből, amellyel a kötet a harmincas-negyvenes években szem-

besült. Nem véletlen, hogy a polgári Szabó Lőrinc-kutatás legkiválóbb műveire, Halász Gábor és Szentkuthy Miklós írásaira évtizedek óta először itt találunk hivatkozást. A recepcióban az ezen szemléletre épülő értelmezés talán legkiválóbb teljesítményét sikerült létrehozni. E szemléletről csak annyit jegyünk meg, hogy azon kétosztatóság jegyében fogalmazta meg a versekben fellelhető világszemléleti horizontot, amely a következő állítás: „Az új Szabó Lőrinc világfelfogása metafizikus, annak is pesszimista, individualista és értékrendje relativista.”¹⁰⁰ mögé mint potenciális és verifikálható szempontrendszer felrajzolva látta az optimista közösségi és az értékek hierarchiájában nem kétkedő ember horizontját. A Rába által meg nem kérdőjelezett szemléleti hagyomány része ezenkívül a versbeli beszélő(k) és az alkotó személy szétválasztatlansága. Jellemző azonban az, hogy bár Rába nem tér el ezektől a momentumoktól, más felvetésrendszerre támaszkodó horizont számára is releváns állításokat fogalmaz meg. Ennek hátterében valószínűleg az áll, hogy a fenti rendszerre nem támaszkodik olyan kizárólagosan, mint számos elődje, a műről való beszéd előterébe a művekben megfogalmazódó filozófiailag értékelhető megnyilatkozások eredete, illetve a megfogalmazás nyelvi hogyanja lép. „A szakirodalom (e sorok íróját is ideértve) Szabó Lőrinc költészetében korábban nem látott összefüggő eszmerendszert (...) De a költőnek itt bemutatott életfelfogása határozottan körvonalazott, egymáshoz fűződő lételméleti gondolatokra, metafizikai rendszerre vall.”¹⁰¹ Rába György a *Te meg a világ* szemléletét két filozófiai elődre, Schopenhauer és Bertrand Russell műveinek hatására vezeti vissza. Módszere produktivitását az is bizonyítja, hogy sikerül megkülönböztetnie ennek segítségével a harmincas évek Szabó Lőrinc-líróját a fin de siècle dekadenciájától. „A *Te meg a világ* a lét természetére vonatkozó gondolatai Schopenhauer metafizikájának hű tükré, nem pusztá világfájdalom, a századvég költőinek egyhangú életérzése...”¹⁰² Ugyanakkor mint a filozófiai kitekintés első jelentős alkalmazója azt a – véleményünk szerint túlzó – álláspontot képviseli, amely egy korszak műveinek világszemléleti egyezését kizárólag konkrét hatásoknak tulajdonítja. Innen magyarázható, hogy miután eszmetörténeti analógiákra bukkan, azok jelentőségét, hatását ad absurdum viszi. Így lehet az életmű kérdéses része „a német filozófus tételeinek mélyen átélt, szerves kifejtése.”¹⁰³ Russell *The Problems of Philosophy*-ja kapcsán is meglehetősen mechanikusan azonosít elméleti és nyelvkezelési szempontot.¹⁰⁴ Ez a módszer másrészt előremutató tendenciaként is értelmezhető. Rába poétikai fejtegetéseinek fő újdonsága ugyanis az, hogy állításainak eszmetörténeti, de legalábbis világszemléleti hátteret, magyarázatát igyekszik adni. Míg korábban elszórt utalások Szabó Lőrinc nyelvéről, illetve a *Te meg a világ* nyelvi sajátosságairól előfordultak (vö. főleg Steinert¹⁰⁵), de ezek rendszerbe, vagy legalább tágabb kontextusba helyezésére először Rába György tesz kísérletet. A recepcióban tulajdonképpen először beszél érdemben nyelvészleleti kérdésekről a konkrét nyelvi jelenségeknek tágabb kontextust teremtve. „A *Te meg a világ* nyelvészlelete (...), szókincse puritán, legtöbbször mellőzi a költői képet, és fogalmi látással, a logika világosságával elemzi a szituációt.”¹⁰⁶ S hogy e monográfia, illetve annak *Te meg a világ*-elemzése produktív lehetőségeket rejt, s hogy szemléletében a későbbi munkákat előlegzi, arra a dialogicitás egyfajta korai értelmezéséből következtethetünk: „A *Te meg a világ*-ban feltűnik egy érdekes, újszerű eljárás, mely nem pusztá formaszervező elem,

hanem a költő szemléletét is áthatja: ez az ellentétekben gondolkodás.”¹⁰⁷ Rába azonban csak nagyobb szövegegységek, versek, illetve több versszakból álló egységek közötti intertextuális kapcsolatként interpretálja a jelenséget.

Az első olyan írás, ahol a fent említett dialogicitás a maga – számunkra – valódi jelentőségében jelenik meg, Kabdebó Lóránt 1974-es monográfiája, az *Útkeresés és különbsége*. „Így versében két szemlélet szembesül, a kiteljesedni akaró lázadó és ennek kudarcait figyelő, szkeptikus elemző.”¹⁰⁸ Ez a felvetés, mint láttuk, a recepció legjobb teljesítményeiben, elsősorban Szentkuthy és Rába írásaiiban már előkerült az életmű, illetve a kötet egyik fő jellemzőjeként. Kabdebó megállapításainak fő újdonsága nem ebben van. Sokkal inkább egy olyan szemléletbeli változásra kell felhívni a figyelmünket, amely nemcsak a felvetések szemantikai szintjén, de a művekről való beszéd hogyanjában is jelentkezik. A fenti, a recepció egészét végigkísérő gondolat, a művekben jelentkező kétpólusúság ebben az új horizontban kaphatja meg – a mai recepció szerint – őt megillető helyét, egy sereg további, a korábbi recepció számára be nem látható következménnyel együtt.

Véleményünk szerint az az alap, amelyre a már említett, a poétikai következtetések nyelvi megjelenését is átalakító változás visszavezethető, a már sokszor emlegetett versbeli identitás és biográfiai személyiség közti távolság megjelenésének segítségével írható le. Ez a jelenség azért jelenthet, pontosabban jelentett komoly átalakulást a kötet, az életmű, de ha tetszik a két háború közötti és az az után kialakult poétikai jelenségekről való gondolkodás történetében, mert éppen ebben a korszakban jöttek létre a monologikus szövegszerveződést összetettebb struktúrákkal felváltó műalkotások. Az is érthetővé válik, hogy a századforduló jelenségeit a húszas-harmincas évekétől csak azon szemléleti átalakulás eredményeinek birtokában lehet markánsan megkülönböztetni, melynek fő jellegzetessége a Kabdebó-monográfia újdonságát is megteremtő, az identitásukat elkülönítő vizsgálati pozíció. Ugyanakkor Kabdebónál nem a saját újszerűségét deklaráló formában, hanem konkrét poétikai következtetésekben érhető tetten ez a szemlélet.

E pozíció lehetővé teszi a versben konstituálódó személyiség mint poétikai jelenség felismerhetőségét, amely a másodmodernség vizsgálatában alapvető fontosságú: „A személyiség épp ebben az egymásnak feszülő, egymást ellenpontosító, de ki is egészítő dialógusban fogalmazódik meg...”¹⁰⁹ Lehetőséget teremt a korábbi, az individualizmus-közösségiség tengelyén megfogalmazott ítéletek alapját megkérdőjelező megállapítás megfogalmazására: „...megszünteti a külső és belső világ korábbi kettősségét.”¹¹⁰ S végül e horizont felől nézve válhat fontossá egy olyan kitekintés, amely Szabó Lőrinc költészetének harmincas évek előtti jelenségeit versnyelvi sajátosságok segítségével különíti el a *Te meg a világ* kötetétől, ezzel megadva a klasszikus modernség (avantgarde) és a másodmodernség közötti átmenet egy poétikai modelljét. „Korábban a Szabó Lőrinc-versben a költő, a vers írója hol lelkesen együtt száguldott a versben ünnepléssel lehetőségekkel (*Fény, fény, fény*) hol népröbületi pózban szónokolt a társadalmi korlátok (...), ellen (*A Sátán műremekei*). A témákkal való ilyen jellegű érzelmi együttmozgás ezekben a versekben megszűnik.”¹¹¹

A következő monográfia, amelyre kitérünk, Kabdebó Lóránt 1985-ös munkája. Szemléletében bizonyos visszalépés mutatható ki a fentiekben vázolt képhez. Ennek oka véleményünk szerint annak köszönhető, hogy az 1974-ben készült előző

monográfia előre mutató fejleményei nemcsak az irodalmi köztudat, de az irodalomtudomány köreiben sem kaptak megfelelő visszhangot. S mivel Kabdebó ezen nyolcvanas évekbeli műve terjedelmében és formátumában egyaránt népszerűsítő jellegű, olyan befogadói közösséget céloz, amely nemigen tudott volna mit kezdeni a modern felvetéseket is magába foglaló tudományos jellegű szöveggel. Kabdebó tehát az irodalomról való beszéd egy olyan köznyelvén igyekezett megszólalni, amely széles rétegek elvárásai horizontjának felel meg. Így azonban – talán az író számára sem tudatosan – lemondott azokról a nem explikált előfeltevésekről, amelyek '74-es munkáját korszerűvé tették. A közvélemény ugyanis sem a versben konstituálódó identitással, sem a külső és belső világ kettősségének megszűnésével mint tolerálható világszemléleti jelenséggel nemigen tudott mit kezdeni. A monográfia szerzője tehát egy közkeletű hagyományra épített, az abszurd a nyolcvanas években is uralkodó nyelvére. Korábbi felvetéseit ezzel mintegy felhívítva próbált a szélesebb közönségigény elvárásainak megfelelni. Ezzel azonban azt a produktív, a művekről való beszédben megjelenő szemléletet adta fel, amely egyébként is ritka a hetvenes-nyolcvanas évek magyar irodalomtudományában.

Folytatásra a Szabó Lőrinc-recepcióban ez a hagyomány csak 1992-ben talált, mikor is Kulcsár Szabó Ernő nyugat-európai irodalomelméleti teóriáknak a diskurzusba való beemelésével lehetővé tette az 1974-ben meglehetősen magukban álló elvekkel való kommunikációt, s így azok kiteljesítését. A továbbiakban két olyan írás vizsgálatára térünk át, amelyek tételezésünk szerint egy új irodalomtörténeti paradigma a recepcióban való megjelenésére utalnak.

A kortárs recepció két reprezentáns művére, Kabdebó Lóránt „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*” című monográfiájára, illetve Kulcsár Szabó Ernő *A kettévált modernség nyomában* című tanulmányára térünk ki. Ezek a szövegek sajátos produktív viszonyrendszerben állnak egymással. Míg Kabdebó a kor filozófiáinak tükrében igyekszik elsősorban poétikai következtetéseket megfogalmazni, Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya leginkább a Szabó Lőrinc-i paradigmaváltás korabeli világirodalmi előzményeire és párhuzamaira derít fényt. Ezen írások elemzésekor a korábbiaknál kisebb terjedeleme szorítkozunk. Ennek fő okai a következők. Egyrészt az az idő, amely megjelenésük (létrejöttük) és jelen szöveg megírása között eltelt, igen csekély rálátást biztosít ezek szemléleti és hatástörténeti jellemzőire. Másrészt, mint dolgozatunk első feléből kiderült, saját, a kérdéssel kapcsolatos szempontrendszerünket a fenti szövegek eredményeinek alkalmazásával alakítottuk ki. Ennyiben tehát a velük kapcsolatos mélyebb kritika saját szövegünk alaptételezéseinek megkérdőjelezését is jelentené.

Kabdebó Lóránt monográfiája az első monográfiák között van, amely Magyarországon az irodalomelmélet második világháború utáni eredményeit integrálva fogalmaz meg korszerű állításokat a magyar irodalommal kapcsolatban. A recepcióban korábban majdnem kizárólagos biográfiai és alaktani módszerek egyfajta keveredését mutató módszerekkel szemben itt tanúi lehetünk a kontextuális irodalomvizsgálat produktivitásának. Kabdebó koncepciója szerint „...a húszas évek második felében és a harmincas évek elejére nem nemzedék- vagy tematikai és nem is stílusváltás következik be (illetőleg csak részben és járulékosan az), hanem paradigmaváltás.”¹¹² Ettől kezdve Kabdebó írásának téjje ezen paradigmaváltás eszméletörténeti és poétikai megalapozása. „Szabó Lőrinc esetében ez az 1926 és

1928 között jelentkező és 1930-ra tudatosított paradigmaváltás az 1932-es *Te meg a világ* kötettel megvalósuló, az egzisztenciális analitika adekvációjának tekinthető versszerkezetet teremt meg a költészetben (...). A paradigmaváltás tehát nem tematikai, hanem szemléleti ihletetten szerkezeti: a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át.”¹¹³ A szerző tehát Martin Heidegger egy filozófiai korszakával állítja párhuzamba a *Te meg a világ* újszerű létszemléletét és – szövegalkotási struktúráját. Végigtekintve a korábbi – homogénnek tekintett – versszerveződései képleteket, illetve azok felbomlását használható modellként a Max Kommerelltől származó Dichter-Führer kettősséget alkalmazza.¹¹⁴ Sikerült ezenkívül az aktor-néző párhuzam alátámasztására is jelentős elméleti háttérrel találnia. J. Austin elméletének egy az irodalomkutatás szempontjai szerinti értelmezésével, illetve J. Habermas nyelvhasználati kategóriáinak említésével.¹¹⁵ A monográfia elméleti megfontolásai mellett – azon elv nevében, amely szerint egy teória valójában csak alkalmazásában jelenik meg – ki kell emelnünk a *Te meg a világ* egyes verseire vonatkozó konkrét elemzéseket, amelyek a felvetett modern kérdések maradéktalan gyakorlati bemutatásaként is felfoghatók. A dialogikus költői paradigma más irányú megalapozására a következő vizsgált szöveg is példa lehet.

Kulcsár Szabó Ernőnek a *Paradigmaváltás(P) az 1920/30-as évek lírájában* című 1991-es konferencián elhangzott előadása az eddigi legbővebb kontextuális felfogású elemzést tartalmazza a Szabó Lőrinc-i életmű a szerző által kitüntetettnek tekintett korszakáról/korszakváltásáról, a *Te meg a világ* kötetéről. Most csak a szöveg újszerű szempontjaira térünk ki. A hatástörténet jaussi felértékelésének jegyében néhány, a modernség korszakainak megítélésében különböző feltevésekre épülő felfogás szembesítésével bizonyítja az azok horizontjában felvetődő kérdésirányok közös nevezőjét, és ezek használhatatlanságát az első világháború utáni költésztörténeti események megítélésében. Ezután a klasszikus modernség a másodmodern paradigma elkülönítéséhez elengedhetetlen elemzését találjuk a szövegben. Mindenekelőtt a jelhasználat/nyelvfelfogás síkján Hoffmannsthal és Mallarmé kontextusában Babits, Ady, Kosztolányi és Kassák nyelvi magatartását igyekszik elhelyezni nem kevés meglepetést szerezve a korábbi horizont alapján álló szemlélő számára (vö. például az Ady és Kassák közötti párhuzam¹¹⁶). Az individuális-nyelv-gondolkodás új képleteit is bevonva a diskurzusba megteremti azt a szemléleti alapot, amelyről Szabó Lőrinc harmincas évekbeli költészete a maga komplexitásában tárható fel. A vizsgálatban viszonyítási párhuzamként Kulcsár Szabó elsősorban Benn, illetve József Attila műveire hivatkozik, mintegy előkészítve ez utóbbi szerző Kabdebónál is ugyanilyen értelemben említett, s ezek jegyében elengedhetetlen újraértelmezését.

Ezzel tehát befutottuk azt az ívet, amely egy kötet, illetve ennek tükrében egy életmű recepciótörténetét volt hivatva reprezentálni. Reméljük, sikerült vázolnunk előfelvetéseinket, melyekre dolgozatunk szándékában épül, s így a más horizontú vizsgálatok számára is kommunikációképes szöveget létrehozni. Reméljük, az elemzett írások szerzői, azok szemléletének hívei tolerálják azon fáradozásunkat, hogy szempontrendszerük alapjait kutatva igyekezzünk velük termékeny dialógusba lépni, s hozzájuk ily módon közelebb jutva az új szempontokra épülő Szabó Lőrinc-kutatás későbbi fejleményeinek eredményeihez – bármilyen mértékben is – hozzájárulni.

Jegyzetek

- Az írás eredeti megjelenési helye: It, 1994/1-2. 93-125.
- ¹ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A kettévált modernség nyomában* In: „*de nem felelnek, úgy felelnek*”, szerk.: KABDEBŐ LÓRÁNT – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, Pécs, 1992. 39-52.
- ² Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984. 821-822, 846-865.
- ³ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: i. m. 22.
- ⁴ NÉMETH G. Béla: *A termékeny nyugtalan-ság költője* In: Uő: *Századutóóról-század-előrről*, Bp., 1985, 425. [Lásd kötetünkben is.]
- ⁵ Hans Robert JAUSS: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980/1-2. 14-16.
- ⁶ NÉMETH G. Béla: i. h.
- ⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: i. m. 22.
- ⁸ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Klasszikus modernség – avantgarde – posztmodern*, Kortárs, 1990/1.
- ⁹ Ihab HASSAN: *POSTmodernISM = New Literary History*, 11,17.
- ¹⁰ Uo., 7.
- ¹¹ NAGY ZSOLT: *Posztmodernizmus*, Mozgó Világ, 1991/5. 45.
- ¹² Uo. 43.
- ¹³ Hans BLUMENBERG: *Aspekte der Epochen-schwelle*, idézi KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Törvény és szabály közt*, Literatura, 1991. 227.
- ¹⁴ HALÁSZ GÁBOR: *Te meg a világ*, Nyugat, 1933. 133.
- ¹⁵ SZABÓ LŐRINC: *Könyvek és emberek az életben*, Bp. 1984. 202.
- ¹⁶ KATONA JENŐ: *Két költőarc*, Magyar Szemle, 1933. 55, 56.
- ¹⁷ BÁLINT GYÖRGY: *Szabó Lőrinc „Válogatott versei”*, Nyugat, 1934. 343.
- ¹⁸ KASSÁK LAJOS: *Csavargók, alkotók*, Bp. 1975. 339.
- ¹⁹ MÓRICZ ZSIGMOND: *Szabó Lőrinc „Válogatott versei”* In: Uő: *Irodalomról, művészetéről*, 1959. 2. k. 299.
- ²⁰ Uo.
- ²¹ KATONA JENŐ: i. m. 57.
- ²² Uo. 59.
- ²³ HALÁSZ GÁBOR: i. m. 133; BÁLINT György: i. m. 342.
- ²⁴ HALÁSZ GÁBOR: i. m. 134.
- ²⁵ SZABÓ LŐRINC: i. m. 202., 203.
- ²⁶ Uo. 218.
- ²⁷ SZABÓ LŐRINC: *Vers és valóság*, Bp. 1990. 386.
- ²⁸ NÉMETH LÁSZLÓ: *Magyar irodalom, 1932*, Tanú, 1933/3. 179-180.
- ²⁹ TOLCSVAI NAGY GÁBOR: „*Új szójátékkultúra felé...*”, Literatura, 1992/2.
- ³⁰ SZENTKUTHY MIKLÓS: *Szabó Lőrinc, Szenevedély és értelem*, Magyar Csillag, 1943/14. 76.
- ³¹ Uo. 72.
- ³² SÓTÉR ISTVÁN: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Gyűrrék*, Bp. 1980. 44.
- ³³ Uo.
- ³⁴ Uo.
- ³⁵ Uo. 45.
- ³⁶ Uo.
- ³⁷ ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc – vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen* In: Uő: *Ingyen lakoma*, Bp. 1964. 193.
- ³⁸ Uo. 207.
- ³⁹ Uo. 206-207.
- ⁴⁰ Uo.
- ⁴¹ Uo.
- ⁴² Uo. 214.
- ⁴³ JOHN AUSTIN: *Tetten ért szavak*, Bp. 1990.
- ⁴⁴ ILLYÉS Gyula: i. m. 210.
- ⁴⁵ Uo. 216.
- ⁴⁶ SOMLYÓ György: *Vita Szabó Lőrincről – Illyéssel* In: Uő: *A költészet évadai*, Bp. 1963. 299.
- ⁴⁷ Uo. 301.
- ⁴⁸ KOMLÓS Aladár: *Szabó Lőrinc Válogatott versei megjelenése alkalmából* In: Uő: *Kritikus számadás*, Bp. 1977. 144.
- ⁴⁹ Uo. 143.
- ⁵⁰ SOMLYÓ György: i. m. 300.
- ⁵¹ SZICETI József: *Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* In: Uő: *Irodalmi tanulmányok*, Bp. 1959. 223.
- ⁵² KASSÁK LAJOS: *Szenaboglya*, Bp. 1988. 40.
- ⁵³ SZICETI József: i. m. 223.
- ⁵⁴ Uo. 224.
- ⁵⁵ Uo.

- ⁵⁶ Uo. 225.
- ⁵⁷ Uo.
- ⁵⁸ Uo. 236.
- ⁵⁹ Michael FOUCAULT: *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991. 868.
- ⁶⁰ NÉMETH LÁSZLÓ: *Szabó Lőrinc (1957) In: Uő: Sajakódi esték*, Bp. 1961. 371.
- ⁶¹ Uo. 375.
- ⁶² Uo. 374.
- ⁶³ Uo. 381.
- ⁶⁴ NÉMETH LÁSZLÓ: *Bevezetés egy Szabó Lőrinc-esten* In: Uő: *Sajakódi esték*, Bp. 1961. 371.
- ⁶⁵ Uo.
- ⁶⁶ Uo. 2.
- ⁶⁷ SÓTÉR ISTVÁN: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Gyűrrék*, i. k. 285.
- ⁶⁸ Uo. 286.
- ⁶⁹ Uo.
- ⁷⁰ Uo. 300.
- ⁷¹ SZABOLCSI MIKLÓS (szerk.): *A magyar irodalom története*, Bp. 1966. 6. k. 440.
- ⁷² Uo. 442.
- ⁷³ Uo. 443.
- ⁷⁴ Uo. 449.
- ⁷⁵ Uo.
- ⁷⁶ BÓKA LÁSZLÓ: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Válogatott tanulmányok*, Bp. 1966. 1044.
- ⁷⁷ BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ: *Szabó Lőrinc (1964) In: Uő: Élmény és gondolat*, Bp. 1979. 123-146.
- ⁷⁸ ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc testközelből* In: Uő: *Ingyen lakoma*, Bp. 1964. 2. k. 238-253.
- ⁷⁹ Uo. 239.
- ⁸⁰ Hans Robert JAUSS: *Der literarische Proze des Modernismus von Rousseau bis Adorno* In: *Studien zum Epochenwandel des ästhetischen Moderne*, Frankfurt, 1990. 67-71.
- ⁸¹ SOMLYÓ György: *Szabó Lőrinc összegyűjtött versei* In: Uő: *A költészet évadai*, Bp. 1963. 329.
- ⁸² KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp. 1993. 24.
- ⁸³ Uo. 111-112.
- ⁸⁴ Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, i. k. 850.
- ⁸⁵ SOMLYÓ György, i. m. 321.
- ⁸⁶ Uo.
- ⁸⁷ Vö. például STEINERT Ágota: *Küzdelem a harmóniáért*, Bp. 1971. 159.
- ⁸⁸ SZÉKELYHIDI Ágoston: *Pillantás Szabó Lőrinc világra*, Alföld, 1962/4. 97.
- ⁸⁹ SOMLYÓ György: i. m. 329.
- ⁹⁰ STEINERT Ágota: i. m. 160.
- ⁹¹ Uo. 162.
- ⁹² Uo. 164.
- ⁹³ Uo. 172.
- ⁹⁴ LÁSZLÓFFY Aladár: *Szabó Lőrinc költői helyzetei*, Kolozsvár, 1973. 65.
- ⁹⁵ Uo. 66.
- ⁹⁶ Uo. 69.
- ⁹⁷ Uo. 72.
- ⁹⁸ Uo. 78.
- ⁹⁹ RÁBA György: *Szabó Lőrinc*, Bp. 1972. 67.
- ¹⁰⁰ Uo. 89.
- ¹⁰¹ Uo. 70.
- ¹⁰² Uo. 71.
- ¹⁰³ Uo.
- ¹⁰⁴ Uo. 76.
- ¹⁰⁵ STEINERT Ágota: i. m. 176-180.
- ¹⁰⁶ RÁBA György: i. m. 80.
- ¹⁰⁷ Uo. 89.
- ¹⁰⁸ KABDEBŐ LÓRÁNT: *Útkeresés és különbe-ke*, Bp. 1974. 61.
- ¹⁰⁹ Uo.
- ¹¹⁰ Uo. 63.
- ¹¹¹ Uo. 65.
- ¹¹² KABDEBŐ LÓRÁNT: „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Bp. 1992. 33.
- ¹¹³ Uo.
- ¹¹⁴ Uo. 23.
- ¹¹⁵ Uo. 51.
- ¹¹⁶ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A kettévált modernség nyomában*, i. h. 27.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Dialogicitás és a kifejezés integritása

Nyelvi magatartásformák Szabó Lőrinc költészetében

Ahhoz, hogy egy műfaj történeti megközelítés főbb alapjelenségeit, összefüggéseit kijelölhessük, mindenképpen szükségeltetik, hogy – ha csak utalás szintjén is, de – figyelembe vegyük azokat a nagy eszmetörténeti vonásokat, amelyek a kor művelődését, szellemi helyzetét jellemzik. Mivel irodalmi művekről, tehát szövegekről szeretnénk szólni, nem kerülhetik el figyelmünket az adott kor világfelfogási, létértelmezési jellemzőinek nyelvszemléleti implikációi. Ez már csak azért is fontos, mert segíthet, támpontokat nyújthat abban, hogy az adott szövegeket vizsgálva valóban teljes nyelvi megvalósulásukat tarthassuk szem előtt, és a szemantikum referenciálistematikai vonásai ne szorítsák háttérbe azokat a – főként pragmatikai – tényezőket, amelyekben a szövegalkotói pozíció attitűdjei megragadhatók. Hogy a nyelvnek ez a szintje is nagyon sok információval szolgálhat irodalmi művek esetében, arra az a közismert alapigazság lehet a legjobb példa, mely szerint az irodalmi szövegek témáinak, motívumainak száma véges, ám az a mód, ahogyan ezek valójában kifejeződnek, megvalósulnak, az irodalom történetében végül is állandóan megújul, változik. Éppen ezért a nagyobb korszakok poétikai arculatát is ezek a tényezők határozhatják meg.

Az irodalmi modernség kezdetét nagyon sokféleképpen határozták már meg, hiszen – ahogy erre D. Lamping rámutat¹ – a „modern” maga is dinamikus fogalom, így voltaképpen elkerülhetetlen a történeti és az aktuális modernség típusok közötti különbségtétel. Azonban, ha a modernség fogalmát irodalom- vagy műnemtörténeti korszakelnevezésként akarjuk használni, akkor alapvetően annak a kornak az esztétikai és más jellegű hagyománytapasztalata a meghatározó, amely felől ez a korszakértelmezés megszületik. Így az irodalmi történetiségben a modernséget a legjelentősebb összefoglaló művek ma attól a bűvös 1857-es évtől számítják, amelyben Baudelaire legendás kötete és Flaubert *Bovarynéja* is napvilágot lát, tehát két olyan mű, amelyek döntő módon határozták meg műnemük további fejlődését, alakulását, így hatástörténeti szempontból mindenképpen kitüntetett helyre kerültek. A korszak lezárulásának ideje (és egyáltalán: ténye) ma még – valószínűleg az időbeli közelsége miatt – sokkal vitatottabb, de ez témánk szempontjából kevésbé lényeges kérdés.

A 19. század második felére már általánossá vált az a létértelmezési tapasztalat, mely szerint a világ egységként való felfogásának evidenciája megrendült, és ezzel együtt a szubjektum egysége önértelmezésének a lehetősége is megkérdőjeleződött. A romantikában elterjedt alterego-kultusz a nyelvi kifejezésben is bizonyos

következményekkel járt, hiszen a lírai szövegekben például a retorikai hatásesszóközök valósággra-vonatkozathatósága egyre inkább háttérbe szorult az olyan jelentésalkotásokhoz képest, amelyek segítségével a nyelvi megformálás új képzeleti, „világteremtési” aspektusú értelmezhetőségi stratégiáit hívták elő, és így, ha az egyértelmű jelentésviszonyokat nem szüntették is meg, de a mimetikus funkciók bizonyos mértékű visszavonásával a befogadási folyamatban alapvető változást készítettek elő. Szorosan idekapcsolódik Kant szimbólum-értelmezése, amelyet H.-G. Gadamer „a kanti gondolkodás egyik legragyogóbb eredményének” nevezett.² A szimbolikus ábrázolás a kanti gondolatrendszerben csupán közvetve jelöl egy fogalmat, „amely által a tulajdonképpeni séma nincs meg a fogalom számára a kifejezésben, hanem pusztán egy szimbólumot tartalmaz a reflexió számára”.³ Ez a szemléletmód értelemszerűen nagy hatással volt a romantika művészet szemléletére, akárcsak a kanti esztétika más vonatkozásai is. Ez vonta magával a művészetben a szubjektív értelmezési-értékelési szempontok megjelenését; az esztétikai gondolatmenetek szintén hasonlóképpen alakultak. Jellemző a metaforák ebben a korszakban meginduló felértékelődése az allegóriával szemben, vagy az, hogy már a romantikának alaptulajdonsága a nagy, univerzális és kanonizált „mitoszok” és szimbólumrendszerek, tehát a közös kulturális referenciális korpusz iránti bizalmatlansága. A nyelvfelfogás filozófiai oldalát tekintve pedig így nem csoda az sem, hogy főként a gyökeresen új humboldti szemlélet jelentette a modernség kezdetét és majd főként a 20. században azt a „megszólítható hagyományt”, amelyhez a nagy hatású nyelvfilozófiai gondolatmenetek visszanyúltak, és amely a nyelvi kifejezés lehetőségeinek relativitását az emberi nyelvek sokféleségében látta (*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*). Ez a szemléletmód – főleg a vele kortárs grammatikai elméletek mellett – mindenképpen már a nyelvhasználati-nyelvfelfogási kérdések későbbi irányait határozta meg, és szintén jól illusztrálja a modernség korszakának kiindulási horizontját.

A klasszikus lírai modernség fő jellemvonásai ismételten utalnak azokra a nyelvi magatartásformákra, amelyeket a romantikus hagyományban fedezhetünk fel. Ahogy H. Friedrich kimutatta,⁴ a kialakuló modernség poétikai eszköztára nagyrészt már a romantikus lírában jelen volt. Ám a modernség új világtapasztalata kétségkívül ezek funkcióváltozását eredményezte. A múlt század második felére oly jellemző esztétista magatartás, a l'art pour l'art elvének virágzása arra utal, hogy a műalkotásnak a valóságtól való elszakadása, s így a dezautomatizáló eljárások referenciális funkcióinak háttérbe szorulása a költői nyelv abszolutizálása felé mutat, összhangban *A tragédia eredete* alaptételével, mely szerint a világ léte csak esztétikai fenoménként igazolható.⁵ A nyelv ilyen jellegű „szemiotizációja” egy érdekes paradoxonhoz vezetett ezen szövegek hatástörténetében, befogadásában. A műalkotás „poietikus” esztétikai funkciójában annak a nyelvfelfogásnak az igénye jut kifejeződésre, mely szerint a minden referenciától elszakadó nyelv (sőt maguk az egyes szavak) alkothat(nak) egy olyan közeget, amelyben egy transzcendens jellegű „üzenet”, világértelmező rendezőelv, vagy másfajta lényegiség ragadható meg. Így felerősödött a szimbólumhasználat szerepe, amely mintegy a műalkotás nyelvének új lehetőségeire hívta fel a figyelmet, a saussure-i nyelvészet signifié-signifiant egységes megfelelésviszonyának tudatos fellazításával. A nyelvhez való pragmatikai viszony azonban a nyelvhasználó domináns szerepét és kompetenciáját feltételezte, ahogyan ez a szecessziós verspoétikában nyilvánvalóan feltá-

rul. Az önfeltárulkozó szereplőre és a vallomásos, gyakran dekoratív beszédmód döntő érvényesülése az (ön)kifejezés egységességét hangsúlyozza. Ennek a versbeszédnek talán legjellemzőbb példája Ady lírája, aki többször meg is fogalmazza műveiben a vers (és így a nyelv) eszközként való használatát. Ez jellemző az *Esti Kornél éneke* Kosztolányijára, az ő lírájában különösen szembevetendő az a nyelvszemlélet, amely az esztétizmus sajátja: a szavak önmagukban rejlő szépsége, esztétikai minősége a költő által meghatározható, és így a poétikai nyelv „szótárából” bármikor előhívható, a hozzájuk normatív módon kapcsolódó hatásértékkel együtt (ugyanakkor itt meg kell jegyeznünk azt is, hogy Kosztolányi nyelvvel foglalkozó írásaiból lényegesen differenciáltabb kép rajzolódik ki). Ily módon a „poieszisz” önbizalma, önazonosságba vetett hite csak Babits néhány versében rendül meg (például: *Mint forró csontok a máglyán, Jónás imája*), de itt is inkább csak a szemantikai „üzenet” szintjén, a versbeszéd többi tényezőiben a homogén versszemlélet, a monologikus megnyilatkozások dominálnak. A klasszikus modernség önmaga iránti kételye Hofmannsthal „Chandos-levelében”⁶ tükröződik a legpregnansabban: felvetései, melyek a nyelv, a megalkotott szövegek feletti uralom elvesztését, a nyelvi közlés irányíthatatlanságát, a megnevezés és kifejezés korlátait konstataják, magyarázzák az esztétikai hatásfolyamat receptív oldaláról származó kételyeket is. A szimbolizmus kiteljesedése, a fő retorikai hatásesszűkítő átalakulása, funkcióváltása azt az értelmezési bizonytalanságot vonta maga után, amellyel az avantgardizmus különböző irányai mind szembeszálltak. Tehát az aisztheszisz oldalán felmerült befogadási nehézségek az esztétikai hatásfolyamat kommunikatív oldalán (a katharszisz hatásfunkciójában⁷) fellépő hiátushoz vezettek. Az avantgarde poétikák erre adott válaszai éppen a nyelvi megfogalmazás körüli problémákat jelölik meg sarkalatos pontként. A teleologikus költői világkép, a közösségekhez szólás igénye a szimbólumhasználat destruálásához és a nyelv deszemiótizációjához (Derék Pál⁸) vezetett. Az avantgarde irodalomszemlélete, az irodalmi mű transzcendens, tehát a műalkotás közegén (a nyelven) túli alkalmazhatóságának és meghatározottságának hirdetése, ami a magyar avantgarde-ra különösen jellemző volt, a versnyelv teljesen más funkcióit helyezte előtérbe. A jelentésviszonyok szerepe újra egyértelműsített lineáris megfeleltetésen alapult, s így a szövegek referenciális értékének újrastrukturálása, vagy legalábbis ennek az igénye vált meghatározóvá. Ahogy Kassák *Szintetikus irodalom* című előadásában megfogalmazta: „Mondanivalónkat sohasem magáért és csak magában adjuk, hanem az egyetemes világba állítva, mintegy a nagy életnek vérrel és velővel ízült viszonylatát hangsúlyozzuk.”⁹ Ennek a versszemléletnek a hagyományos és megjelenése idején is (uralkodó) klasszikus modern poétikai paradigmával szemben is meg kellett határozni önmagát: „A tegnapi költő a logika és filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és filozófián az elementáris alkotás embere” – írja Kassák 1927-ben.¹⁰

Az avantgarde líra első, klasszikus vagy „történeti” korszakának válságát szintén az esztétikai hatásfunkciók egymástól való eltávolodásával jellemezhetjük. A receptív oldalon ugyanis az esztétikai tapasztalatnak a hagyománytól óriási mértékben eltérő befogadási stratégiákat kellett kidolgoznia és bár az avantgarde amennyire hangsúlyosan megpróbált a műnemi hagyományoktól elszakadni, ugyanannyira bízott a széles befogadó közönség megszólíthatóságában, igen szűk körben vált csak ténylegesen ismertté. A logikai szemantikai-szintaktikai viszonyok dekonstruálásával éppen azt a befogadókört idegenítette el, amelyre a leginkább

számított, s amellyel többé-kevésbé azonosulni kívánt. Ebből a szempontból érték Kassákot Hevesy Ivánék kritikái is.¹¹

Az a – Magyarországon Szabó Lőrinc, József Attila és a bizonyos értelemben hozzájuk közel álló Illyés-féle lírai tendencia egyes képviselőinek nevével fémjelzett – új nemzedék, amely végül is a lírai modernséget megújítja, tehát egy ilyen kettős, közvetlen hagyománytapasztalattal került szembe, úgy, hogy nyilvánvalóan érzekelte az esztétikai hatásfolyamat akadályait is, hiszen olyan költőkről van szó, akik pályájuk során már találkoztak a különböző avantgarde hatásokkal, míg a Nyugat-líra hatásától amúgy sem igen maradhatott senki érintetlen a magyar modernségben. Így egy olyan poétikai paradigmaváltást kellett végrehajtani ennek a lírának a harmincas években, amely során szinte egyszerre válik meg a klasszikus modern líra kifejezőmódjától és az avantgarde erre való reakciójától mint az esztétikai tapasztalat két olyan elemétől, amelyeknél a hatásfolyamat során az esztétikai kommunikáció lehetősége rendült meg.

Ez a változás a kor eszmetörténeti fejleményeitől nem függetlenül ment végbe, sőt – mint erre Kabdebó Lóránt rámutat – „a század filozófiája felvállalja a líra korábbi létbölcséleti illethetőségi problematikáját, és viszont a költészet poétikájában alakítja ki azt az alkotásfolyamatot, amely kortárs filozófiai értékekre konvertálható”.¹² A filozófiában ebben az időben jelenik meg egyrészt a hagyomány általi meghatározottság gondolata, és az ebből fakadó új – hermeneutikai – történetiség-felfogás, amelynek főként Heidegger filozófiájából olvashatjuk ki az alapjait, és az ehhez különösen kapcsolódó új nyelvfilozófia. A 20. század első felében tudatosan igazából, hogy az emberi gondolkodásfolyamatot mint lét- és önmegértést a „hozzáférhető” hagyomány megértésén keresztül, tehát csak a nyelv közegében lehet felfogni, és szinte egy időben húz egyenlőségelet nyelv és gondolkodás közé Wittgenstein, Heidegger, és az amerikai nyelvészet egyes képviselői, elsősorban B. L. Whorf. A létmegértés metafizikus feltételezésektől független lehetőségeit kutatva jut el a logikai gondolkodás neopozitivistá módszertanával Wittgenstein és az ontológiai metafizika destrukciójának igényével Heidegger, tisztán nyelvészeti deskriptív vizsgálatok révén pedig Whorf ehhez a megállapításhoz.

A költészetben ezek a „felfedezések” erősen egybefonódnak: a nyelvi hagyomány iránti újfajta beállítódás már nem az egyszerű értékmegőrzés (klasszikus modernség) és nem is az elutasítás attitűdjéin nyugszik (avantgarde), hanem a megértés igényén és a kommunikáció kezdeményezésén. Nem véletlen, hogy József Attila gyakran tesz kísérletet hagyományos műfajok újraértelmezésére (például: *Óda, Elégia*), hogy Szabó Lőrinc lírájában a Nyugat-költészet összegződéset mutathatja ki Kabdebó Lóránt imént idézett könyvében, egyes verstípusok (epikus vers, természeti tárgy leírása stb.) Szabó Lőrinc-i újramegalkotására utalva, és – hogy más irodalomból is hozzunk egy példát – Gottfried Benn is sok versében érzi szükségét a címbe műfajmeghatározásnak (*Énekek, Statikus versek, Notturmo, Valse triste*), a Kristeva-féle „szövegüniverzumba” való belépést a hagyományhoz visszanyúló „jelölők” által irányítva.

A hagyományhoz való ilyen jellegű viszony azt is mutatja, magyarázhatja, hogy a modern líra eme megújult szakaszára nem is annyira a formai megújulás, új szövegalkotó poétikai eljárások megjelenése jellemző, hanem éppen a klasszikus modernség és az avantgarde néhány fő versalkotó vonása értelmeződik, szervező-

dik újjá, és a fontosabb váltás itt az ilyen eljárások funkcióeltolódásában fedezhető fel, ezért is alkalmazhatták később az „új klasszicizmus” babitsi kifejezését a „megújult modernség” egyik meghatározásaként, noha ez még nem visz igazából közelebb a jelenség irodalomtörténeti értékeléséhez – legalábbis a mai művelődéstörténeti-irodalomszemléleti horizontból. Ez az „újklasszicizáló” tendencia lehetett viszont annak a fejleménynek talán döntő komponense, amely lehetővé tette annak az irodalmi befogadási-elvárás horizontnak a tartósabb érdeklődését, amelynek kérdéssíryaira sem a szimbolizmus epigonjai, sem a különböző avantgarde irányzatok nem tudtak megfelelő válaszokat nyújtani, hiszen – bizonyos értelemben – az avantgarde is csak ennek az öt követő paradigmának a tapasztalatával vált jobban értelmezhetővé és tudott újra megújulni, részint párhuzamosan Benn, Valéry, Szabó Lőrinc, József Attila költészetével. A nagyon erősen a hagyományhoz kötött versformálás tehát könnyebben teremthetett olyan konszenzust a befogadókkal, amelyből újra egy termékeny esztétikai kommunikáció kiindulhatott (más kérdés, hogy – részben irodalmon kívüli okokból kifolyólag – a magyar irodalomtörténet-írás értékelése már korántsem erre utal).

Még egyszer vissza kell térnünk azonban arra a H. Friedrich-féle megállapításra, amelyre már egyszer hivatkoztunk, mely szerint tehát a romantika hatáskörzei éltek tovább a modern líra 20. századi fejlődésében. H. Friedrich és D. Lamping is említi, hogy a modern lírában teljesedik ki az a folyamat, amely a romantikától kezdve egyre inkább visszaszorítja a szövegalkotás referenciális értékét, főként a retorikai alakzatok, hatáskörök kapcsán. Lamping már idézett könyvében egy átfogó, vázlatos tipológiát is nyújt az „új lírai nyelvről”, amelynek öt fő „elidegenítő” ábrázolásmódját¹³ különbözteti meg. Már szoltunk a szimbolizmus szerepéről az itt megkísérelt megközelítésben, Lamping is a modern líra első nagy szervezőelvéként határozza meg a baudelaire-i szimbólumot mint kép és jelentés elválasztását, amely a klasszikus modernséget követően is a poétikai eljárás-készlet alapvető eleme maradt (Mallarmé és Yeats után Eliot lírájában is). Mint említettük, az ilyenfajta jelentéslőhívás a komplex esztétikai folyamaton belül még nem jár a nyelvhasználat kompetenciájának megrendülésével, legalábbis a megalkotottság oldalát tekintve, akárcsak a Rilke által megújított és legkülönbözőbb variánsaival kiterjesztett hasonlat, amelyet Lamping a második helyen említ a modern lírára jellemző elidegenítő eljárások közül, és amely a rilkei „tárgyas költészet” egyik fő szervezőelve: a nyelvhasználó-jelentéskötő felettes helyzete ebben a lírai alakulatban sem kérdéses, hiszen a leírhatóság ilyen megújult megőrzése, a szövegben leírt kép, tárgy elválaszthatósága – mivel a hasonlat mindig egy nyelvi viszonyítást feltételez két külön regiszterből, tárgykörből, érzékelési szintből stb. kiemelt fogalom között – a meghatározhatóság fenntartásának igényét árulja el. Ahogy Rilke egyik monográfusa megfogalmazza, az én „nem élményforrásként, meghatározottságként, egy hangulat eredetként, hanem mint egy önmagában csak létező fogalmazódik meg, melynek egyetlen funkciója a figyelés, az önmagától-elnézés ebben a költészetben”¹⁴ (persze későbbi költészetéről ezt már nem állíthatnánk).

A nyelv önműködésére nemcsak a szürrealista automatikus írás tett kísérletet, hanem az újklasszicizáló versformák tömörségbe kényszerített metaforikus felhasználata is. A metafora ilyen funkciójában szintén a klasszikus modern nyelvfel-

fogásban fogalmazódik meg, mint lehetőség egy képet megalkotó költemény saját szerkezetéből fakadó jelentésteremtésére (például Pound imagista korszakában). Mint az „ismert elidegenítése”,¹⁵ a modern, nem referencializálható metaforika már részben a nyelv iránti bizalom kétségbevonására utalhat, ám az evvel párosuló, és például Mallarménál vagy Valéry első korszakában kiemelt szerepű megalkotás, teremtés, a műalkotás „csinálása” még megkísérli ezt a kételyt áthidalni, gyakran magának az alkotásfolyamatnak az önreflexív megfogalmazásával.¹⁶ Annál kevésbé „sikerül” ez Ezra Poundnak, akinek imagista, majd „vorticista” kísérletei után kialakított ideogramma-módszerű költészete már erőteljesebben engedi át a teret a nyelv rejtett (ön)működésének, a szövegalkotásban a logikai, konnektív diskurzustól radikálisan elszakadva¹⁷ a térbeli és időbeli kulturális struktúrák, különböző nyelvek, szövegek és írásrendszerek „egybeolvasztásával” mind a poieszisz, mind az aisztheszisz övezetében minden korábbinál szabadabb értelmezési lehetőségekre utalva rendkívül tág esztétikai kommunikációnak teremtet közegét, ily módon már előreutalva a modernség utáni irodalmi nyelvhasználat egyes lehetőségeire is.¹⁸

A magyar líra modern paradigmájához azonban jóval közelebb állt Gottfried Benn költészete, és helye a német lírai modernség fejlődésében. Akárcsak Szabó Lőrincre vagy József Attilára, őrá is nagy hatással voltak az avantgarde versszervezés poétikai alapelvei, és így — részben tehát ennek tapasztalatával — lépett tovább, alakította ki az újjászerveződött modernség jellemző lírai eszköztárát. A Benn-líra nyelvhasználatából egy sajátos magatartásforma bontakozik ki. A nyelvi kifejezés mint a szubjektum integritásának egyetlen autentikus és lehetséges megőrzési lehetősége, jelentős esszé-munkásságában is központi szerephez jut. Az avantgarde utáni lírai paradigma újfajta hagyománytapasztalata Benn-nél a szavakhoz kapcsolódó jelentések, konnotációik és referenciák történeti meghatározottságának felismeréséhez vezetett, és – Heidegger filozófiai törekvéseinek egészen megfelelően – az autentikus világ- és létértelmezési pozíció kialakításának feltételeként ennek a determinációnak a destrukcióját követeli meg. Így válhatott költői nyelvének fő funkcióelemévé a német líraelméletben amúgy is kiemelt helyen kezelt, és Benn által tudatosan is hirdett montázs-eljárás (D. Lamping korábban említett tipológiájának negyedik kategóriája¹⁹). Ez a poétikai eljárás a szavak hagyományos fogalomrendszerekből, jelentésmezőkből való kiszakításával, archaikus, idegen szavak és egyszeri neologizmusok sűrű használatával, a szintaktikai viszonyok lazításával, jelölésük mellőzésével tulajdonképpen arra a nietzschei felismerésre reagál, mely szerint a hagyományozott világképeket a nyelvi-szintaktikai rendszer tartja egybe.²⁰ A műalkotás szavainak ily módon visszanyert aurája (Benn kifejezésével: a szó „csillószőrei” [Flimmerhaare]) deautomatizálva a befogadási folyamatot érvényes kifejezés-móddhoz vezethet. Itt tehát éppen az a klasszikus modern(!) nyelvszemlélet nyer új funkciót, mely szerint a nyelv, a szavak önmagukban hívnak elő fogalmilag meg nem ragadható „értelmeket”,²¹ csakhogy már nem a szimbólumalkotás, hanem a fent említett deautomatizált szövegszerkesztés révén. Ez a funkcióváltozás jelentheti a kifejezés integritásának elnyerését, amely a magányos lírai Ént kommunikációképesé teheti, azaz a szót eljuttathatja egy „Te”-hez. Benn irodalmi esszéinek is központi fogalmává vált a kifejezés (Ausdruck).²²

A meghatározhatóság iránti igény (egy nyelvi-világsszemléleti aspektus kialakításának igénye), a hagyomány megszólaltatásából újraformált közlészmód (melynek szerepére *Epilog und lyrisches Ich* című esszéjében utal²³) és a kommunikáció lehetőségének keresése lehet az a három alappillér, amelyek Benn nyelvhasználatát döntően jellemzik, és amelyeknek egybejárását *Immer schweigender* című verse bontja ki, tematizálja leginkább.

Benn nyelvhez való viszonyát azonban kétségek jellemzik: a megnevezés, értelemadás, s így egy logikai-gondolati megértés lehetősége mellett a félreértés, a nyelv ürességének félelme is megjelenik, hogy csak az *Ein Wort* kétirányú meghatározására, a *Satzbau* iróniájára utaljunk, vagy a „kifejezésvilág – közvetítés a racionalizmus és a Semmi között” definíciójára.²⁴ A szubjektum integritásának megőrzése iránti vágy és a nyelvi kifejezés értelmes „üzenetként” való alkalmazása Benn költészetében végül is ahhoz az önmegszólító verstípushoz vezetett, amely a verskezelés homogenitásának felbomlására utal, hiszen „alapformája a dialógus”, amelynek ugyan csak az egyik szolamát követhetjük, de a kérdésfeltevések egyértelműen kiolvashatók a szövegből.²⁵

Ez a kontrollált (hiszen diszkurzív) dialogicitás uralja a kései József Attila versnyelvét is, amely – legalábbis a nyelvkezelés, nyelvi magatartás szempontjából – a legközelebb áll Szabó Lőrincéhez. Szintén egy – a klasszikus modern nyelvsszemléletből származó – funkcióváltással magyarázhatjuk azt a nyelvi kifejezésbe vetett bizalmat, amely József Attilánál is a szubjektum integritásának megőrzését hivatott szolgálni. A dús és általában referencializálható metaforika és a megszemélyesítések feltűnő számú alkalmazása²⁶ a nyelvi meghatározást és az esztétikai magatartást mint egyetlen érvényes világértelmezési módot képviseli. Beszédés adat, hogy József Attila válságos utolsó korszakában (1934-től) az alkotás iránti szükséglet növekedésével (megnő évente írott verseinek száma) egyszerre csökken a perszonalifikációs szövegalkotás aránya,²⁷ hogy aztán a „*Költőnk és Korá*”-ban a költői tevékenység lehetőségeiben való bizalom (bár ez ugyanabban az évben még egy határozott megfogalmazást nyer az *Ars poeticá*val) ironikus kétségei nyilatkozzanak meg. A Benn-nél említett önmegszólítás uralkodik József Attila késői költészetében, ami önjelentető képalkotással, a jogi-erkölcsi szókinés hangsúlyozott jelenlétével és a gyakori ítéletmegfogalmazással együtt²⁸ is csak korlátozott mértékben hagyja megbontani a versnyelv homogenitását (még az *Eszmélet* „széttartó szintéziséről” is ezt állíthatjuk), ahogyan ez majd a Szabó Lőrinc-i dialogicitás tárgyalásakor talán világosabbá fog válni. A megszemélyesítéses képalkotás olyan egységes értelmezési lehetőségeket biztosít, illetve hív elő, amelyek igazolhatják a költő „rendteremtésre törekvő tudatosságát” (Baránszky-Jób László).²⁹

A Pound, Benn és József Attila költészetét meghatározó „nyelvválság” a lírai modernség húszas-harmincas éveiben történő újrászerveződésének alaptulajdonsága. Megmutatkozik ez egyébként a kortárs epikában is, ahol a történet elbeszélhetőségének új megfogalmazási kísérletei állandóan a nyelvi kifejezhetőség határainak, a „beszéd-ürnek” (Roland Barthes) felismerésével párosulnak. Több példát láthatunk arra, hogy a szövegalkotásba – akárcsak Pound – más jelrendszereket, vagy ezeknek értelmezését, logikáját vonják be (például Musil).

Annak felismerése, miszerint „a grammatika formálja a gondolkodást”,³⁰ s így e nyelvi válság a világ felfoghatóságának, a lét magyarázhatóságának kételyeivel

függ össze, s hogy ez – éppen ebben a korszakban – már nem csupán filozófiai tapasztalat, arra a legjobb példát Gottfried Benn esszéinek ideillő passzusai szolgáltatathatják.³¹ De figyelemre méltók a hosszú hallgatás után új poétikai felfogással előálló Valéry – korábbi szemléletét és művészetét tárgyaló – megjegyzései is: „Legmeghittebb gondolatom, hogy nem lehetek az, aki vagyok. Nem tudom felismerni magam egy befejezett formában” és „bizalmatlan vagyok minden szóval szemben”.³² Az önértelmezés bizalmatlansága is tehát abból a világtapasztalattól fakadt, amely a kifejezés és az egységes világértelmezés iránti kételyt szülte, például József Attila és Gottfried Benn esetében.

Ez a világtapasztalat a közismerten nagy filozófiai érdeklődésű és műveltségű Szabó Lőrinc lírájában is döntő változást hozott. Ő is, akárcsak József Attila, Benn, vagy Pound, a világmagyarázat szemléleti egészét kutatva a totalitáriánus hatalmi eszmék vonzásába kerül és életrajzi adataiból kideríthető az is, hogy a nagy poétikai fordulatot megelőzően magánélete is válságba került. Ez a világtapasztalat a „túlkevés az Egy Igazság” felismeréséből fakadt. Eszmetörténetileg nyilván meghatározó szerepe volt ebben a hagyomány újfajta megközelítésének, ez – mint már korábban felhívtuk rá a figyelmet – a lírai nyelvhasználatba is teljesen új képleteket hívott elő. A klasszikus modern „individualista”, azaz a világ értelmezhetőségét hitelesen csak a – fölérendelt – szubjektum felől elismerő szemléletmódot és a közösségi-hagyományellenes eszmerendszereket éppen ez a „hermeneutikus” felismerés váltotta. Csakhogy – mint ebbe legfőbb képviselője, Heidegger is többször beleütközött – az értelmezések, a hagyományozott metafizikai rendszerek lebontása, és a minden egységes világmagyarázó elvben való csalódás tapasztalata által megkövetelt nem-metafizikus létértelmezés szinte megoldhatatlannak tűnt, sőt – Fehér M. István szerint – a *Lét és idő* is éppen a nem-metafizikus filozófiai nyelvhasználat megvalósíthatatlansága miatt maradt befejezetlen.³³ Heidegger is feltette a kérdést egy későbbi írásban: vajon „az európai nyelvek lényege a metafizikában és így az onto-teo-logikában van-e véglegesen meghatározva, avagy a kimondást és ugyanakkor természetesen a beszélő hallgatást illetően más lehetőségeket is magában tartalmaz”-e?³⁴

Ez a felvetés, amely tehát adekvát a megújult lírai modernség nyelvsszemléleti problémafelvetéseivel, érthetően tovább gyengíti az esztétikai kommunikáció évszázadok óta fennálló előfeltevéseinek, alappilléreinek a pozícióit. Nemcsak az a poieszisz oldalán felmerült kétség nyomja rá a bélyegét e költők poétikai szemléletmódjaira, mely szerint a szövegalkotás helyzetét alapvetően determinálja a nyelvi tradíció és ennek extralingvális implikációi akadályozzák egy autentikus, egységes aspektusú kifejezésforma kialakulását. Az esztétikai határfolyamat aiszthetikus oldalát illetően is egy megváltozott befogadási helyzet alakult ki, a korban uralkodó eszmetörténeti korszituációval szerves összefüggésben: korántsem oly biztos az, hogy az adott „üzenet” megtalál egy Másikat, és a megérthetőség is egyre vitatottabb lehetőségként fogalmazódik meg mind a lírában, mind a korszak nagy költőinek teoretikus írásaiban, esszéiben. Az esztétikai kommunikáció és egyáltalán a termékeny kommunikáció létrejöttét így egyre erőteljesebben kényszerül kétségbe vonni a *Reménytelenül* József Attilájá, az *Immer schweigender* Gottfried Bennje és Szabó Lőrinc „individualista” indulata is így nyilvánulhat meg: „Mi köződ hozzám, bíró, ha nem értesz?”

A kifejezés integritását azonban nem adják fel, hiszen a lírai kifejezésmóddal esztétikai „létét” kinyilvánító szubjektum mint egység jelentheti azt az entitást, amely a börtönök, rácsok mögött és a „csillagok között” eligazíthat. Benn a nyelvi jelentésképletek tradicionálisan meghatározott automatizmusának megbontásával, József Attila a nyelvi képpalkotás feletti uralom (a kétségtelenül kimutatható szürrealista hatások ellenére való) megőrzésével próbálja fenntartani azt a homogén versszemléletet, amely az önkimondás lehetőségeit megnövelheti. Szabó Lőrinc nyelvhasználatában a dialogicitás (amelynek szerepét Benn-nél, József Attilánál kontrollálnak, korlátozottan nevezük) két fő magatartásmód együttes nyelvi jelenlétén nyugszik.

Az a felismerés indukálja a *Te meg a világban* a Szabó Lőrinc-i nyelvi magatartás egyik oldalát, mely József Attilánál és Benn-nél is az újfajta többközpontú világtapasztalat számbavételére mint egyetlen etikus magatartásra, érdekektől mentes álláspont kialakítására készlet. Szabó Lőrinc olyan strukturált és bonyolult filozófiai gondolatmeneteket próbált poétikai funkciókba „transzformálni”, amilyenek ritkán fordulnak elő az irodalmi műalkotások között, főképpen nem lírában. A Schopenhauer, Stirner, Nietzsche és Russell hatását el is ismerő költő³⁵ ehhez érhetően egy olyan „hangszerelésű” versbeszéd kialakítására törekszik, szem előtt tartva az esztétikai kommunikáció kialakulásának akadályait, gátoltságát is, amelyet viszonylag általánosan ismert és használt „szótárra” és élőbeszédi vagy ehhez közel álló kifejezésmódra utalva nem terhel sok „dekoratív” és a kifejezést, az „információ” megértését gátló dezautomatizáló alakzat.³⁶ Ez a retorikai „puritánság”, amelyre már Halász Gábor is utal,³⁷ a jakobsoni modell értelmében erősen a nyelv referenciális funkcióját helyezi előtérbe. Nagyon fontosá válik a szemantikai viszonyok teljességének hangsúlyozása, ami részben a Russell-féle jelentésemlethez köthető. A pontos meghatározás, a szemantikai struktúrák egyjelentésű modellálása szintén egy irányba mutat – poétikailag – a fent leírtakkal. A kifejezésmód nyelvi integritása felé irányul ez a magatartás, hiszen a russelli modell felfogása a kommunikációs csatorna „téves kapcsolásainak” veszélyét csökkenti. Az így hangsúlyozott erőteljes fogalmiság pedig a Szabó Lőrinc-i világfelfogás lehetőségeinek pontosabb számbavételét segítheti. Szintén Russell filozófiájából nyeri Szabó Lőrinc azokat az alapelveket, amelyek nemcsak filozófikus gondolatmeneteire, hanem szövegalkotására is nagy befolyással voltak. A russelli megismerés-koncepció, amely nem a dolgokat, hanem az ezekről szerzett „érzéki adatainkat”, sőt inkább ezek viszonyát tekinti valóban megismerhetőnek, poétikailag fogalmazódik meg Szabó Lőrinc harmincas évekbeli lírájában.³⁸ Egyrészt a nyelvi megformáltság ismeretelméleti alapjaira utal az a – Szabó Lőrinc minden elemzőjének figyelmét felhívó – tény, hogy a *Te meg a világ* versszövegeiben nagyon nagy a kötőszók és más viszonyító nyelvi elemek aránya.

A versek értelmezhetőségét is megpróbálja koordinálni, irányítani Szabó Lőrinc. A „díszítetlen” beszédű poétikai formációk legfőbb típusai, a példázatszerű vers, a lírai én önmagát cselekvésben bemutató és arra reagáló narrációs kettőssége által szervezett gondolat kifejtés, és más jellegű allegorikus színezetű versek mind az egyértelműsége törekvő beszédmód megvalósulásai. Van példa arra is, hogy egy ilyen allegorikus felépítésű verset az allegorikus képlet feloldásával kommentál Szabó Lőrinc a *Vers és valóságban*,³⁹ tehát a versszövegek értelmezése,

funkciója is közel áll költészetfelfogásában a lineáris megfeleltetések modelljéhez, az interpretáció diszkurzív „transzformációként” való elképzeléséhez (ebből a szempontból tehát világos – a költészet „metafunkcióját” tekintve – a hagyomány egyik esztétikai alapelveinek a hatása is).

Az „új klasszicizmus” ilyen jellemző megoldásai önmagukban egy biztonságos kifejezésidentitásról tanúskodnának, de ha figyelembe vesszük a homogén versszerkesztés feloldására utaló jeleket a *Te meg a világ* verseiben, könnyen észlelhetjük azokat a jelenségeket, amelyek a versszöveg feletti uralomért vívott küzdelem feszültségére utalnak. A – Rába György kifejezéseivel élve⁴⁰ – gnomikus mondásegységek és fragmentált szövegalkotás mind olyan jelölt mondat- és szövegszerkesztési megoldások, amelyek mögött az a feszültség érhető tetten, ami a leíró-számbavevő magatartásmód és a nyelvi cselekvések, illetve ezek különböző indítatásai között alakul ki. A gnomikus-fragmentált beszédmód a jele annak, hogy Szabó Lőrinc itt is az integrált kifejezés mindenáron történő megtartásához ragaszkodik. Ugyanehhez a pragmatikai-poétikai formációhoz kapcsolódnak azok a versek, amelyek tipográfiai is jelölt párbeszédformában próbálják szintetizálni a vers kétirányú hangoltságát (Kabdebó Lóránt), egyazon szöveg – funkcionálisan, a beszédhelyzet, a pragmatikai megnyilvánulás útján – kétféle viselkedését.⁴¹ Érdekes módon a Szabó Lőrincnél szintén nagyon gyakran előforduló enjambement is így válik „kétélű fegyverré”. Egyrészt az élőbeszédszerű nyelvhasználat természetes következményeként az önérvényes kifejezési attitűdöt erősíti, másrészt viszont a vers – először Tinyanov által alaposan megvizsgált – ritmikai meghatározottságú szemantikai és hatáspoétikai sajátosságait figyelembe véve tulajdonképpen a széttartó, elágazó versszerveződés „szövegcsomópontjainak” a kialakításában lehet szerepe. Lehet, hogy az enjambement ilyen funkciókettőssége és a viszonyító, kötőelemek szervezőerejének hangsúlyozása alkothatja az alapját Szabó Lőrinc szintaktikája különösségének, amellyel eddigi elemzői még nem igazán foglalkoztak. Ebben a kérdésben egyébként talán megvilágító erejű lehetne egy logikai szemantikai-szintaktikai megközelítés.

Azt a kettősséget, amely ily módon a szövegekben megjelenik, részint annak a poétikai hagyománynak az újraértelmezésének is tekinthetjük, amelyben a természeti, illetve egyéb létmódú tárgyak, jelenségek leírásán keresztül szerkesztettek a versben az emberi lét vagy az emberi önmegismerés alapvető kérdéseire válaszokat. A *Te meg a világ* lírájában együttmozog a megismerés és az önmegismerés magatartása, ahogyan erre Kabdebó Lóránt is utalt.⁴² Csakhogy itt az önmegismerés nyelvi természete szerint nem kontrollált, hanem egy aktív cselekvés, reakció megfogalmazásában, megvalósításában ragadható meg, a megismerés logikai szerveződésű, kognitív-leíró funkciójú magatartásával szemben. Azaz a Szabó Lőrinc-i dialogicitás nincs – ellentétben József Attila vagy Benn önmegszólító formációival – beleszorítva e diszkurzív párbeszéd logikai medrébe, hiszen a szövegek kétféle magatartása legfeljebb ugyanazon versszövegbeli pozíciójuk, illetve egyazon dologra („címezetre”, témára stb. – a dialógust gyakran a verscím kitüntetett helyzete határozza meg) való vonatkoztatottságuk révén lép „párbeszédbe”.

A versszövegek gyakran önmagukban is dialógushelyzetre utalnak. Sok vers felütése alkot kifejezetten válaszmondat-struktúrát (*Egyetlenegy vagy, Az Egy álmai, Menekülni, Semmiért egészen, Csillagok közt, Börtönök*), tehát eleve egy

diológushelyzet kifejtése adja a vers pragmatikai bázisát. Szintén jellemző a jelölten idézett szövegre való reakció beszédhelyzetéből kialakuló versszerveződés (például: *Ne magamat?*).

A *Ne magamat?* egyébként is az egyik legjellemzőbb példáját mutatja a *Te meg a világ* versbeszédbeleti sajátosságainak: a szöveg első versszakában az idézőjel máris a – pragmatikai – alany meghatározatlansága, változásai felé indíthatja el az értelmezés irányát. Egyrészt a kezdő megszólítás, lévén hiányos mondat (tulajdonképpen a kijelentéshordozó cselekvés-mozzanat végig elrejtve marad, ennek fontos szerepére a címválasztás is utal), azt sugallja, hogy egy beszéd folyamat egyik résztvevője „szólal meg”, valószínűleg tehát reakció, válasz-megnyilatkozás, amelyben a „párbeszéd” kontextusát csak a versszöveg egésze, a későbbi versszakok értelmezik, ám az „előzmény” részben ismeretlen marad (az egész szövegből a hagyományos, illetve uralkodó világnézetek lehetetlenségével való szembesülésre következtethetünk, így például az első szakasz egyértelműen a közösség-elvű világképet szolgáltatta meg: „...Az Ember/ sorsa kicsi./ ma nagyobb jajra tüzesek/ a világ sebei”). A Szabó Lőrinc-i „individualizmus” legfontosabb előfeltevése is ebben az idézett szakaszban valósul meg: a beszélő alany a megnyilatkozás végén egy kérdő és egy felszólító formulát fogalmaz meg, mindkettőben megnevezve a „beszédpartnert”, ám a kérdést az „Egyetlen Emberhez” intézi, a felszólítás a „magányhoz” szól. Mivel a következő, már nem idézett szakasz egyértelműen választ jelent az előzőre („...Hallgass, magány!” – „Nem hallgatók!”), az „Egyetlen Ember” a magánnyal válik egyenlővé. A vers pragmatikai alanya tehát megváltozik, és az idézett első szakaszra vonatkoztatott kontrasztot állít fel. Ezt nyomatékosítják az ugyanolyan szöveghelyzetben lévő „kicsi” sorvégződésesek, és a mindkét versszakban – szintén egyező pozícióban – megjelenő „világ sebei” metafora körül kibontakozó ellentétes értelmezési irányok, hiszen ugyanazt a jelenséget más világmagyarázattal interpretálja a második versszak:

1. versszak	2. versszak
...Az Ember	...A nagy is
sorsa kicsi,	csak sok kicsi.
ma nagyobb jajra tüzesek	Hát nem mibennünk fáj a világ,
a világ sebei,...	ha vannak sebei?

A 2. és 3. szakasz közötti folytonosságot a „te meg a világ” alaphelyzet ezúttal egységes nézőpontból való megfogalmazása biztosítja: „Mi közöm az olyan világhoz./ amelynek hozzám nincs köze?” – „Mi nékem a világ nélkülem?”. A pragmatikai alany következő átváltozása a 3. versszakban érhető tetten: a fenti kérdés után – a versszakok szerkezetét konstruáló kétsoros mondásegységet egyedül itt megtörve – a nyugatos-impresszionista líra hagyományát idézi meg a szöveg (amely itt még egy nem kifejezetten a korszak „lírai köznyelvére” utaló metaforát is alkalmaz), majd áttér a többes számú beszédmódra, s az így általánosított közegben újra felbukkanó „seb”-metafora jelzi a választ, a költői hagyomány folytathatóságának megkérdőjelezését. Nagyon érdekes a 4. szakasz, amelyben tulajdonképpen a kifejezésmód Szabó Lőrinc-i lehetőségei szembesülnek: az egyes számú beszélő „aktor” és „néző” szövege (Kabdebó Lóránt kifejezései) keresztezi a többes számú általánosító megnyilatkozást és a személytelen, leíró magatartást. Szó-

ros kapcsolatban van a következő, 5. szakasz evvel a szerkezettel, ám itt már egyértelműen az a személytelen, leíró beszédmód uralkodik, amely nem jelöli a beszélő személyét. Így itt tulajdonképpen a 2-5. versszakok „gondolatmenetének” az összegződése fogalmazódik meg, egyben a különböző magatartásmódok „tanulságaként”:

... nő az undor, fogy az erő
és fogy a szeretet.
Banda a világ, banditák
az öklök és az agyak;
van, aki bölcs és jót akar,
de mit ér, ha vak?

Így értelmezhető a „van” a versben történő helyzetfelismerést a szövegben nyomatékosító funkcióként. A vers „keretszerkezetét” a 6. versszak alkotja meg, amely visszautal a (többszörösen) dialógusteremtő első szakaszra, melynek kulcs szerepét tehát nemcsak a tipográfiai megoldás hangsúlyozza, hanem a vers „gerincét” indító 2. versszakkal alkotott kontraszt és a „keretet” kiegészítő utolsó szakasz, amely mintegy végső választ nyújt (ezzel magyarázható a címet is alkotó kérdés újrafeltétele). A pragmatikai alany itt újra a 2. szakaszban megjelenő egyes számú „beszélő”, amely a küldetéstudatú fogalmazásmóddal („Nem magamért, mindenkiért/ siratom én a magányt”) egyben a magyar líratörténeti hagyomány egyik alapvető elemére reagál, ám ez a nyelvi magatartásmód a „magány” előfeltételezésére vonatkozik (tehát a hagyomány átértelmezésére is utal). A magány alapvetését teszi hangsúlyossá a közbeekelt megszólításmód is („Magad vagy, Ember, a hadsereged”), amely tulajdonképpen a „magad vagy a hadsereged” állításból előhívja a „magad vagy, Ember” evidenciáját is. Ha a megszólítás a kifejezés elején vagy a végén állna, ez nem válna hangsúlyossá. A kapcsolódást az első versszakhoz az is jelzi, hogy az „Ember” és a „magány” kifejezések újra megjelennek, a reflektált-dialogikus beszédmódot pedig az, hogy – noha az 1. versszak az „Egyetlen Embert” és a „magányt” kérdezi, illetve szólaltja meg – a válasz mégsem egyenesen ezek nevében érkezik, hanem szintén megszólítás („Magad vagy, Ember, a hadsereged”), illetve a „magányra” vonatkozó cselekvés („siratom én a magányt”) formájában. Így a vers logikai „szövedékében” az az áttételesen önmegszólító, dialogizált versalkotás érhető tetten, amely egyértelműen a korszak dialogikus költői paradigmájához csatolható (Gottfried Benn, József Attila). A „tartalmi” szempontokon túl is világosan látszik a versben, hogy Szabó Lőrinc elutasítja a klasszikus modernség hagyományát (deretorizáltság, közel áll a köznapi, beszélt nyelvi regiszterhez, az individualizmus újrafogalmazása), de szembeszáll az avantgarde líra tapasztalatával is („szabályos” szintaktikai és szemantikai viszonyok, a többször fragmentált mondatszerkesztés ellenére megőrzött formai klasszicizálás), kialakítva az új versnyelv kifejezési eszközeit.

A versszövegek kettőssége, dialogikus hangoltsága nagyobb szövegegységek szintjén is megjelenik, kompozíciós szervező elvek felől irányítottan. Erre a legtisztább példa az *Egy asszony beszél* grammatikailag ellentétesen jelölt vers-ikerpárja. Ez a kettősség egymáshoz kapcsolva is előfordulhat egy versen belül is, például a „Sebeim fájnak./ gyűlöllek, Erő!”-típusú, rendkívül gyakori aspektusvál-

tásokban. A grammatikailag jelölt aspektusváltásnak egyik legjobban versszervező erővé emelt megoldása a *Testem* című versben található, az első versszak hármas pillérszerkezetű beszédhelyzetében:

Ki vagyok én?

.

.

.

.

Testem, szegény,

Te vagy ...

.

.

.

Ami vagyok,

te vagyok, ...

Jó példa e vers arra a szintén jellegzetes Szabó Lőrinc-i megoldásra is, hogy az önmegszólítást redukáltan működteti, annyiban, hogy a kérdező alannyal általában logikailag azonos megszólítottat szinkdochikus úton helyettesíti egy – szintén logikailag – alárendelt résszel hierarchikusan. Ilyen redukált önmegszólítások vonatkoznak testrészekre, érzékelésre stb., amelyek a kérdező alannal mindig birtokviszonyt alkotnak. Szabó Lőrincnél tehát az önmegszólítás is aspektusváltást implikál.

A szubjektum értelmezése az ilyen dialogikus versekben szintén elveszti (legalábbis részben) „mindentudó” szerepét, felettes álláspontját. Ennek leírására egy hagyományos epikai műfaj, az önéletírás elméletét hívhatjuk segítségül: ebben a narratív struktúrában ugyanazon alany kétféle szerepkörben, két idősíkból van jelen, és az „elbeszélő” mindig többet „tud”, mint az ábrázolt „cselekvő”.⁴³ Ha ezt a két szerepet a Szabó Lőrinc-lírára alkalmazzuk, akkor beláthatjuk, hogy az „aktor” és a „néző” egymás melletti párhuzamos időbeliségben megnyilvánul, egymással kölcsönös, és nem hierarchikus viszonyban álló nyelvi magatartásformák képviselői. A két „szólam” egyike sem birtokolja az egész beszédhelyzetet, ám együttes jelenlétükkel a hagyományos „önéletírói póz” distanciáját feloldva teljesebb létértelmezési tapasztalatok versbefoglalására tesznek kísérletet. Így ez nem egészen az önértelmezés lehetetlenségének a felismerése. Éppen az a fajta tragikus hangoltság hiányzik a *Te meg a világ* „agresszív magányából”,⁴⁴ ami József Attila és Benn kontrollált dialogicitását jellemezte. A logikai megalkothatóságba és megfogalmazhatóságba vetett hit e két költőnél nem engedte a versnyelv magatartásformáit annyira szétválni, mint ahogyan ez megvalósult a *Te meg a világ*-ban. Így a számbavevő-önértelmező magatartás mintegy a szubjektum válságához jutott el, ellentétben avval a fajta nyelvi magatartásformával, amely a cselekvést, az aktivitást is érvényes kifejezési lehetőségként fogalmazta meg, vállalva evvel az „önzés” és az „embertelenség” vádjait is.

Szabó Lőrinc 1932-es kötetének verseiben valóban folyamatosan a cselekvő vagy valamire vágyó, készülő ágens váltakozik a leíró-számbavevő aspektusával. A nyelvi kifejezés önazonosságát így Szabó Lőrinc azért tudja megvalósítani, mert a szöveg-

alkotásban – az egyértelműsége törekvő jelentéselőhívás követelményeit szem előtt tartva – folyamatosan utal a mögöttes (gyakran pszichológikus jellegű) kiváltó szándékokra, a mondatok „episztemikus modalitását” (Thomas Givon)⁴⁵ meghatározó kérdésseltevésekre és magatartásmódokra amelyeket az önmegszólító verstípus nyelvelalkotása sokkal inkább háttérbe szorított). Julia Kristeva meghatározásait⁴⁶ alkalmazva azt állíthatjuk, hogy a *Te meg a világ* jónéhány versében a „fenotextus” nagyon erősen utal a „genotextusra”, azaz a szöveg nyelvi megformáltsága mögött lévő, ám azt meghatározó szándékokra, diszpozíciókra, amelyek fogalmilag nem írhatók le. Így e szöveg(rész)ek preszuppozicionális struktúrája is nagymértékben ezekre támaszkodik. Ezek logikai úton nem vezethetők le a szöveg szemantikumából, de a dialogikus versbeszéd másik aspektusa jórészt megfogalmazza körülményeit. Ez a versformálás olyan meghatározó erejű, hogy valóban a homogén versszemlélet megszűnéséről beszélhetünk. Az a strukturáltan megfogalmazott, filozofikus igényű világérzékelés, amely ebben a poétikai szerveződésben kifejeződik, már nagyon szét-tartóvá teszi a *Te meg a világ* dialogikus versét. Ha a kötet talán legkimagaslóbb versét, *Az Egy álma*it tekintjük (már a cím szemantikai szerkezete is árulkodó: az álom nem választható el a dialogikus versszemlélet egyik pólusától sem, hiszen egy bizonyos megismerési folyamat működik együtt egy cselekvési mozzanattal benne, így mintha ez lenne az az állapot, amelyben az önidentitás és a világ összhangját lehetne megtapasztalni), a személyiség sérthetetlenségének látomásaként felfogható vers negyedik szakasza azt példázza, hogy ezt a világtapasztalatot és versszemléletet egy egységes szubjektum, egy önazonos kifejezőmód már nem tudja egységbe foglalni, mintegy megnő a versszöveg terheltsége, és a versszak szemantikai egy-sége bomlik meg:

Szökünk is, lelkelem, nyílik a zár,
az értelem szökik,
de magára festi gondosan
a látszat rácsait.
Bent egy, ami kint ezer darab!
Hol járt, ki látta a halat,
hogyha a háló megmaradt
sértetlenül?
Tilalom? Más tiltja! Bűn? Nekik,
s ha kiderül!

Tehát nyilvánvaló, hogy a *Te meg a világ* után már ezt a dialogikus versalkotást nem lehet tovább működtetni. Szabó Lőrinc pedig következő kötetével nem Pound útjára lép a „nyelvválság” elismerésével és a dialogikus szemlélet felbontásával, hanem egy tudatosan korlátozott, megnövekedett referenciális értékű, hagyományos versformálási típusokat újraélesztő, az önmegértés más lehetőségeit a képalkotásban megvalósuló folytonos reflexiós rákérdezéssel kereső költői magatartásforma jelenik meg, a kifejezhetőségbe, a nyelvi megfogalmazásba vetett bizalom ezzel továbbra is jellemzője marad a Szabó Lőrinc-líranak, éppen erről a biztonságot alapról nyílnak aztán más poétikai alternatívák az újabb létértelmezési kérdések felvetésére is. Ezt a váltást Kabdebó Lóránt a már hangsúlyozottan nem egynemű verstípusok között a „drámai verstől” az „epikus vers” felé irányuló tendenciaként írja

le.⁴⁷ Az epikus vers időszemlélete hozza azt a megújult kifejezésmódot, amelyben a bonyolult időviszonyok és az ezek által kondicionált beszédhelyzetek szintén a korábbi jelentéselfogáson alapulnak. Ahogy Kabdebó fogalmaz, az epikus vers realitása nem „időbeli”, hanem az „érzéki adatok időbelisége”⁴⁸ nyitja azt a horizontot, amelyben a reflexió önértelmezés – áttételesen – valóban a szubjektumon túli világhoz viszonyul. Ezen az úton nyílik meg egy tágabb megszólítható jelenségkör (például a keleti tematikájú versek, a Lóci-versek stb.), amely a párbeszéd további lehetőségeit is kínálja.

Ez a korszak, az avantgáde utáni modernség az tehát, amely tulajdonképpen megszünteti a lírai beszéd homogenitását, és a műnemi hangoltság dialogikus jellegét hívja elő. Szabó Lőrinc szerepe ebben már csak azért is nagyon fontos (és ezért is írhatta le jogosan Kabdebó, hogy a *Te meg a világ* „világirodalmi mértékkel is értékelhető teljesítmény”⁴⁹), mert voltaképpen e dialogikus poétikai paradigma talán egyedülálló szerveződését képviseli.

József Attilánál és Benn-nél kétségkívül felismerhetők e dialogicitás egyes jevei. Nem véletlenül kapcsolhatta össze Bókay Antal József Attila 1933 utáni versszerkesztését más műnemek sajátosságaival,⁵⁰ de azért árulkodó jele e dialogicitás „kontrolláltságának”, „korlátozottságának” az, hogy Benn esszéiben folyton úgy határozza meg a lírai műalkotást, hogy az a saját szubjektumára kérdez rá, és „a vers monologikus”.⁵¹ Pound líráját ellenben „polilogikusnak”⁵² nevezhetnénk, hiszen a szövegek válogatásával, összeillesztésével teljesen „szétkomponálja” egyazon vers kifejezési identitását. Szabó Lőrinc tehát talán egymagában képviseli – legalábbis a *Te meg a világgal* – azt a teljes dialogicitást, amely azonban még képes a lírai kifejezést integrálva a versben beszélő szubjektum egységét fenntartani.

Egy ilyen szempontú értékeléshez az a szemléleti stratégia vezethetett el, amelyet talán leginkább poétikai pragmatikainak nevezhetnénk. A költői beszéd megoldásai közül tulajdonképpen (hatás)funkciókat próbáltunk kijelölni, amelyek – legalábbis napjaink befogadási szituációjában – a legjellemzőbbek lehetnek a Szabó Lőrinc-líra irodalomtörténeti helyének meghatározásában. Ezen funkciók megragadását a teljes poétikai szemléletmód tényezőit figyelembe vevő vizsgálat teszi lehetővé, amelyet természetesen (a recepcióesztétika egyik alapelve szerint) egy irodalomtörténeti hagyományon belül magyarázhatunk, s melynek pontosabb felvázolásához a vele kapcsolatos esztétikai kontextus fő kérdésvonalainak kimutatása járulhat hozzá. Így a nyelvhasználatról a pragmatikai alaphelyzet (a beszélő és a nyelv közötti viszony) elemzéséből kiindulva juthattunk el – a műfaj történeti fejlődést figyelembe véve – a fő pragmatikai funkciókhoz. Természetesen ez a megközelítés korántsem adhat választ minden kérdésre, sőt – ahogy egyébként a „poétikai pragmatikáról” szólva T. A. van Dijk is elismeri 1976-ban⁵³ – egyáltalán nincs is módszertanilag kidolgozva, azonban esetleg új esélyt jelenthet az irodalmi-esztétikai jelenség minél több szintjének együttlételemzésére, a hatásfunkciók és az irodalomtörténeti szerepek a nyelvi megvalósulás oldala felől való értelmezésének.

Jegyzetek

Az írás eredeti megjelenési helye:
It, 1994/1-2. 72-92.

Göttingen, 1991. 8.

² Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer*,

Bp. 1984. 72. Ford.: Bonyhai Gábor

¹ Dieter LAMPING: *Moderne Lyrik*,

³ Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*, Bp. 1966. 319.

⁴ Hugo FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1985. 10. 32.

⁵ Friedrich NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie* In: Uő: *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1976. 8. I. k. 35.

⁶ Hugo von HOFMANNSTHAL: *Ein Brief* In: Uő: *Prosa*, Frankfurt, 1965. II. k. főleg 9-15.

⁷ Az esztétikai határfolyamat e három, az antik költészetelméletből származó fogalommal való feldolgozásának megalapozásáról lásd Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984. 4. 71-90.

⁸ DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költői*, Bp. 1992. 14.

⁹ KASSÁK Lajos: *A szintetikus irodalomról* In: Uő: *Válogatott művei*, Bp. 1983. I. k. 588.

¹⁰ KASSÁK Lajos: *Az új versről* In: i. h. 590.

¹¹ Vö. például: HEVESY Iván: *A művészet agóniája: Kassák Lajos költészete*; KRÉN Katalin: *Előszó* In: HEVESY Iván: *Az új művészetért*, Bp. 1978.

¹² KABDEBÓ Lóránt: *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, Bp. 1992. 251.

¹³ Vö.: LAMPING: i. m. 21-37.

¹⁴ Käthe HAMBURGER: *Rilke*, Stuttgart, 1976. 16.

¹⁵ FRIEDRICH: i. m. 166.

¹⁶ Vö. erről VALÉRY *Az ember és a kagyló* című esszéjét, Műhely, 1992/5.

¹⁷ Frank KERMODE: *Romantic Image*, London, 1957. 118.

¹⁸ Meg kell jegyeznünk, hogy az angol lírai modernség nagy poétikai vonulataira már jóval kevésbé alkalmazható az a korszakolási szempont, amellyel a magyar lírában a különböző költészeti paradigmákat el lehet határolni. Ennek valószínűleg az az oka, hogy történetileg világosan kimutatható avantgárd poétikai szemléletről nem beszélhetünk, az esztétista-szimbolista versnyelv együtt jelenik meg az avantgárd-jellegű eljárásokkal, a lírai hagyomány megújított alakulataival és a harmincas évek megváltozott világtapasztalatának poétikai következményeivel.

¹⁹ Benn montázstechnikájának elemzését lásd: LAMPING: *Das lyrische Gedicht*, Göttingen, 1989. 204-207.

²⁰ Vö.: ELSE BUDDERBERG: *Gottfried Benn*, Stuttgart, 1961. 229.

²¹ Vö.: LAMPING: *Moderne Lyrik*, 24.

²² Vö.: BUDDERBERG: i. m. 221-226.

²³ Gottfried BENN: *Epilog und lyrisches Ich* In: Uő: *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1961. IV. k. 13-14.

²⁴ BENN: *Nietzsche - nach fünfzig Jahren* In: Uő: i. m. I. k. 489.

²⁵ Vö.: NÉMETH G. Béla: *Az önmegszólító vers-típusról* In: Uő: *7 kísérlet ...*, Bp. 1982. 117.

²⁶ Vö.: TÖRÖK Gábor: *A líra: logika*, Bp. 1968. 123.

²⁷ Uo. 126. Az ilyenfajta szöveg- és képalkotás funkcióiról lásd még: TAMÁS Attila: *A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében* és BÓKAY Antal: *Verstípus és lírai kifejezésmód József Attila kései költészetében* In: *„A mindenséggel mérd magad!”, szerk.: B. CSÁKY E.*, Bp. 1983.

²⁸ Vö.: NÉMETH G. Béla: i. m. 158-162.

²⁹ BARÁNSZKY-JÓB László: *Képnyelv és világgép*, Új Írás, 1978/8. 93.

³⁰ Benjamin Lee WHORF: *Sprache, Denken, Wirklichkeit*, Hamburg, 1963. 11-12.

³¹ Például: BENN: *Über die Krise der Sprache* In: Uő: i. m. IV. k.

³² Idézi SZECZÁRDY-CSENGERY József: *Utószó* In: MALLARMÉ és VALÉRY *Versei*, Bp. 1990. 218.

³³ FEHÉR M. István: *Előszó* In: Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, Bp. 1989. 52.

³⁴ Martin HEIDEGGER: *Identität und Differenz*, Pfullingen, 1963. 298.

³⁵ Lásd például az *Ősapám* című vers magyarázatát: SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság*, Bp., 1990. I. k. 418.

³⁶ Ez a „költői köznyelviségre” való törekvés részben József Attilánál is kimutatható, lásd: SZABOLCSI Miklós: *József Attila költői nyelvéről*, It, 1980. 595.

³⁷ „Csak amidőn minden felesleges lehullott, minden szubjektív, minden könnyű dísz, a műhely minden bizalmassága, hideg fényével akkor kész a vers acélos teste.” – HALÁSZ Gábor: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Válogatott írásai*, Bp. 1977. 2. 758.

³⁸ Russell filozófiájáról és hatásáról Szabó Lőrinc-re lásd: RÁBA György: *„megszűnt én” költészetének húrjai* In: Uő: *Csöndherceg és a nikkel szamovárr*, Bp. 1986. 146-150. és KABDEBÓ Lóránt: *Útkeresés és*

különbéke, Bp. 1974. 148-150.

³⁰ Például *A tékozló fiú csalódását*, amely – bár a kötetbe nem került be – szintén a *Te meg a világ* verseivel egy időben keletkezett (SZABÓ Lőrinc: i. m. II. k. 782-783.)

⁴⁰ RÁBA György: i. m. 156.

⁴¹ KABDEBÓ Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992. 44-46.

⁴² KABDEBÓ Lóránt: *Útkeresés és különbéke*, Bp. 1974. 91.

⁴³ Vö. például: SZÁVAI János: *Az önéletírás*, Bp. 1978. 85.

⁴⁴ KABDEBÓ Lóránt: *Szabó Lőrinc*, Bp. 1985. 75.

⁴⁵ Thomas GIVON: *Mind, Code and Context*, Hillsdale/London, 1989. 43-53.

⁴⁶ Vö.: Julia KRISTEVA: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt, 1978. 94-96.

⁴⁷ KABDEBÓ: *Útkeresés és különbéke*, Bp. 1974. 169-170.

⁴⁸ KABDEBÓ: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992. 65.

⁴⁹ Uo. 8.

⁵⁰ BÓKAY Antal: i. m.

⁵¹ BENN: *Soll die Dichtung das Leben ändern?* In: Uő: i. m. IV. k. 592.

⁵² A kifejezést J. Kristevától, H.R. Jausstól kölcsönözzük.

⁵³ Teun A. van DIJK: *Pragmatics and Poetics* In: *Pragmatics of Language and Literature*, szerk.: Uő. Amsterdam/Oxford, 1976. 25.

MENYHÉRT ANNA

Rajzok egy költemény tájairól

Motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc Tücsökzenéjében

A szerző kérdése a Tücsökzenében

A magyar irodalmi köztudatban Szabó Lőrinc a 20. századi líra egyik legjelentősebb képviselőjeként él, az irodalomtörténetek a modern magyar líra intellektuális, létbölcséleti igényű paradigmájában jelölik ki helyét, szerepét leggyakrabban József Attilához hasonlítják.

A *Tücsökzenével* kapcsolatban ugyanakkor, meglepő (?) módon, dominálnak az olyan értelmezések, amelyek mintha figyelmen kívül hagynák Szabó Lőrinc említett és éppen ezen elemzések által hangsúlyozott modernségét.¹ Általában nagyon kevés az olyan tanulmány, amely a *Tücsökzene* szövegeivel, illetve azok működési mechanizmusaival és felépítési elveivel – az időszemlélet sajátosságain kívül – foglalkozna; a vizsgálatok többnyire a műben felmerülő témák csoportosítására, felsorolására, illetve a témák életrajzi hátterének vizsgálatára koncentrálnak. Ennek oka érthető: a *Tücsökzene* alapvetően önéletrajzi fogantatású. Az ötvenes-hatvanas években a kritika ebben az értelemben értékelté.

Ez a szemlélet mára egyértelműen meghaladottá vált. Mint Kabdebó Lóránt írja: „Az életrajz: fikció a műalkotásban. Az életrajzi elem jelenléte Szabó Lőrinc nemzedéke kifejezési formáinak jellegzetessége. (...) Ezeknek a húszas évektől keletkezett önéletrajzi ihletésű műveknek éppen a történelemtől való elválasztottság a jellemzője: meditációik arra merőlegesen fejlődtek ki. (...) Éppen ezért tévedésbe esik az, aki ezeket az életrajzi ihletésű műveket életrajzként kezeli.”²

Ez azonban csak a *Tücsökzene* aktuálpolitikai indíttatású méltatásaira válasz,³ és úgy tűnik, hogy a *Tücsökzene* önéletrajzi jellegének nem ez volt az egyetlen csapdája. Az általam ismert elemzések közül nem válik egyértelművé, mi is lehet a biográfiai értelemben vett szerző, a műben megjelenő, egyes szám első személyben beszélő lírai én és a létrejött szöveg viszonya.

Kétségtelen, hogy Szabó Lőrinc versei első látásra egyrészt maguk is problematikussá teszik az „életrajz-műben megjelenő szerző”-viszonyt, másrészt a szövegek mellett megjelenő interjúrészletek, a költő nyilatkozatai a műről,⁴ és még inkább a *Vers és valóság* című kötetben olvasható információk is *egy* meghatározott irányba próbálják téríteni az olvasót. Ugyanakkor ez a jelenség bizonyos kifosztottság-érzetet vált ki az olvasóból, hiszen megnehezítik a saját (olvasói) értelmezések kialakításának lehetőségét.⁵

A versek erősen próza-jellegű, reflexív volta, epikussága” is az életrajzra irányítja a figyelmet. Sajátos „magyarázó” technikájuk miatt – amiről a későbbiekben még lesz szó –, a versek nehezen adják meg magukat a szemantikai elemzésnek. (Nem úgy, mint például József Attila versei – nem véletlen, hogy Szabó Lőrincet elkerülte a strukturalista versinterpretáció.) Az elemző tehát kísértésbe esik, hogy az életrajzra, a költő verseken kívüli megnyilatkozásaira vonatkoztatva értelmezze a verseket.

Mindez természetesen nem független a magyar irodalomtörténet hagyományos arculatától, amely, legalábbis a Szabó Lőrinc-recepció tekintetében, úgy tűnik, nem sokat változott azóta, amióta Szabó Lőrincről a legelső kritikák megjelentek.

E szemlélet „vadhajtásai” az olyan elemzések, mint például Czeizel Endre⁶ értekezése Szabó Lőrinc családfájáról, ami a család genetikailag „meghatározott” tulajdonságait a *Tücsökzene* versei alapján következteti ki, illetve a D. Berencsi Margit tollából a Magyartanításban megjelent tanulmány, amelynek bevezető mondatai így hangzanak: „A *Tücsökzene* nem mindennapi körülmények között született mű. Szabó Lőrinc »Fél évvel Buda ostroma után, ezerkilencszáznegyvenöt nyarán« a Pasaréten, ablakán kihajolva hallgatja a tücskök, a *sok hű kis barát* üzenetét. Buda csupa rom. A sivár, lehangoló környezet arra készíti a költőt, hogy az élet értelmét keresve számot vessen a múlttal.” s a továbbiakban, nem mentesen némi politikai töltetű: „Édesanyját is számtalan szituációban őrizte meg gyermeki képzelete. A törekeny asszony a *Tücsökzene* 8. versében tűnik először elénk, ahogy a teknő fölé hajolva mossza férje olajos munkásruháját. (...) A finomlelkű, érzékeny asszony sokat szenvedett férje mogorvasága, gyors haragja miatt.”⁷

A háttérben, véleményem szerint, a költészettel mint talányos jelenséggel szemben érzett összetett reakciók állnak. Az „ihlet” nem-értése váltja ki azt, hogy a verseket a valóságos, megfogható körülményekhez próbáljuk kötni. De a magyar irodalomtörténet-írás eme jellegére már Kosztolányi felhívta a figyelmet: „A rendkívüliben, mely túlesik az értelem körén, van valami lázító. Föllázad ellene az értelem, és magyarázatot követel. A szépség túlsága és tökélye olyan nyugtalanító, mint az esztelenség. Ezért szedegetjük össze a költők adatait, mosószámiláit, szerelmeit, ezért hajszoljuk fel anyai és atyai nagybátyjukat, ifjúkori és öregkori arcképeket, írjuk meg életrajzukat, amely a maga látszólagos összevisszaságában sokszor csak mint diákdühítő anyag mered ránk. Nem szabad elfelejteni, hogy mindezt csak a megértésre áhító kétségbeesés ásta ki és tornyozta föl, mely az ihlet kilobbant lázát kergette, s feleletet várt olyan kérdésre, melyre nem tudott válaszolni.”⁸

A probléma kiküszöbölése érdekében helyezkedhetünk a strukturalista indítatású elemzés platformjára, amely a szöveget, és csak a szöveget veszi figyelembe, illetve ennek továbbfejlesztett variációjaként elfogadhatjuk például Barthes vagy Riffaterre véleményét, akik fölládozzák a szerzőt a szöveg és az olvasó oltárán.⁹

De mindezen megközelítések ugyanarra az eredetre vezethetők vissza: a költészet transzcendens eredetébe vetett hitre. A vers létét a költő léteitényeivel magyarázni nem jelent mást, mint megpróbálni az „ihlet” felett érzett értetlenséget leplezni, a szöveg mindenhatóságába vetett hit pedig a nyelv őszerejének hite, amelyet a szöveg ízekre boncolásával lehet elfelejteni. Az olvasó mindenhatósága a művészi kommunikáció azon sajátosságának magyarázati kísérlete, amely a feladó hiányában érkező üzenet hatása felett érzett értetlenséget próbálja elfeledtetni.

Mindezen módszerek alkalmazásával végső soron az „ihlet” természetéről próbálunk tudomást szerezni, és elfeledkezünk néhány nagyon fontos dologról: arról, hogy az „igazság” valahol középpont van, s arról, hogy az „ihlet” természetét „megérteni” nem fogjuk, s ha ezzel próbálkozunk, megfosztjuk magunkat az aktív olvasás örömétől, a szöveggel való dialógusba lépéstől, s a versekről való írás lehetőségétől.

A szerző a posztstrukturalista irodalomtudományban

Foucault a következőket írja a szerző és szöveg viszonyáról: „...kultúránkban a szerző olyan funkció, amellyel bizonyos szövegek el vannak látva, mások pedig nem. (...) azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diskurzusok a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek.”¹⁰

A szerzőt nem lehet elfelejteni, mert a neve jelentéstöbbletet ad az általa írott műnek. Ugyanakkor a nyomtatásban megjelent név nem egyértelműen magát a személyt jelzi, hanem annak fikcióját, s ebben az értelemben a szerző – aki nem azonos a műben megjelenő szubjektummal, és avval a „személlyel” sem, akinek a nevét a mű címe előtt olvashatjuk – egy a műalkotás rétegei, viszonylatai közül: része és létrehozója a műnek. A mű megszületése után azonban az utóbbi, létrehozó funkció elveszíti jelentőségét,¹¹ és a szerzővel csak a szöveg révén, a szöveg által – a költészet esetében leginkább a versek szubjektuma és a szubjektum versbeli világhoz való viszonyának figuratív nyelven való kifejeződésén keresztül – reprezentált formában ismerkedhetünk meg.

Önéletrajz?

Ide kívánczik egy kérdés, amelyet nem érintettünk, s ez pedig a *Tücsökzene* műfaji behatárolásának kérdése. Az általam olvasott összes elemzésben a műfaj tekintetében az epikus, lírai és önéletrajzi elemek keveredéséről van szó. Ugyanakkor, az önéletrajz műfajának prózai voltánál¹² fogva, ebből a felsorolásból matematikailag az következne, hogy a *Tücsökzene* inkább az epika felé billen. A műfaj meghatározás problematikus a *Tücsökzene* esetében, nem valószínű, hogy egyértelmű meghatározását lehetne adni egy olyan műnek, mely verses formájú, de epikus menete van, s bevallottan önéletrajzi indítatású; s a líra intenzitását látszik tartani egy kisebb regény-hosszúságú szövegen át.

Az önéletrajzi jelleg nagyban hozzájárult a *Tücsökzene* recepciójának eddigi történetéhez, ezért szeretném ismertetni, hogyan határozza meg Paul de Man¹³ az önéletrajzot Wordsworth *The Prelude* és *Essays upon Epitaphs* című műveit elemelve.

Paul de Man először is ismerteti az autobiográfiát definiálni kívánó kísérletek problematikusságát: azt, hogy az elemzők általában mint önálló irodalmi műfajt próbálják meghatározni, és ezáltal sok, autobiografikus elemeket tartalmazó mű mint nem-autobiográfia határozódik meg, mindenekelőtt a verses formájú önéletrajzok. Az autobiográfia lényegének másik meghatározási módja a prózával (fiction) való összehasonlítás, hiszen az autobiográfia, úgy tűnik, sokkal egyértelműbb kapcsolatban van a valóság eseményeivel, mint a „fiction”. Bár az autobiográfiaik tartalmazhatnak fiktiiv elemeket, de ezek a valóságtól való eltéréseként csak annyiban értelmeződnek, amennyiben egy konkrétan meghatározható szubjektum létéből eredeztethetők: a szubjektuméból, aki a nevét adja a műhöz.

De biztosak lehetünk-e abban, hogy az autobiográfia referencia-függő? – teszi fel a kérdést Paul de Man. Evvel azt tételezzük fel – folytatja –, hogy az élet hozza létre az önéletrajzt, oly módon, ahogyan a cselekedeteknek következménye van. De nem tételezhetjük-e fel ugyanúgy, hogy az „autobiographical project” hozhatja létre és determinálhatja az életet, és hogy minden, amit a szerző tesz, az önábrázolás technikai követelményei által meghatározott? És végül: a referencia illúziója nem az autobiográfia létmódjának (structure of the figure) függvénye-e inkább, azaz sokkal inkább a fikcióra emlékeztető valami, mint azt eddig feltételeztük?

Hiszen az autobiográfiát az különbözteti meg a „fiction”-tól, hogy jobban kifejeződik benne az a jelenség, amit minden névvel ellátott mű léte jelez: hangsúlyozottabban állítja a szerző létét. Ebből a szempontból viszont, valójában minden mű autobiografikus.¹⁴

Az autobiográfia Paul de Man meghatározásában a következő: „az ön-restauráció diskurzusa a (...) a halál árnyékában.”¹⁵ Wordsworth esszéjében ez a következőképpen működik: az emberi életút metaforájaként a nap mozgása jelenik meg, ami a szöveget látó szemmé-arcá transzformálódik, azaz megszemélyesíődik. Paul de Man ennek az okfejtésnek a végén levonja azt a következtetést, hogy az autobiográfia központi trópusa a prosopopoeia, aminek eredeti jelentése „arc vagy maszk készítése”, azaz tulajdonképpen a megszemélyesítés. Ezen „arcmás” létezése által válhat valakinek a neve érthetővé és megjegyezhetővé, mert a prosopopoeia arc (vagy hang – a halálból visszaszóló hang fikciója) létét annak nyelv általi meghatározottságában tételezi fel, evvel a gesztussal leplezi az én arc-tól való megfosztottságát, aminek végső soron ő maga az oka.

Ebből az okfejtésből jelen dolgozat számára annyi a tanulság, hogy az önéletrajzi elem a *Tücsökzenében* nem feltétlenül jelenti azt, hogy ezáltal a mű könnyebben válik értelmezhetővé, sokkal inkább azt, hogy nehezebbé teszi a megértést, tiltakozik más interpretációk létrejötté ellen. Mindenesetre az elemzés elkezdése előtt szögezzük le „alapelvként”, hogy – a következő fogalmak körvonalazhatatlansága és bizonytalansága ellenére is – érdemes hinni a szövegben, a szerzőben, magunkban, az olvasásban és az írásban, azaz higgyünk annyira a „szöveg”-ben, hogy ki fog derülni belőle, milyen funkciója van benne a „szerző”-nek, illetve higgyünk annyira a „szerző”-ben, hogy „szöveg(é)”-ből ki fogjuk tudni „fejteni” önmagáról és a szövegről való véleményét, s higgyünk abban, hogy mindehhez kellünk mi is, hogy elolvassuk a művet és hogy írjunk róla.

A tücsök-motívum és lehetséges jelentései

A *Tücsökzene* egyik legérdekesebb és poétikai szempontból egyik legfontosabb vonása a tücsök alakjának állandó visszatérése.¹⁶ A motívum – a címtől kezdve, ahol a zene fogalmával kapcsolódik össze – sajátos szervező szerepet tölt be, felbukkanása mindannyiszor életre hív bizonyos, meghatározott jelentéskörbe tartozó asszociációkat. A tücsök a korábban is előfordulnak Szabó Lőrinc költészetében, és ezekre az előfordulásokra a *Tücsökzenében* utalásokkal találkozhatunk.^{17, 18}

Dalmácia

A *Tücsökzenében* amellet, hogy a korábbi jelentéselemek mind visszatérnek, újabbak is kapcsolódnak a motívum köréhez. Mindenekelőtt vessünk egy pillantást a *Dalmácia* (273) című versre, mely a *Dalmácia tücskeihez* párverse, s amelyben az eddig említett elemek összegződnek: a tücsökszó hanghatása, az idővel és emlékezettel való kapcsolat és a görög mitológiára-költészetre való hivatkozás:

Tüskőfény napok s árnymély éjszakák
csendültek rajtad és egymáson át,
kvá-kvázó sirály s berregő tücsök:
három hétig Ráb és Budva között
ringatott a dalmát nyár. Szigetek
keltek, süllyedtek, pálmás part felett
mord szirt, bástyák, fallikus agavék
tündököltek, barbár kampanilék,
kincses Trogir, s Raguza tornyai,
ezeréves dómkapuk szörnyei
s arany öröklét: a tegnapelőtt
fordult és a holnaputánba nőtt
s az vissza: táj s idő díszletei
mint a hajód úgy járták isteni
körtáncukat: ... tizenöt éve bár,
azóta is szemedben a sirály,
s mint akkor s mint szirének éneke,
hív partra szállni a tücsökzene.

A vers időszerkezete három idősíkot tartalmaz: a megírás jelene; az elbeszélte utazás múltbeli jelene és az egész verset körbelengő régmúlt: a görög kultúra mitologikus ideje. Az idősíkok és az idősíkokon belüli nézőpontok között bonyolult összefüggésrendszer bontható ki, a versben megjelenő idők nem függetlenek egymástól. A vers a múltbeli jelen képével indul, s ez az időszak egy határozott szelete a múltnak: „három hét”, s ez az időszak a mához képest is elhelyeződik az időben: „tizenöt éve”. Evvel szembeállítódik a mitologikus idő parttalansága: „arany öröklét”. A múltbeli jelenhez képest ez a „tegnapelőtt”, a megírás jelene pedig a „holnapután”. A múltbeli jelen meghatározott ideje tehát régmúlt és – az akkori nézőpontból szemlélt – jövő egymásba játszásából alakul ki.

A vers térvizonyai hasonlóképpen bonyolult struktúrára épülnek. Tér és idő között teremt kapcsolatot a „ringatott a dalmát nyár” szinesztézia. Tenger és szigetek, part és szirt, tornyok és bástyák állítódnak szembe a „hajó” képével. Ez az ellentét első pillantásra a sajátos Szabó Lőrinc-i kép- és „képfajta” technika miatt nem tűnik egyértelműnek. Ennek a technikának a lényege az, amint ezt még a későbbiekben részletesen látni fogjuk, hogy a versben megjelenő, első pillantásra rejtettnek tűnő szemantikai, képi vagy szimbolikus-archetipikus összefüggéseket a szöveg maga tárja fel a következő lépcsőfokban, azaz a szöveg mintegy saját magára hivatkozik, magát fejt fel – ezáltal megnehezíteti igyekezve az esetleges másirányú interpretációkat.¹⁹ Ebben a versben sorra említődnek meg olyan ké-

pek és fogalmak, amelyek vagy Szabó Lőrinc költészetében, vagy archetipikusan a férfi princípiummal állnak kapcsolatban, és képi kifejezőmódjuk általában mint fallikus szimbólum értelmeződik: „szigetek, szirt, bástyák”. Mire az olvasó oda jutna, hogy az ezekben a képekben rejlő közös szemantikai jegyet felfedezné, a szöveg maga mondja ki: „fallikus agavék”. S ezután a felsorolás folytatódik, („kampanilék, tornyok”) elterelve az olvasó figyelmét arról, hogy a rejtett értelmet nem ő fejtette fel, s egyúttal megerősítve a gondolatok ilyen irányultságát.

S ezután hirtelen, az addigi jelentéseket kettőspontok hármassorozatával újra és újra más dimenzióban értelmezve a vers más irányt vesz: felbukkan az a jelentésréteg, ami eddig háttérbe szorult: a vers végén megjelenő „szirének” – bár csak hasonlat szintjén – konkrétan idézik fel a görög mitológiát, elsősorban az *Odüsszeiát*. Ebben az összefüggésben nyernek a már említett térbeli elemek új megvilágítást. A hajó, a szigetek, a tenger mind-mind Odüsszeusz képéhez tartoznak.²⁰

A vers utolsó két sorában összegződnek a vers idősíkjai, az elbeszélés jelene szempontjából értelmeződve. Megteremtődik a folytonosság a múltbeli jelen és a jelen, valamint a „tücsözkene-szirének” hasonlat révén a mitológikus idő és az egyéni életidő eme két síkja között. Ugyanakkor a térbeli viszonyok szintjén – az elbeszélés múltbeli jelenében – a „hajó” a környező tér elemeivel egyenrangú.

Itt tehát a „hajó” nem jelent biztos pontot a tér többi eleméhez képest; s a szirénekekkel²¹ kapcsolatba került „tücsözkene” lesz az a vonatkoztatási pont, amelyet a lírai én az elbeszélés idejéig sem „ért el”, azaz a versnek egyetlen olyan momentum, amely az elbeszélés jelene szempontjából is jövőként funkcionál: „... hív partra szállni a tücsözkene.”

Mit jelenthet mindezek után a „tücsözkene”?²² Ebben a versben a „a táj és idő díszletei”-nek egyikével, a szirénekekkel került a hasonlat révén kapcsolatba. A szirének az alvilág múzsái, más variáció szerint az egyik Múza, Melpomené és Akhelóosz folyamisten²³ lányai. Körtáncot a Múzsák lejtenek Apollón körül.

A tücskök a mitológiában

Felmerül tehát, hogy a tücsözkene, illetve a tücskök mitológiai vonatkozásai szerepet játszhatnak a motívum jelentésében. A fentebb említett *Dalmácia tücskeihez* című versben utalást láttunk egy *Anakreóni dalra*. Ennek a dalnak a szövegéből kiindulva eljuthatunk a tücskök görög mitológiai szerepéhez, amelyről egyik forrása Platón *Phaidrosz* című dialógusából tudhatunk meg többet. Itt egyrészt a tücskök dala a szirénekéhez hasonlítódik, másrészt kiderül, hogy a tücskök valaha emberek voltak, akik a Múzsákat hallgatva: „...dalolva megfélekedtek ételről-italról, és úgy haltak meg, hogy maguk sem vették észre. Belőlük lett a tücskök nemzetsége, amely azt az adományt nyerte a múzsáktól, hogy nincs szükségük táplálékra, hanem étlen-szomjan énekel, amíg meg nem hal, aztán a múzsákhoz jutva hírül viszi, hogy a földiek közül ki melyik múzsát tiszteli.”²⁴

A mitológiában tehát a tücskök a Múzsákkal állnak kapcsolatban, a cicada-kabóca-tücsök a Múzsák egyik szent állata.²⁵ Platón dialógusában a tücskök jelenléte folyamatosan életben tartja a hozzájuk és a Múzsákhoz fűződő történetet. A Múzsák megfélemezik az emberek indulatait, hiszen ők a szimfónia, a harmónia és a ritmus istennői, valamint az emlékezettel is kapcsolatban állnak.²⁶

Ez utóbbi jelentéselem a *Tücsözkene* 81. versében (*Kigyúl a csillag*) is előke-
rül, s szerepelnek a versben a tücskök is. Az emlékező tudat, a megszemélyesített költői „képeség” szól szülőjéhez, életre hívójához, az Emlékezethez:

Még mindig, édes, várj még, várj, maradj,
Emlékezet! Anyám te s én fiad,
egyek vagyunk mi és nem emberek:
(...) Ahogy odakint
sokasodnak zenész barátaink
a növény nyárban, minden örömről,
mely csak sorvadt, mióta tovatűnt,
úgy ébred, nő most: (...)
kigyúl a csillag, ha rá gondolok,
ha te idézed, – mint bűvös Jelen
áll körül egész elmúlt életem,
s ezt te akartad így, te rendezed,
Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!

A Múzsák karvezetője Apollón – Musagetes –, aki eredetileg a Napisten volt. Apollón többek között kapcsolatban áll a költészettel és a jóslással – azaz az emlékezettel is; és ez az attribútuma Alkaios verse szerint kedvelt állataira, a tücskökre is átvivődik: „... és a tücsök cirpelt nekünk/ szent jósigédet.”²⁷ A „múzsza” szóból származik a „muzsika” szó; a zene a Múzsák ajándéka az embereknek, és a görögök számára a zene a költészettel oszthatatlan egységet képezett.²⁸

A Tücsözkene címe

A cím – *Tücsözkene* – két tagból álló szóösszetétel. A szó a mindennapi jelentésen kívül – a tücskök szerelemre hívó hangja – a fentiek értelmében más, konnotatív jelentéseket is felidéz, amelyeknek származási köre egyrészt a mitológia; másrészt a kifejezés motívum-funkciójából következően az olvasói asszociációk alakításába belejátszanak addigi és későbbi előfordulásai Szabó Lőrinc költészetében.

A szóösszetétel szintaktikailag birtokos jelzős, de, mint láttuk, a „tücsök” és a „zene” kifejezések rendelkeznek egy közös szemantikai jeggyel: mindkettő a Múzsákkal áll valamilyen kapcsolatban. A zene a Múzsák adománya; a tücskök a Múzsák szent állatai, akik részesülnek a zene képességéből. Ez a jelentéselem tehát része a mű jelentésének, hiszen mű és címe közötti viszonyrendszer oda és vissza egyaránt működik, ahogy Hankiss Elemér írja cím és mű viszonyáról: „... s nem csak egy rövid vers, de akár egy egész vers-ciklus vagy regény is belesűrűsödhet egy szóba, színbe, mondatba (...) midőn a vers egésze belesűrűsödhet valami sajátos és nem egészen nyilvánvaló módon a centrális szóba, képbe – akkor ez a szó voltaképpen az egész verset magába foglalja, jelenti: szimbolizálja.”²⁹

Ha az adott címet – annak jelentését – értelmezzük, ez a kijelentés nem csupán azt jelenti, hogy a „tücsözkene” kifejezésben sűrűsödik össze a mű jelentése, hanem, minthogy a cím anaforaként működik, jelentése azt sugallja, hogy az utána következők mintegy valóban a tücskök zenéje. A tücskök zenéje viszont valóban zene: szavakba – az emberi kommunikáció eszközébe – nem formálódik. A tücsök-

zene – mint a szirének dala – az ember számára sajátos, szavakkal nem artikulált „kód”, hangzásában rejlik az értelme.³⁰ Alapvető ellentmondás van tehát a mű címe és létének ténye között, hiszen ebből az okfejtésből az következne, hogy egy szavakba formált műalkotásnak nem lehet *TücsökHzene* a címe. Ez a cím, a felderített mitológikus jelentéssíkokkal, arról árulkodik, hogy ez a mű keveredése lehetségesnek és lehetetlennek, emberi életidőnek és mitológiai időnek: úgy tűnik, arra vállalkozik, hogy valami olyat keltsen életre, ami a mitológikus időkben még élő és egységes volt, de mára már elvált egymástól. A mitológikus idők egységét, költészet és zene egységét próbálja reprodukálni. Ugyanakkor, mivel nem a Múzsák, hanem csak a tücskök zenéjéről van szó, és mint például a *Dalmácia* című versben láttuk, a szirének dala csak a hasonlat szintjén kerülhet egy síkra a tücsökzenével, valamint sok más, a mű során ezt a benyomást erősítő jelből kiderül, hogy ez a kísérlet eleve – s bevallottan – reménytelen. A műnek a mitológiai jelentéseket tartalmazó elemeket saját rendszerében, újjáformálva kell felhasználnia.

A cím és a mű létmódja ellentmondásának még egy fontos vonatkozása van: elárulja, hogy a műnek központi témája lesz a kommunikáció, annak módozatai, illetve a szavak szerepe az ember életében és a műalkotások létrehozásában.

Az alcím

Az alcím jellege árulkodik az előbb említett ellentmondás létéről: ha a cím lírai természetű, akkor az alcím hangsúlyozottan epikus jellegű. Ha a cím a mitológikus idővel állította kapcsolatba a művet, akkor az alcím – *Rajzok egy élet tájairól* – megteremti – Hankiss Elemér kifejezésével élve – a „vershelyzetet”, amely tartalmazza a mű világának tér- és időmódozatait.³¹

A *TücsökHzene* tehát „rajzok”-at (olyan műalkotásokat, amelyek személyesek, esetleg vázlatosak, folyamatosan alakulnak, de ugyanakkor az ábrázolt valóságdarab pontos leképezései³²) tartalmaz „egy élet” (azaz egy valaki sorsának egyéni ideje) „tájairól”: azaz az egyéni életidő tereiről. A tücskök zenéje tehát képes kapcsolatot teremteni ábrázolás, tér és idő között – az egyén életidejének keretein belül, sőt mi több, egyenes megfelelés van a két dolog között. A *TücsökHzene* tehát lerajzolása a térben megvalósuló időnek, pontosabban szólva időszilánkoknak („rajzok”-ról, és nem „rajz”-ról van szó), amely egy szubjektum köré szerveződik.

Tücskök – Múzsák – költő

De hol lép be ebbe a körbe a szubjektum, a lírai én, akinek életéről és tájairól szó van, és aki a tücskök zenéjét számunkra közvetíti? Nyelvtanilag a címből és az alcímből egyaránt hiányzik, „egy élet”-ről van szó, és nem mondjuk „életem”-ről, s „tücsökHzenéről”, nem az „én zeném”-ről.

Míndez a mitológiai háttér ismeretében még feltűnőbb, hiszen a mitológiában is szükségük van a Múzsáknak a költőkre, kell valaki, aki dicsőítse őket és az isteneket. (A költők ennek fejében kapják tehetségüket.) A tücskök funkciója is az, hogy figyeljék az embereket, és beszámoljanak róluk a Múzsáknak.

De jelen vannak-e valóban a Múzsák a *TücsökHzenében*? Ezidáig mint tücsköket és zenét szemantikailag – de rejtetten – összekapcsoló elemet vehettük őket számításba, illetve láttuk, hogy az Emlékezet alakja mellett szerepelnek a 81. versben. Ha a fentiekben felderített jelentésrétegeket végiggondoljuk, a Múzsák leg-

kézenfekvőbb helye a mű elején lenne, a hagyományos invokáció – Múzsákhoz való fohászokodás – formájában.

Lássuk tehát a *Nyitány* verseit többek között ebben az összefüggésben.

A tücskök a *Nyitányban*

A nyugodt csoda

A *TücsökHzene* híres nyitójeletere szinte minden kritikust foglalkoztat, legtöbbször ebből a versből kiindulva értelmezik a művet. Miután ez a vers határozza meg a mű alaphangját, érdemes részletesen foglalkoznunk avval, hogy milyen vélemények születtek róla. Az alábbi idézetekben általában az ihletettségek élménye hangsúlyozódik (gyakran nem függetlenül a magyar irodalomtörténet szerző-centrikus felfogásától), valamint az, hogy ebben, és a *Nyitány* többi verseiben fogalmazódik meg az a kérdéskör, amellyel a költő majd az emlékezet segítségével foglalkozni fog.

Ihlet és idegenség

Baránszky-Jób László az ihletettségek élményéről szól, a művet létrehozó élményt a szerző konkrét élethelyzetéből kibontva: „... magától látszik kinőni a rendkívül szerencsés, szinte ihletnek nevezhető alapélményből: a tücsökHzenéből. Beárad a nyári éjszakán az ablakán, s hozza a béke boldogságát. Az életnek ez a diadalmas áradása a romok felett bátorító testvéri üzenetként hat szívére, és megzendíti a tűnt élet perceinek millióit: tücsökHzenében új tücsökHzene.”³³ s hasonló Fülöp László véleménye is: „A mű közvetlenül megjeleníti a vallomást elindító élethelyzetet, magát az élményforrást, a lírai alapszituációt, az élmény születésének körülményeit, a költői »én« állapotát.”³⁴

Kabdebó Lóránt ezt a kérdéskört bővíti, az ihlet jelenlétének hangsúlyozásán túl arra is rámutat, Szabó Lőrinc egy nyilatkozatából kiindulva, hogy a *Nyitány* lírai ihlete által válik a *TücsökHzene* „életbölcseleti irányultságú”-vá: „A műalkotás minden mozzanatában állandóan és folyamatosan az emberi létezés értelmére, az embernek a természetben elfoglalt helyzetére és a másik emberhez fűződő viszonyára figyelve magának a kérdezőnek a létmódjára kérdez rá: »A holdfényes éjszakában ugyanis újra megrendített a az örök nagy ellentét az egyén és a mindenség között, a külvilág zengő, önfelelt boldogsága és a magam nyughatatlansága között.«”³⁵

Az általam olvasott vélemények közül Szentkuthy Miklósé az egyetlen, amely az ember-természet viszonyának a versben kifejeződő másik vonatkozására hívja fel a figyelmet: „... az első sorban élesen megfogalmazza a saját lírai önző világa, és a természet tücsökös-holdas világa közötti szakadékot –, csak a gyermekesen túlérzékeny költő érzi ennyire, hogy a lidércesen-plasztikusán táncoló külvilág ennyire idegen tőle. Persze, hogy idegen, – hiszen makacs önzését nem szolgálja ki úgy, ahogy azt álmaiban szeretné, és ez annyival fájdalmasabb neki, mivel oly pontosan ismeri, oly mimikri-átalakulással szereti ezt a külvilágot minden tarajos gőtéjével és egyiptomi homokjával a foga között: tehát annál keservesebb, hogy ez az agyon-szeretett és agyon-ábrázolt világ mégis közönyös vele szemben.”³⁶

Az idézett véleményekből kibontakozó kép (nem érintve most a szerző és a műben megjelenő szubjektum elválasztásának kérdést) a következő: a vers – és evvel együtt a *Tücsökgzene* egyaránt sugallja az idegenség és a természettel való rokonság élményét, a tücskök dala egyszerre tölti el megnyugvással és az idegenséget lebírni kívánó vágyakozással a lírai ént. A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen eszközökkel éri el ezt a hatást a vers, illetve, hogy mindez milyen viszonyban lehet azzal, amit a tücsköknek a műben játszott szerepéről eddig megtudtunk.

A vers szintaktikai felépítése

Tudom, semmi, de semmi közöttök
hozzám, butuska tücskök a fű között,
mégis jólesik azt képzelni, hog
mikor, így, este, ablakot nyitok,
nekem üzentek, sok hű kis barát,
lelkendezve, hog csak szép a világ, –
és hog amiként szobámba a rét
vigasznak lengeti be fűszerét,
a hömpölygő, meleg szénaszagot
s benne az ezer szikra csillagot
s a parázs holdat, ti is úgy külditek,
olyan lélekkel, köszöntéseitek,
úgy építitek, hangokból, puha
zenéből, ide, az ágyam köré,
az izgatott nap romjai fölél,
azt, ami örömünk volt valaha,
közös örömünk: a nyugodt csodát,
a zengő, boldog, nyári éjszakát.

A vers kilencvenhárom szóból – egyetlen mondatból áll. A mondat mellé- és alárendeléseken át egyre lendületesebben gördül előre, hogy végül egy kört bezárva megismételje a vers címét, és kibontsa annak jelentését.

A kilencvenhárom szóból ugyanakkor húsz a kötőszó (a szövegben aláhúzással jelölve), illetve a határozó- és módosítószó (vastag betűvel és aláhúzással jelölve); s ez a mondat lírai lendületével szemben annak logizáltságát, prózai- és előbeszédyszerű jellegét egyaránt erősíti. Ez a fajta mondat szerkesztés nagyon jellemző Szabó Lőrinc-re,³⁷ s itt máris tetten érhető az első pont, ahol látszólag egymásnak ellentmondó szerkesztésmódok megférnek egymás mellett.

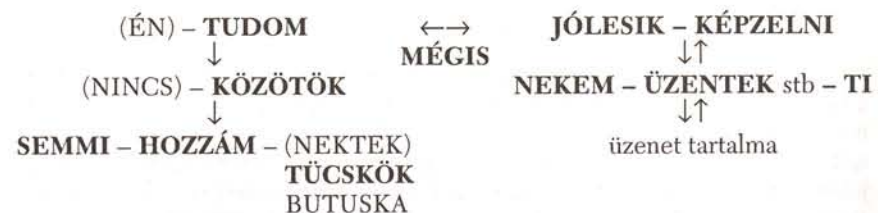
A vers egyetlen mondata főmondatként funkcionál, két, egymással ellentétes mellérendelő viszonyban álló tagmondatra épül, ezeknek rendelődnek alá a különböző (tárgyi, határozói, jelzői) alárendelt mellékmondatok. Az ellentétes mellérendelés két állítmánya a következő: „Tudom – jólesik”, s két alanya: a rejtett alanyként jelenlevő „én” és a „képzelni” főnévi igenév.

Két pólus válik tehát szét: a tudatos én és a képzelet-érzések szintje. Ez a kettősség alapvető Szabó Lőrinc költészetében. A *Te meg a világ* kötetet elemezve Kabdebó Lóránt többek között ennek a kettősségnek a létéből kiindulva értel-

mezi „dialogikus”-ként Szabó Lőrinc verseit, ennek jegyében nevezi a feltételezett dialógus résztvevőit „néző”-nek és „aktor”-nak.³⁸

A vers szintaktikai szerkezetében az „(én) tudom” főmondatnak rendelődik alá a „semmi, de semmi közöttök hozzám, butuska tücskök a fű között” mellékmondat, a „jólesik képzelni”-nek pedig minden más, ami a versben ezután következik. A tudatos én és a tücskök kapcsolatáról tehát kimondatik, hogy „nincsen közük egymáshoz”, ami kapcsolat lehetséges, annak a képzelet és az érzékek szintjén kell létrejönnie. Ezt a kiinduló helyzetet viszont az evvel ellentétes tartalmú mellékmondatok halmozása igyekszik elfeledtetni az olvasóval.

Szemléljük meg a főmondat két tagjának egymáshoz való viszonyát egy vázlatos ábrán!



A mondat vázlatos szerkezetéből egyértelműen látszik, hogy a mondat legfelső szintjén ellentétes viszonyban állnak egymással tudat és képzelet, illetve az érzékek. Ez az ellentét aztán továbbvívódik a mondat következő szintjeire. A tudatos én-nek semmi kapcsolata nincsen a tücskökkel: ez a mondat minden szintjén látható, a „nincs közöttök” illetve a „semmi” szavakból. A „hozzám-nektek” viszony – ha matematikailag képzeljük el – megsemmisítődik a „semmi” kifejezés által.

Az ábra másik oldalán nem így áll a helyzet: a tücskök elképzelt üzenete eléri az én ösztönös-érzéki felét. Ugyanakkor ez az üzenet csak elképzelt: a tücskök valójában nem „üzennek” semmit. Nem véletlen, hogy a tücskök hangja a rét illatához, a csillagokhoz és a holdhoz hasonlítódik: mindezek a jelenségek önmagukért valók, létük üzenetként csak annyiban funkcionál, amennyiben a világ létezéséről tudósít.

A vers szemantikai szerkezete

A vers oppozíciók sorára épül, amelyek a következők: kint–bent; nappal–éjszaka; tücskök–lírai én; zaj, nyüzsgés–csend; sokan–egyedül; együtt–külön; elképzelt „feladó”–elképzelt „vevő”; kommunikáció–nem kommunikáció; képzelet, érzékek–tudat; a világ–a világ ablakon át való szemlélése; múlt és jövő–jelen.

Ezek az oppozíciók a vers során feloldódnak látszanak, s ennek kulminálási pontja a „nyugodt csoda” kifejezés magyarázatánál következik be: akkor mondatik ki ugyanis a „közös” szó, amely összekapcsolni látszik a két pólust. Ugyanakkor, mint az már kiderült, a „közös öröm”-öt a tudat nem képes elfogadni, csak a képzelet és az érzékek.

Következő lépésként próbáljuk meg értelmezni a cím jelentését. „Nyugodt csoda”: milyen asszociációkat hív életre ez a két szó? A cím kijelentésérvényű, azaz feltételezi a benne foglaltak létét. A „csoda” szemantikai köre a „nem mindennapi, varázsos, meseszerű, váratlan, nem természeti, hihetetlen” elemeket

tartalmazza, azaz a „képzelet” köréhez tartozik. A „nyugodt” kifejezés jelentései: „békés, kiegyensúlyozott, nem váratlan”, az érzelmi szférát képviseli. A két kifejezés együtt bizonytalanságot áraszt, s mivel a későbbiekben kiderül, hogy minden, ami a cím tartalmára vonatkozik, mintegy feltételes módban van, ezért jelentése a következő lehet: „csoda lenne a nyugalom”, illetve: „a nyugalom lenne a csoda”.

Ennek az önmaga létét kijelentésen át megkérdőjelező kifejezésnek a tartalma az, ami „közös örömről volt valaha”. A „valaha” kifejezés más dimenzióba helyezi a verset: bevezet egy másik idősiokt, a régmúlt idejét. Ebben az összefüggésben az elképzelt közös múlt küldötteként a tücskök „építik” elképzelt jelenbeli üzenetük révén az elképzelt közös jövőt, s mindezzel szemben áll a tudat jelen ideje, az én jelen idejű magánya, elkülönültsége.

Költészet és kommunikáció

A *Tücsökzene* címével és a tücskökkel kapcsolatban esett már szó a régmúltról, a mitológus időről, s feltettük azt a kérdést is, hogy vajon a Múzsák jelen vannak-e valójában a műben, illetve hogy hol lép be a cím és alcím által körülírt szituációba a lírai én. Ennek a versnek az elején a lírai én hangsúlyozottan van jelen: „tudom”, s megszólítja a tücsköket, a hozzájuk intézett szavakkal kezdődik a mű. Az ókori művek elején a költő a Múzsákhoz fordul segítségért, s ez itt most ellentétébe fordul át. A költő a képzelet szintjén vágyhat arra csak, hogy a tücsök – s nem is maguk a Múzsák – segítségére legyenek a műalkotás létrehozásában, hiszen „tudja” – ami az ókori költő számára elképzelhetetlen hozzáállás – hogy mindez lehetetlen.³⁹ Az invokáció ellentétébe való átfordításáról, „ellen-invokáció”-ról van tehát szó, arról, hogy a modern költő számára nem nyújthat biztonságot az a tudat, hogy a Múzsák segítik, s hogy figyelnek is rá: hogy az általa mondottaknak funkciója van és szólnak valakihez.

Az ellentétpárok felsorolásánál azt mondtuk, hogy a lírai én a kiinduló szituációban az elképzelt „vevő” szerepkörével is jellemezhető. Nézzük meg most ennek a kérdésnek a másik oldalát. A költészet kommunikációs értelmezésekor (a jakobsoni modell alapján) a valódi szerző és a műbe kódolt szubjektum közösen – egymással valamiféle sajátos viszonyban – képviselik a feladó pólusát. Ebben az értelemben a létrejött költemény maga a kommunikációs tett. Az adott vers rendszerében gondolkodva tehát a tücsök létének üzenet-voltára válaszként születik meg a költemény, a „vevő” felveszi a „feladó” státuszát, illetve, még egy lépcsőfokkal továbbvive ezt a gondolatmenetet, a tücskök csak attól kaphatják a „feladó” szerepkörét, hogy egy másik feladó – a vers szubjektuma – által belekerültek a vers szövegébe. A felvetett ellentétpárok közül az elsőnek átértelmeződését láthatjuk tehát: a mű megszületése oldja fel a műben magában megjelenő ellentéteket, azaz, a mű léte vonja kétségbe – állítja más összefüggésbe – azt, amiről a mű beszél. Visszatérve ismét az adott vershez: a lírai én, miközben a mű állítása szerint a tücskökkel – a feladóval – ellentétes helyzetben van, egy másik összefüggésben ugyanazt a szerepet játssza.

Próbáljuk meg ezt a gondolatkört a tücsök dalának biológiai vonatkozásaival összekapcsolni. Mint már említettem, csak a hím tücskök adnak ki hangot, s erre való reakcióként a nőstény tücskök avval válaszolnak, hogy a hímeiket megközelítik, s elkezdik kóstolgatni őket.⁴⁰ Reagálnak tehát a tücsökdal felhívó szerepére, de nem

ugyanabban a kommunikációs formában. Bármilyen profánnak tetszhet is az összehasonlítás, mégis tegyük meg: a tücskökhöz hasonlóan a lírai én is elindít egy üzenetet, felhívást intéz a világhoz. A világ erre való reakciójának nem kell ugyanolyan formában megvalósulnia, sőt, a költészet természetéből adódóan ez nem is lehetséges, az üzenet – jobban mondva a „feladó-lét” – akkor éri el célját, akkor teljesedik ki, ha a világ – a címzett – valamilyen formában közelíteni kezd a feladóhoz, s engedi magát „megkóstolni”. Ez a lépés a versben a tücskök – a világ – jelenlétének tudomásulvételével megtörtént. S ahogy a nőstény tücsök kóstolgatására a hím tücsök újabb dallal válaszol, a szubjektum feladata az, hogy a magát számára átengedő világot „megkóstolja”, és ő is átnyújtsa magát a világnak. Ez a gondolatkör – természetesen sokkal kevésbé profán és konkretizált módon – vissza fog térni a *Tücsökzene* folyamán, s tulajdonképpen evvel végződik a *Nyitány* utolsó verse.

A versben tehát egyszerre tételeződik ellentét és párhuzam a lírai én és a tücsök között, azaz egy magasabb összefüggésben e két ellentétes pólus ugyanazt a szerepet játssza, ugyanúgy kommunikációs tettet hajt létre. A vers ilyen értelemben tehát a költészet kommunikációs szituációjának leképezése, a mű saját létrejöttének folyamatát ábrázolja.

A tücskök – mindezek után – tulajdonképpen egyrészt ellentétei a lírai éneknek, másrészt párhuzamba állíthatók vele, harmadrészt pedig eszközei a világ megismerésének, s összekapcsolódva az emlékezettel az én önmegismerő tevékenységét hívják elő, ami a *Tücsökzenében* egyedül a világ megismerésén keresztül lehetséges.

Ez szerkezetileg úgy valósul meg – ahogy ebben a versben is láttuk, és a fejezetek felépítésére valamint a mű egészére is ez jellemző –, hogy a szöveg valahonnan elindulva, majd sokféle lehetőséget felsorakoztatva, a kiinduló helyzetet átértelmezve a kiindulópontnak egy a lerótt körök következtében módosult megismétléshez tér vissza.⁴¹ (Ehhez mellesleg a *Tücsökzene* keretes szerkezete kitűnő megvalósulási forma.) A számunkra felmerülő kérdés tehát az, hogy a cím és a *Nyitány* versei által körvonalazódott szituáció hogyan és mivé módosul a mű végére.

A Nyitány

A *Nyitány* további versei – ahogy már említettük – az első versben felmerült oppozíciós párok – és lehetséges szintézisük – értelmének további kibontását tartalmazzák.

A *Síppal, hegedűvel* című vers az önfeledtséggel, annak módozataival és megvalósulási formáival foglalkozik. A szöveg önmagára utal: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány”: a „nyitány” egyrészt a tücsök zenéjének, másrészt magának a műnek a kezdete. Az oppozíciókkal kezdődik a *Nyitány*; ez a jelenség most a fonémák szintjén ismétlődik. A vers lényege ismét egy ellentéten való felülemelkedés: a zenei élmény szavakba formálása, a tagolatlan hangoknak való névadás: ü és i. A két hang a vers fonémaszerkezetében is többséget képvisel. „Mint sziget körül hab ostroma” – a „sziget” kulcskifejezés Szabó Lőrinc költészetében: jelenti a különállást és a férfi princípiumot.⁴² Ez a szimbolika most a két betű – ü és i – grafikai képében jelenik meg, a tücsökzene-egyen viszonylatot ismét új síkkal gazdagítva: a szexualitás elkülönültségének és egységének síkjával. A tücsök zenéjének átfogó, körülölelő volta, és ennek a szexualitással való kapcsolata egyértelművé válik, ha megnézzük, a vers mely szavaiban szerepel az ü, illetve az i fonéma.

Az *Óriás szív* utolsó szavaira: „isteni az, óriás az a szív!” reflektál a *Férgek, istenek* utolsó mondata. Eközben a lírai versépítkezést ismét epikus-narratív kitérő akasztja meg: „Folytatom...”, amely egyszerre köti össze és választja el egymástól a két verset: hiszen enélkül is egyértelműen „folytatása” lenne ez a vers az előzőnek, a folytatás tényének kimondása arra hívja fel a figyelmet, hogy itt ugyanaz és mégis valami más fog következni: az első versben felvetett problémának egy másik oldala fogalmazódik meg konkrétan, az „egy-sok”, illetve az „együtt-külön” oppozíciók értelmeződnek részletesebben. „Lelkek, szellemek gyűlnek a tücskökben, ős jelek” – visszatér a régmúlt ideje, a mitológia, ahol a tücskök ősi emberek újjáéledt „szellemei, lelkei”, ezt a benyomást erősíti a „férgek” és „istenek” közre tett egyenlőségjel. A felvetett oppozíciók a tánc önkívületében felolvadni látszanak, az „egy” részévé látszik válni a „Mindenség”-nek.

Egymásba játszatódik a „sose halunk meg” kifejezés két értelme: az istenek halhatatlansága és a csárdást járó táncosok kiáltása, mintha a tánc révén ez a halhatatlanság-érzet átfordulna az isteni halhatatlanságba. Ugyanakkor a képben magában jelen van ennek a megoldásnak a lehetetlensége, hiszen túl erős a csárdás-asszociáció ahhoz, hogy kétségbe ne vonja a másikat.

S a következő versben (az *Ezer határon túlban*) – Szabó Lőrinc versalkotó technikájára nagyon jellemző módon – ki is mondatik az ellenvetés, belép ismét a kételkedő tudat önreflexiója: „Sose halunk meg...?” A múltidézés módjára derül fény: az emlékezet a jelen különböző érzelmi állapotait köti össze a múlt „testvér percei”-vel; és ezáltal képes összekötödni „kint” és „bent”. Ez a vers kezdi el kitágítani a *Tücsökzene* terét: az előző versben szereplő tücskök „ezrei” kifejezés kerül kapcsolatba az „ezer holdfényes határ”-ral, a tér előbb meseivé tágul, majd az egyéni élet tereivé konkretizálódik. A zene ébreszti fel tehát a múltat és tágítja a teret.

Az emberek nélküli világnak az énen kívüli szereplő a „ti” – azaz a tücskök, akikről már elmondtuk, hogy a világ képviselőiként is értelmezhetők. A következő vers címe: *A ti dalotok* – kettős jelentésű, és a két jelentést egységbe is foglalja. Ez cím-funkciójából következik: mint egy vers címe előre, és mint a műegész része visszafelé is utal, azaz értelmez. Visszafelé hatva értelmezi a múlt tücskeinek tér, idő- és költészetformáló szerepét, előrefelé pedig mindez a ráismerés előbb megjelenített, majd kimondott aktusában összegződik.

A cím másik jelentésrétege a „nem az én dalom” fogalmára utal. Az eddigiekből ez az értelmezés következne, de mert ebben a versben kapcsolódik össze múlt és jelen, ezért előre utalva azonosítódik a „ti” és az „én” dala, feloldódik az első versben megjelenő ellentét a lírai én kommunikációbeli szerepét illetően. Felsorolódnak a lírai én múltjának terei, hogy aztán a mű során majd újból részletesebben rájuk kerüljön a sor.

Táj épül, omlik

A vers világában a tücskök háttérbe szorulnak, elfoglalják azt a helyüket, amit a mű során majd tartani fognak: jelenlétük tudott és érezhető, a külvilág képéhez természetesen hozzá tartozik: „tücskös éj”. Az idő változásai ismét térbelileg jelennek meg, a tér változásaiból lehet észrevenni az idő jelenlétét: „táj épül, omlik”. A vers első négy sorában ez a gondolat jelenik meg képi formában. A „gőz-

síp”-ban szinesztéziaként összekapcsolódnak hallás és látás képzetei: egyrészt a „síp” éles, más jellegű hangeffektus a tücskök ciripelésének állandóságához képest, s a „hasít” ige, amely a tapintást is bekapcsolja a kép körébe, felhívja a figyelmet a hirtelen, gyors változásra; másrészt a „gőz” rövid ideig tartó eltakaró hatása emelkedik ki. Ugyanakkor a „gőz-síp” vonat jelenlétére utal, ami térben való elmozdulás eszköze. A „füst” szintén eltakar valamit, de a következő pillanatban már „nyílik” a kép, előbukkan a „hold” az ugyanúgy eltakaró funkciójú „felhők” közül. A „jön, itt van, már nincs” szavakban a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik.

A térben elképzelt idő („erdők és városok”) változásai összegződnek az „örvény” képében, azaz a tér örvényként állítódik az én köré. Az örvény a középpontja körül körkörös, illetve spirálisan befelé mozog. Ha magunkat egy örvény közepébe képzeljük, érthetővé válik a kép: a körben való időbeli és térbeli mozgás közben a térnek mindig csak egy pontját láthatjuk, amely aztán áttűnik a tér következő pontjába. Mindez azt az illúziót kelti, mintha a külső tér mozogná, pedig az örvénybe került ember forog. Itt azonban a tér és az örvény nem hasonlítódik egymáshoz, hanem a tér örvényként, metaforikusan jelenik meg („erdők, városok örvénye forog”), maga a tér képezi az örvényt, azaz egymásba olvad a két sík: a valóságban nem mozgó térre is átívődnek az én attribútumai: a tér is mozgásban ábrázolódik, s ugyanúgy a szubjektum is.⁴³ Az azonos attribútumok teremtik meg a kapcsolatot az én és a világ között, ahol tehát létezik átjárhatóság.

Érthetővé válik ennek kapcsán az „én magam vagyok a kép és a keret” kifejezés, amelynek feloldó jelentősége egyértelművé válik, ha a *Nyitány* első versének kapcsán említett ellentétpárokra gondolunk. Ez a kifejezés pontosan a babitsi modell, a „vak dióként dióban zárva lenni”, illetve a „magam számára börtön, mert én vagyok az alany és a tárgy”⁴⁴ modelljének meghaladására tett kísérletet jelenti, amennyiben a szubjektum oly módon képes egyensúlyt kialakítani a világgal, hogy az ő szerepével látszólag ellentétben álló szerepeket is „eljátssza”, azaz a világ ellentétes jellegét mintegy magán átszűrve teszi semmissé.

Ugyanis ebben a versben immár összefonódva jelennek meg az első vers ellentétpárjai: „vág”, „pénz és szerelem és halálvág” és „boldog pillanat”, a jövő távolisága „elérhetetlen messzeség” és a múlt elvesztése „kétségbeejtő veszteség”; „kép és keret” az élmény és az élményt az élmények tömegéből kiszakító forma. Mindez „ott cirpel” a tücskök hangjában, és ennek a mondatnak, valamint az „a zűrzavar, amit most rendezek” szintagmának célhatározói alárendelése a vers utolsó két sora: „hogy értsem magamat s hogy megértsetek:/örök véget és örök kezdetet.”

Ez hát a *Tücsökzene* megfogalmazott célkitűzése, s egyedül ennek a megértési folyamattal a segítségével léphet túl az én mostani helyzetén. Hiszen az örvényként jelentkező tér – a „zűrzavar” – bár mozgásával az én azonosul, hosszú távon erősebbnek bizonyulhat az én-nél, ahogy az örvény előbb-utóbb lehúzza a belekerült embert. Ebből a körből – és itt fontos a kör-kerék, illetve az örvény lefelé irányuló spirális geometriai formáját hangsúlyozni – a kilépés egyedül az időnek az emlékezet felhasználásával való újraértelmezése révén lehetséges, idő, tér és szubjektum között kapcsolódási pontoknak kell kiépülnie. Ennek eszköze az egyéni életút tematikus végiggondolása, amelyről a következő fejezetben lesz szó.

Az ellentétpárok dekonstruálódása

Összefoglalva a *Nyitány* verseiről írottakat, elmondhatjuk, hogy az első versben a szövegben a szintaktikai és szemantikai elemzés segítségével kibontható ellentétpárok a többi versben körbejáródnak, hogy azután az utolsóban megint felmerüljenek és immár teljesen összeolvadjanak. Ez a tücskök szerepéhez annyiban kötődik, hogy a tücskök személyesítik meg a világnak a szubjektummal szemben álló tulajdonságait, amelyeket a szubjektum csak akkor oldhat fel, ha azonosul velük s így teremt szintézist a világ és önmaga között.

Próbáljuk meg a *Nyitányt* Paul de Man⁴⁵ *Yeats Among School Children* című verséről írott elemzése felől értelmezni. Paul de Man gondolatmenetéből kiderül, hogy a „How can we know the dancer from the dance?” sor, noha grammatikailag kérdő tartalmú, retorikailag ez a kérdező szándék nem biztos, hogy érvényes. Ily módon két egymással teljesen ellentétes jelentésű olvasat jön létre, az egyik értelmében meg kell tudnunk a különbséget alkotás és alkotó között, a másik értelmében viszont az tételeződik, hogy fölösleges erre rákérdeznünk, mivel úgysem tudhatjuk meg. A *Nyitány* első verséről azt mondtuk, hogy leképezése a költészet kommunikációs szituációjának, és ugyanakkor mint kommunikációs tett is funkcionál. Ennek az összefüggésnek az olvasatunkba való beépítésével megsemmisítődik a kommunikáció-nem kommunikáció ellentét, amelyet pedig a szöveg szintaktikailag és szemantikailag egyaránt állít. A következő versekben sorra megsemmisítődik „kint” és „bent”, „egy” és „sok”, érzékek és tudat ellentéte. Ha belegondolunk ezekbe az ellentétekbe, arra a következtetésre juthatunk, hogy föllállításuk önmagában abszurd, hiszen „kint” nem létezhet „bent” nélkül, tudat nem létezhet érzékek és képzelet nélkül, és így tovább. Az oppozícióba állított fogalmak egyike sem létezhet tehát a másik nélkül, hiszen egyik a másik nélkül nem értelmezhető, a másik által szolgáltatott vonatkoztatási pontja nélkül megsemmisül, megfosztódik attól a viszonyrendszertől, amelyben létezhet, vagyis létük és nem-létük párhuzamosan lebegtetődik a szövegben.

Amit Kabdebó Lóránt dialogicitásnak⁴⁶ nevez, az tulajdonképpen szemantikai ellentétpárok egymástól való függőségben való létezése, amely szövegszervező erőként működik, s a szöveg létrejöttékor tulajdonképpen önmagát számolja fel, azaz a mű a dialogicitásban benne rejlő oppozíciós retorikát saját létével kérdőjelezi meg.

A Tücsökzene szerkezete

Mint már esett róla szó, a *Nyitány* keret-funkciót tölt be a *Tücsökzene* szerkezetében. Az utána következő fejezetek inkább epikus jellegűek, címük pontosan meghatározza a helyet, ahol játszódnak, az alcímek értelmezik szubjektíven az adott teret és az alcímek után szereplő évszámok által behatárolt időszakot.

A „történeti” fejezetek időszemléletének alapja az elbeszélő múlt ideje, a lírai én narrátorként „meséli el” élete történetét, s eközben vissza-vissza utal a *Nyitány* kiinduló szituációjára. Ez általában a tücskök megjelenésével kapcsolódik össze, egy-egy fejezet vagy tematikus egység lezárásaként.⁴⁷

A 8. verstől a 345-ös *Töredék: A tücskökhöz* címűig tart ez a folyamatosság-elbeszélés-időnként visszautalás láncolat, amikor is megismétlődik szinte szó szerint a *Nyitány* legelső verse, s ettől a verstől kezdve a mű végéig tart a keret záró fele.

A visszacsatolás megtörténik szövegszinten, de lássuk, mit jelent ez a mű időszerkezete szempontjából: A 345. versben az 1. vers mondatai múlt időben ismétlődnek meg. Ha a *Nyitány*ban vázolt szituáció jelentette a mű szerkezetében a jelen időt, ahonnan szemlélve ábrázolódnak a múltban a keret utáni fejezetek, akkor az 1. vers mondatainak múlt idejű megisméltése azt jelenti, hogy a mű eleji jelen idő múlttá válik. Ezzel egyrészt megszűnik a kiinduló helyzettől az addig tartó feszültség az idősíkok között. Hiszen egy alapvetően lírai hangoltságú műben feszültséget teremt az, hogy a mű túlnyomó részét „elbeszélés” képezi. Feszültségforrás volt az olvasó számára a kíváncsiság is, hogy az emlékezésnek a *Nyitány*ban lefektetett célja mikor valósul meg, illetve megvalósul-e egyáltalán.⁴⁸

Másrészt abban a pillanatban, amikor a 345. versben az 1. vers mondatai áthelyeződnek múlt időbe, kiderül, hogy igazából nincsen a mű szerkezetén belül visszatérés a kiinduló jelen időhöz: a mű kijelöli az „új” jelen kezdőpontját, ami már potenciálisan a jövő felé nyit. Ezért mondhatjuk, hogy a keret által határolt fejezetek időszemlélete epikus jellegű. Ugyanis az „új” jelen feltűnésével az hangsúlyozódik, hogy „időbe telik” – lineáris időbe – amíg a jelen egy pillanata szempontjából a múlt az emlékezet segítségével összegződik és átértelmeződik, és hogy mire ez az értelmezési folyamat a végéhez ér, az a jelen pillanat már múlttá vált. (Az egyes versekben megjelenő jelen időt a *Dalmácia* című vers kapcsán a megírás jelenének neveztem, ez mindig az aktuális emlékező időpillanatot jelenti.) Ennek a folyamatnak a lépcsőfokait képezik az előbb említett versek, ahol az elbeszélő én mintegy „kiszól” a tücskökhöz: minden ilyen közbeszólással az addig elmondottak múlttá válnak, immár végérvényesen, miután az emlékezet segítségével újjáéledtek az emlékező jelenben.

Harmadrészt viszont – ha a művet líraiságában akarjuk tetten érni – ez az egész leírt jelenség olyan benyomást kelt, mintha a két időpillanat között „megállt volna az idő”, mintha a *Nyitány* utolsó verse kapcsán felmerült örvény-kép, s annak lehetséges veszélyei az emlékező folyamat által fel lettek volna tartóztatva, mintha az én ezalatt képes lett volna az örvényben a víz felszínén maradni, hogy aztán, mint látni fogjuk, a *Közjátékban* a víz alá merüljön.

Keretként tehát elsősorban a tematikus ismétlődés, a megjelenített élethelyzet tekintetében funkcionál a *Nyitány* és a 345. verset követő rész, s ugyanezen az elven alapszik az egyes fejezetek felépítése is: a témák azonossága, a motívumok ismétlődése nem jelent időbeli visszatérést, mindig az adott időpillanat nézőpontjából ábrázolódnak az adott téma, s ezáltal jellemződik maga a pillanat is.

Témák és motívumok

A II. fejezet második versében, az *Egy Volt a Világban* összegződnak a gyermeki léttel kapcsolatos kulcsfogalmak. A világ „egysége” először mint önmagában létező jelenség ábrázolódnak, s később válik részévé az én helyzete a „velem, nekem” névmások segítségével. Ábrázolódnak az évszakok körforgásának biztonsága, megjelenik a nap mint barát – ahogy ez a *Föld, Erdő, Isten* kötetben is történt. A gyermeki tudat mitikusként jelenik meg, a világ jelenségei antropomorfok és megismerésükben íródnak le:

A nap hajnalban mindig megjelent,
 mennyei munkás, hős, nagyrabecsült,
 barát, aki velem kelt és feküdt,
 és fűtött nekem és világított.
 Fák közt a kert száz tűz-szeme nyitott;

Ebből az alapegységből válnak ki sorban a világ jelenségei, amelyek a fejezetben a következő csomópontok köré szerveződnek: jelenségek és szavak, képzelet és valóság, érzelmek és emberek (apa és anya), anyagok és emberek és végül a nők témája.

Jelenségek és szavak, valóság és mese

Ebben a fejezetben a szavak jelenség-értelmező, varázs-megfejtő és varázsteremtő funkcióval rendelkeznek. A *Nefelejcs* című versben megjelenik a világ egy eleme: egy kék színű virág, s ennek neve. A láttatott gyermeki-mitikus tudat kapcsolatot fedez fel a jelenség és neve között, tulajdonképpen mágikus hatást tulajdonít a szónak. Az „égszín hang” szinesztéziában összekapcsolódik a virág színe és az őt jelölő szó hangzása, s a virág nevének és létének együttesétől „üzenet” érkezik: „úgy kér (...), hogy: ne felejts!” Jelölt és jelölő között eszerint olyan szerves kapcsolatot áll fenn, amikor a jelölő által körbeírt, a jelöltől a valóságban független jelentés visszasugárzik a jelöltre, annak részévé vlik. A szó tehát nem önmagában jelent valamit, hanem csak akkor, ha az általa jelölt jelenség is tartalmazza ezt a jelentést. A *Báránnyűfű*-ben a szavak és jelenségek viszonyának egy másik oldaláról van szó: arról, hogy a jelenséghez kapcsolódó érzet-élményeket a szó képes felidézni. A *Piroskával nagyanyóhoz* ugyanezt a gondolatkört folytatja: a mese (amely szintén szavakból áll) még összefolyik a valósággal, a képzeletbeli félelem a szavak által kisugárzik a valóságra, s ennek legyőzése a mese világába való belépéssel, s e világ újrafarmálásával, a mese saját verzióként való újramondásával legyőzhető. A szó mágikus félelemkeltő hatását tehát szómágiával lehet legyőzni.⁴⁹ A *farkasban* a mitikus-ősigermeki tudat egy másik aspektusa tárul elénk: a sötétségtől való atavisztikus félelem, amely a farkas alakjában perszonalifikálva, mesévé távolítva, a vers szövegében allegorizálva jelenik meg.

A szavakhoz való viszony gyermekkori és felnőttkori sajátosságainak eltérése az *Első emberekben* fogalmazódik meg, miszerint a felnőtt létben teljes mértékben szétválik a szó és a jelenség, a szavak nem képesek a jelenségeket leírni:

él még, első társaim, valahogy
 és valahol, mint bennem, éled-e
 bennetek is az akol melege,
 az emléké, összebúvásoké,
 dunyha alatti kuncogásoké,
 a test bizalmáé, az ősi, a
 paradicsomi, melyre nincs szava
 a felnőtteknek (vagy szava van csupán!):
 első emberek, gondoltok-e rám?

Az anya (ahogy például a *Tűzvészben* láthatjuk) képes a gyerek szó-használati módjában kommunikálni, illetve képes a közösen átélt félelemérzet legyőzésére a

szavakat használni, a szavak tettként való funkcionálásába vetett hit révén, ami az ő szemében az istenhittel azonosul:

... „Anyuka!” ...
 „Térdepelj le s imádkozz!” ... Bárhova
 nézek, tűz, tűz ... Két hugom felriad ...
 „Miatyánk isten ...” Nagy pokrócokat
 látok zuhanni, anyám ügyesen
 fojtja a tüzet, alul kezdve, lenn,
 a fészkenél ... „Ki vagy a ...” Amily hamar
 jött a vész, úgy múlt ... Vége! Semmi baj! ...

Az apával való kommunikáció azért lehetetlen ezen a fokon, mert az apa erre nem képes. A fejezet szerkezetéből ugyanis kiderül, hogy az apával nincsen közvetlen kapcsolódási pont, csupán az iránta érzet félelem és bámulat érzésén át megközelíthető a gyerek számára; az apa világa a tettek világa, s a tettek a gyerek világából még hiányoznak. Az apa alakja ezért jelentkezik többször, visszatérően. Alakja igazából változatlan, a lehetséges kapcsolódási pontok sorolódnak fel, az idegenségtől a kapcsolat egyszerre vágyásáig-elutasításáig.

Tér és idő

A III. fejezet nyitó versében, a *Balassagyarmatban* ismét a tér kérdése kerül előtérbe. A vasút továbbra is mint téralakító tényező funkcionál, s mellé belép a folyó, amelynek vonala az én számára adott tér határát szabja meg (55. *Az Ipolyon túl*). A folyó kapcsán újra megjelenik az örvény:

„Csupa örvény: sikoltasz, s már sodor!” –
 mondták a nagyok ... Örvény – ez a szó
 a mesékbe vitt, oda, ahol a jó
 tündér lakott, s a gonosz, s a csodás
 királylány, s a lángtorkú óriás,
 és Isten, s az ördögök-angyalok.
 Örvény volt nekem a világ és titok.

30. *Balassagyarmat*

A folyóba, az örvénybe való bekerülés veszélye az örvény lehúzó hatalmának pillanatnyiségében rejlik. Mivel itt még fennáll a szónak a jelenségbe jelentést visszacsugárzó ereje, ezért „szó”-val jelölődhet a jelenség, s így az örvényben rejlő titok a „más tér” lényegére vonatkozik, a mesék világában való benn-lét lehetőségére. S az idézet utolsó sorában – reflektíven – a világ a mese tereként jelenik meg.

A 71. és 73. versben (*Utcai árvíz, Tutajon*) az árvíznek, mit a folyó által lezárt teret felnyitó jelenségnek a szerepéről esik szó. Az első versben az árvíz élményéhez kapcsolódó gyermeki öröm érzékeltetődik, s az árukkodó mondat is a ebben a gondolatkörben jelenik meg: „... rendnél édesebb/rendetlenség!”. Amíg ebben a versben a folyó „vize a mi utcánkba is betört”, azaz a meglevő térbe befelé áramolva ígéri az árvíz a változást, addig a fejezet utolsó versében már maga az áradás helyszíne is az eddigi térhatáron túlra esik: „Új áradás, most túl az Ipolyon”, amelyben a pillanatnyi térélmény tágul végtelenné a víz felett lebegő tutaj bizton-

ságából, s ez az átmenetiség-élmény szinesztéziák során át az álom képzetével kapcsolódik össze, ami majd a *Közzjáték*ban tér vissza.

A *Templom-utca 10* a *Tücsökzene* sokat elemzett verse⁵⁰, hiszen nagyon jó példa a *Tücsökzene* időszemléletének összetettségére:

Templom-utca 10? Csak rá gondolok.
Zár, kapu enged, árnyként suhogok,
s ugyanakkor döngő falak között
a kapualjat megrázva döcög
egy régi szekér. Nefelejcs, dáliák.
Saját magamban haladok tovább.
Tornác épül, derékszögben török,
vadszöllő rakja föl hullt díszeit,
háttul, a kertben, ébred a lilium,
s negyvenéves nyár gyűl egy ablakon.
Átcsapok az üvegen, mint a fény.
A konyhában az anyám jön elém,
kísértet, mint én. Bent még két szoba:
itt fekszem (orbánc!), ott bámulom a
szikrázó karácsonyfát ... – Állj, ki vagy?! –
Az Egyedüli Jelen. – A tudat? –
Az Idők Együtt. – Mehetsz!... – Mint a víz,
fut s áll a tükröd, Templom-utca 10!

A versben a belső idő ismét a térben elképzelt mozgás segítségével érzékeltetődik. Az időre utaló határozószók helyett térre utalók állnak: „itt” és „ott”. A versszituáció a megírás jelenéből indul, s a képzelet a múltba való visszavetítést, az „időutazást” térben érzékeli: „Saját magamban haladok tovább.” A házba való behaladásakor az én egyszerre érzékeli a kintet és bentet, s a házban való benn-létkor múltbeli önmagát a különböző szobákban, ahogy az emlékezet összekapcsolja a múltat és a jelenet, illetve a múlt különböző pontjait. „Tornác épül” (gondoljunk a *Táj épül, omlik-ra*), ahogy a múltból az emlékező tudatba a kép „visszaépül”. S amikor a múltbeli kép már túl dominánssá válna: „A konyhában az anyám jön elém” – a szöveg rögtön tudatosítja, hogy ez csak emlékkép: „...kísértet, mint én.” Ugyanakkor, ha jobban megnézzük a „kísértet” szó jelentését, azt látjuk, hogy amellet, hogy az emlékkép viszonylagosságát erősíti, annak valóságosságát is hangsúlyozza: a kísértetek valóban egy másik időben vannak jelen, s ráadásul általában pont fordítva ehhez a vershez képest: a kísértetek a múltból kerülnek a jelenbe. Tehát az önmagát kísértetnek nevező én evvel a lépéssel pontosan az idősíkok belső egyidejűségét hangsúlyozza, amely folyamatként csak térbeli kategóriákkal jeleníthető meg.⁵¹

S a vers utolsó három sorában, a jellemző technika szerint, mindez a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik, hogy aztán egy újabb képben összegződjön: „... Mint a víz./fut s áll a tükröd, Templom-utca 10!” A víztükör köznyelvi metaforája bomlik szét egy hasonlatban s válik egy újabb metafora tagjává: a múlt mint tükör jelenik meg, a víz mozgásával összehasonlítva.

Ahogy a folyó víz egyrészt rendelkezik saját mozgással, amit csak akkor észlelünk, ha szemünkkel követjük, ugyanígy az idő is lineáris folyamat, amit belső

időnként csak térbeli mozgásként észlelhetünk, s a jelen pillanatot – a külső idő részét – nem mozgásban érzékeljük. Ezt a képet bontja ki a következő vers:

A jelen? Nincs. Csak az Van, ami Volt,
csak amit megjegyeztél.
(...)Nyáron a füzet
s az árnyát, s élő tükrét, a vizet,
mely áll, ha fut is, és fut, noha áll,
s mint az Idő, oly tréfákat csinál.
Csak ami volt (32)

A *Nap napra tel*tben megfogalmazott természettel, időbeli körforgással való tudattalan egység, az idő-mozgás nem-észlelésének („... így repült a Mindenség ütemén/a Föld, és rajta, mit sem sejtve, én”) felbomlásáról tudósít A *rét meghal* című vers: az én-nek a természeti világ körforgásából való kiválását tudatosítja, melynek eszköze az emlékezés képessége: „Emléked van, s nem sejtí magam sem./ A rét meghal. – De te tudod, milyen!”

Ennek a problémának a másik oldala a természet jelenségeibe az érzékek segítségével való belefeledkezés révén a tudatról való megfeleledkezés utáni nosztalgikus vágy (67. *A szem örömei*, 68. *Hangok*). A természet jelenségeinek önmagukért való csodálása már feltételezi azt a szakadást, ami az első fejezet által ábrázolt tudatban még nem létezett, szakadást szó és jelenség között.

Csalódás a szóban

A szóban való csalódásról két összefüggő verssorozat szól ebben a részben, az egyik az ipolyi korcsolyázás története (45-49), a másik pedig az *Ima a gyémántért* című verssel kezdődik, és három versből áll.

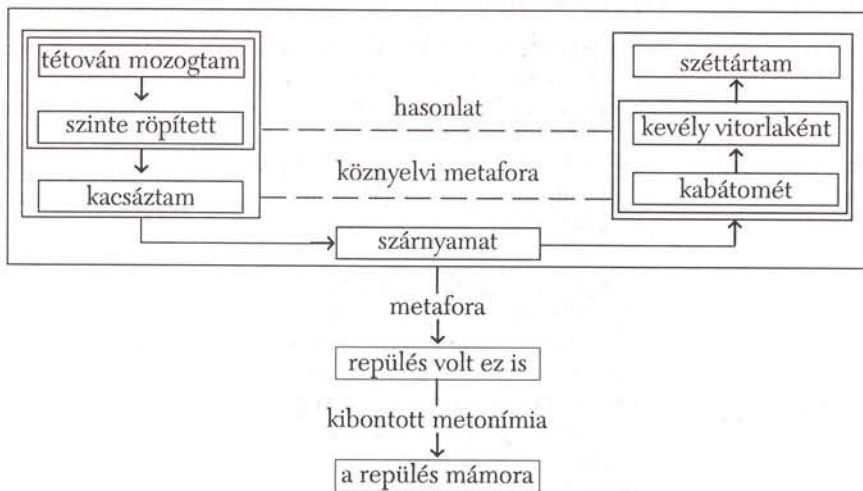
A *befagyott Ipolyon* (45) című vers a *Tücsökzene* két fő motívumvonulatába tartozik bele: az egyik a térrel kapcsolatos motívumok köre, a másik pedig – az utána következő versek előkészítéseként – a szó köréhez tartozik:

Korcsolyáztam. Előbb fakorcsolyán,
aztán igazin. Még csak tévován
mozogtam a befagyott Ipolyon,
s féltem a forgóktól: sok helyt bizony
vékony volt a jég, sülyedt, recsegett
s visszahajolva szinte röpített,
ha rátévedtünk. Ilyen helyeken
lyukat kereső, tátogó halak
villogtak az áttetsző zöld alatt,
de többnyire fenéig mereven
állt a dermedt víz, s én kényelmesen
kacsáztam ide-oda ... Szárnyamat
(a kabátomét) széttártam, kevély
vitorlaként, dőljön bele a szél:
repülés volt ez is, tükörsima
semmiben a repülés mámore,

s míg nyeltem a hó csapó pelyheit,
a kalandvágy mindig messzebbre vitt.

Láttuk már, hogy milyen szerepe van a folyónak és az örvénynek-forgónak a mű szerkezetében. Itt a „dermedt víz” és a jég lehetővé teszi, hogy a versben megjelenített szubjektum a folyó felszínén mozogjon, ismeretlen terek felé, s hogy az átlátszó jégen át kívülről szemlélje a folyó belső világát.

A szavakkal való viszonyban a vers képszerkezete pontos képe annak a folyamatnak, ami tematikus szinten a szavakban való csalódáshoz vezet. A kiinduló „tétova korcsolyázás” hasonlítódik a repüléshez, majd a hasonlat mindkét oldala összegződik a „kacsáztam” köznyelvi metaforában: „úgy haladtam, mint a kacs”; a kacs tud repülni. (A „kacsázás” visszatér még a 46. és a 48. versben is.) A „kacsáztam” metafora egyenes folytatása a két szint összeolvasztásaként a „szárnyamat” kifejezés, amely viszont a következő pillanatban lefokozódik: „(a kabátomét)”, és egyben ismét átkerül a köznyelvi figuratív nyelv szintjére: a „kabát szárnya” szintén köznyelvi metafora. A „szárnyamat” kifejezésig tehát a kép a figurativitás fokozódásával jellemezhető, attól kezdve a mozgása ellentétes irányú, de ugyanakkor magában foglalja az addig felépített képi világot. Ezután egy újabb hasonlat következik: „kevély vitorlaként”, s majd ismét a valóság síkja: „széttártam”, végül az egész addigi kép-folyamat értelmeződik metaforikusan: „repülés volt ez is...”, majd kiderül ennek a metaforának a kép egésze viszonylatában való metonímia-volta: „... a repülés mámora”. A kép-sorozat tehát a „valóságtól” halad az absztrakt felé, majd egyszerre kerül vissza a valóság szintjére és őrzi meg kép-jellegét: a kép tudatosítja saját tartalmát és annak fikatív voltát.⁵² Más-ként fogalmazva, nyelvi leképezése ez a szavak+jelenségek+képzelet viszonyból a képzelet kiirtási folyamatának, hogy aztán szó újra absztrakttá válhasson, a tudott fiktivitás módjában. S ebben az utolsó fázisban: „repülés volt ez is (...) a repülés mámora” megfigyelhetjük a sajátos Szabó Lőrinc-i magyarázó-pontosító technikát, ahogy ragaszkodik ahhoz, hogy a felépített kép és az ábrázolt valóság viszonya egyértelmű legyen, azaz hogy a szó fiktivitásának valamilyen szinten mégis legyen referenciális jelentése.



Lássuk ezek után a tematikus-cselekményi szintet: milyen történet-sorozatot beszélnek el a következő versek: a korcsolyázó kisfiú a „Katlan-Gödör”, „Kürtös patak” és „Halál Torka” (46. *Halál Torka*) szavakat meghallva (nem véletlen a csupa nagybetűs szó a szövegben) a számára a szavakkal egyet jelentő jelenségek nyomába ered, az örvény szó által keltett asszociációk: a mese világa, a másik tér – is mind visszatérnek.

S végül kiderül, hogy valójában nincs ott semmi ezekből az elképzelt csodákból. A „Halál Torka” elveszti varázsát, mihelyt túl közelről látható, az örvény nem mutatja meg neki tulajdonított lényegét. A gyermeki tudat hirtelen realizálja, hogy a szavakhoz odaképzelt jelenségek nem léteznek, hogy a szavak – bár a képzelet által feltölthetők jelentésekkel – nem rendelkeznek mágikus erővel, a hozzájuk képzelt jelentések nem valóságosak.

A hangalakok tehát először feltöltődnek képi jelentésekkel, ekkor kapjuk meg a szavakat, majd ezeket vissza kell vonatkoztatni a valóságra, s az így bejárt folyamat után lehet a szavakat újra absztrakt értelemben használni, mindig tudatában léve annak, hogy hangalak és valóság között közvetlen kapcsolat nincsen. Ez a folyamat íródik le képi és tematikus szinten ebben a verssorozatban.

S ez után a verssorozat után, az *Ipoly füzei*ben a természet jelenségei rehabilitálódnak: értékük önnön létükből származik, s nem a szavak hangzása alapján beléjük képzelt jelentésekből (és figyeljünk föl a „színjáték” szó kettős értelmére!):

...sok forgó leveleteken,
mely kócos fürtökben a vízig ér,
hogy villózik egymásba zöld-fehér-
szürke fényetek. Ennyi csak, ez a
kis színjáték, mit a part vándora
töltelek kaphat. ...

Az *Ima a gyémántért*-tal kezdődő verssorozat a szavak tettként való funkcionálásában való csalódás története, hiszen kiderül az, hogy ami a *Tűzvész*ben még működni látszott – a gyermeki tudat az imádkozás, a szómagia egyenes következményének tartotta a baj elmúltát – az itt már működésképtelen. Ez a téma mindkét helyen az Istenben való hittel és az anya alakjával kapcsolódik össze, és az anyával való kommunikáció a közös megnyilatkozások révén megmarad: „...Ha sírt anyuka/én mindig vele...” (103. *Anyám felé*)

Az apa alakja szintén a szavak és tettek viszonyával kapcsolatban merül fel újra, *A magas Millióban* és *Zuhanásban*, ahol az apa által ígért bicikli meg-nem kapása váltja ki az apa szavaiban való csalódást.

Ettől kezdve, a következő fejezetekben az eddig feltűnt motívumok variálódnak és értelmeződnek át, s a szöveget ismétlések és visszatérések hálójá köti össze. A szöveg folyamatosan utal a felbukkanó motívumok és témák előző előfordulásaira, azaz sajátos referenciarendszert épít ki magában. Ezek az ismétlődések lehetnek motivikusak, tematikusak, illetve egyes kifejezések, képek ismétlődnek más kontextusban, de őrzi a folyamatosság immár nem annyira a leírt események összefüggéséből származó benyomását.

A költői szó

A IV. fejezetből kiderül, hogy a szó eredeti varázsos hatalmának elvesztése után hogyan válik a *költői szó* képessé – legalábbis részben – visszahozni az elvesztett varázst.

Az szónak az ipolyi korcsolyázás története kapcsán kialakult jelentése az „órásiás” történetben fejlődik tovább. (75-80.) A szavaknak most már az írott képe is fontos; a hangzás mellé csatlakoznak a betűk. Hangzás és képzelet között már elveszett a kapcsolat, és most a betűkben rejtőző csoda is megsemmisül.

A következő lépés ezek után szavaknak és betűknek – ugyanúgy mint korábban a természet jelenségeinek – rehabilitálása, a szavak önértékének és használati módjának felfedezése: „Már el-eljártam hazulról. Nevek/ érdekelték, cégtáblák, és terek/ utcák nevei... (89. *Terepszemle*); és a betűk által teremtett világ élvezése, fikatív jellegének tudatában: „A betű vonzott. De mint enyhe bünt,/ úgy néztem a könyveket.” (101. *Betűk és bűnök*)

S ezek után *Az első vers*, amely a vonat ritmusa alapján és a tücskök jelenlétében jön létre, majd az irodalomtörténettel való megismerkedés, (126. *Irodalomtörténet*), majd az olvasás öröme (148. *Olvasás*, 149. *Varázstükör*, 150. *Könyvek otthon*, 151. *Szofoklész stb.*), az olvasás-képzelet nyújtotta feloldódás a világban, s a világban levő kettősségek felismerése és ezek megismerésének igénye.

Akkor lettem kíváncsi. Mire? A
mindenség tündöklő titkaira,
arra, ami adat és gondolat
s ami csak villózik e név alatt,
a képre kint, a tükörképre bent
s amit a tükör önmaga teremt.

A kíváncsiság (128)

– „S amit a tükör önmaga teremt” – a szavak saját világát, amely a következő vers tanúsága szerint képes újratерemteni az „illanó varázs”-t, s lassan elkezd helyettesíteni azt:

A tünődés, mely fáj, vagy jólesett,
s mert segítette az emlékezet,
kezdte szavakká alakítani
a világotat.(...)
Ezért szerettem meg a verseket, (...)
s hogy én is írtam, így vesztette el
különbségét jó és rossz: gyönyörű
lehet a kín, s nem én vagyok, – a mű,
a vers a fontos! És ez, ez nevelt
félre: lassankint jobban érdekelt
az életnél a róla mondható,
a fényes Napnál a fény szárnyu szó.”

Fényszárnyú szó (158)

S a következő vers ezt a gondolatmenetet folytatja: a szavak világának önállósulása végül totálissá válik, megsemmisíti használójukat, a szavak előtti állapotba veti vissza: „Így tévedtem el bennetek, Szavak. (...) / így irattátok verseimet:(...) / így némultam el tőletek, Szavak.” (159. *Így tévedtem el*), és ez a jelenség a szubjektumot állandó bizonytalanságban, kint és bent, képzelet és valóság közti oscillálásban tartja, hogy végül az én a világban egy-egy pillanatra felolvadhasson: „... és üres testemen/ hogy zúg át oly istenek gyönyöre,/ akiknek a Megszűnt Én a neve.” (206. *A Megszűnt Én*).

A szavakról szóló szavak

Az V. fejezetben a szóhoz az addigi verseskötetek felidézése kapcsolódik, hiszen ezek immár írásos lenyomatai én és szó viszonyának, itteni összefoglalásuk a szavakkal való viszony történetének legjobb közvetítője. Itt a szavak már szavakról szóló szavakról szólnak, az önidézés gesztusában egyszerre élednek fel a régi kötetek, azok szóként való funkcionálása, és szóról „szólása”, és ugyanakkor a *Tücsökzenében* bekapcsolódnak a szóról szóló folyamatba. A régi kötetek motívumainak összefoglalása újból lejátszsa azt a történetet, amit a *Tücsökzene* fejezeteiben végigkísértünk, csak mindez most már a versek – és a szó – fiktitívitásának tudatát mint újraértelmező szempontot bevezetve. Ami a *Tücsökzenében* a gyermeki tudat világgal való összhangjaként jelent meg, az a *Föld, Erdő, Isten* és a *Kalibán Tücsökzenében* összefoglalásában mint az ez utáni vágy, illetve ennek elérhetlensége felett érzett dac interpretálódik, majd a *Fény, fény, fény* mint az új utak keresése, a szavak hangzásának és érzetének felélesztése (tulajdonképpen egyfajta avantgarde nyelvhasználati mód), s ennek sikertelensége: „... a mondhatatlant zsúfolta a szám,/ de összevissza dadogtam csupán...” (259. *Adria*); A *Sátán Műremekeiben* a szavak hatalmának való ellenállás hiábavalósága, és a kibékülés a szavakkal (*Utolért csoda*), majd a *Te meg a Világ* és a *Különbéke* interpretációja: a kettősségekbe való beletörődés, a megértésen át elért átjárási képesség a szavak világába:

Szűrő lettél, a legszebb-szabadabb
szeretkezés érzékeiden át
a mindenséggel: Te meg a Világ,
Te meg a Világ (274)

A szómágia visszatérhet a szerelem extázisában, jelölt és jelölő között ebben a viszonylatban szinte visszaállhat a szerves kapcsolat (s a színesztéziákkal kifejezett egység-képzet):

nevedet, édes, a pár szótagot,
mely tündéri burkoddá változott,
röpítő közegeddé, nevedet,
mely körém gyújtja az emlékedet, (...)
s úgy tapad a számba, tudómba, hogy
már majdnem te vagy, amit beszivok...
A neved (317)

És végül a szöveg elérkezik a *Tücsökzene* első versének interpretációjához, azaz az önidézésnek újabb fokához, amikor az egész folyamat ismét újrarájtható, s a szavakról szóló szavak szavakról szóló szavakról szólnak, s ez a folyamat végtele, soha nem befejezhető – s ez lesz a szavak lényege:

Másnap kótázni kezdtem... Ti, mire
virradt, zártatok a magatokét;
s lám, az én nótám ma is töredék.

Töredék: A tücsökhöz (345)

Álom

Az Utójáték kérdése

Mielőtt a *Tücsökzene* utolsó két részének vizsgálatába belekezdnenék, el kell döntünk, hogy az *Utójátékot* a mű részének tekintjük-e. Ez a kérdés a szakirodalomban vitatott, a legtöbb elemző azon az állásponton van, hogy inkább utólagos betoldás, semmint a többi fejezet szerves folytatása.⁵³ Véleményem szerint az *Utójáték* része a *Tücsökzenének*. Ezt több fontos érv támasztja alá: először is, végignézve a tücsökök szerepét a műben, nem tekinthetünk el attól a fontos tényezőtől, hogy az utolsó versben szerepel a „tücsökzene” kifejezés.

Ezenkívül az addig szereplő motívumok és témák sorra visszatérnek. Például az apával való kibékülésről és az apa haláláról szóló versekben előkerül a szó témája: az apa akkor ismeri el végül fiát, amikor a *Tücsökzene* versei – azaz a szavak – végül hatnak rá. (356. *Elismerés*);

A következő érv így hangzik: Tandori Dezső veti fel, hogy a *Közjáték* az *Ember és világ* fejezet utolsó versének, az *Álomnak* a folytatása.⁵⁴ Ezt az elméletet elfogadva be kell látnunk, hogy az *Utójáték* első verse – 353. *Szorongás* – viszont az ébredés állapotát rögzíti, az „elképzelt halál” utáni ébredés pillanatát:

Kezek: ördögök? Kezek? Mik ezek?
Mozgó polipok ágyamon. Kezek.
Cselédek? kezek bent és odakint,
s a szívem körül. ...

Álom és képzelet

Az *Álom* (348) című versben az álom mint tereken átvívó erő jelentkezik. Az álomba merülés előtt képek villódnak az elalvó szeme előtt, valahogy úgy, ahogy az örvénybe került ember látja egy-egy pillanatra a környező világot. Az álom-örvény párhuzam felmerül már egy korábbi versben is:

Még mindig a rossz álmok! Sokszor úgy
mentem ágyba, mintha kőpadra. Kút
mélyébe néztem, szakadékba; és
muszály volt nézni! Húnyó szédülés

csavart forgatag tölcéserekbe.(...)
s üldöztek, s már láttam a vonatot,
s az mindig-mindig tovarobogott.

Rémálmok (88)

Az álom egyértelműen az örvényhez hasonlítódik, a tudat tiltakozik az álomképek ellen, és a téralakító szerepű vonat általi otthagottság félelmet kelt. A 348. versben ez a félelem nem jelentkezik. Az utolsó sorokban az én rábízta magát az álomra, s az elvezeti az „elképzelt halál”-ba. S ez a halál hangsúlyozottan fiktív, „elképzelt”. Az álom transzformálódik halállá, az álom, ami a tudat kikapcsolása. Ha visszagondolunk a *Nyitány* kapcsán felderített összefüggésrendszerre tudat és képzelet között, akkor a *Közjátékot* értelmezhetjük a tudat halálaként, amikor az én átadja magát a képzeletnek, s az álomnak – vagy, ha így akarjuk hívni, a tudatalattinak – hogy ily módon lemerülhessen az örvény mélyére, hogy onnan új életre kelhessen.⁵⁵ Az *Álom* utolsó soraiban kiderül, hogy a tudat bízik az álomban, hogy a halál valóban csak elképzelt, távoli: „... s még visszahozol,/ de egyszer ott felejtess valahol.” És gondoljunk a *Szívtrombózis, Tihany* (365) című versre: ott a tudat – a fájdalom érzésének regisztrálásával – az, ami a haláltól visszatart:⁵⁶

Végül csak e szakadó fonalon
kötött a világba a tudatom:
az, hogy fájok...

Ebben az értelemben az álomnak való magamegadás azt az ígéretet rejti magában, hogy én és világ, képzelet és valóság, szó és szó-használó között végre nyugalmi helyzet fog kialakulni, a tudat „kikapcsolja” magát, hogy aztán hasznosíthassa a képzeletben átélteket. Az örvény mélyére való lemerülés a világgal való egyesülést jelenti, az ellentétek feloldását és az őszállapothoz való visszatérés reményét.

Ez a gondolatkör jelenik meg a *Közjátékban*. Az elalvás pillanatát, az elképzelt halálba való átlendülés pillanatát látszik leírni a szöveg. Azt a pillanatot viszont – és itt derül ki, hogyan „csap be” minket a szöveg – nem lehet szavakkal leírni. A látszólagos linearitás a négy vers között valójában ugyanannak a leírhatatlan élménynek négyféle módon – metaforikusan – való körbejárása. A szavak lényegét a szavak nem adják vissza, a költészet lényegénél fogva alkalmatlan egy pillanat leírására. Visszatértünk a „nincs rá szó – vagy szó van csupán” problematikájához.

A *Közjáték* négy verse tulajdonképpen reflexió a leírhatatlan pillanatra, a hiány megfogalmazása, a pillanat következményeinek és az általa keltett gondolatoknak és felismeréseknek a leírása.

Aztán – lárván, mely tavából kimegy –
valami történt – szűk burka reped –
Valami történt (349)

– így kezdődik a 349. vers. Az „asztán” szó kettős utalás: utal egyrészt az előző versre, másrészt a leírhatatlan pillanatra, amelyet csak a „lárva” képével, metaforikusan lehet érzékeltetni. A „történt” ige múlt idejű, a pillanat jelene nem

képezheti leírás tárgyát. A „burok repedése” visz közel a pillanat lényegéhez képileg – és ez jelen időben is van – de a következő versben:

Mi történt? Kedves, ne sirass! Amit
éreztem: vedlés...

Búcsú (350)

ez is átértelmeződik. „Az”, „amit éreztem” ismét hiányként van jelen, metaforikusan azonosítódik a „vedlés”-sel, de ez nem ugyanaz a kép, mint a burkából kikerült lárváé: a láva nem ismerheti a belőle kikelő pillangót, és a pillangó sem a lárvát, a pillangó és a láva ugyanannak a lényeknek két teljesen különböző létmódja. A vedlés viszont egy külső réteg levetését jelenti, a forma változatlan marad. S nem ugyanaz a jelentése az ami „történt”-nek, és az „amit éreztem”-nek sem. A történet lényege megfoghatatlan marad, azzá transzformálódik, ami érezhető belőle, a következménye.

A következménye pedig a vízbe való lemerülés által a világ értelmzésének létrejövő új formációja, a világ új szempontú érzékelésének lehetősége, a „mi történt” utáni „most” idejében:

... Sorsom szálai
széthulltak és most száz tér s száz idő
formál egyszerre, bontó-építő;
(mint régen egy) ...

Búcsú (350)

A lezajlott történés ezek után a szexualitás viszonylatában értelmeződik, a szexualitás gyönyörében rejlő pillanatnyi halál új értelmet nyer: a *Tücsökzene* 2. versét interpretáló ön-idézetben a nemek közötti ellentét megmarad, de az extázisként, az örvény mélyére való lemerülésként megjelenített szexuális aktus is az új formáció felé mutat.

Ennek az új formációnak központi eleme a „szövé”, a „szövet”, a „szálak”, s a szövedék létrehozása utáni „sóhaj-lét” lélegzésének csendje lesz. A „szövet” a „sző” finnugor eredetű igére származtatható vissza, aminek harmadik jelentését: „kigondol” használva, a latin „texere” - „textus” viszony mintájára a nyelvújításkor keletkezett a „szöveg” szó.⁵⁷ A szöveg és szövet közötti kapcsolat – s a szó kérdésének eddigi központi szerepe – ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a versben képileg megjelenő világ-én viszony új értelmezése az én-szöveg viszony új értelmezését is tartalmazza: az én a szöveg szerves része, s a szöveg az éné. A *Tücsökzene* legutolsó versében, mint látni fogjuk, ez a képi összefüggés a „pókháló” és a „csend” kapcsán még visszatér.

A *Közzjáték* utolsó verse a zenébe, táncba, hangba, ütembe, tücsökzenébe való belefeledkezésként jeleníti meg a történetet, visszatér a „bent” és a „kint”, a „kép” és a „keret”, én és világ egybeolvadása, lényegi azonossága („... a/ Mindenség is csak egy Költő Agya...”), a tudat új értelmezése, az elképzelt halál víziója végtelenné táguul. A 352. ... *a nagy, két réten* ... című vers közepén a három pont jelzi azt a változást, aminek nevében a tudat immár átadhatja magát a kozmikussá táguult „tücsökzené”-nek, s a „csillagok”, a kozmosz magukba foglalják mindazokat a jelentéseket, amit a tücsök zenéje eddig tartalmazott.

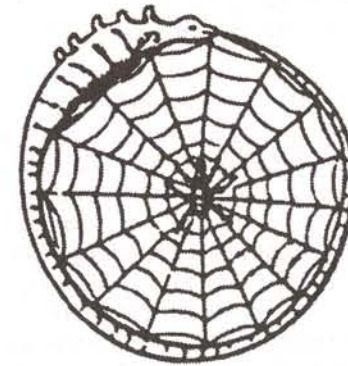
Holdfogyatkozás

Ez a vers a *Közzjáték* kapcsán leírt új szemléleti formáció képi megfogalmazását tartalmazza: a pókháló képében összegződik mindaz, ami én és világ, illetve én és szöveg viszonyával kapcsolatban áll.

A vers rövid, tagolt mondatokat tartalmaz, ellentétben a *Nyitány* verseiben levő, az ellentétek létét egyszerre állító-tagadó mondatok zaklatottságával. A versben két hosszabb mondat van, s mindkettő a Földön kívüli dolgok mozgásáról tudósít. Így a földi dolgok mozdulatlansága mellett a világűr elemeinek mozgása hangsúlyozódik, s az, hogy a földi mozgás-mozdulatlanság is viszonylagos: „Bár meg se moccan, rohan minden út.” A pillanat varázsa abban rejlik, hogy a holdfogyatkozás révén a Föld általában csak tudott mozgását érzékelhetjük: „... s úgy üzent felém,/ hogy van a Földön túl is esemény.”

A másik fontos dolog, amit észrevehetünk, a vers csendje: nincsenek hangeffektusok, varázsos „némajáték” a „világ”. „Álommá zsongul a tücsökzene” – azaz visszolvad a lényegét adó egységbe. Az egyetlen mozgó dolog a pók a hálójában: „Sugársokszögön körben ráng a pók.”, s a vers végén is a pókháló képe rögzül előttünk.

A pókháló biológiai szaknyelvben „kerekhálónak”⁵⁸ nevezett alakzata tulajdonképpen egy kör és egy sokszög vonásait egyesíti: a középpontból kifelé vezető egyeneseket koncentrikus körök vagy sokszög alakú összekötő szálak kapcsolják össze. Ez az alakzat megfelel a hindu-buddhista művészetből ismert mandala alakzatának, amelyet a jungiánus pszichológia is használ kategóriái között, illetve a más kultúrákban fontos szerepet játszó napkerék-formának.



Pókháló mint mandala és teljességszimbólum⁵⁹

A pókháló a folklórban mint eget és földet, valamint a horizontális tér pontjait összekapcsoló, útmutató, életmentő jelkép szerepel.⁶⁰ A hindu mitológiában Brahma (névének jelentése: növekedés, dagadás) önmagából pókként megszövi a világ törvényszerűségeinek hálóját, s a pókháló a világmindenség ősananyagának, a kozmikus szövedéknek lesz jelképe.⁶¹

A mandala eredetileg az univerzum szimbóluma, amely a kör négyszögesítésének problémájával kapcsolódik össze, ahol a kör a kozmoszt, a négyszög pedig az egyént jelenti. A buddhista mandalának végtelen számú variációja van, lényegük,

hogy kör és sokszögek kombinációjából jönnek létre. Az alakzat középpontja a világteremtés folyamatának kezdeti pontját jelképezi.⁶² A jungiánus pszichológiában a kör a psziché szimbóluma, a négyzet pedig a test és az anyag jelképe.⁶³ Jung szerint a mandala az emberi psziché ősmagja.⁶⁴

Nézzük meg ezek után, mit ír Harold Bloom szöveg és psziché viszonyáról, miután összekapcsolta a „psziché”, „szöveg” és „reprezentáció” szavakat indo-európai töveik jelentéseivel: „bhes” - lélegezni; „teks” - szőni, készíteni, és „es” - lenni: „A felvilágosodás utáni költészet kontextusában a lélegzet egyszerre szó és álláspont (stance), amelyből a szó kiejthető; saját szó és saját állás-pont. Ebben a kontextusban az, amit költeménynek nevezünk, szöveg vagy készítmény, szerepe pedig az, hogy reprezentáljon, újra létrehozzon egy egyéni állás-pontot és szót. A költeményt mint szöveget az reprezentálja vagy szolgálja, amit a pszichoanalízis pszichének hív. De a szöveg retorika, s mint trópusok meggyőző rendszere szakis egy másik trópus-rendszerrel hozható újra létre. Retorikát csak retorika szolgálhat, minthogy az, amit a retorika *szándékolhat*, nem lehet más, csak még több retorika. Az pedig, hogy egy szöveg és egy psziché egymással helyettesíthető, csakis azért lehetséges, mert mindkettő eltér a tulajdonképpeni jelentéstől. Kiderül, hogy a figuratív nyelv az, ami a lélegzés és az alkotás egyedüli láncszemét alkotja.”⁶⁵

Próbáljuk meg most mindezt összekapcsolni a *Tücsökzene* értelmezésével. A *Közjátékban* tűntek fel⁶⁶ a „szöves” motívumai, amit egy létrejött új formáció képeként értelmeztem, s ezzel kapcsolatban a „sóhaj” is jelen volt:

...szódd magadba, szódd
bele magad a szövegébe és
sóhaj leszel és megkönnyebbülés,
... kilátón ... (351)

A figuratív nyelv segítségével fejeződik itt ki „lélegzet” - psziché, illetve, ahogy eddig neveztük: tudat vagy én, és szöveg-szöveg, vagy költemény viszonya. A szöveg ezek szerint ebben a rendszerben az „ősvalóval” és a tudatalattival – az „Álom”-mal áll kapcsolatban, és mindennel, ami nem az én tudatos része.

A pókháló képe tehát egyrészt izomorf mása lesz én és világ, tudat és tudatalatti, kint és bent viszonyának, másrészt a *Tücsökzene* építkezési elvének és szerkezetének. Ahogy a pók magából húzza elő a fonalat, úgy az én önmagából teremt egy rendszert – egy szöveget – amelynek aztán része lesz. Az én tehát egyszerre létrehozója és összetevője a rendszernek, beleszövődik a szavak rendszerébe, amelyet ő maga hívott életre. És ahogy a pókháló tartószálakkal kapcsolódik a külvilághoz, és folyamatosan tovább szöhető, úgy ágyazódik be ez a saját rendszer a világ nagy rendszerébe, átjárást biztosítva tér és idő között.

Ha a *Tücsökzene* szerkezetét mint pókhálót képzeljük el, akkor az alakzat középpontjában helyezkedik el az emlékező tudat, az idősíkok térbelileg koncentrikus körökként jelennek meg, és az ezeket összekötő egyenesek felelnek meg a műben felvetődött témáknak, motívumoknak, érzelmeknek, amelyekhez kötődve az emlékezet összekapcsolja az idősíkokat.

A szöveg elolvasása és a róla való írás tehát elárulta, hogy alkotója miként gondolkozott szöveg és alkotó viszonyáról, amely a szövegben szöveg és én figuratív nyelven kifejeződő viszonyában reprezentálódik.

Jegyzetek

Az írás eredeti megjelenési helye: It, 1996/3-4. 539-576.

¹ KABDEBÓ Lóránt könyve, amely a dialogicitás paradigmájának létrejöttét mutatja ki Szabó Lőrinc költészetében, főként a *Te meg a Világ* kötetre koncentrálnál, a *Tücsökzene* elemzése gyakorlatilag a szerző korábban már megjelent tanulmányának újraközlése. KABDEBÓ Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992.

² KABDEBÓ Lóránt: i. m. 237-239.

³ SZIGETI József: *Magyar líra 1947-ben*, Főrum, 1947/10. 737-762.; ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen?* In: SZABÓ Lőrinc: *Válogatott versei, 1922-1956.*, Bp. 1956. 5-48.; SÓTÉR István: *Szabó Lőrinc* In: SZABÓ Lőrinc: *Összegyűjtött versei*, Bp. 1960. 1255-1268.

⁴ Lásd például BARÁNSZKY-JÓB László visszaemlékezéseit arról, hogy hogyan akarta Szabó Lőrinc megmagyarázni neki a *Tücsökzene* összes versét. „» – Lackóm. Itt van. Áthoztam nektek. Most egy másik fűzött példányba kötéss be jó fehér frópa-pírt, erős kötésben, minden lap közé egyet. És én el fogok neked mondani mindent, ami a versek megértéséhez szükséges. Pontosan, mindenről, mindenkiről, mindent, ami csak szükséges.«” BARÁNSZKY-JÓB László: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Élmény és gondolat*, Bp. 1978. 123. (Más kérdés az, hogy vajon mi motiválhatta Szabó Lőrincet arra, hogy a később ily módon létrejött *Vers és valóság* kommentárjait lediktálja, hiszen, amint az idézett visszaemlékezésből látszik, fel sem merült benne, hogy a verseket megvitassa Baránszkyval, vagy hogy őt kérdezze, mit értett meg belőlük, és az sem, hogy ő maga írja le a megjegyzéseket – de ez leginkább egy pszichológiai indíttatású dolgozat témája lehetne.)

⁵ Vö.: Paul RICOEUR: *What is a text? Explanation and understanding* In: Uő: *Hermeneutics and the Human Sciences*, ford. J. B. THOMPSON, Cambridge, 1985. 147.

⁶ CZEIZEL Endre: *Szabó Lőrinc családfája*, Kritika, 1995/1. 12-16.

⁷ D. BERENCSI Margit: *Szabó Lőrinc Tücsökzenéről*, Magyartanítás, 1980/6. 261.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Versék szövegmagyarázata* (1934) In: Uő: *Nyelv és lélek*, Bp. 1971. 492.

⁹ Michael RIFFATERRE: *Költői struktúrák leírása. Baudelaire Les chats című versének kétféle megközelítése* In: *Strukturalizmus II.*, szerk. HANKISS Elemér, Bp. 1970. 122.; Roland BARTHES: *The Death of the Author* In: Uő: *Image, Music, Text*, ford. Stephen HEATH, London, 1990. 142-148.

¹⁰ Michael FOUCAULT: *Mi a szerző?* Világosság, 1981/7. 30.

¹¹ Vö.: RICOEUR: i. m. 149.

¹² Vö.: SZÁVAI János *Az önéletrész* (Bp. 1978.) című könyvében így határozza meg az önéletrész műfaját: „tényszerűséghez ragaszkodó, introspektív, prózai elbeszélő műfaj...” (197.), majd a *Tücsökzene* elemzése kapcsán azt is leszögezi, hogy: „... nem képzelhető el, hogy az önéletrésznek verses változata is létezzék: maga a versforma rombolja szét a műfaj egyik alapfeltételét, a valószerűséget.” (207.)

¹³ Paul DE MAN: *Autobiography as De-facement*, Modern Language Notes, 1979. Dec. Vol. 94. No. 5. 919-930.

A jelen dolgozat megírása óta eltelt idő alatt Paul de Man ezen műve több írásban szerepelt fontos kontextusként. Vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „*Hangok, jelek*”, Nappali Ház, 1995/3. 85-90. ill. *A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében*, Új Holnap, 1996. jan. 42-57. [Lásd kötetünkben is.]; PALKÓ Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső* In: *Az újraértett hagyomány*, szerk.: KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996. 24-41.

¹⁴ Ez a gondolat – bár egészen más kontextusban – Kosztolányinál is felmerül: „...minden regény megfordított önéletrész: az író önéletrészének eltorzított, toldott, megfejtelt, álom által átnézett, »tetelesen bővített és javított« kiadása, de

mégis önéletrajza, mert az álomban akár másokról, akár magunkról álmodunk, mindig csak rólunk van szó.” *Ábécé a prózáról és a regényről*, 1928. In: KOSZTOLÁNYI: i. m. 451.

¹⁵ Paul DE MAN: i. m. 925. „a discourse of self-restoration (...) in the face of death.”

¹⁶ Vö.: RÓNAY György véleménye, mely szerint a „tücsökszó leitmotiv-ként szövi át” a művet. RÓNAY György: *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, It, 1959/2. 297.

¹⁷ A korábbi előfordulásokat végignézve a motívum jelentéskörének gazdagodását figyelhetjük meg. Az első fontosabb előfordulás a *Föld, Erdő, Isten* című kötetben található, a *Szélcsend* című versben, ahol a földdel való egybeolvadás, a halál mitologizált, panteisztikus víziójának egyik eleme – a hang, a szó megmaradása a halál után – a tücsök jelenléte. „...s csontjaimat záporok könnye mossa/ fehér köveké, húsomból kövér/ hangyák zsbongnak elő, hangom esti/ tücsök dalában őrzi bánatom...” A tücsök többek között a következő versekben fordul meg elő: *Szénásszekér* (1923) – párverse a 251. *Az eltűnt Idill; Mozstári tücsök* (1932), ahol a motívum jelentésének azok az oldalai kapnak hangsúlyt, amelyek a tücsök hagyományos „dalos” szerepére, földi voltára vonatkoznak. Az emlékezettel kapcsolatban azonban itt már a tücsök emlékeztető, emlékezés-segítő funkciója kerül előtérbe, valamint az, hogy a tücsök dala által kiváltott emlékező folyamat segítségével teremthető meg valamilyen szintű folyamatosság-élmény múltban, jelenben, illetve jövőben. *A Dalmácia tücskeihez* (1937) című versben a tücsök láthatatlansága és daluk hanghatása kerül a középpontba: „...mert hang voltál csak, élesebb/ mint nálunk, sziszegő zene...”, és érdekes jelentéselem kapcsolódik a már meglevőkhöz: „...tücsök, akiket valaha/ »majdnem istenek«-nek hívtok/ a görög költő...” A kifejezés egy *Anakreóni dalra* utalhat, melynek címe *A tücsök*. Ennek a jelentéselemnek a lehetséges vonatkozásaira később még visszatérek. A „tücsökzene” kifejezés az *Ejszaka* (1936) című versben fordul elő először, szerepe a felidőzés, a ráismerő-

újrateremtő folyamat előidézése: „...s az eltűnt réteket/ fátyolkönnyű és zengő ingoványként/ előringatta a tücsökzene.”

¹⁸ A dolgozatban szereplő idézetek a következő kötetből valók: SZABÓ Lőrinc: *Összegyűjtött versei*, Bp. 1960.

¹⁹ Lásd Harold Bloom „erős költemény” fogalmát: „... a költemények valójában annál erősebbek, minél szakadatlanabb harc folyik a szándékkal ellentétes hatásai és nyilvánvaló szándékaik között.” Harold BLOOM: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1-2. 75.

²⁰ A hajó és a környező tér viszonya az *Odüsszeiában* ellentmondásos. Odüsszeusz és társai számára a vágyott szülőföld távoli vonatkoztatási pontja mellett paradox módon a mozgásban lévő a hajó a biztos pont az örvényekkel, barlangokkal, szigetekkel és veszélyt jelentő csodákkal teli tengeren, amelyek – mint például Kalypso szigete – kikapcsolják Odüsszeuszt az emberi időből, saját életének idejéből. Az *Odüsszeiában* a szirének hangja a csoda és a halálos veszély ötvöződése. Odüsszeusz nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy meghallgassa a szirének dalát, de nem is adja magát át a csodának teljesen: társaival odakötötteti magát az árbochoz. A szirének hangja a költészet veszélyt rejtő csodája, ami a paradox módon halált rejtő föld (nem a szülőföld) felé húz.

²¹ Vö.: Foucault a szirénekéről: „...a szirének teljes egészében énekből állnak (...)halhatatlan beszédükben semmiféle jelenlét nem csillan fel; csak egy jövődőlbeli ének igézete járja át ezt a dallamot.” Michael FOUCAULT: *A kívülség gondolata*, Atheneum, 1991/1. 95.

²² Kabdebó Lóránt idézi Szabó Lőrinc egy feljegyzését arról, hogy számára mit jelentett a tücsök. KABDEBÓ: i. m. 214.

²³ Vö.: *Mitológiai Enciklopédia*/I., Bp. 1988. 758.

²⁴ PLATÓN: *Phaidrosz*, Bp. 1994. 107.

²⁵ Vö.: TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE: *Görög-római mytológia*, Bp. 1940. 4.

²⁶ Uo.

²⁷ ALKAIOSZ: *Apollónhoz*, ford: DEVECSERI Gábor In: *Görög Költők Antológiája*, Bp. 1982, 120.

²⁸ TRENCSENYI-WALDAPFEL: i. m. 9.

²⁹ HANKISS Elemér: *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*, Bp. 1970. 133.

³⁰ A tücsök dalának a tücsök biológiai értelemben vett világában határozott funkciója van. (Ez az a kérdés, amelyet a tücsök kapcsán eddig még nem érintettünk.) A tücsök dala nyártól kora őszig hallható éjszakánként. Hangot csak a hím tücsök hallatnak, felső szárnyukban levő megvastagodott cripelöerük segítségével, amelyet az alsó fedőszárnyukhoz dörzsölnek. „Daluk” célja az, hogy a nőstényeket értesítsék jelenlétükről. A nőstények ezután megközeleltik a hímeiket, ekkor azok egy pillanatra abbahagyják a hangkiadást, hogy csápjakkal meggyőződjenek arról, hogy a nőstény az ő fajukhoz tartozik-e. Ezután újból dalba kezdenek, s megkezdődhet a pázás aktsusa. Vö.: David H. FUNK: *A pirregő tücsök násza. A tücsökzene csak előjátéka a szaporodás bonyolult szertartásának*, Tudomány, 1989/10. 42-49.

³¹ HANKISS Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp. 1985. 603-614.

³² Vö.: 56. *Képekben és mintákban*: „... úgy éreztem, amit lerajzolok/ az már az enyém, részben legalább.”

³³ BARÁNSZKY-JÓB László: *Tücsökzene* In: Uő: *Élmény és gondolat*, Bp. 1978. 149.

³⁴ FÜLÖP László: *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből* In: Uő: *Élő költészet. Pályaképek és vázlatok mai magyar költőkről*, Bp. 1976. 79.

³⁵ KABDEBÓ Lóránt: i. m. 217.

³⁶ SZENTKUTHY Miklós: *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, Válasz, 1947/6. 555.

³⁷ Vö.: Rába György a *Te meg a világ* hasonló sajátosságairól való véleményét. RÁBA György: *A „megszűnt én” költészetének húrjain* (Az érett Szabó Lőrinc) In: Uő: *Csönd-herceg és a nikkal számovár*, Bp. 1986. 150.

³⁸ KABDEBÓ Lóránt: i. m. 37, 39.

³⁹ A tücsök a megszólításban mint „sok hű kis barát” jellemződik. Érdekes ezt összevetni a *Föld, Erdő, Isten* kötet nyitóversének, *A vándor elindulnak* a szövegével: „Dalolva mentem és torkom nem ünta még/ az országot fáradtságos énekét. – Tudod, hogy/ a Nap barátja voltam?”, ahol

még a *Tücsökzene*beli kételkedésnek nyoma sincs. S ehhez még hozzávéve a görög mitológiát, ahol a Nap Apollón, s a tücsök pedig Apollón állatai, tovább árnyalhatjuk a már kialakult képet.

⁴⁰ A tücsök biológiai vonatkozásainak „idecitálása” némiképp erőltetettnek tűnik, a téma „helyállóságának” bizonyítékaként – bár alapvetően koncepciómmal ellenkező módon – idézem Szabó Lőrinc arra utaló szavait, hogy foglalkozott a tücsöket érintő etológiai kérdésekkel: „Ahhoz, hogy két tücsök megértse egymást, azonos hőmérséklet szükséges: a hímnak és a nősténynek egyforma hőfokon kell tartózkodnia. A nő csak így képes felfogni a hím hangját. De melyik az a hőmérséklet, amelyben két ember megértheti egymást? A kutatók kiszámították a tücsökhangok rezgésszámaikat, s megkülönböztettek hívó, udvarló és küzdelemre kihívó csatadalt. Mintha a tücsök legjellegzetesebb örömeje, a felismerés dala egyes emberekből teljesen hiányozna.” Idézi: FODOR Ilona: *Tücsökzene Szabó Lőrinc emlékezetére*, Alföld, 1975/11. 78.

⁴¹ Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő (*A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp. 1993. 27.) és TANDORI Dezső (*„Elromlott minden, kezdjétek újra!”*. Szabó Lőrinc In: Uő: *Az erősebb lét közelében*, Bp. 1981. 237.) hasonló véleményét.

⁴² Lásd például az *Egy Volt a Világ* című versben: „... a tengertől még nem váltam külön/ nem voltam sziget...”

⁴³ Vö.: ugyanezeket a motívumokat: vonat, síp, örvény – az apa alakjával kapcsolatban a 25. *Apa a gépen* című versben.

⁴⁴ BABITS Mihály: *A lírikus epilógja*

⁴⁵ Paul DE MAN: *Allegories of reading*, New Haven and London, 1979. 11-12.

⁴⁶ Vö.: Füleki Beáta recenzióját KABDEBÓ könyvéről, amelyben hasonló véleménynek ad hangot. FÜLEKI B.: *Az irodalom-tanulmányozás csapdája. Kritikai észrevételek Kabdebó Lóránt „A magyar költészet az én nyelvenem beszél” című könyvéről*, It, 1994/4. 624-630.

⁴⁷ A tücsöknek ezt a funkcióját a következő versekben figyelhetjük meg: 8. *Ezerkilencszáz*; 29. *Közjáték: a tücsökhöz*;

115. Szatmár, Tiszabecs; 179. Közben a tücskök; 293. A cigány benned; 345. Töredék: A tücskökhöz; 346. Köszönöm!

⁴⁸ Kabdebó Lóránt (KABDEBÓ: i. m. 218-222.) Lukács György *A regény elmélete* című tanulmányának kategóriáit alapul véve három „fokozatot” különböztet meg a *Tücsökzene* szerkezetében, az idillt, az eposziát és „jelen ihletére keletkező életmagyarázatot adó versek”-et. Véleménye szerint az utolsó fokozat az életrajz megszűnésével jár együtt, s ekkor teljesebben ki a versalkotás jelenében az életbölcseleti igény. Ugyanakkor ennek a harmadik fokozatnak a kezdetét a 225. *Gyász-zene* című vershez köti, amelyben a költő tudatosítja, hogy „Az életrajz és a létbölcseleti irányultság párhuzama az ifjúkor lezárásával elválik.” Mivel ezt a felosztását alapvetően líra és epika ellentétére, illetve a mű időszervezeti sajátosságára alapozza, nem egészen nyilvánvaló, hogy az egész V. fejezet (*Ember és világ*) miért nélkülözi a Kabdebó által kritériumként meghatározott „életrajziség”-jellegét, illetve az, hogy itt már a múlt nem annyira folyamatjellegű, mint inkább epizódokból épül, miért jelentené, hogy „Az életrajzi folyamatosság már csak fikciószerűen marad, maga az életrajz jegyzetek, jelenetek formájában jelenik meg...”, amikor ez az állítás a mű korábbi részeire is igaz, ott sem ábrázolódtott a múlt „folyamatosság”-ként, talán csak jobban összefüggtek egymással a részek. A *Tücsökzene* emlékező technikájából kiindulva maga a „folyamatosság” fogalma is megkérdőjelezhető. („... s az emlékezet/olyan percekre veti sugarát/ amelyek kiugranak. (...) Csak a/ mozgása hű s az összkép színpada:/ mert hogy mondjak el mindent, napra nap/ hány szál szövődött és mennyi szakadt, (...) A szín forog, és amit elhagyok,/ egészítse ki a ti álmotok.” (157. *Gyerekvilág*))

⁴⁹ Ezt a gondolatkört Kosztolányi így fogalmazza meg: „Minden költő elsősorban a szóvarázsban hisz, a szavak csodatékony, rontó és áldó hatásában. Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlenül valóságnak tekintik, s nem tudnak kü-

lönbséget tenni tárgyak és azok nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azért, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kerteket bűvölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak”. KOSZTOLÁNYI: *Gyermek és költő* In: i. m. 460. Mint látni fogjuk, ez a nyelvészlelet a *Tücsökzenében* csak a gyerekkori tudat leírásakor jellemző, a szavakról való vélekedés fokozatos átalakuláson megy át.

⁵⁰ Vö.: KABDEBÓ: i. m. 227.

⁵¹ Vö.: „...Nem is lehet sorjában mondani:/ villan a kép, ugrik, furakodik,/ kapcsolja, hívja jövő társait,/ a másik messze mögötte marad/ s onnan szól közbe: minden pillanat/ – amelyben él, az idő szálaként –/ együtt érzi az egész szövevényt...” (179. *Közben a tücskök*)

⁵² Vö.: A liège-i µ csoport meghatározásában „helyesbített metafora” fogalmát: „szétrobantani a valóságot, mellbevágni azzal, hogy ellentmondást bontunk ki egy azonosságból.” J. DUBOIS-F. EDELINE-J. M. KLINKENBERG-P. MINGUET-F. TIRE-H. TRINON: *A metaszénák*, Helikon, 1977/1. 54.

⁵³ Lásd: KABDEBÓ Lóránt: Az összegzés ideje, Bp. 1980. 522-530. LÉVAY Botond: *Tücsökzene: a költői személyiség néhány kérdése* In: A Debreceni Déri Múzeum évkönyve, 1980. 485., RÁBA: i. m. 181., FÜLÖP: i. m. 93. KABDEBÓ Lóránt „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”-ben nem érinti ezt a kérdést (1992.), s a többiekével ellentétes KULCSÁR SZABÓ Ernő véleménye. (i. m. 28.)

⁵⁴ TANDORI Dezső: i. m. 243.

⁵⁵ A görög mitológiában a felejtés alvilági folyója, a Léthe az, amelynek vizéből inniuk kell a lelkeknek az ezeréves alvilági szenvedés után, hogy új életre keljenek.

⁵⁶ Az „álmom” fogalmának még egy vonatkozása van: a költészet, a szó titkos lényegét jelenti: „Bár csupa töredék,/ ami tölti a költők kötetét,/ és véletlen: azt őrzi csak, amit/ sikerül eldadogni, valamit/ az Álomból...” (249. *Nyolc verseskötet*)

⁵⁷ Vö.: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp. 1976.

⁵⁸ Vö.: *Állathatózó*, Bp. 1984. 515.

⁵⁹ Forrás: C. G. JUNG: *Az ember és szimbó-*

lumi, Bp. 1993. 62.

⁶⁰ *Mitológiai Enciklopédia*, Bp. 1988. 214.

⁶¹ Uo.

⁶² Vö.: *A Dictionary of Hinduism*, London, 1977. 178.

⁶³ Aniela JAFFÉ: *A vizuális művészetek szimbolizmusa* In: C. G. JUNG: i. m. 250.

⁶⁴ Vö.: Marie-Luise von FRANZ: *Az individuáció folyamata* In: C. G. Jung: i. m. 210.

⁶⁵ BLOOM: i. m. 59.

⁶⁶ Bár korábban is voltak utalások erre a fogalomkörre, pl.: az idő, mint szövevény (179. *Közben a tücskök*).

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében

– avagy egy „antihumanista” olvasat esélyei

„... Arcodat
építi-bontja perc és gondolat”

Az „antihumanizmus” – bizonyos kontextusokban – igen súlyosnak is minősíthető vádjá Foucault recepciójának egyik alaptézisévé vált: a kiváltó ok egyértelműen a *Les mots et les choses* zárómondatának az „ember” eltűnésére vonatkozó jóslata volt.¹ Ha van ilyen, akkor félreértésnek lehetne tekinteni ezt a reakciót, hiszen Foucault a tudásrendszerek nem örökidejű diszkurzív pozíciójaként kezelte azt a konstrukciót, amelyet „embernek” nevezett, de amely nyilvánvalóan a szubjektivitás elvének értendő (az „antihumanizmus” olyasfajta konnotációit, amelyekre a szélesebb körű elutasítás alapulhatott, egyébként például a „Foucault” névvel paratextuálisan jelölt kontextus is kizárja). Az említett reakció éppen ebben a „félreértésben” árulja el önmagát, s jelzi egyben a „szubjektum” elvének azt központi szerepét, amely – úgy látszik –, ma is többé-kevésbé szilárdan tartja magát mindenfajta gondolkodási, sőt esztétikai elvárás alapjaként. Nem utolsósorban éppen Foucault az, aki a szubjektum eredet-elvű elgondolásának koncepcióján mégis megtalálta azt a rést, amelyen átszűrődhet az a „fény”, ami rávilágíthat a „szubjektum” által képzett diszkurzív stabilizációs mechanizmusokra. Ilyen stabilizációs mechanizmus uralja az esztétikai elvárások előfeltevérendszerét is. Az itt következő gondolatmenet célja az, hogy elképzelje az „én” e pozícióból való kimozdításának lehetséges esztétikai következményeit.

Az irodalom, illetve az olvasás lehetséges stratégiáinak archeológiája folyton az „én” akadályába ütközne. Az „antihumanista” olvasat kísérletéhez egy olyan műfajt használna fel, amely talán a legnyilvánvalóbban mutatja fel ezt az előfeltevést, és egyben – a modernség episztéméjének szerkezetében – látszólag a legkevésbé megkérdőjelezhetően: az önéletrajzot, illetve annak egy „lírai” változatát (Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjét*).² Az önéletrajz műfaja rögtön egy másik problémára irányítja a figyelmet, a fikcionalitására (illetve: a valóság-fikció viszony esztétikai kérdéseire), amely – mint később talán láthatóvá válik – szorosan összekapcsolódik az „ember”, a „szubjektum” és elsődlegesen a „szerző” kérdésével.

A valóság/fikció oppozicionális viszony első pillantásra közhelyes alapelve mindenfajta esztétikai reflexiónak, olyan, amellyel – legalábbis a modernség tudáskeletében – nem is igazán érdemes foglalkozni. Éppen az önéletrajz műfaja az,

amely mégis újra és újra problematizálja ezt a kettősséget,³ s a *Tücsökzene* recepciótörténetére vetett pillantás is ezt igazolhatja.⁴ Az önéletrajz épphogy elhomályosítja a valóság/fikció határvonalat, hiszen elvileg a két szférának közös a „szubjektuma” („alanya” és „tárgya”): a szerző alakja az életben és a szövegben. A valóság és fikció közötti rés így már nem is olyan egyértelmű: éppen ezért szükséges néhány „antihumanista” pillantást vetni a fikcionalitás igencsak „kimerített” problémakörére, méghozzá ennek a diffúz résnek a középpontba állításával, melynek területe és jellege nemigen írható le egy állandó formával-formulával.⁵

A valóság/fikció oppozíció tarthatatlanságára csak azután derülhetett fény, miután a „műimmanens” interpretáció elvei a posztstrukturalizmussal felszámolták önmagukat. Az erről a kettősségről való „hallgatolagos tudás”⁶ ugyanis épp azt a biztos, külső referenciapontot (a körülhatárolható valóságról való tudás eredetét) feltételezi, amelyet a strukturalizmus „szövegesített” irodalomfelfogása óta már nem lehet visszaállítani ebbe a pozícióba. Ezzel párhuzamosan szűnt meg (nem utolsósorban persze az epika 20. századi alakulástörténete által is „ihletetten”) a fikcionalitásnak az irodalmiság kritériumát jelentő szerepe. Hayden White például bemutatja, hogy narratológiai nem különíthetők el az irodalmi művek, illetve a történelmi (tehát – elvileg – nemfikcionális) munkák megnyilatkozásszerkezetei.⁷ Az önéletrajz kérdése az esztétikai gondolkodás egyik legfőbb hagyományát, a mimézis elméleteit is mozgósítja: ha fikció és nem-fikció nem különíthetők el poétikai szerveződésük szerint, akkor az „életvilágbeli” referencialitás lehet az a másik szempont, amelyben a „rés” jellege konkretizálható.

Az önéletrajz mint nemfikcionális műfaj ugyanis a modernség műfaji kánonjának rendszerében éppen „mimetikussága” miatt vált esztétikailag kérdésessé. A modernség 20. századi esztétikai horizontjaiban ugyanis a fikció dereferencialitása jelenti az esztéticitás kanonikus felhasználási paradigmáját: az abszolút metafora, a nyelvi hermetika, az önreflexivitás, a történet deformációja stb. Ez olyannyira meghatározza az irodalom történetileg differenciált elvárásrendszerét, hogy míg például a szakmai konszenzusban aligha kétséges Bethlen Miklós önéletírásának irodalom-volta, a 20. századi emlékiratok nagy része már inkább a történelmi-irodalomtörténeti dokumentáció funkcióját töltheti csak be. Az, hogy a műfaji jegyek ismétlődése által létrehozható műfaji identitást a szövegekhez rendelt „történelmiség”-jegyek felszámolhatják, egyben azt is jelzi, hogy az egész problematikába az irodalomtörténet viszonylatai is beleszövődnek. Ezért a miméziskérdéskör felvillantása akkor is történeti dimenziókat nyit meg, ha elsősorban teoretikus képletek „térbeli” konstrukciójára irányul.

A művészet miméziselvű elgondolásának leértékelődése nagyrészt a mimézis dogmatikus platonikus „félreértéséből” származik (Magyarországon ennek további torzulását okozhatta a „visszatükrözésnek” a lukácsi esztétikából „eredő” vulgáreértelmezése is), amelynek „vakságára” Hans Blumenberg igen tanulságos eszmetörténeti vizsgálata⁸ mutathat rá. Blumenberg Arisztotelész-interpretációja a mimézis-koncepciót a lét-természet identitásra vonatkoztatva a „lehetséges” fogalmához rendeli, ebben felismerve a mindenség teljességét magába foglaló elvet. Ebből az következik, hogy a létezés örökérvényűsége magába képes foglalni a mimézis és performansia egységét, hiszen a „lehetséges” mimézisben – Arisztotelész példája szerint – a házépítő úgy „alkot”, hogy a természetet utánozza:

annyiban, hogy úgy cselekszik, ahogy a természet tenne, ha házakat „növesztene”. A lehetséges fogalmában tehát mimézis és performancia egybefoglalhatósága jelenti a voltaképpeni mimézist, amely során a lét mindig önmagát ismétli („minden dolog létezőből keletkezik, csak hogy lehetőség szerint létezőből, ténylegség szerint azonban nem létezőből” – írja Arisztotelész⁹). A „techné” mimézise csak annyiban tér el ettől az „autopoietikus” létfelfogástól, hogy a lét általa önmagát nem-identikusan, hanem másként ismétli.

Látható tehát, hogy a mimézis-fogalom egyik alapkonstrukciója olyan jelentésekben képes megnyilvánulni, amelyek megrendíthetik az „utánzás” és „fikció” műfaji ellenpárját is: ez az irodalomelméleti hagyomány egyik olyan képlete, amely saját dekonstrukcióját is magában hordozza. Lét és természet (a „lehetségesben” megvalósuló) kongruenciája Blumenberg szerint éppen a szubjektivitás konstrukciójának esztétikai reflektáltságával bomlik fel. Blumenberg 15-16. századi példákra mutatja be ezt a – voltaképpeni – esztétikai „episztéméváltást”: például egy 1523-as Parmigiano-önarcképen, amely egy elállított konvextükröt használ, ami által a kép „alkotottsága” is reflektálódik, azaz az alkotó szubjektum is jelen van a műalkotásban. A lehetséges világok végtelenségének tudatosulásával¹⁰ tehát a műalkotásba beépül az alkotó, az önreflexió, mondhatni: a teremtő ember, a szerző „belép” a szövegbe.

Tehát a mimetikus/fikcionális oppozíció hagyománya már magának ennek a hagyománynak a „gyökereiben” is olyan destruktív erővel szembesül, amelyek akár fel is számolhatják azt. Az újabb irodalomelmélet is tanúskodhat erről a zavarról. Nem véletlen, hogy a fikció eredetét Hans Robert Jauss nem a művészeti mimézis elutasításában, hanem a tökéletesség (Vollkommenheit) iránti antropológiai igény esztétikai elvében látja,¹¹ amely meglepő párhuzamokat alkothat a „lehetségesre” épülő arisztotelészi mimézisfelfogással, azaz a természet lehetőségeinek beteljesítésének (Vollenden) koncepciójával (erről tanúskodik a német szóhasználat is). Amikor pedig Searle a fikcionált beszédaktusok elkülöníthetőségét az alapvető szituációkülönbségre vezeti vissza, és a fikciót a szavak és a dolgok közötti konvencionális szabályok áttörésével jellemzi,¹² ezt csak oly módon képes alátámasztani, hogy nem tesz különbséget a szerző és az „implicit szerző” (Wayne C. Booth) konstrukciói között, ezzel a „szerzői szándékot” a költői „színlelés” lényegében platonikus magyarázatával megmentve (a beszédaktusok logikai „igazságértékére” alapítható megkülönböztetés azonban szintén nem működik, ahogyan ezt a „truth-value gap” elvére épülő elemzések bemutatják¹³). A recepció- és hatásestétikai megközelítésekben a fikcionalitás (és ezzel együtt az „irodalmiság”, amelyet bizonyos hagyományok szerint nagyrészt a fikcionalitásindex jelez) gyakran a szituációfüggőségből kiszakított megnyilatkozásszerkezethez kapcsolódott,¹⁴ ugyanakkor egyre inkább szembe kellett nézniük avval, hogy a fikció voltaképpen nem ellentét, hanem a realitásra, mint „másságra” vonatkozik,¹⁵ az esztétikai tapasztalatban – Karlheinz Stierle megfogalmazását követve – a fikció „a világ horizontja”, míg a világ a fikció horizontjává válhat.¹⁶ Ez a fogalmazás már jelzi az oppozíció fellazulását, amelyet az irodalmi kommunikációs folyamat játékként való interpretációi bonyolítottak tovább. Például Lotman „másodlagos modelláló rendszerében” a szituáció transzformációja az, ami kimozdítja a szöveg világot az „életrajziség” vagy „valóságosság” formációjából, az „életet” mintegy „já-

tékká” alakítva.¹⁷ Iser legújabb műve pedig már formálisan sem tartja fenn az oppozíciót, hanem reális-fiktív-imaginárius triádjában írja le a – központi vonatkoztatási pontjától így megfosztott – irodalmi fikcionalitást. Iser evvel azt tudja bemutatni, hogy a fikció mint aktus igazából közvetítő szerepet képvisel a másik két „pólus” között, olyan relacionáló műveletként érthető, amely – a szöveg különböző játéka révén – deformálja a szöveg környezetrendszerét, lehetetlenné téve a szövegvilág referencializálását, különböző „eredetekre” (valóságra, más szövegekre, képzeletre) való visszakapcsolását.¹⁸

Mi következik ebből az önéletrajz pozícióira nézve? Egyrészt nem választható külön a „reális”, a „szövegbeli” és a szöveget alkotó „én” (a „szerző”), de nem is feleltethetők meg egymásnak. Az így kialakuló „billegésben” (azonosság és különbség egymást törölő játékában) az önéletrajz elveszti „leképező”, de „kitalált” jellegét is. Az Iser-féle triád viszont meglepő párhuzamot létesít az önéletrajz „énjeinek” egymáshoz való viszonyát illetően: a „reális” én és az „imaginárius” én közötti relációalkotást a „fiktív” én végzi el, ami azt jelenti, hogy a valóságos és képzeletbeli én-pozíciók szétválaszthatatlansága éppen a „fiktív” én „teljesítménye”. Azaz: a fikcionálás aktusáé – ami nyilvánvalóvá teszi azt, hogy ez a relacionáló-közvetítő pozíció a „szerző”-én pozíciója. Viszont, mivel a szöveg elvonja magát vonatkozásrendszerétől, a „szerző”-én sem fogható fel homogén képletként. Úgy tűnik, a szerző homogenitása volt a látens előfeltétele az önéletrajz kétosztatú elképzeléseinek, amelyekben tehát valóság és fikció elkülöníthető (és így identifikálható). Az egységes „szerző” tehát voltaképpen az önéletrajzi olvasásmód retorikai konstrukciója, amelynek funkciója épp a fikcionalitás kontrollálása. A „szerző halálával” ez is megrendül.

Úgy tűnik, a szerző, az irodalomról való beszédnek e misztikus ködbe burkolózó alakja (vagy, sokkal inkább: alakzata) az önéletrajz műfajának olvasásmódjait is alapvetően meghatározza. A szerző mint valóság és fikció szétválaszthatóságának kulcsa igen kényes tényező az önéletrajzi olvasás kódjában, hiszen egyszerre végzi el a fikcióalkotás műveleteit, az önreprezentációt és – másfelől – maga válik ennek „tárgyává” is. „Külső” és „belső” szerző tehát (a Derrida által „invaginációnak” nevezett jelenségekhez hasonlóan¹⁹) folytonosan átcsapnak egymásba: a szerző-funkció értelmezését a „megírt” én (a reprezentált szerző) irányítja az olvasás aktusszerkezetében. Ha tehát az önéletrajz szubjektuma homogén, egységben látható, akkor a szöveg valóban „nehezebbé teszi a megértést, tiltakozik más interpretációk létrejötte ellen”,²⁰ de kérdéses, hogy ez az olvasási stratégia valóban oly messze áll-e más műfajokétól.

Gérard Genette például – Searle-lel szemben – bemutatja, hogy sem a fikcionalitás szempontjából, sem az alapvető narratológiai relációk tekintetében nem különíthető el az önéletrajz a homodiegetikus paradigma egyéb lehetőségeitől, csak a pragmatikai viszonyt (szerző-narrátor) illetően, ám ez inkább paratextuális jellegű.²¹ A Philippe Lejeune-féle „önéletrajzi szerződés” pedig már nem is feltételezi a szerző különleges önismereti képességeit, az önéletrajzi identitás csak az olvasó együttműködésével igazolható.

Paul de Man egyik tanulmánya egy Wordsworth-esszé kapcsán problematizálja az önéletrajz megítélésének paradigmatiszta alapjait. A nyelv megszüntethetetlen retoricitását, figurativitását az önéletrajz ismert alapsémáira vonatkoztatva kérdé-

sessé válik a műfaj referenciális volta. Egyfelől az önéletrajz nyilván az „élet” következmenye, viszont elképzelhető ennek ellenkezője is: hiszen a „valódi” szerző életét az önéletrajz technikai-műfaji irányítása hozza létre.²² Minthogy az önéletrajziséget csak az olvasó döntése igazolhatja, ez tulajdonképpen – az olvasás alakzata. Így viszont bármilyen szöveg olvasható önéletrajzként, az olvasó döntése szerint. Érdekes párhuzamot állíthat itt Kosztolányi egyik szövege: „(...) minden regény megfordított önéletrajz: az író önéletrajzának eltorzított, (...) »tetemesen bővített és javított« kiadása, de mégis önéletrajza, mert az álomban (...) mindig csak rólunk van szó.”²³ Az olvasó valójában egy szubjektummá „olvashatja” a szöveget, s ez a szubjektum megszabadul tükörszerűségétől. Csakhogy, mint arra de Man figyelmeztet, az önéletrajz tanulmányozása itt egy kettős mozgásban ragad meg: a szubjektum tropológiájától való menekülésben és e szükségszerűségnek a megismerés tükörszerű modelljébe való beleírásában.²⁴ Az önéletrajzi olvasás tehát a prosopopoeia retorikai kategóriájával válik leírhatóvá, azaz „maszk készítőként”.²⁵ Ezzel egyszerre leplezi ugyan a szövegbeli én „arcnélküliségét”, ugyanakkor törli is, azaz „olvashatatlaná” és „arcnélkülivé” teszi azt (de-facient). De Man elemzése azt mutatja meg, hogy az önéletrajz szubjektuma valójában retorikai alakzatként fogható fel.

A „szerző elve” tehát nem más, mint olvasási stratégia: jó példát nyújthat erre bizonyos – többé vagy kevésbé önéletrajzi jellegű – szövegeknek „magánmitológiaiaként” való értelmezése:²⁶ a szubjektum alakzata válik a szöveg retorikájának központi elemévé, egyetlen referenciájává. Blumenberg *Ulysses*-kritikája például szintén erre az elvre épül, s csak a mítosz közösségalkotó funkciója felől válik érthetővé.²⁷ Az eddigi vázlatos gondolatmenet tehát arra a következtetésre vezethet, hogy az én mint a szövegvilág centruma az olvasás „terméke”, s így nem egyedüli lehetősége a befogadásnak (történetileg biztosan nem), valamint arra, hogy ez az én nem utalható vissza valamifajta referenciához, „törli” önmagát. A kérdés most már az: vajon átfogja-e a szubjektum összes szövegbeli lehetőségét (ezek Iser szerint nem eleve körvonalazottak²⁸) az olvasó által készített maszk?

Ennek az egységnek ugyanis a szerző a letéteményese. A szerző nélkül – mint Roland Barthes azóta már manifesztum értékűvé vált írásában bemutatja²⁹ – az írás „lezárhatalanná”, végső jelöltre vonatkoztathatatlaná válik. A szerző a diszkurzusokat összefogó, egyszerűsítő elv:³⁰ szerepe az önéletrajzi olvasásmódban nyilván még hangsúlyosabbá válik.

A valódi író és a fiktív elbeszélő „hasadásában, kettejük szétválasztásában és távolságában” keletkező szerző³¹ képzele hatja át a *Tücsökzene* olvasását is. Bár a műfaj magyar monográfusa, Szávai János a lírai önéletrajzot nem tekinti valódi önéletrajznak,³² a mű olvasatai egyértelműen a – fentiekben jellemezni megkísérelt – önéletrajzi olvasási stratégiát alkalmazzák (a műfajkategória problematizálásával belátható, hogy ez az olvasásmód a modernség esztétikai horizontjában sokkal tágabb érvényű, mint maga a szorosan vett műfaj).

Az, hogy a *Tücsökzene* olvasását erőteljesen megszabja a lírai műfajjelölés, másfelől viszont eleve csökkenti az önéletrajzi értelmezés lehetőségét, hiszen – Blumenberg elemzése szerint – a líra már Scaligernél azért került az újkori műfajkanonizáció csúcsára, mert a költőt az „alkotás” és „teremtés” attitűdjével jellemzi, míg a többi műfajnak 1561-ben még csak az „utánbeszélés” volt az

általános esztétikai karaktere.³³ Ez a műfajelméleti tradíció éppen a lírától vonja meg a mimetikus képességet. A líra olvasását a modernség esztétikája éppen a szubjektum önkifejezésének paradigmájába terelte (olyan pozícióba, amely az önéletrajziséget szempontjából tehát nem nyújt egyértelmű képet: nem mimetikus, tehát nem az „életet” reprezentálja, viszont egyetlen önarcképet alkot meg, fejez ki). Milyen esélye maradhat így egy olyan olvasatnak, amely szembeszegül „a” szerzővel, annak megsemmisítésére tör? Ennek elgondolása már csak azért is igen homályos kísérlet, mert jelenleg még nemigen lehet „kilátni” a modernség episztéméjéből (amelynek ugyebár – Foucault szerint – a szubjektum a legfontosabb „terméke”), pontosabban: beláthatók a határai, de nem látható be, hogy mi van e határokon „túl” (ezt a helyzetet jellemzi Blumenberg cusanusi, azaz korszakküszöb előtti aspektusnak³⁴).

Mindenek ellenére: bár a *Tücsökzene* jól „el van látva” a szerzői én körülhatárolhatóságának, megerősítésének és önéletrajziségének diszkurzív, paratextuális és egyéb eszközeivel (az „én” számtalan önreflexiója, a – helyzetekkel, dátumokkal „rögzített” – önéletrajzi keret, s ilyenek a *Vers és valóság*-beli magyarázatok is), éppen a mű önreflexív kódjai magukban rejtjenek olyan titkos jeleket, amelyek a lírai én egységességének, homogenitásának problematizálhatóságára utalnak. A szöveg lineáris olvasását követve kibontható e jelzések ígérete: például már az első vers elvonja a szövegbe írt szerzőt a szövegalkotás „felettes” szerepétől, hiszen a *Tücsökzene* egész megnyilatkozássémáját a tücsökzene által – prousti módon – előhívott emlékek asszociációs láncolata uralja, viszont e tücsökökről a beszélő rögtön kijelenti, hogy „(...) semmi közötök / hozzám”. Menyhért Anna ötlete szerint³⁵ a *Tücsökzene* címet anaforaként kezelve az egész rákövetkező szöveg tücsökzenének minősül. Akkor viszont nem más, mint a hím tücsök szerelmi dala, melynek „célja az, hogy a nőstényt értesítsék a jelenlétükről”. Ehhez párosul – másfelől – a tücsökzene motivikus funkciója, az emlékezet előhívása, az énkonstrukció attitűdjének jelzése is. Így a tücsökzene egyrészt „értesít” az én „jelenlétéről”, másrészt viszont maga alkotja meg ezt az ént. Az ént tehát a szöveg alkotja, nem az én a szöveget, ez a finom különbség nyitja meg azt a rést, amelyben a „szerzőgyilkos” interpretáció továbbhaladhat. A tücsök, a tücsökzene, mint az emlékezésfolyamatra való reflexió (pontosabban: az emlékező szöveg önreflexiója) folyton visszatér a szövegben, míg az én metaforikája számos alakváltozatában jelenik meg (erre lehet – jellemző – példa a „kísértet” – *Ezer határon túl, Templom-utca 10*).

Az én grammatikai és pragmatikai pozícióként is csak keretnek tekinthető akkor, ha a megszólalásokat nem valamilyen „szerző” megszólalásainak tekinti az olvasó. Az emlékezés és az önéletrajz fő műfaji elve (narratológiai) éppen az, hogy az én szétválasztottságában van jelen, különböző időpontokban szólal meg vagy cselekszik, az emlékező és a felidézett én nem egyeznek meg stb. A *Tücsökzenében* rendkívül sok „hang” szólal meg (hang, azaz akár szerző nélküli beszéd): főként a gyerekkorra vonatkozó szövegeknél ismerhető fel a „gyermeki” én hangja, amely sokszor egyértelműen különvált (például másfajta nyelvi-kognitív kompetenciára utal). Az, hogy az én különböző időbeli pozíciói jelennek meg, szólalnak meg egy-egy szövegben, tovább bonyolódik azáltal, hogy az – egyelőre egységnek tétélezhető – visszaemlékező én sem identikus önmagával, az olvasás elő-

rehaladtával átalakuló tapasztalatok és elvárások miatt (sőt az életrajz szerzője nyilván „életrajzilag” is alakul, hiszen Szabó Lőrinc évekig írta e vesszortozatot³⁶). Nagyon sokszor „szólalnak” meg a szövegben a különböző (görög-római, keleti) mitológiák (és szereplők), mesék (például *Piroskával nagyanyóhoz*), irodalmi idézetek stb., nem véletlen, hogy Kabdebó Lóránt felveti a „polifónia” kérdését az értelmezésben.³⁷ Ehhez kapcsolódik még a „szerző” (kívülálló) értelmező reflexiója (például *Vasárnapi meghívás*), egyes szereplők és „allegorikus” alakok hangja, „ismeretlen” hangok vagy más Szabó Lőrinc-versek (amelyek ezzel törlik a *Tücsökzene* önéletrajziságát, hiszen az önéletrajz „mimézise” egy szövegszintre kerül az idézett versekkel: például a *Sivatagban* című darab már címe révén is akár a hasonló című *Különbéke*-beli versről is „szól”). Mindebből az következik, hogy a *Tücsökzene* személyisége (szerzője) sok hangból épül fel, kialakulásába más „szereplők” is belejátszanak (nagyon sok a párbeszéd-helyzetű vers is). Az idézőmód sokszor a szabad függő beszéd nyelvészeti kategóriájával írható le, ez különösen gyakori a gyerekkorra vonatkozó szövegeknél: a szabad függő beszéd azt feltételezi, hogy az idéző-émlékező én nemcsak „emlékezik” az idézetre, hanem azt is, hogy átjárható számára a másik hang „tudata”. Csakhogy ez implikálja azt is, hogy a két hang – éppen az „átjárhatóság” révén – nem is különíthető el egymástól, tehát nem határolható körül az idéző én, s egyáltalán: nem jelölhető ki a hangok „birtokosa” (és egyébként is: melyik hang idézi a másikat?).

A *Tücsökzene* személyisége tehát hangok sokaságából „szólal meg”, ám olykor egyáltalán nem dönthető el, hogy melyik időbeli pozíciójában (például *Fenn és lenn*). Jellemző, hogy a *Vers és valóság* kommentárjainak egyik fő retorikai sémája az, hogy Szabó Lőrinc megadja a vers hangjaihoz a „szereposztást”. A „polifonikus” versekben ugyanis éppen a hangok „szerzői” nem egyértelműek, a szövegek saját „mondottságukat” hangsúlyozzák. A kompozíció egyik jellegzetes alakzata, egyazon téma több, egymást követő versben való tárgyalása pedig olyan összetett nézőpontváltásokra (ismét egy narratológiai kategória!) épülő megnyilatkozások struktúráját hoz létre, amelyben az önéletrajzírói „alapviszony” destabilizálódik, sőt a hangok ellentmondanak egymásnak (például 23-25., 46-49., 51-53.). A 120-121. sorszámú szövegek például formálisan, grammatikailag egyetlen elbeszélést alkotnak, ám ellentétes ítéleteket képviselnek.

A személyiség tehát korántsem homogén, és nem jellemezhető egyetlen átfogó stratégiával (csak abban az esetben, ha e jellemzés a szerző személyiségalkotó intenciójára vonatkozik). A beszélő(k) nem uralja (uralják) a tücsökzene által előhívott élet emlékezetének teljességét, az élet heterogén megnyilatkozásokban „szólal meg”: „életem beszél, s ahogy hallgatom,/ mondom, amit mond.” (*Közjáték a tücskökhöz*). Ami a szöveg „egészében” szól, az tulajdonképpen ennek az életnek a diskurzusa, a szerzőtől elkülönülő, az egyes énekek nem alárendelt, hanem azokat beszéltető szöveg (ez melleleg azt is megmutatja, hogy az önéletrajzban eggyé válik élet és szöveg). Ezt (is) elmondja a vesszortozat alcíme: nem önéletrajzról, mint egy élet „rajzáról” van szó, hanem „rajzokról egy élet tájairól”, hiszen az életet csak több hang képes reprezentálni, az „élet-szöveg” túlmutat a „szerzőköt”. Az egyik erre vonatkozó titkos jelet A *fennkölt fajzat* című vers önreflexiói lehetőségei alkotják: „a mű címét, nem szerzője nevé / figyeltem; (...) / (...) / (...) majdnem névtelen / volt az író, s egész személytelen.” Ezt az olvasási ajánlatot a

„gyerek” teszi, a recepcióban ezzel szemben döntő fölényrel sorakoznak a személyiségkonstrukció alakzatai. Az önreflexió további értelmezési lehetőségeit kínálják a 148-160. közötti versek, melyek jó része az olvasást tematizálja. Itt is ellentmondásokra lehet bukanni: „(...) Végtelen/ nyílt elem (...)” (*Olvasás*), illetve „(...) repültem káprázva (...) / (...) a vágyva üldözött/ valóság varázstükrei között” (*Varázstükör*); vagy: „szétszedtek-összeraktak: szüntelen fuldokoltam egy gazdag Semmiben” (*Roppant világ*), „(...) s nem én vagyok, – a mű, a vers a fontos! (...)” (*Fényárníú szó*), illetve „(...) egy szó, egy kis remény/ szinte kicserélt, vagy egy költemény, mely éppen illett rám” (*Háztető felett*) stb. Ezek a részletek felfoghatók akár az olvasás allegóriáiként is: az olvasó is így építi a szövegbe a különböző identitásokat (így például a lírai személyiségeket), és ezek az identitások nem állandóak.

Az eddigi interpretációt az teszi lehetővé, hogy a *Tücsökzene* modern emlékezetstruktúrája a konstruktivitás elvére épül.³⁸ Az emlékezés *Tücsökzene*-beli stratégiai jelenné, s így tulajdonképpen „térbelivé” teszik a különböző időpillanatokot³⁹ (ennek poétikai eszközei: a különböző hangok egymást megszakító, az „egységes megnyilatkozást” folyamatos „közbeszólásokkal” dekonstruáló, nézőpontváltások szerveződése és az idősíkok egymásbaolvasztása): „(...) mint bűvös Jelen/ áll körül egész elmúlt életem/ s ezt te akartad így, te rendezted./ Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!” (*Kigyúl a csillag*) – látható, hogy a pragmatikai alanyt „beszéltető” élet-diskurzusnak éppen az emlékezet a metaforája (az emlékezet a beszélő „anyja”, belőle „ered” a „beszéd”). A „polifon” idő az emlékezés szerkezetét dinamizálja, s ez is az egyik oka annak, hogy – mint Kabdebó bemutatja – az önéletrajziság lineáris felépülése dekomponálódik a műben.⁴⁰ A személyiséget tehát nem lehet „történet” formájában „belelátni” a szövegbe (Kabdebó „Bildungsdichtung”-fogalmában maga is kételkedni látszik⁴¹). A „térbelivé” váló önéletrajznál e problémát egy ellentétes alakzatpár felállításával tudta feloldani a recepció, amelyet Kabdebó a kontinuitás-diszkontinuitás kettősségében ragadott meg.⁴²

Egyfelől felépíthető a *Tücsökzenében* valamifajta kontinuitás-elv: az önéletrajzi séma nyomaiban, a visszatérő motívumokban, a szövegek egymásra utalásában stb. (s még az önéletrajz három egymást követő műfaji szerveződésében is, amit Kabdebó a világgal való harmónia és önazonosság idilljei, majd a célkereső ember kísérleteinek epepeia-szerű kompozíciója és a jelenidejű ontológiai kérdésfeltevések létből-cselele három fokozatában értelmez⁴³). A diszkontinuitást az életrajziság folytonos megtörése, az időviszonyok bonyolítása, az állandó reflexiók kapcsolat,⁴⁴ a múlt céltevéstéseinek és a folytonos újrakezdésnek kettős attitűdje⁴⁵ stb. jelenti. A két szövegszervező elv egymásbajátszásának példája lehet a már említett ellentmondó, de egymást mégis folytató párvers szerkezete, vagy éppen a visszautalások nem-identikus ismétlésmódja. (Még egy példa: a 107., *Az első vers* című darab egyszerűen vonatkozhat a *Tücsökzene* első versére is – a kapcsolatot nyilván az önkéntelen „ihlet” tematizálása jelzi; másrészt teljesen banálisan az életrajzi én első versére; sőt, harmadrészt párhuzamot alkot a 197., *Utazni* című szöveggel is, amelyben ugyanúgy a vonat kattogása hívja elő a versformát, ám teljesen más metaforikus kontextusban). E két ellentétes elv jelentheti azt a retorikai stratégiát, amellyel az én mint szerző megalkotható. E művelet sikere, illetve sikertelensége – meglepő módon – attól függ, hogy miként lép be az olvasási stratégiába az ismétlés elve.

A személyiség „rögzítése” ugyanis nagymértékben azon múlik, hogy identifikálhatók-e a „forgószín” bizonyos elemei. Ebből a szempontból a „visszatérés” alakzata lehet a kulcs a *Tücsökzene* világát mégiscsak uraló énhez. Az ismétlődő motívumok, az egymásra (vissza- és előre) utaló szövegek, idézetek, újra előálló helyzetek és a szereplők (illetve az „én” hozzájuk való viszonyának) azonosíthatósága jelentik azt a bázist, amelyre a saját önéletrajzát elmondani nem tudó személyiség épülhet. A motívumok önazonossága azonban – mint minden szövegben – itt is kérdéses. A „visszatérés” ugyanis a motívumok variációja, átértelmezése, újrakontextualizációja révén valósul meg,⁴⁶ az idézetek újabb és újabb kapcsolatokba épülnek (sőt új „szerzőt” kapnak, hiszen nem ugyanaz az „én” mondja őket, hanem az életrajz egy másik pozíciója), a szereplőkhöz való viszony sem állandó (például az apához való viszony megváltozása az *Elismerés* című versben), az olvasás gyerekkori tapasztalatai önértelmezésként térnek vissza stb. Az én identitása tehát egy „mozgó” rendszerben jön létre, s a „visszatérések” szükségszerűen nem-identikus ismétlések. A feltételezett személyiség identitása tehát éppen a különbség, s az ismétlésekben így sokkal inkább a különbség termelődik újra. A különbségek sorozatát az életrajz logikájából következőleg a végpont, a halál zárhatja le, de a *Tücsökzenében* ez sem egészen így történik.

A lineáris önéletrajz Kabdebó szerint a 225. szöveggel, a IV. rész végével zárul le. Szabó Lőrinc a *Vers és valóságban* a 249. darabtól számítja az önéletrajz hiányosabb válását:⁴⁷ áruklódó ez az értelmezés, hiszen innentől lép be a verseskötetekre való reakciók sora („Aki kíváncsi rám./ iktassa be nyolc verseskönyvemet, / iktassa most ide, és eleget / megtud rólam...”), innentől az önéletrajz önreflexióiban is végleg elbúcsúzik a „valóságtól”, illetve: egy szintre helyezi azt a fikcióval, az irodalommal. Megfigyelhető, hogy a 206. darabtól nő meg a versben beszélt jelölt hangok, a párbeszédese versek és a mítoszi elemekkel „egybeolvasztott” szövegek aránya, a 206-os vers címe: *A megszünt Én*. Ekkor tűnnek fel az ontológiai-lételemeseleti szövegek is. Az „egyénség” útja tehát a kezdeti harmonikus állapottól az individualitás kialakulásához vezet: ez a szexualitás tapasztalatának megjelenésével, az erotikus metaforika hangsúlyossá válásával párhuzamos, azaz az „én” individuummá válása éppen az én-határok feloldásának képzeteivel jár együtt, azaz – végsősoron és paradox módon – az én feloldásával, például a 312., *Emlékszel? Mire?* című szövegben:

a mindenség végső határait
bejárta bennünk isten gyönyöre,
a csúcs után, s zuhanva már: ugye,
te is érezted, mint én, azt a jó
lankadást, a visszazugszorodó
életet, az emberit, amit én?

A szöveg tehát a személyiség születésével együtt annak bukását is írja, s igazából ezt az akadályt a legnehezebb „kivédnie” a „szerző-retorikának”.

A fentiekkel párhuzamos a személyiség közvetlenül önértelmező, önmagát személyiségként „olvasó”, olykor önreflexíven is érthető gesztusainak szaporodása. Jellemző például, hogy a 261., *Vissza, Gyarmatra* című szöveg miként írja tovább

a *Templom utca 10* záró párbeszédét: „... – Állj, ki vagy?! –/ Az Egyedüli Jelen. – A tudat? –/ Az Idők Együtt. „ (*Templom utca 10*), illetve „Ki vagy? « »Idők és Lelkek Többsége!« ” (*Vissza, Gyarmatra*). Hasonló, ahogy a 297., *Örök változás* létértelmezéssé emeli – újrakontextualizálás révén – a *Nagyerdőn* (203.) „gyermeki” tapasztalatát. („s nem szüntem örvendezni magamon./ hogy ami tetszik, azzá változom. ” – „Mi vagy? Ne szégyellj: örök változás!”).

Az én tehát egyre inkább (a kötetben egyébként végig jelenlevő!) „panteista” metaforika révén reprezentálódik. A panteizmusban találta meg a recepció azt a „világképet”, amellyel egységbe foglalhatóvá vált a kontinuitás és a diszkontinuitás kettőssége.⁴⁸ Ez a (kissé formátlan, közelebből meg nem határozott) retorikai keret azzal, hogy „a Mindenség is csak egy Költő Agya”-típusú ítéleteket (*Búcsú*) sajátjaként is használja, megmenteni látszik az egységes személyiséget, hiszen abba így minden „befér”. Ám, még ha az identikus ismétlődések lehetővé tennék is ezt az egységet, a mindenre kiterjedő én így is elveszti személyiség-voltát, hiszen tulajdonképpen a „személytelenbe” terjed ki, azaz szűnik meg. Ezt is elmondja olvasóinak a *Tücsökzene*, például a *Zene* (294) című versben:

be jó, így, szűnve s mégis növe, csak
sejteni az imbolygó tudatot,
s megsemmisülni: Minden Én Vagyok!

Így a panteisztikus retorika is önmaga ellen fordul, s felszámolja a személyiségkonstrukció eme lehetőségeit is.

Sőt, az identitás a halállal sem szilárdul meg. Nem is elsősorban azért, mert „elképzelt halálról” van szó (hiszen az egész önéletrajz is „elképzelt”), hanem azért, mert a halálból „visszaszóló” szövegekkel sem zárul le a kötet (így a prosopopoeia művelete a „halotti” maszkot sem tudja feltenni a szöveg én-lehetőségeire). Egyrészt az utólag, 1957-ben készült záróciklus miatt, másrészt azért sem, mert a szöveg visszatér kezdetéhez (amely persze már előre jelezte ezt: „hogy értsem magam s hogy megértsetek:/ örök véget s örök kezdetet.” – *Táj, épül, omlik*): az első, 1947-es zárószövegben a világmindenséggé tágult, önmagát elhagyó Én újra meglátja magát, s ezután újramekezdődik a tücsökzene, ugyancsak tücsökzene „zárja le” az 1957-es, „végleges” szöveget is. A „visszatérő” én persze nem-identikusan ismétli önmagát (többek között az „elképzelt halál” nyújtotta én-kettőzésnek köszönhetően).

Nem kerülheti el az olvasás figyelmét a zárószöveget szervező, első pillantásra fontosnak látszó pók-motívum. Menyhért Anna⁴⁹ motívumelemzése bemutatja, hogy a különböző kultúrkörökből, kontextusokból „összeolvasható” szimbólum funkciója a „kozmosz szövedék” vagy éppen az emberi psziché reprezentációjára egyaránt vonatkozik, sőt a hindu-buddhista mandala-jelkép pókhálószervezete a kör négy- (vagy sok)szögesítésére utal: egybefoglalva ezzel a kozmoszt (kör) és egyént (négyesség), a középpont pedig a teremtés kezdetét jelenti. A pókháló tehát a panteista személyiségkép metaforikus alakzatává válhat: „ahogy a pók magából húzza elő a fonalat, úgy az én önmagából terem egy rendszert – egy szöveget – amelynek aztán része lehet. Az én tehát egyszerre létrehozója és összetevője a rendszernek. (...) Ha a *Tücsökzene* szerkezetét mint pókhálót képzeljük el, akkor az alakzat középpontjában helyezkedik el az emlékező tudat, az idősíkok térbelileg

koncentrikus körökként jelennek meg, és az ezeket összekötő egyenesek felelnek meg a műben felvetődött témáknak, motívumoknak” stb.⁵⁰ Szép, koncentrikus szerkezet tehát, amelynek középpontja az emlékező én. Viszont a „szerző” pluralizáltsága, a nem-identikus ismétlődések, az átalakuló motívumok, az életrajz térbelivé válása és befejezhetetlensége destabilizálja ezt a szerkezetet. A nem-identikus ismétlődések rendszereként elgondolt pókhálóban a pók, azaz a tudat, amelyből a rendszer „ered”, elkülönbözik önmagától, nem ismétli önmagát; azaz: megszűnik az általa előhívott rendszer középpontjaként működni, mintegy „elhelyezi” a középpontot. A középpont Derrida *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában* című tanulmánya szerint éppígy szerveződik, azaz „nem fix hely”.⁵¹ Jellemző, hogy a *Bodzafa* című versnek – a *Vers és valóságban* a szerzővel azonosított⁵² – címmotívuma a szöveg végén megsemmisül: a bodzafát (tehát az ént) „Egy nap kivágták. Most az üzenet, a hiány. Az, hogy nincs ott a helyén!” A *Tücsökzene* tehát – önmagát „antihumanisztikusan” olvasva – megszünteti „szerzőjét”, középpontszerű, egységes lírai énjét. A decentrált szerkezet éppen azt jelzi, hogy a múlt nem áll össze egységgé, nem „rögzül”, s így az énpozíció sokkal inkább lehetőségként, az én virtuális tereként gondolható el. A legtöbb értelmezés a középpontot valamifajta „teloszbán”,⁵³ a vég alakzataiban rögzítette, s így „létösszegző”, a személyiség „összképét”, végső arcát megrajzoló pozícióhoz juttatta a – befejezett – *Tücsökzenét*: Illyés például az életművet „életregényként” olvasva értelmezi azt újraolvasó összegzésnek a ciklust, az evvel egyetértő Sötér István a „magány” alakzatához köti a személyiségképet, Szigeti a lukácsi „izolált én” terminusával (ebből a szempontból) gyakorlatilag ugyanezt mondja el, míg Rába „a személyiség enciklopédiája” kifejezést használja stb.⁵⁴ Ők tehát a vég „beszélői”, akiknek „apokaliptikus” hangneme Derrida elemzése szerint az igazság birtoklásában érdekelt.⁵⁵ Az igazságában, amely viszont, végsősoron nem más, mint – Nietzsche nevezetes kijelentését felidézve – különböző trópusok „se-rege”.⁵⁶ Az igazság elvben az önéletrajz igazsága lenne, ám a decentrált s így vég nélküli, a véget elhalasztó *Tücsökzene* – a szerző halálával – az önéletrajzi igazság kontrollálhatóságát is elvonja az olvasótól.

Mindebből tehát az következik, hogy az én a szöveg mögött tulajdonképpen nem más, mint retorikai alakzat, amely a kontinuitás-diszkontinuitás kettősségét egybefoglaló retorikai rendszerre épül. E retorikai képletet a panteizmus ideológiája legitimálja: ez nem mint valamilyen negatív konnotációkat keltő, monolit eszmerendszer, hanem sokkal inkább mint az értelmezés szükségszerű gondolatalkzata, azaz – végsősoron – szintén retorika értendő. Az én tehát e – csak látszólag kettős – retorikai képletből emelkedik ki. A szöveg olvasási lehetőségei között azonban ott van a nem identitáselvű ismétlődésre épülő, a véget „törlő” stratégia is, amely éppen azt mutatja be, hogy az én alakzata is leépíthető. Mindebből pedig nem más következik, mint az, hogy az én retorikája – és valószínűleg mindenfajta retorika – nem a szöveg „immanens” alkotórésze, hanem az olvasás retorikája (azaz, kissé tautologikus megfogalmazásban: a szöveg azt „mondja el” olvasójának, hogy az hogyan olvassa őt). Az én önéletrajzi arca tehát nemcsak a Ricoeur-féle „három mimézis”-konceptióból ismert „refiguráció” eredménye,⁵⁷ hanem éppúgy az olvasás „defigurációjának” (Paul de Man) is. E két kifejezést és művet tehát nemigen lehet ellentétpárként felfogni, sokkal inkább az olvasás reto-

rikájának (jelen esetben a prosopopoeiának) két, valójában elválaszthatatlan műveleteként. Jelen olvasás itt tehát visszatér teoretikus kiindulópontjához, amelyet újrafogalmazva úgy lehetne meghatározni (immár mint tapasztalatot), hogy a mimézis és a retorika szintén egymástól el nem különíthető alapfogalmak az irodalomról való beszédnek. A mimézis retorikája és a retorika mimézise: valójában minden olvasás eme, önmagát törlő kettősségben megy végbe.

Jegyzetek

A tanulmány eredeti megjelenési helye: Új Holnap, 1996. jan. 42-57.

¹ M. FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt, 1974. 462. A vitához vö.: KELEMEN J.: *Foucault tanulmánya elé*, Világosság 1981/7. 23-24.; *Foucault válaszolt Sartre-nak* In: HANKISS E. (szerk.): *Strukturalizmus I*. Bp. (é. n.) 270-272. Az egyik legszínvonalasabb bírálat: M. FRANK: *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt, 1984. 198-204.

² A műfajmeghatározás kísérleteinek bősége szimptomatikusan jele a *Tücsökzene* recepciójának: verses, lírai (ön)életrajz, vers(es)regény, „Bildungsdichtung” stb. Mind a három műnem szóba került már. Jellemző, hogy az önéletrajz mint nem „egyértelműen” fikcionális műfaj, nem képes maradéktalanul megfelelni a műfajrendszerek egyik kategóriájának sem (Vö.: például KABDEBŐ Lóránt: *Az összegezés ideje*, Bp. 1980. 7., 126-128.).

³ Vö.: a legutóbb például MEKIS D. János: *Irodalomtörténet és fikcionalitás*, Szépliteratúrai Ajándék, 1995/1-2.

⁴ Vö.: MENYHÉRT Anna: *Rajzok egy költemény tájairól*, Bp. 1995. (kézirat) 1-3. E tanulmány több szempontból is hozzájárult az itt születőben levő dolgozat gondolatmenetének alakulásához. [A tanulmányt lásd kötetünkben is.]

⁵ A gondolatmenet – miután nem dédelget monografikus szándékokat – itt az elfogadhatónál is vázlatosabb lesz. Ezt a hivatkozott, de bővebben nem tárgyalt művek-elméletek kontextusa ellensúlyozhatja, amelyeknek további utalás(láncolat)ai a szakirodalom „határait” alighanem a végtelenbe tolhatják ki. Mindezt persze sokkal bővebben kellene elmondani, hogy a gondolatmenet jobban helytálljon magáért: a

vázlatosságának e szöveg „életrajzi” énjének léhasága az egyetlen oka.

⁶ Wolfgang ISER: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt, 1991. 19-23.

⁷ Hyden WHITE: *Metahistory*, Frankfurt, 1991. 21-23.

⁸ Hans BLUMENBERG: *„Nachahmung der Natur”* In: Uő: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1986.² 55-56., 70-73. Blumenberg érvelését Iser is idézi: ISER: i. m. 481-485.

⁹ ARISZTOTELÉSZ: *Metafizika*, 1069b, 18-20. BLUMENBERG: i. m. 88.

¹¹ Vö.: H. R. JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984.⁴ 306-309.

¹² J. R. SEARLE: *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt, 1982. 83-91.

¹³ Ehhez vö. például SOLT K.: *Igazak-e egy regény állításai*, Holmi 1994/3.

¹⁴ Vö. például ISER: *Az irodalom funkciórtörténeti szövegmodellje*, Helikon, 1980/1-2. 43.; valamint B. SANDIG: *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin/New York, 1986. 98.

¹⁵ JAUSS: i. m. 293.

¹⁶ Idézi JAUSS: i. m. 302.

¹⁷ J. M. LOTMAN: *A művészet a modelláló rendszerek sorában* In: Uő: *Szöveg, modell, típus*, Bp. 1973. 248-251.

¹⁸ Vö.: ISER: 1991. 387-394.

¹⁹ Vö.: J. CULLER: *Dekonstruktion*, Hamburg, 1988. 220.

²⁰ MENYHÉRT: i. m. 7.

²¹ Vö.: G. GENETTE: *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung* In: Uő: *Fiktion und Diktation*, München, 1992. 68., 88-94.

²² Vö.: Paul de MAN: *Autobiography as De-Facement* In: Uő: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984. 69-70.

²³ Idézi MENYHÉRT, uo.

- ²⁴ DE MAN: i. m. 72.
²⁵ Vö.: uo. 80-81.
²⁶ Vö.: például MEKIS: A „regényes önéletrajz”, *Literatura*, 1993/2. 186.
²⁷ Vö.: BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, 1990.⁵ 92-96.
²⁸ Vö.: ISER: 1991. 405.
²⁹ Vö.: R. BARTHES: *The Death of the Author* In: Uő: *Image, Music, Text*. London, 1990.⁶
³⁰ Ehhez a két, talán legalapvetőbb írás: FOUCAULT: *A szerző elve*, Világosság 1981/7. és DERRIDA: *Két kérdés aláírásokat értelmezve*, *Literatura*, 1991/4.
³¹ FOUCAULT: 1981. 32.
³² SZÁVAI János: *Az önéletírás*, Bp. 1975. 203-206. Szigeti József – persze megfelelően ideologikus – ítélete szerint a mű „nem igazi költői curriculum vitae, hanem csak tücsökmű” (SZIGETI J.: *Magyar líra 1947-ben* In: Uő: *Irodalmi tanulmányok*, Bp. 1959. 207.). Kabdebó Lóránt utal arra, hogy a kortárs recepció döntően önéletrajzi igénnyel olvasta a *Tücsökművet*, aminek nyilván nem csak az volt az oka, hogy az 1940-es években az önéletrajzi elem erőteljes alkalmazása „kortünet” volt, hanem a Szabó Lőrinc politikai önkorrakciójára vonatkozó elvárások is szerepet játszottak ebben. Vö.: KABDEBÓ: 1980. 118-119. A kortárs recepció is felismerte, hogy nem „valódi” önéletrajzról van szó.
³³ Vö.: BLUMENBERG: 1986.² 90.
³⁴ BLUMENBERG: *Aspekte der Epochen-schwelle*, Frankfurt, 1976. 20.
³⁵ Vö.: MENYHÉRT: i. m. 15.
³⁶ Vö.: KABDEBÓ: *Szabó Lőrinc*, Bp. 1985. 203.
³⁷ Uo. 204.
³⁸ Ennek irodalomtörténeti kontextualizálásához vö.: JAUSS: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung*, In: Uő: *Wege des Verstehens*, München, 1994. 211-216.
³⁹ A *Tücsökműve* időszemléletéhez, emlékezésstratégiájához a szakirodalomból vö.: LUKÁTS János: *Szabó Lőrinc időszemlélete*, Itk, 1971/3. 335.; RÓRAY György: *Szabó Lőrinc: Tücsökműve* In: Uő: *Olvasás közben*, Bp. 1971. 46.; KABDEBÓ: 1980. 140-141.; RÁBA György: *Szabó Lőrinc*, Bp. 1972. 141-142.; BARÁNSZKY-JÓB László: *Tücsökműve* In: Uő: *Élmény és gondolat*, Bp. 1978. 151. Az idő „megszüntetése” tudatos poétikai eljárás, már a *Tücsökműve* terveiben is szerepel, vö.: KABDEBÓ: „A magyar költészet az én nyelvémen beszél”, Bp. 1992. 214.
⁴⁰ Vö.: KABDEBÓ: 1980. 131-134.
⁴¹ Uo. 126-128.
⁴² Vö.: uo. 137-138.
⁴³ Vö.: uo. 126-128.
⁴⁴ Vö.: FÜLÖP László: *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből* In: Uő: *Élő költészet*, Bp. 1976. 98.
⁴⁵ Vö.: LUKÁTS: i. m. 336.
⁴⁶ Vö.: MENYHÉRT: i. m. 50-51.
⁴⁷ Vö.: KABDEBÓ: 1980. 130-133. és SZABÓ L.: *Vers és valóság II.* Bp. 1990. 427.
⁴⁸ Vö.: például RÁBA: i. m. 142. Szigeti is hasonlóan értékeli – persze, negatívan – az elesett, társadalmi öntudat nélküli ember világképét („mai világnézete valami transzcendens miszticizmussal kevert naturalizmusféle” – SZIGETI: i. m. 210.).
⁴⁹ MENYHÉRT: i. m. 62-64.
⁵⁰ Uo. 64.
⁵¹ Vö.: DERRIDA: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, Helikon, 1994/1-2. 22-23.
⁵² SZABÓ L.: i. m. II. 462.
⁵³ Vö.: ehhez DERRIDA: i. m. 22.
⁵⁴ Vö.: ILLYÉS Gyula: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Ingyen lakoma 2*, Bp. 1964. 193.; SÓTÉR István: *Köd és tücsökműve a Volkmann utcából és Szabó Lőrinc* In: Uő: *Gyűrűk*, Bp. 1980. 558., ill. 298.; SZIGETI: i. m. 184. és RÁBA: i. m. 151.
⁵⁵ Vö.: DERRIDA: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnembről* – J. Derrida – I. Kant: *Minden dolgok vége*, Bp. 1993. 74.
⁵⁶ F. NIETSCHE: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum 1992/3. 7.
⁵⁷ Vö.: P. RICOEUR: *A hármas mimézis* In: FABINY T. (szerk.): *A hermeneutika elmélete I.* Szeged, 1987. 315-316.

MENYHÉRT ANNA

Pókok és háló(i)k:

Szabó Lőrinc: *Tücsökműve*; Petri György: *Önarckép* 1990

Dolgozatomban Szabó Lőrinc *Tücsökművével* és Petri György *Önarckép* 1990¹ című versével foglalkozom.² Talán esetlegesnek tűnhet ez a választás, egy 370 versből álló versciklusnak egyetlen verssel való összevetése, és hogy minden félreértést előre eloszlassak, bevallom: valóban a véletlen múlt, azon ugyanis, hogy mindkét műben megtalálható a pókháló motívuma. (A *Tücsökműve*ben a legutolsó versben, a *Holdfogyatkozásban* szerepel.)

Mindenekelőtt szóljunk néhány szót a pókháló biológiai funkcióiról, majd pedig értelmezési lehetőségeiről, a pókháló számos kultúrtörténeti és mitológiai vonatkozásához kapcsolódva. A pókháló a biológiai szaknyelvben „kerekháló”-nak nevezett alakzata tulajdonképpen egy kör és egy sokszög vonásait egyesíti: a középpontból kifelé vezető egyeneseket koncentrikus köröket vagy sokszöget formázó összekötő szálak kapcsolják össze. A hálót a pók saját testének anyagából építi, s a külvilággal tartószálak segítségével kapcsolja össze. A pók az elkészült hálóban sok helyen elhelyezkedhet, leggyakrabban középről figyeli a hálóba tévedt rovarokat.

A pók azonban, azzal együtt, hogy a háló biztonságából lesi áldozatait, maga is sokféle veszélynek van kitéve. Ezért kénytelen különféle álcázási módokat alkalmazni, így például a háló átmérőjébe levelekből épített csíkba rejtőzik; vagy saját másolatait, testére emlékeztető kis csomócskákat helyez el a háló különböző pontjain, amelyek elbizonytalanítják az ellenfelet; vagy egy már elfogott rovar helyez a háló középpontjába, és ő maga másutt áll lesben; vagy úgynevezett menekülőszálat készít, és annak végén himbálódzik. (Lásd: melléklet.)

A pókháló a folklórban mint eget és földet, valamint a horizontális tér pontjait összekapcsoló, útmutató, életmentő jelkép szerepel. A hindu mitológiában Brahma (névének jelentése: növekedés, dagadás) önmagából pókként megszövi a világ törvényszerűségeinek hálóját, a pókháló a világmindenség ősananyagának, a kozmikus szövődésknek jelképe.

A pókháló alakzata megfelel a hindu-buddhista művészetből ismert mandala alakzatának, amelyet a jungiánus pszichológia is használ kategóriái között – Jung az emberi psziché ősmagjának szimbólumaként elemzi a mandalát. A mandala eredetileg az univerzum szimbóluma, amely a kör négyzetesítésének problémájával kapcsolódik össze, ahol a kör a kozmoszt, a négyzet pedig az egyént jelenti. A buddhista mandalának végtelen számú variációja van, lényegük, hogy kör és

sokszögek kombinációjából jönnek létre. Az alakzat középpontja a világteremtés folyamatának kezdeti pontját jelképezi.

Értelmezésemben a pókhálót a szövedék-szövet-szöveg összefüggésben mint a szöveg szerveződési módjának képi mását használok fel. Ha elfogadjuk: a szöveget elképzelhetjük pókhálóként, akkor a szöveg szubjektumát pókként kell elképzelnünk – ez a Petri-vers esetében nem jelent problémát, a *Tücsökgazda*-ben azonban magyarázatra szorul.

A pókháló összehasonlítása sok mindent elárul, jó kiindulási alap lehet ahhoz, hogy egybevevünk a szubjektum önleíró, műbe való ön-bele-író szerepét két különböző költészettörténeti korszakban. Ennek kapcsán feltehetjük azt a kérdést is, hogy mennyiben lehet Petri Györgyöt az úgynevezett későmodern hagyomány folytatójának nevezni.³

Hiszen természetesen nem a pókháló jelenléte az egyetlen olyan momentum, ami miatt a két mű összehasonlításra kínálkozhat. Mindkettőben fontos szerepe van az ön-ábrázolásnak, Szabó Lőrincnél az ön-élet-rajznak, Petrinél pedig az ön-arc-képnek. Azaz mindkét mű esetében kitüntetett szerephez jut a szubjektum önmagáról való „vélekedése”.⁴

Az önéletrajziság/önarcképiség ezek szerint nem azt fogja jelenteni, hogy a műben megszólaló egyes szám első személy egybeesne a biográfiai értelemben vett szerzővel, és hogy a műben leírt események a szerző életének eseményeivel kapcsolatban elemzendők, hanem azt, hogy ez az egyes szám első személy sajátos szerepet kap, amennyiben megnevezett tárgya is a műnek. Ráadásul mindkét esetben nem le-írt tárgya – azaz nem ön-élet-írásról van szó –, hanem le-rajz-olt vagy le-kép-zett tárgya – legalább is a le-írt cím szándéka szerint a leírt szöveg mint kép illetve rajz funkcionál.

A *Tücsökgazda* esetében – a Petri-verssel ellentétben – azonban a helyzet ennél is bonyolultabb, hiszen sem a mű címében, sem alcímében nem szerepel az önéletrajz kifejezés. A cím – *Tücsökgazda* – azt implikálja, hogy ami a cím után következik – azaz a mű – nem más, mint a tücskök zenéje (a hím tücskök szerelemre hívó ciripelése), azaz a valódi beszélő helyébe állítja a tücsköket; az alcím – *Rajzok egy élet tájairól* – pedig, ha az ön-élet-rajz összetett szóval egybevetjük, az „ön” szó helyébe a „tájai” szót helyezi, tehát a valódi tárgy helyébe állítja a „tájakat”, azaz az én térbeli elképzeléséről árulkodik, amellett, hogy maga a mű az én életét lineárisan, időrendben követi, először a *Nyitány* szituációjából visszatekintve, a 345. versig (*Töredék: A tücskökhöz*) a múltbeli történeteket elbeszélve, onnantól kezdve viszont az új jelen felé nyitva. A szubjektum a *Nyitány* első versének első mondatában lép be a műbe: „Tudom, semmi, de semmi közöttök / hozzám, butuska tücskök...” rögtön elhatárolva magát a címből feltételezhető azonosulástól.

Míg a mű első sorában az én a tücsköktől való elhatárolásban határozza meg önmagát, a legutolsó sor – a *Holdfogyatkozás* utolsó sora – elolvasása után a pókháló kimerevített képe rögzül az olvasóban, az egyes szám első személlyel jelölt szubjektum pedig egyáltalán nem szerepel.

Álomná zsongul a tücsökgazda.
Majd a legpuhább lepke is elül,
a Hold a szomszéd kertbe menekül

s ott játszik tovább, ezüstcsöndü fény,
a pók sokszögű tündérlemezen.

Ebben a versben a tücskök mintegy átadják a helyüket az ott maradó pókhálóknak. A tücsökgazda – ami a mű címéből következően addig magának a szövegnek felelt meg – „álom”-má válik. Az „álom” sok más jelentése mellett a *Tücsökgazda*-ben rendelkezik olyan jelentéssel, amely a szöveggel hozható kapcsolatba:

... Bár csupa töredék,
ami tölti a költők kötetét,
és véletlen: azt őrzi csak, amit
sikerül eldadogni, valamit
az Álomból...

– írja Szabó Lőrinc a 249. *Nyolc verseskönyv* címet viselő versben. Itt az „Álom” egyfajta romantikus egész-képzet, a költészet lényege, amelynek a költeményekben csak a töredékei valósulhatnak meg. (A romantikus képzelet számára az álom az az eszköz, amely a transzcendenciával való kapcsolatteremtést elősegíti – ehhez hasonló funkcióját egyébként a *Tücsökgazda Álom* című, a *Közjátékba* átvetű versében is megfigyelhetjük.) A költemények nem alkalmasak arra, hogy magát az „Egész”-et fejezzék ki, a töredékek mégis képesek az „Egész”-re utalni. (Maga a töredék szó – valamiből egy darab – alkalmazása is erre utal.) A töredékek – a versek – és az egész – az álom – között tehát rész-egész, szinekdoché viszony áll fenn.

Ezzel szemben Petri Györgynek a *delphoi jók hamiscsödöt jelent* című versében teljesen másfajta egész-képzettel találkozhatunk. A két vers között egyébként kapcsolatot teremt az is, hogy mindkettő az illető költő előző kötetekre reflektál,⁵ illetve azokat méltatja, értékeli, a költészet szerepéről szól; valamint a jóslás motívuma, mely a *Tücsökgazda*-val kapcsolatban is megemlíthető: a mitológiában a tücskök a Múzsák állatai, és rendelkeznek a jóslás képességével. A Petri-vers első két sora:

Hagyjuk. Nem érdekes az egész.
(A részletei sem.)

Petrire nagyon jellemző szójátékkal⁶ indít: az eredetileg köznyelvinek tűnő kifejezés kerül más fénybe, amikor kiderül, hogy az „egész” olyan egész, amelynek vannak részletei. Az „egész” kifejezés kétféle kontextusban, nyelvi-stiláris szinten való értelmezhetősége a másodjára érthetővé váló jelentés lefokozását, litotikus értelmezését rejti magában.

A litotézis az iróniával rokon gondolatalkalmazat, tagadó szerkezetű körülírás, amelyben „az eredeti gondolat először ellentétébe csap át, majd egy tagadószó ismét visszataszítja kiindulópontja felé; kettős tagadással nyert állítás.”⁷ Az ebben a két sorban található kettős tagadás: „Nem érdekes az egész./ (A részletei sem.)” azt a belátást hordozza magában, hogy van – illetve volt, vagy feltételezhető – az „egész”; a jelenlevő tagadás ugyanakkor nem másról árulkodik, mint a szubjektumnak az egész-képzet központú paradigmákkal szembeni elhatárolódó önmeghatározásáról. A következő két sor:

Amit írtam:
körülfírásai a semminek.

az előbb említett Szabó Lőrinc-vers „Álom–töredék” viszonyával állítható párhuzamba, ha behelyettesítjük az „Álom” helyébe a „semmi”-t, a „töredék” helyébe pedig a „körülírás” kerül. Ugyanakkor a Petri-vers logikája nem engedi meg ezt az egyértelmű behelyettesítést, fordítottan működik: ha a Szabó Lőrinc-i logikát követné, akkor a az „Álom” helyébe kerülő „semmi” az „egész”-szel lenne kapcsolatban. Itt azonban két külön állításról van szó, amelyek között feltételezhetünk logikai kapcsolatot, de ezt többféle módon tehetjük: lehet az „egész” a „semmi”, és a „részletek” a „körülírás”, de akkor mit kezdünk a az írás kettős meghatározottságával: „amit írtam” és „körülírásai a semminek”. Sajátos módon – tulajdonképpen a litotézis trópusában és ironikusan – értelmeződik át itt az a későmodern gondolat, amely a szavak, nyelvi jelek adekvátságát kérdőjelezi meg. Az a tényező, amihez képest a nyelvi jelnek adekvátnak kellene lennie, a „semmi”, a nyelvi jel pedig „körülírás” – azaz a jelölt-jelölő viszony fikciója fennmarad, de elveszti metafizikai távlatát.

Azonban Szabó Lőrinc sorait sem jellemezhetjük egyértelműen a romantikus jelzővel. Eddig ugyanis figyelmen kívül hagytuk az említett sorokban azt a szót, ami miatt ezt nem tehetjük meg: a „véletlen” szót. A romantikus elképzelés szerint az, hogy mit ír meg végül a költő, nem véletlen, hiszen a költő, a vátesz, valamilyen felsőbb hatalom által kiválasztott. A „véletlen” e szerep elvesztésének tudatáról árulkodik. Az esetlegességnek az „álmom”-képpzettel való ötvöződése sajátos későmodern formáció: az „álmom” létezik, de elérhetetlen, mert a szavak és a költő önmaga is – esetlegesek.

Ezért van szükség tehát a tücskökre, a Múzsák helyetteseire, a tücskök bevalottan („Tudom, semmi; de semmi közöttök / hozzám...”) fiktív jelenlétére, arra a fikcióra, hogy a szubjektum helyett valaki más beszél, aki egyúttal az ő emlékező tevékenységét is irányítja, azaz ezáltal fiktív alanya, eszköze és tárgya lesz az önleírásnak. A szubjektum helyettesítődik, és így válhat önmaga leírásának tárgyává.

Amikor az emlékező szubjektum az *Álom* című versből a *Közjáték*ba, *Az elképzelt halál*ba vezetődik át, az addig a már említett funkciómegosztás segítségével felettes pozícióban álló én aláveti magát az álomnak, azaz a szöveg-egésznek, és ennek következménye lesz a *Közjáték*, az én világgal való kapcsolatának új formációja.

Mi történt? Kedves, ne sirass! Amit
éreztem: vedlés. Sorsom szálai
széthulltak és most száz tér s száz idő
formál egyszerre, bontó-építő;
(mint régen egy).

Az én megsokszorozódik, hogy aztán egy újfajta egy lehessen. A 351, ... *kilátón*... című versben a *Nyitány* második versének (*Síppal, hegedűvel*) sorai ismétlődnek, az egész *Tücsökzenére* jellemző önmagába való visszatérésen keresztül történő módosulásig eljutva, ahol a szöveg és szubjektum újfajta, szövedékszerű kapcsolata kialakul. (...szódd magadba, szódd/bele magad a szövedébe...)

Amikor a *Holdfogyatkozásban* „Álomná zsongul a tücsökzene” a szöveg-rész és ugyanakkor a szubjektumnak a tücskök által megszemélyesített változata oldódik fel a szöveg-egészben, és a helyén ott marad a pókháló, amit az előbb szintén a szöveg képzetével kapcsolunk össze, azaz ez következképpen valamilyen módon más típusú szöveg kell hogy legyen.

A pókháló képzetével leírható szöveg annak belátása, hogy a szöveg ugyanannyira létrehozta alkotóját, mint amennyire az alkotó a szöveget; a szöveget létrehozó szubjektum része lesz szövegének, beleolvad saját szövegébe. De a pók a pókháló létrejötte után annak foglyává is válik: nélküle már nem létezhet. Egyedül a pókhálóban mozoghat szabadon. S mint a Petri-vers kapcsán látni fogjuk, még ott sincs biztonságban. Szabó Lőrinc esetében azonban még nincsen szó „menekülőszál”-ról, itt az én szerves része és foglya a szövegnek, ahogy a *Holdfogyatkozás* elején található képben „Sugársokszögön körben ráng a pók”.

Ebből a gondolatból kiindulva már csak egy lépcsőfok annak belátása, hogy a szöveg el is nyelheti, meg is semmisítheti a szerzőt, és innen továbblépve az is érthető, hogy mire használja Petri György a „menekülőszál”-at.

Petri György *Önarckép 1990* című versében a „pók” szó a benne rejlő játéklehetőségek kihasználásával szerepel: amit a „fura pók” kifejezés az olvasóban először – a cím kontextusában – felidéz, az a köznyelvi, sőt inkább a szleng körébe sorolható jelentés („pasi”); majd pedig mintha magából a szóból bomlana ki a vers a: „ha pók akkor legyen hálója is”.

A versben ezek után a hálóról esik szó, a szövedék mozdulatlanságáról, illetve vitorla-nélküli, azaz nem célulví, nem valahova tartó létezőmódjáról. A szövedékből a pók kihelyeződött, „a figyelem /fenyegető közepe üres”, s a róla szóló részt az „ő maga” kifejezés vezeti be – a személyes névmás nyomatékosító értelmű formájának használata itt az olvasónak arra a hiányérzetére válasz, amit a szövedék középpontjából kimozdított pók nem-találása miatt érez.

A vers címe *Önarckép*. Mint láttuk, Szabó Lőrinc nem adta az „önéletrajz” címet a *Tücsökzenének*, ott a tücskök beszédének fikciójára volt szükség ahhoz, hogy az én szövegének ura, majd része maradhasson. Petri György ön–arc–képet készít, mondhatnánk úgy is, hogy az álcázásnak nem a Szabó Lőrinc-i formáját választja, hanem elhagyja a terepet, kívül helyezkedik a szövegén, és kívülről, nem a háló síkjából vigyázza a hálót:

Ő maga meg
a menekülőszálon
yoyózik
föl-le
föl-le

A Petri-vers esetében az „önarckép”-be beletartozik a pozíció-áthelyeződés leírása is, és a Szabó Lőrincnél látott helyettesítő mozzanat (tücskök az „én”, tájak az „ön” helyett) ellentéte figyelhető meg: a vers címe szerint „önarckép”, de az egyes szám első személy helyébe a harmadik személy, az „arc” helyébe pedig a hálóját kívülről, az „önarcképkészítő” pozíciójából látni képes pók kerül. (Ehhez a gondolathoz kapcsolódási pontokat Petri több versében találhatunk: „De ez egy megte-remtett KÍVÜL.” – *Kívül*, 1993; a *Sár* című kötetből; vagy például a szintén a *Sár*-ban található *A lírai én meg amit zárójelbe tett* című vers „Tükörbe néz./olyan szög-ből mégpedig./ahonnan ő nem látszik.” szakasza – hiszen a tükörbe nézésnek evvel a sajátos módjával parallel az önarcképkészítés imént vázolt módszere.)

Ez azonban egyáltalán nem radikális szakítás a szubjektum modernségbeli szerepével: nincsen szó másról, mint az önmentés egy másik fajtájáról. A szövegből

való kivonulás a személyesség egy újfajta, látszólag személytelen módjának kialakítását teszi lehetővé. A Petri-féle módszer azért nevezhető a későmodern hagyomány legvégső pontjának, mert amíg Szabó Lőrinc esetében a szubjektum a szöveggel való egyensúlyt a szövegbe való beleolvadás árán éri el, s így törekszik az olvasói értelmezői játék kizárására, addig a Petri-vers „énje” az olvasói interpretációnak látszólag szabad teret engedve, önnön pozícióját annak viszonylagosságára leírásával megerősítve tartja ellenőrzése alatt szövegét.

Nem szoltunk még az olvasó szerepéről ebben a makulátlannak tűnő modellben: ha a háló a szöveg, a pók a szerző, akkor az olvasó nem lehet más, mint a hálóba tévedő legyek és más rovarok. A rovarok vagy bedőlnek a pók álcázási manővereinek, és eltűnnek a játékból, vagy – ha erősebbek, mint a pók – ők lesznek a háló urai – feltéve, hogy szükségük van rá. Ez utóbbi esetben az olvasó „megöli” a szerzőt és utána túllép a szövegen.

A fentiekben vázolt modell persze nem más, mint a szöveg értelmezési tartományainak leegyszerűsítése. Gadamer az irodalmi szövegek olvasásáról a következőket írja: „az ember nem siet türelmetlenül s mintegy tántoríthatatlanul az értelem-lezárás felé... Visszalapozunk mintegy, újrakezdünk, újraolvasunk, újabb értelemvonatokozásokat fedezünk fel, s végül nyoma sem lesz a biztos tudatnak, hogy most akkor megértettük a dolgokat, s amellyel egyébként letudjuk a szöveget. Ellenkezőleg. Annál mélyebbre hatol bele valaki, minél több vonatkozására eszmél rá az értelemnek és hangzásnak. Nem magunk mögött hagyjuk a szöveget, hanem belébocsátkozunk.”⁸ Ha ezt számításba vesszük, akkor ez az igen csábító pók-modell tulajdonképpen megdől, azaz inkább nem is kell megdőlnie, mert nem „érvényes”. Megtehetjük még esetleg azt, hogy az olvasót – magunkat – kakukk-póknak tartjuk, szöveg nélküli potenciális szerzőnek, aki kifoltozhatja a megtépződött hálót, és sajátjaként védelmezheti. Itt azonban meg kell jegyeznünk, hogy ez viszont az állatvilág jelenségeinek mond ellent: ha ugyanis egy pókot a hálójából kiemelünk, akkor a hálót csak egy azonos fajú pók fogadja el sajátjaként.

Jegyzetek

Az írás eredeti megjelenési helye: Új Holnap, 1996. nov. 35-45.

¹ A *Valami ismeretlen* (1990) kötetben.

² Jelen dolgozat egy a *Tücsökzenéről* szóló dolgozat folytatása, amely az *Irodalomtörténet* 1996/4. számában (539-576.) jelent meg. [Lásd kötetünkben is.] Ott fókuszban a pókháló értelmezési lehetőségeiről a *Tücsökzenében*.

³ Ezt a problematikát lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő–KATONA Gergely: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére – Petri György: A delphoi jóshamiscsődöt jelent In: KULCSÁR SZABÓ Ernő: Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés*

helyzete az ezredvégen, Bp. 1994. 135-163.

⁴ Az önéletrajziség értelmezéséhez lásd: Paul DE MAN: *Autobiography as De-facement*, *Modern Language Notes*, Dec. 1979. Vol. 94. No. 5. 919-930.

⁵ Vö.: KATONA Gergely: i.m. 156.

⁶ Vö.: KÖNCZÖL Csaba a groteszk funkciójáról Petri költészetében: KÖNCZÖL Csaba: „Együtt, elválva...” In: Uő: *Tükörszoba*, Bp. 1986. 298-316.

⁷ FÓNAGY Iván: *Litotész* In: *Világirodalmi Lexikon*, 7. kötet, Bp. 1982.

⁸ Hans-Georg GADAMER: *Szöveg és interpretáció* In: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Bp. 1991. 37.

SZABÓ LŐRINC: *Holdfogyatkozás*
(*Tücsökzene* 370)

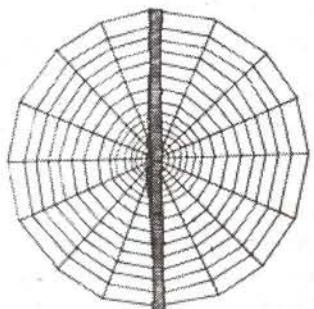
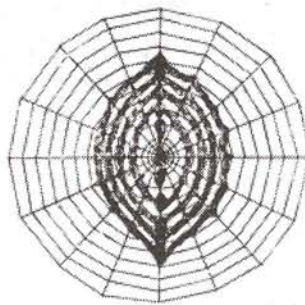
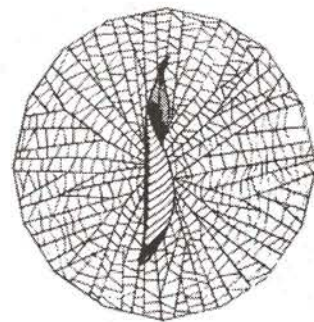
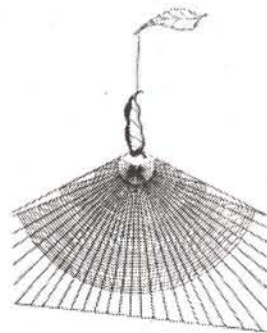
Nyáreji tó. Jegenyék, álmodók.
Sugársokszögön körben ráng a pók.
Öreg ezüstben öreg topolyák.
Ünnepély ma a megbűvölt világ.
s nagy némajáték: éjjél s egy között
Árnykúpunk hegye lassan átsöpört
az égi Gömbön s úgy üzent felém,
hogy van a Földön túl is esemény.
De, lám, a csillag újra gyúl s tovább
hinti az űrbe halk álomporát.
Bár meg se moccan, rohan minden út.
Kúszik rólunk is a fekete kúp.
Búcsuzót gügyög a fülemile.
Álomná zsongul a tücsökzene.
Majd a legpuhább lepke is elül,
a Hold a szomszéd kertbe menekül
s ott játszik tovább, ezüstcsöndü fény,
a pók sokszögű tündérlemezen.

Petri György: *Önarckép* 1990

Fura pók:
a figyelem
fenyegető közepe üres.
A küllők és a bordák
csillognak rezzenetlen.
A vihart a szövedék
állja, mert nem áll ellent:
egy vitorla majdnem
tökéletes hiánya.

Ő maga meg
a menekülőszálon
yoyózik
föl-le
föl-le

Melléklet



KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Beleírás és kitörlés

A *Te emlékezete Szabó Lőrinc* A huszonhatodik év és *Oravecz Imre* 1972. szeptember című műveiben

Szabó Lőrinc költői nagyságát erősítheti meg az a tapasztalat, amely az életmű egészére a '90-es években tekintve könnyűszerrel megállapíthatja, hogy a *Te meg a világ* című kötetben (1932) megújított, dialogizált versbeszéd¹ kialakulása után, a '40-es-'50-es években még egyszer képes volt problematizálni a lírai Én és a lírai Te poétikai alakzatait. A *Tücsökzenében* és *A huszonhatodik évben* már kompozicionálisan felismerhető az a törekvés, amely mindenfajta költői beszéd eme két alapvető instanciájának, ezek szövegbe „rajzolhatóságának” újragondolásaként fogható fel. A két ciklus lehetséges értelmezési útjai között ily módon felbukkanhat az életmű önértelmezése, a korábbi művek újraolvasása (ezt erősítetik a *Vers és valóság* kommentárjai is) mint költészeti probléma. Az itt következő rövid értelmezési és összehasonlítási kísérlet azonban ezt a szálát elvetve egy másik irányba mozdul. Szembeszökő tulajdonsága ugyanis mindkét versorozatnak az, hogy a költői pálya és életút újragondolása – érthetően – az emlékezet, az emlékezés-folyamat poétizálásában leli fel új kérdéseit – ezzel együtt a versolvasás egyes alapképleteit is önreflexióra készítetve.

Az emlékezés, azaz a versbeszédnek a múltra irányítása (különböző műfajleletek alapján akár a narrativitás felerősödésére lehetne gondolni – ezúttal tévesen²) azonban *A huszonhatodik évben* sem vezet a Szabó Lőrinc költészetében különféle módokon újráltesített aktor/néző szólamkettősség (Kabdebó Lóránt fogalmai) feloldásához, minthogy a felidézett szerelem, illetve az erre vonatkozó reflexiók egyben egy jellegzetes költői magatartásformában a felidézés nyelvi gesztusaival, a siratással és a halottal való párbeszéd (általában a másikat is inszcenizáló) szólamával fonódnak össze.³ *A huszonhatodik év* azonban nem követi az önmeghatározás dilemmáit a „költői létezésben” feloldó *Tücsökzene* szubjektumalakító stratégiáit,⁴ hanem csak a – költészetelméletileg általában elhanyagolt – lírai Te megformálásával, a Te-hez való viszonyban létesíti a versben a költői hang beleírását lehetővé tevő retorikát.

A „lírai rekviem” műfaji jellegzetességeiből következik, hogy Szabó Lőrincnek az orfikus költészet lehetőségeivel is számot kell vetnie. Az alaphelyzet, a halott kedves siratása a halál poétizálását teszi szükségessé, amivel azonban „költőileg Szabó Lőrinc nem tud mit kezdeni. Az: megsemmisíti a jelent, az: a kihullás a tükröből, az: amit túlélnek a tárgyak, emlékek, az emlékezet”.⁵ A siratás a lírai Én

és a lírai Te szólamainak egymásbafonódása és a felidézett emlékeknek a lírai Én önéletrajziségába való beágyazottsága miatt egyben önsiratássá is válik, s a költői képzelet „tükörjátékába” oldódik. Ezért joggal állapíthatja meg Kabdebó, hogy a halott Te újraélesztését tekintve a rekviem kudarcot vall, az orfikus szerep lehetetlennek bizonyul s így a felidézett, de ugyanakkor mindig elválasztottságában felidézett múlt jelenné tétele helyett a halott kedves emléke az esztétizálás útján, vagyis valamifajta „emlék-műként”, egy „stilizált téridőbe” (Kabdebó) helyezve őrizhető meg.⁶ Vagyis: az emlékezet nem kelti életre a halottat (nem ad neki hangot), hanem magát az emlékezést esztétizálja, azaz: emlékműként prezentálja a műalkotást magát. A versciklus önreflexivitásának eme értelmezését támasztja alá maga a választott műfaj, a szonett, amely az európai költészettörténeti kánon csúcsa, mondhatni, a költőiség legtisztább képviselője⁷ (Kabdebó szerint ez a klasszikussá tételt szolgálja, ami magába foglalja az „örökké” tételt, a „meg-örökítést” is⁸). Az emlékezés esztétizálása s így emlékművé válása lenne tehát a válasz az emlékezésnek a múlttal egyszerre összekapcsoló és attól el is választó folyamatra (amit ikonikusan az egész ciklus szervezőelveiként felismerhető paradoxon és oxymoron alakzatai is jelölnek⁹). Ez a – mű recepciótörténetében megszilárdult – értelmezés azonban felnyit egy újabb problematikát, amely abból indulhat ki, hogy ebben az esetben (tehát ha egy mű önmagát műalkotásként prezentálva tölti be azt a szerepet, amit pusztán beszédként nem képes) fokozottan figyelembe kell venni a versek alaphelyzeteiben megnyilvánuló önreflexivitást. A következőkben néhány ilyen szövegrész szemügyrevételével teendő fel újra az Én és a Te viszonyára vonatkozó kérdés.

A 3. szonett (*Képzelt képzeletteddel*) a verssorozat belső tagolódása szerint a még élő, de távollévő szerelmeshez szól, s a megismételt grammatikai variáció („Képzelt képzeletteddel képelem”) amellet, hogy a képzelet megkettőződésével Én és Te egymásbafonódását tematizálja, egyben elárulja azt is, hogy a versben beszélő Én mintegy „kölcsonveszi” a távollévő Te képzeletét, pontosabban annak illúzióját. Vagyis a szövegben azáltal képződik egy Én (egy hang, egy – költői – képzelet), hogy tétélez egy – fiktív – Másikat, aki őt Énként situálja, s ezzel a szövegnek hangot és „arcot” szabó retorikát a távollévő Másik olvasásmódjaként engedi megmutatkozni. A beszédben Jonathan Culler szerint mindig olvasni kell egy idézőjelet (hiányjelet) is, amely mint retorikai gesztus lehetővé teszi azt, hogy a szöveg mint (valakinek a) hang(ja) megszólaljon.¹⁰ Ez a vers viszont egyben meg is nevezi ezt a retorikát, a Másikkal azonosítja: tehát a költői hangot a Te teszi lehetővé, aki maga nincs jelen. A *Bolond tükör* sokat idézett zárata ezt erősíti meg, amikor az Én a már halott Másiknak a „tükreként” (mondhatni: szövegbeli tükreként) nevezi meg magát, amelyből „kirepültek a képek”. A helyzet azonban egyben a visszájára is fordul: az Énre „arcot szabó” Te már nem tükröződik a versben megszólaló „hangban” – az emlékezet tehát nem képes „élőként” megőrizni őt, azaz a szöveg (a műalkotás) a Te figurációs műveletét (a proszopoeiát) „defigurálja” (Paul de Man).¹¹ Az utolsó sor utúsága szerint („bolond tükör, mely azt hiszi, hogy élte!”) a versbeli Én hangja tudatára ébred annak, hogy a szöveg nem őrzi meg a „Te” illúzióját, tehát nem erősíti meg – illetve, illúzióként leplezi le – a versek alaphelyzetét. A *halála után* című rész első darabjának zárata szintén figyelemreméltó. A szonetten végigvonul

ellentétek – „Itt vagy: majdnem te; s mégsem te. (...)” – a „Sírodát zárják rám a zárai” befejezéshez vezetnek. A sír (vagyis a távollévőnek az emlékműve, amely – Derrida szerint – épphogy nem azt idézi fel, akit a kriptá „őrzi”, hanem annak kizáródását) a versbéli hangot veszi körül, a lírai Én itt olyan hangként prezentálja önmagát, amelyet kriptá zár körül: azt a – melankolikus modalitással jelölt – beszédhelyzetet leplezi le, amelyben azzal, hogy csak (az emlékezet által) hozzárendelt jelentést tudja megragadni, magát a felidézendő Másikat zárja kriptába, amelybe – minthogy a beszélő ez a halott Te létesíti – ő maga is bezárul. A „kriptikus szubjektivitás” (Anselm Haverkamp)¹² esete ez: a szöveg elárulja, hogy tudja önmagáról, hogy amit az emlékezés felidéz, allegória csupán, amely éppen azt teszi halottá, amire vonatkozik – a valós Te nem foglalható bele a szonettek szövegébe.

Azok a szövegrészek, amelyekben a vers a távollévő Másikat idézi, eszerint úgy foghatók fel (az idézőjel „megkettőzése” miatt), mint a hang visszaadása az Ént teremtő Te-nek, pontosabban az ő illúziójának, amelyet éppen ezek a gesztusok keltenek. A lírai Én tehát ezzel a gesztussal, vagyis a Te (meg)idézésével mintegy egyszerre tartja távol, őrzi őt mint halottat és egyszerre vonja vissza saját hangját, illetve leplezi le saját – a Te által létesített – szólamának illuzórikus voltát – legalábbis e szólamokat továbbra is a szöveg önreflexivitásában látva. A szövegben – elsősorban eme önreflexív elemek révén – Én és Te tehát kölcsönösen feltételezik és törlik is egymást: létesítik egymást mint hangot a szövegben és leleplezik egyúttal eme létesítések önkényességét. A paradoxon (vagy apória) szervezőelve tehát az olvasás retorikájában is visszaköszön, s ez az elv tesz lehetővé olyan párverseket a ciklus felépítésében, mint például a 41. és 42. szonett, amelyek közül előbbiben (*Üldöző hiány*) a „végtelen hiány” szintagmájával a Te halott voltában is továbbélő, örök „jelenlétben” részeseül, míg utóbbi (*Szárnyrakelt hangszerek*) szétbontja az ellentétek ilyesfajta összebékítését: „...De mi vagy / mi vagy most? Szó, név, semmi, gondolat.” Ez a szekvencia, mely a szó, a név és a semmi között – mint ugyanazon kérdésre adott válaszok között – teremt megfeleltetést, így a Te emlékeit (nevét, gondolatát) is halottként prezentálja. A zárósor („Legédesebb és legborzalmasabb.”) akár a szerető visszaidézésének illúziója és ennek lelepleződése kettősségében mutatja meg az orfikus költői attitűd tapasztalatát. Az ilyen aporetikus zárlatok gyakran visszatérnek *A huszonhatodik évben* (például: „s mint túlvilág kérdi a pillanat / hogy ami még te, már az se te? – Vagy / hogy ami nem te, még az is te vagy?” – *Lelkeknek egysége* – e vers egyébként a „kettős” prosopopoeiára, a kettős idézőjelre is reflektál: „és az idézett és aki idéz. / egymást növeli”). Ezt a kettős mozgást viszont nem mindig nevezi meg a szövegek önszemlítő apparátusa. A 100., *Az volna méltó* című szonett egy érdekes megoldással mégiscsak elhelyezi az önreflexív alakzatok között ezt a kölcsönös egymást-feltételezést a lírai Én és Te viszonyában. Ez a 9-10. sorokat („tudni a csodát, mely folyton a másik / pólusba szakad és visszacikázik,”) összekötő enjambement szerepében mutatkozik meg, amely mint költői eszköz képes kihasználni és szétrobbantani a verssorok szintaxisának Tinyanov által jellemzett ritmikái meghatározottságát.¹³ A 9. sorban – a ritmikailag különvált szintaxis szerint – a „csoda” a „másikkal” azonosul, viszont amikor az olvasás eléri a 10. sort, akkor ez a megfelel-

tetés felbomlik és a „csoda” megnevezetlen marad, viszont „mozgása” („...a másik / pólusba szakad és visszacikázik”) épp a prosopopoeia kettős mozgását képezi le. Vagyis ez a „csoda”, amely eszerint a visszaemlékezés aporetikus jellegére vonatkozik, a retrospektív olvasás horizontjában először a „Másikat”, az emlékezet „tárgyát” jelzi, majd átcsúszik e kettősségbe. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy a „Másik” így maga csúszik át a jelenvalóvá tétel és a halottként való lelepleződés kettős, ellenirányú játékába.

Ez a kompozicionális elv tehát megrendíti az emlékezet esztétizálásának a képletét, bár nem szünteti meg teljesen azt. A szonettek beszédmódja – az önreflexív gesztusokat leszámítva – nem tanúskodik az emlékezet elvesztéséről (ezt bizonyíthatja a különböző jelenetek, helyszínek pontos felidézése és egyáltalán a halott szerető szavainak felidézése-idézése, vagyis emlékezetben tartása). A lírai Én különböző attitűdökben is egyaránt a halott „feltámaszthatóságának” lehetőségeit kutatja,¹⁴ és ennek során például fel sem merül az, hogy a szerető identitása feloldódhat vagy helyettesíthetővé válhat (például az *Idegen nő vitorlásán*-nal). Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy a halott felidézése során a beszéd folyton áttéved a különböző trópusok nyelvébe, a felidézett emlékek különböző – leginkább kozmikus, episztomológiai vagy önreflexív – metaforaköröket hívnak elő, melyekre idő hiányába itt nincs mód kitérni, tehát az egykori szerető ezen a szinten is csak élettelenként, jelentésétől megfosztott, hiszen leírhatatlan, illetve allegorizáltan, hasonlóságok és helyettesítések metaforikus rendszereiben leírható emlékként idézhető a nyelvbe, vagyis ő „maga” a jelentéskölcsönzésben halottként prezentálódik.

Az egész kötet lezárása szintén ezt támaszthatja alá. Ebben a versben a halott arcát mintázó plakett leírása révén a Te, a szerető arca valósággal beleíródik a szövegbe, ráadásul az emlékezet teljesítményeként („...Ki létrehívta, / nem látta élve: mesteri kezét / szívem keze vezette s régi kép.”). A plakett leírása önreflexív gesztussá válik, hiszen a vers mint emlékmű eme „beleíródás” után „már-már mosolyogni” tud. A nevezetes utolsó sor („...Neki azonban ... minden ... egyremegy.”), amelyet Szabó Lőrinc mint önmaga olvasója a Te végső megnyilatkozásaként értelmez,¹⁵ amely az elkészült műre vonatkozik. Ily módon ezen a soron keresztül (mint a kész könyvre vonatkozó utaláson a könyvön belül) a könyv mintegy ki is lép a könyvből, hiszen megjelöli önmagát és az emlékezés tárgya magát az emlékművet kommentálja, úgy tűnik, sikertelen orfikus kísérletként, azaz valóban emlékműként, amely az emlékezet tárgyának kizáródását képes csak megidézni.

Szabó Lőrinc szerint „(...) szavakká változtatni a világot csak akkor van értelme, ha építi az életünket, erősíti, szépíti”,¹⁶ és a recepció is döntően a szublimálás esztétikáját látta *A huszonhatodik évben*.¹⁷ Ennek a szublimálásnak lenne az alapképlete az, hogy az orfikus poétika lehetetlenségét belátva az emlékmű esztétizálja a halott emléket s így esztétikailag újraalkotja őt. Vagyis, mintegy beleírja a halott arcát a szövegbe, s az orfikus kudarc okozta fájdalmat esztétikailag szublimálja. Emellett szól az egymást létesítő hangok kettős mozgása és a halott identitásának megőrzése a versekben. Ezt a szublimálást viszont alááshatja a versek önszemlítő apparátusa, ahogy Szabó Lőrinc költészetről alkotott nézeteinek stabilitását is éppen saját versei robbanthatják szét – nemcsak *A huszonhatodik év*

esetében. Ennek a defigurációnak szintén az említett kettős mozgás a kiváltója, amely saját „létesítéseit” illúzióként engedi megmutatkozni, és amely maga lép az életre keltendő Másik helyébe.

A *huszonhatodik év* kevés irodalomtörténeti párhuzama közül talán a legjelentősebb Oravecz Imre *1972. szeptember* című versregénye (1988) lehet, szintén egy általában „egyedülállóan” tekintett lírai (pontosabban prózavers-) formáció.¹⁸ A versregény (a prózaversék okozta műfaji bizonytalanság miatt más műfaji kapcsolatok is szóba kerültek a mű recepciójában, például a napló) alaphelyzete szerint egy lírai (?) Én több mint kilencven, egy-egy hatalmas körmondatból álló szövegben beszél el egy szerelem történetét, pontosabban egy kapcsolat megszakadását és – legalább ilyen mértékben – az ezt felidéző időpontban zajló önértelmezést-helyezetelemzést. A történeteket az Én végig egy Te-nek mondja el (akárcsak *A huszonhatodik évben*, itt is az egyes szám első és második személyű megszólalások váltogatják egymást), vagyis a Szabó Lőrinc művében megjelenő kettős idézőjel itt is beépül a szövegek önreflexív rétegébe, sőt még hangsúlyosabban kap szerepet benne a lírai Te megkettőződése, mert az egyes prózaversék nagyrészt a Te-nek (a lírai Énnek hangot és arcot adó Másiknak) mondják el annak saját történetét (illetve – ami ezt implikálja – a közös történetet). A Te ezáltal úgy kettőződik meg, mint a prosopopoeia olvasásmódjának retorikai végrehajtója és mint a történeteknek, önelemzéseknek az Én által létesített befogadója, sőt sokszor idézett beszélője/hangja. Az *Írod* kezdetű szöveg még ennél is tovább bonyolítja ezt a képletet, mert ez a vers a Te-nek mondja el, hogy az mit írt egy levélben, arról, aki ezt elmondja neki. A szöveg maga tehát tükörhelyzetbe kerül, s ez a tükör a Te identitásképzését teszi (tenné) lehetővé. Csakhogy – *A huszonhatodik évvel* ellentétben – Oravecznél nem az esztétizálás, az újraélesztés a versbeli alany fő célja, hanem a fájdalmas emlékek valamifajta „feldolgozása”. Az emlékezőfolyamat a prózaversékben úgy valósul meg, hogy az „eredeti” történeteket csak töredékesen lehet összeállítani, az idő- vagy helyviszonyok nem egyértelműen jelöltek vagy összekeverednek,¹⁹ s az emlékezés pontosan a felidézett tárgy, a történet megszüntetését, kitörlését idézi elő. Az emlékezet, az „eredeti” nemléte miatt Derrida szerint az emlékező rendszer felszámolásával fenyeget, s az emlékezés (vagy felejtés) eme modellje jellemzi az *1972. szeptember* szövegét is. Maga a Te is úgy van elbeszélve, hogy – ellentétben *A huszonhatodik év* hősnőjével – nem lehet összerakni egyetlen alakként, jelölten több, de összemosódó kontúrú női alakból (nem) áll össze; a neveket kezdőbetűk jelölik csupán. A Te a szöveg „tükrében” nem ismerheti fel önmagát, a tükör valamifajta csalóka játéknak bizonyul, s a lírai Te szétszóródik benne, vagyis – másfelől – a szöveg ezúton leplezi le a Te illuzórikus voltát. Ez a szöveg mnemotechnikai rendszerének a teljesítménye, amely képesnek tűnik az – Umberto Eco által lehetetlennek tartott – „felejtés szemiotikájaként” működni, egyrészt a szelekció (a felidézett történetek szelektálása), másrészt a jelölő rendszer összezavarása, többértelművé, illetve bizonytalaná tétele révén (olyan jelenségek, amelyeket Renate Lachmann a felejtést mégis lehetővé tévő szemiotikai eljárások közé sorol²⁰). Jellemző, hogy a lírai Én gyakran áttételes, eltávolító megfogalmazással beszél el emlékezetének működését, ezzel egyben el is bizonytalanítja azt, például: „...akárhogy is

volt, emlékszem, elhatároztam, úgy teszek, mint aki remél, azt utánozom...” (*Éppen új életet*). Ezt a mnemotechnikai eljárást, ami tehát az emlékeket előhívó rendszer összezavarására épülne, nem annyira a jelek, hanem inkább a jelentések kitörléseként lehetne jellemezni, a fő stratégiája ugyan a nyomasztó emlékektől való megszabadulás, ám a jeleket az emlékező mégsem tudja teljesen elfelejteni. Így a Te-ből „ő” lesz (a mű angol fordításának a címe is ezt hangsúlyozza: *When you became she*). Hosszasan lehetne sorolni idézeteket mindezek alátámasztására, például: „...te, akit nem idézhet meg se kép, se szó...” (*Most arról*); „... egészen elfelejtettek, és teljesen elvonttá, értelmetlenné váltál, akár egy kihalt szó, melyet még ismétlgetek, de már nem tudom, mit jelent.” (*Íme, egy érzés*). A Te valójában csak látszólag van „jelen” ezekben a szövegekben,²¹ minden idézet, a rendkívül gyakori függőbeszéd ellenére is, megintcsak a szó, a név mint a már nem jelenlévő emléke, jelentésten, „halott” nyoma az, amihez az emlékezet a kitörlés ellenére hozzáférhet.

A (kényszerű) emlékezés itt tehát – úgy tűnik – *A huszonhatodik évvel* épp ellentétben valamifajta teher, amittől meg kell szabadulni, ha már az eredeti állapot újra jelenné varázsolása nem valósítható meg. Oravecz „vallomása” a mű létrejöttéről szintén ezt erősíti meg, a „kibeszélés” egyfajta „öngyógyító” teljesítményére ráismerve: „És azt is csak később értettem meg, (...) hogy mi az értelme. Azt, hogy talán az utolsó szalmaszál, amelybe kapaszkodom. Hogy lehet, hogy ezen múlik minden...” stb.²²

Az emlékezés, noha veszteségként éli meg tárgyának kizáródását az emlékből, olyan műveletként mutatkozik meg Oravecz Imre művében, amely egyben felejtést is jelent, az emlékek jelentéstől való megfosztását, és a Te kitörlését a memóriából, a szövegből, ami abban valósul meg, hogy a Te beleíródik a szöveg tükör szerkezetébe, amely viszont szétszórja, szétrobbantja, azt is lehetne mondani, hogy defigurálja őt. Ehhez tehát a felejtés különböző eljárásai vezetnek, amelyek között egy-két szövegben még az emlékezet „túlsordulása” is felbukkan, ami például azokban az akkurátus leírásokban érhető tetten, amelyek elfedik a „lényegét” vagy a történetet magát, s így ugyancsak törlik az emlékezetből azt, például: „...hát, nem különös, még mindig nem hagynak nyugodni a részletek, tovább élnek bennem, tőlem szinte függetlenül, és kényszerítenek, hogy foglalkozzam velük, kínoznak, gyötörnek a *hogyanok* és a *mikéntek*, még most is, amikor a részletek összegén, az egészen már túl vagyok.” (*Így kezdődhetett*).

A kötet kompozíciója, az „eredeti” történet eltüntetése, a referenciális viszonyok összezavarása ellenére mégis jelöli egy átfogó történet, az önelemzés „történetének” irányát: a kezdeti szövegekben még túlsúlyban vannak az elvesztett harmónia nyomai, míg az utolsó néhány szöveg az emlékezetből teljesen megszabadult Én beszédpozíciójából szólal meg (itt ezzel együtt egyre ritkább az egyes szám második személy használata, azaz a Te /meg/idézése: a Te nyomai eltűnnek). E folyamatot a kezdő, illetve záró helyzetű prózaversék címei is jelzik: *Kezdetben volt, Ó, azok a régi, Jól emlékszem* stb. az első szövegek között, *Fogy időm, Csak ülök majd valahol, Már csak azt kívánom* a kötet végén. Ez arra is utal, hogy a versregény (vagy napló?) története az emlékeztől a felejtés irányába halad, azaz az egész prózavers-ciklus elgondolható a „kitörlés” történeteként, amelynek kezdetén a bibliai teremtéstörténetet is megidéző, az emléke-

zet „teljességét” felvonultató szöveg áll, míg a végén a teljes passzivitásba vonuló Én, aki már mindenfajta emlékezést, tehát más jelek előhívását elutasítja (például: „...elhallgattak a házban a rádiók, véget ért a sürgés-forgás, (...) nincs több áthallás...” – *Reggel, kilenc óra*). Az Én beszédhelyzete itt is közelíti a „kriptikus szubjektivitáshoz”, a már jelentésüket vesztett, halott szavak visszhangzásában-ismétlésében fogható fel. Oravecz kötete láthatólag mégis éppen ellentétben áll *A huszonhatodik évvel*, amely a távollévő Te „újraélesztésére” tesz kísérletet, s ezt az esztétizáló emlékkállítás kétértelmű gesztusával hajtja végre, míg az *1972. szeptember* a Te kitörlésének terapeutikus műveleteként értelmezhető. Talán ezért fogalmazott Radnóti Sándor úgy, hogy *A huszonhatodik év* költője „élettelibb”.²³ Nem szabad viszont elfelejteni azt sem, hogy az *1972. szeptembert* szintén – ha másként is, de – a szublimáció esztétikája határozza meg, hiszen Freud szerint a felejtés (például nevek, benyomások, szándékok stb. elfelejtése) mindig valamifajta kellemetlen élményre vezethető vissza, s így szintén a szublimáció eszköze lehet.²⁴ Ebből a szempontból tehát Oravecz műve mégis hasonló esztétikai stratégia képviselője, mint *A huszonhatodik év* emlékkállítása, sőt több példát lehetne idézni az *1972. szeptember*ből arra is, hogy az emlékezést nemcsak a felejtés válthatja fel, hanem a képzelet, a helyettesítések, a „mi lett volna, ha...?” kérdésre adott válaszok játéka is, tehát – az önreflexív olvasat szerint – a retorika. Akár azt a kijelentést is meg lehetne talán kockáztatni, hogy a felejtés szublimációja mellett itt is működik egyfajta esztétikai, irodalmi szublimáció, vagyis az emlékezés lehetetlenségét egyfelől a felejtés, a „kitörlés”, másfelől az irodalmi szöveg játéka váltaná fel (hiszen erre a játékra készíthet egyébként a Te szétszóródása és így megsokszorozódása a szöveg tükörszerkezetében is). Így a két mű emlékezetkonceptióját egy chiasztikus viszonyban lehetne ábrázolni, sőt akár összekapcsolni: *A huszonhatodik év* alaphelyzete az emlékezet esztétizálásában realizálódik, s ezt forgatja fel az emlék halottságának, visszahozhatatlanságának beszivárgása a vers önreflexív gesztusai közé. Az *1972. szeptember* alapvetően a felejtés általi szublimációt inszenírozza, de emellett megjelenik az emlékezetet helyettesítő retorika is. Az emlékezés tehát sajátos módon szembe kerül az irodalmi szöveg játékaival, Szabó Lőrinc művében ez utóbbi leplezi le az emlékkállítás önkényességét, míg Oravecznál a kudarcot vallott emlékezés helyébe léphet. Egyébként Oravecz művének emlékezetében nem utolsósorban maga *A huszonhatodik év* jelenik meg. Egyrészt a *Valami örök (!)* című verset idéző mottóval, másrészt apróbb utalásokkal (például „Akkor még nem huszonöt év...”). Úgy látszik, az irodalmi szöveg és az emlékezet mégis egymásbafonódhatnak, méghozzá az intertextualitás terében. Az *1972. szeptember*ben így tehát megszólal Szabó Lőrinc rekviemje, másfelől viszont *A huszonhatodik év* ad „hangot” („szavakat”), vagyis teremt lehetőséget Oravecz művének megszólalásához. A két mű viszonyában így újratermelődik a lírai emlékezés apóriája, még tovább formálva az esztétikai szublimáció problematikáját, aminek továbbkövetésére itt már nincs mód.²⁵ Ami erről kiderülhetett, az csupán annyi, hogy az irodalom nem képes visszahozni a múltat, feltámasztani a halottakat és nem biztosítja a világ megjavíthatóságát. Képes viszont arra, hogy megteremtse annak a játéknak a lehetőségét, amely mindezt elfeledteti.

Jegyzetek

Az írás eredeti megjelenési helye: Új Holnap, 1996. nov. 25-34.

¹ Ez az alapvető felismerése a '90-es években új szakaszához érkezett Szabó Lőrinc-recepciónak. Vö.: KABDEBŐ Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992. 7-56.

² Vö.: G. GENETTE: *Műfaj, „típus”, mód* In: KANYÓ Z. - SIKLAKI I. (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Bp. 1988. 226-227.

³ Vö.: KABDEBŐ L.: *Az összegezés ideje*, Bp. 1980. 358.

⁴ Uo. 405.

⁵ Uo. 377.

⁶ Vö.: uo. 365-367. Az orfikus szerep ellehetetlenülésén alapul Dorothea von Thörne interpretációja is: D. von THÖRNE: *Orpheusz - a szenvedélyes elemző szerepében*, Nagyvilág, 1983/12. 1868. („A huszonhatodik év zárlatával Orpheusz föladata a harcot, elnémult, hallgat.”) Költészettörténeti párhuzamként Kabdebó egy tanulmányában Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versét említi. (KABDEBŐ L.: *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, *Literatura*, 1993/1. 37-38.)

⁷ „...a szonett a versről kialakult európai tudás talán legfontosabb (...) bázisa” – írja Szigeti Csaba. (SZIGETI Cs.: *Tandori Dező szonettváltozatai* In: Uő: *A hímfarkas bőre*, Pécs, 1993. 72.)

⁸ KABDEBŐ: 1980. 382-383.

⁹ Vö.: BARÁNSZKY-JÓB László: *A huszonhatodik év világa* In: Uő: *Élmény és gondolat*, Bp. 1978. 163.

¹⁰ Vö.: J. CULLER: *Apostrophe* In: Uő: *The Pursuit of Signs*, London, 1981. 42.

¹¹ A „prosopopeia” fogalmához vö.: Paul de MAN: *Autobiography as De-Facement* In: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984. 68-72., 80-81.

¹² Vö.: A. HAVERKAMP: *Kryptische Subjektivität* In: M. FRANK - A. HAVERKAMP (szerk.): *Individualität*, München, 1988. 349-356.

A „sír” motívikájáról *A huszonhatodik évben* vö.: GLÓZER R.: *Szabó Lőrinc huszonhatodik éve*, It, 1993/4. 859-860.

¹³ J. TINYANOV: *Problema sztyihotvornovo jazyka* In: KIRÁLY Gy. - KOVÁCS Á. (szerk.): *Poetyika*, Bp. 1982. 375-378.

¹⁴ Ezeket Glózer Rita tanulmánya veszi számba (GLÓZER: i. m. 857-885.).

¹⁵ „Úgy érzem, mintha Erzsike szólna vissza, látva a kész könyvet.” (SZABÓ L.: *Vers és valóság II*, Bp. 1990. 174.)

¹⁶ Idézi KABDEBŐ: 1980. 316.

¹⁷ „...szerelmes érzéseinket, tapasztalatainkat (...) megélte, s a legfelsőbb művészi fokot tudattá, ezen keresztül műalkotássá szublimálta” – írja Nagy Péter (NAGY P.: *A huszonhatodik év* In: Uő: *Rosta*, Bp. 1965. 201.); Baránszky-Jób „kathartikus gyónást” lát a műben (BARÁNSZKY-JÓB: i. m. 182.).

¹⁸ Vö.: RADNÓTI S.: *Körmondatok a szexusról és szerelemről* In: Uő: *Recrudescunt vulnera*, Bp. 1991. 291.

¹⁹ Vö.: Szigeti Csaba értelmezését (SZIGETI: *Memória és melankólia*, Tiszatáj 1988/11. 95-97.)

²⁰ Vö.: U. ECO: *An ars oblivionalis? Forget it!* PMLA 1988/3. 255.; R. LACHMANN: *Die Unlösbarkeit der Zeichen* In: HAVERKAMP-LACHMANN (szerk.): *Gedächtniskunst*, Frankfurt, 1991. 134-135.

²¹ Vö.: SZIGETI: 1988, uo.

²² ORAVECZ I.: *Egy napló története* In: Uő: *Kedves John*, Bp. 1995. 22.

²³ RADNÓTI: uo.

²⁴ Vö. például: S. FREUD: *A mindennapi élet pszichopatológiája*, Bp. é. n. 112.

²⁵ Az esztétikai szublimáció kérdésének a modern irodalomelméletben való kontextualizálásához lásd Hans Robert Jauss és Paul de Man vitáját: DE MAN: *Reading and History* In: Uő: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, 1986. 69-72.; JAUSS: *Brief an Paul de Man* In: Uő: *Wege des Verstehens*, München, 1994. 301-303.

KABDEBÓ LÓRÁNT

A dialogikus poétikai paradigma filozófiai megalapozódása Szabó Lőrinc költészetében

Szabó Lőrinc és Max Stirner¹

Egy évtized szemléleti és poétikai paradoxona (1920-1930)

A szakirodalom a *Te meg a világ* című, 1932-ben megjelent kötetel bezárólag tárgyalta a költő első pályaszakaszát. Illyés Gyula 1955-ben készült, 1956-ban megjelent pályaképe az 1926-os *A Sátán Műremekei* kötet kiegészítőjének-ellenképeinek minősítve egybe is olvasta a két kötetet. Könyvterjedelmű bölcsészdoktori értekezés is készült 1932-ig egységként tárgyalva a költő pályáját.² Sőt, Rába György monográfiájának első részletét eddig vezetve mutatta be az MTA Irodalomtudományi Intézetében. Magam előbb az első pályaszakaszt 1926-tal terveztem zárni, majd ezt meghosszabbítottam 1928-ra. Szabó Lőrincnek pályája első évtizedében benső barátja, az utóbb meghatározó jelentőségű irodalomtörténész, monográfiám értő tanácsadója, Komlós Aladár érdeklődő kérdésére bárha filológiai válasszal feleltem, ez már magában rejtette a poétikai váltás leírásának lehetőségét is: 1926 és 1928 között *A Sátán Műremekei*hez hasonló verseket ír a költő, majd 1929-ben egy év hallgatás következik, ezután a *Te meg a világ* versei egészen más költői világot mutatnak (a kötetben korábbi verseit is változott igénye szerint átdolgozva adja közre).

Az 1970-ben publikált monográfiámban³ azután mindössze azt jelezhettem, hogy milyen tematikai átrendeződés és poétikai átalakulás jelenik meg *A Sátán Műremekeit* követő két évben. Megjegyezve, hogy sok versben már ekkor a *Te meg a világ* kötetben összegződő tendenciák előtörténetét követhetem. Az 1992-es, Szabó Lőrinc poétikai alakulását leíró könyvemben⁴ is csak a kezdetet és a véget jeleztem: *A Sátán Műremekei* kötetel a költő valaminek a végére jutott, és ez zavarral és kétségbeeséssel töltötte el. Azt figyeltem meg, hogy ekkor alakul egy másfajta versbeszéd (dialogikus poétikai paradigmának neveztem el), de éppen azzal maradtam adós, hogy *miáltal* tudatosodik számára az ekkor bekövetkezett váltás.

Váltás, amely a korszak lírájának egészét – így-úgy – jellemezte. Csakhogy minden költő egyetlen példány, és éppen ezért nem lehet *csak* korszakmeghatározókkal jellemezni. Meg kellett keressem az eddig is számbavett életrajzi, stílustörténeti

és poétikai mozzanatok mellett azt a specifikumot, amely az ő sajátos váltását nemcsak előidézte, hanem ami azt végül meg is erősíthette.

Szabó Lőrinc lázadó évtizede – írtam monográfiám első kötete címéül. Kissé hangzatosan (talán az illyési, 1945-ös és 1956-os, politikailag taktikus értelmezési modellt továbbra is követve), magam által azóta is állandóan megkérdőjelezve. Tudniillik ez az expresszionizmust és klasszicizálást különböző arányban megtartó és sajátos szimultánsággal keverő költészet *tematikájában* valóban lázadó volt, állandó elégedetlenséggel fordult a külvilág felé, ugyanakkor már ebben az évtizedben is tudatosította mindenfajta lázadásnak a *hiábavalóságát* is. Lázadása színeződött George politikai egzaltációjától, a protestáns keresztény megtisztulásvágytól és a marxista terminológiával vezényelt haladáselvétől. Ugyanakkor mindegyik motíváló tényező valamifajta ellenkező ekhót is kap, ezzel mintegy groteszkké is téve – akár a költő akarata ellenére is – a verset. George ihlete az „Anyaföld” természetmisztikájával helyettesíti a nemzeti megújulást hirdető váteszi feladatkört,⁵ a protestáns hagyomány egyfajta eretneksíratással fedti el a különböző terrorokra emlékező ítélkezést, a keresztény megváltásvágy antihumanista fegyveres lázadást helyez kilátásba, a néptribun szociális szónoklatai pedig a történelmi tehetetlenség tudatában bicsaklanak meg. A lázadás ezáltal – mint a rend megváltoztatásának módozata – mindenképpen *erőszakos* és antihumanista mivoltával szólal meg a kezdeti avantgarde színezetű szabadversektől kezdve (kezdődően az 1920. május 4-én írott, Babits által nagyra becsült, ugyanőt meg is rettentő *Áradás, áradás!* című verssel⁶).

Olyan lázadó szólal meg Szabó Lőrinc verseiben 1920 és 1928 között, aki győzelmet vagy eredményt nem ígér, leginkább pedig a rendbontás megalázó-erőszakos motívumaira hívja fel a figyelmet. Szabó Lőrincel az a tudat lép be a költészetbe, amelyek mindegyik „történelmi” hír hallatára félelemmel reagál: nem a történelem menetét építi részvételével, hanem az események ijesztő hatását elemzi. A kívülálló szemével féli az eseményeket, mint ezt első kötete, a *Föld, Erdő, Isten* egyik záróversében, a XXXI. számúban⁷ (*Jelenések*) klasszicizáló és expresszionista mozaikokból időnkívüli reagálással stilizálja:

A templomokban sercege lobbantak ki a fákllyák
s az Istennő szobra magától összeomlott;
mikor kiléptünk a kongó, megriadt uccákra,
véresre gyúlt vitorlák szánkáztak az egen.

A kaszárnyákban sikoltoztak a kürtök;
a halkereskedők ijedten rakosgattak nyitott bódéikban;
a fórumon iszonyú robajjal dőlt össze a Hallgatás Tornyja
s mire megjött az éj, felforrtak a kutak vizei.

Ezen az éjszakán történt, hogy a csörömpölő légiók alatt leszakadt az
Arno-hid;

ketreceikben bömböltek a cirkuszi oroszlánok,
mialatt messze Erynnisek és Vaskigyók őrjöngtek a zengő ormokon
s forró szelek birkóztak a megtorpadt mezők felett.

Egyszerre felhőkig harsant a Tűz s az imbolygó vörösségben
kőzárpor döngölte le a visszhangzó erdőket;
köröskörül tanácstalanul nyargaltak a fekete folyamok,
és félelmükben megrepedtek a tavak tükrei.

Egy sokat változó korban úgy kezd dialógusba a történelemmel ez a költészet, hogy annak megoldásigéreteit bárha hangoztatja, folyamatosan vissza is utasítja. A versek szövegébe azért fogalmazódik bele a lázadás retorikája, hogy ezáltal az emberek (köztük hangsúlyosan: maga a költő) helyzetének tarthatatlansága – és az azt ellenpontozó remények és félelmek – kimondhatóvá váljanak. A költő ekkor inkább a megszólalás retorikáját és nem annyira teljes poétikáját alkalmazza.

A költő *poétikailag* a személyes megszólalásban már ekkor is az általánosítható érveket, leírásokat formálja (utóbb korábbi költészetének ezeket a mozzanatait emeli ki versei átdolgozása során). Ugyanakkor a verset uraló retorikában a nyers és szókimondóan *önző* indulat szólal meg, akkor is, ha nemzete, nemzedéke, író-társai, eretnoksége, kereszténysége, „proletársága” nevében is beszél.

Amikor pedig valamely csoportot szólaltat meg, akkor a vers úgy veszi fel azok beszédmodorát, hogy egyben le is leplezze mondóit: a program megszólaltatásával a megvalósítás naturalitását is végiggondoltatja. Az említett *Áradás, áradás!* című vers avantgarde kórust megelevenítő megszólalásmódja például egyszerre mutat be (bármifajta) különítményt és jellemzi a befogadók történelmileg kikényszerített elfogadását és elítélő borzongását. A korszakot az irodalomtörténeti köztudatban leginkább reprezentáló vers, a *Kalibán*⁸ éppen ennek a befogadónak az önpusztító retorikája, amely Arany szőlősgazdájának perverzítésát folytatja. A korszak zárása idején fogalmazott *Vezér* című monológ⁹ pedig egyszerre hordozza magában a személyes álmodozás önzésének retorikáját és az egyéntől idegen hatalmat perszonaként megfogalmazó személyesítést. A messianisztikus vágyakozások évtizedében talán az egyetlen költő, aki belenéz ugyan a politikába, de annak minden mozzanatában máris benne látja annak visszaját: megvalósultságát.

Irodalomtörténeti közhely: Szabó Lőrinc tapasztalatlan a politikában, azért tévedhet el benne. Első évtizedének költészetét ismerve megkockáztatom: mindenkinél jobban ismerte a politika megvalósulásának mechanizmusát; amikor mindenki reménykedett, ő már akkor sem hitt semmiben. Amikor pedig mindazok elkövetkeznek, amiket sokan várnak, mások meg amiktől rettegnek, és amik a megvalósulásban mindig levetik az elmélet és a vágyakozás megrajzolta idealizáló álorcát, akkor Szabó Lőrinc a túlélés érdekében elsők közt veszi fel magánemberként a mimikrit: a költő megelőző tapasztalatait lopja el a magánember, de gyanúba mégis a költő keveredik, hiszen a magánember a maga mimikrije gyanánt azokat a verseket mutatja fel, amelyek korábban éppen az alkalmazkodás kényszerű szabályait gondolták végig. Ugyan ki figyelt fel arra, hogy Szabó Lőrinc költőként ezekben az időkben sohasem tévedett emberellenes tendenciák diktálta retorika követésébe?! Utóbb mégis magának és közvetlen barátainak kellett apologetikusan hangoztatniuk:¹⁰ a szélsőséges politikai viharzások idején teremtette meg nagyköltészetét (1930 és 1943, a *Te meg a világ* és az *Összes versei* között), és ezt az utat járja élete végéig, a háborút követő politikai váltás után is (sokszor és sokáig a nyilvánosság kizárásával a *Tücsökzene*, *A huszonhatodik év* és a *Valami szép ver-*

seiben 1945 és 1957 között). Függetlenül a politikától. Ami a *költőt* már nem érdekeli, hiszen amit az jelenthet, azt az ő költészete már megelőzőleg feldolgozta.¹¹ *Más világokban*¹² járhatott, amikor a Szabó Lőrinc nevű magánember (más kortárs *költőkkel* együtt) a történelem kényszeréből évtizedekig a politika mezején botladozott. Védekezett, alkalmazkodott.

Egoizmus és messianizmus

A húszas évek végén bekövetkező változást a Szabó Lőrinc-i lírában az váltja ki, hogy ezt a két dolgot nem tudta „lázádo” évtizedében egymással összhangba hozni. Már a *Fény, fény, fény* kötet idején, 1924-1925-ben így fogalmazza meg az *egót*:

*Nézek s ezer arcom visszanéz*¹³

Ez itt a világ és benne én, –
tömbök, rudak, atomok:
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok.

Én vagyok ő, az ezer arc,
utánoz, széthajigált:
a tartalom az én, az egy,
s a forma milliárd.

Szét, – óh hova? Heol *nem?* Mi lehet,
ami nélkülem is él?
Ott: fénytávlatok! – – Hátam mögött
összszegorodik a tér.

Ott, ott! oda –: fekete bikák
dübörögnek a menny piacán:
szívem a vihar harangja – – szemem
ma kút, holnap kazán,

és forog a tükör: fordulok:
hullámzó inak-erek
pántjain bennem zúg a Pacific
s nagy, néma glecserek

csúsznak szemembe – tenyerem
fensik és kősvatag –
s belőlem ballagnak ki a
holdas országutak.
Minden vagyok én, semmi vagyok én,
és változás – –

– Fölnézek a holdra: az vagyok,
hipnotikus varázs,
és játék! – : játszom veletek,
gazellák, őzikék:
valakit nagyon szeretek – –
s tán fáradok – – – Ma még

szeretek, óh, – még vagyok, én,
én, kürtös hatalom:
ki ellenem tusakodik,
molyként szétmorzsolom:

– ma még – – mert forog a tükör és
még érdekel ez a Sok,
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok,

de holnap – – A tükörből – talán –
kilépek – pattan az ég – –
s csengő sikollyal összetörök
a nagy szappanbuborék.

És a korszak zárásakor ugyanezt a *Vezér* című versben imígyen ismétli meg:

Elbúcsúztam magamtól. Hogy mi lesz,
én is csak sejtem. Testem óriás
keretté tágult. Legnagyobb alázat,
te, legnagyobb hit, segíts meg! Segíts
te is, szerencse! Minden kész. Jelen
vagyok az ország hetven városában,
ötszáz ezer szuronyban mutatok
a főváros felé, egy óra múlva
monitoromon eldördül a jel:
én megszűnök és szívem árama
megindítja az új rend gépeit.¹⁴

Az *ego* számára nincs történelem, minden az *én* függvénye, és ennek az *én*nek a megszűntével megszűnik a világ is. Ugyanakkor ez az *ego* önző akaratával mégis visszahozza a világot, vele együtt a politikát és a történelmet, sőt egyfajta – most mindegy, milyen – „haladást” is:

A cél: én vagyok, a cél én magam,

Ez a „lázadó” értelmezés – a maga szimultán technikájával – ki is zárja, be is hozza a történelmet a versbe: az *ego* bárha nem lehet a történelem hordozója, mégis abban, azáltal, – sőt –: annak ellenére nyilvánulhat csak meg. Tehát az *ego*-lét és a *Vezér*-lét között valamilyen logikai ellentmondásnak kell lennie („Elbúcsúztam magamtól”).

A poétikai váltás szükségességét a *Vezér* című vers 1928-as változata jelentette be, a bekövetkezett változásnak jellegét az 1938-as átdolgozás magyarázza.¹⁵ Az *ego* személyességének és a történelemben élésnek a kettősségét az 1928-as vers tematikailag egyezteteti és ebből következően a vers beszédmódjának retorikai egységét poétikailag is hitelesként szimulálja, az 1938-as átdolgozás ezt a kettősséget már csak tematikailag kezeli egybeolvashatóként, poétikailag éppen ezáltal az összelvasztással utal egyfajta abszurditásra is. Egy vagyalosságot tisztáz ki poétikailag az átdolgozás a vers múltjából: meghallja a dialógust a történelmi perszóna hatalmi retorikája és a tudatában a mindenséget saját képére és hasonlatosságára átépítő önző *ego* mindentakarása között. A monológban megjelenik a dialógus: a grammatika szilárd váza ugyanazzal a szöveggel két gondolati építményt válthat ki.

Én vagyok
a nép, az ország: minden porcikám
és minden percem és gondolatom
szétosztogattam s egy-egy katona,
egy-egy élet lett mind: akaratom
vérben és húsban iker másai:

A kulcsszó: az *akarat*. Az akarat, amely 1928-ban még összekapcsolta a két brutalitást: az *egót* és a történelmet. Az 1930-tól megújuló Szabó Lőrinc-i költészet egymást oppozícióban láttató elemeit. Az *akarat* szó hasonló grammatikai jelenléte 1938-ban megmagyarázza, hogy ugyanaz az akarat két, különmű valamivel is társulhat, és ezáltal egymás *ellentétéivé* is teheti azokat. A Költő-elv és a *Vezér*-elv itt már egymás rovására „akarhatnak” csak. Olvashatom így is, de olvashatom úgy is. Leginkább: a kettő dialógusát.

„Legyen a költő hasznos akarat.” – retorizálta a lázadás ars poeticáját fogalmazva *A Sátán Műremekei* kötet záróverse.¹⁶ Végül is éppen ez, a programja okán szocialistának is feltűnő programvers válhatott volna ennek a költészetnek a buktatójává, amellyel deklaráltnan feloldani vélte önzés és néptribunság *A Sátán Műremekei* idején polarizálódó ellentétét, és amelyben egy hagyományos retorikához kötötte vissza programszerűen költészetét? Nem pedig a *Vezér* című, melyet évtizedekig többféle – egymással sokban ellentétben álló – politikai kánon minősített költői vereséggé is? A programversben a Költő-Messias képlet azonosítódik, megelőzve a *Vezér* monológját, amely már érzékeli az ellentmondást, és az azonosításból való kioldódást, a Költő szemléző kívülmaradását is feltételezi.¹⁷ A *Vezér* létrejötté éppen azt is tudatosítja, hogy olyan tematikai ellentmondásokba keveredett ez a költészet, amelyet hagyományos beszédmóddal nem lehet feloldani. A hagyományos beszédmód poétikai és filozófiai lefokozódáshoz vezet, költői elhalást előlegezhet meg. Bekövetkezett ez is 1929-ben. Vagy pedig le kell vonni az 1927-1928-as évek (köztük a *Vezér* című vers) következtetését, kiszabadítani a megjelenő poétikai sejtelmeket. Ez következik el 1930-tól.

Ha egy évtizeden keresztül *öntudatlanul* szolgálta egyszerre – Croce esztétikájának történetileg megkülönböztető terminológiájával élve – a pedagógiai és az öncélú művészet elvét, most már *tudatosan* eljutott a paradoxon kimondott megjelenítéséhez. Eddig csak poétikailag jelentkező bizonytalansággként formálódott:

a klasszicizálás és a különböző avantgarde motívumok villódzásában és az egyértelmű állásfoglalást kerülő groteszk kétpólusúságban.

Ha pedig a költő „hasznos akarat” akarna lenni, akkor a változtatás reményével kellene harcba szállnia. De a gyakorlatban éppen a tehetetlenséget kell tudomásul vennie. A Pesti Napló 1927. április 17-i számában jelenik meg a politikai tárcáértékű *Tízezer magyar gyermek* című vers. Veszélyes poétikai tapasztalattal: a vers folytatja A Sátán Műremekei építkezését, versmondatait és érvelő retorikáját. Csak-hogy az egész verszerűvé tevő cicomákkal díszített. A költő a hagyományos úton ekkor kerülne – költészet helyett – a költőiesség útjára. Ugyanakkor a *versen kívüil* hoz egy olyan feszes mottót, amely máris magában rögzíti a későbbi Szabó Lőrinc-versbeszéd jellegzetes helyzetét: egyszerre lázadó és tehetetlen. Benne a versegész korabeli expresszionista baloldali marxista terminológiájú versbeszédét kontrázza:

A: rettenetes. De ne törődj vele, mert mindezen nem lehet változtatni.

B: Nem lehet változtatni? Hisz ez még rettenetesebb!

A kettő közötti poétikai ellentmondás végül is nemcsak a főszereplő szociális tisztviselő-fiatalember, hanem a vers-történetet elbeszélő költő tehetetlenségét is mutatja. Kétféle kétségbeesést szembesít: a történet szociális megoldatlanságából fakadót és a költő poétikai csapdájából következőt. Maga a kétségbeesés válik ezáltal a vers alkotói témájává: az elbeszélés feldolgozhatatlansága, esztétikai megoldhatatlansága. Ez vezet ebben a versben egy Szabó Lőrinc-idegen záróképhez, amely majd az örültséggel küzdő József Attila költészetében fog visszatérni, a *Nagyon fáj* hasonlóképpen a megoldatlansággal szembesülő világában. Szabó Lőrincnél a zsákutca mélypontja: a jajkiáltás.

s mint cellabazárt néma örült,
ki csak dühöng s ajtót nem lel sehöl:
mellében futkos és ugat
egy új, vad, állati sikoly.

1938-ban aztán már tudja a költő, hogy a feltorlódott ellentmondásnak megoldásaként csak „hasznosság”-elvvvel, a versben is csak politikussá válással szemben a Szabó Lőrinc-i utat találta meg. Ehhez az alázatossá válás helyett egyfajta szerencsére, kiszámíthatatlanságra is szüksége lehetett („Segíts te is, szerencse!”). De éppen ez a segítségül hívott erő, a szerencse az, amelyre az 1928-as *Vezér*-versben még inkább csak a credo quia absurdum értelmében hivatkozik. Érti a feszültséget, és érzi ösztönösen, hogy innen kell kitörnie, ha valóban meg akarja újítani költészetét.

Próbáljam a vers diktátor-perszonájáról leválasztani az *ego* igényét, keressem a versben az újabb poétikáért folytatott küzdelem hőstét megfogalmazva látni:

A cél: én vagyok, a cél: én magam
és valami, amit magam sem értek,
mert úgy használ föl engem is, miként
én a többit, de amíg ösztönöm
és a szerencse meg nem csal, e cél is
előre birtokom.

Tudja, hogy valamilyen történés előtt áll költészet: amely cél máris benne van a versben („előre birtokom”).

A feszítvő óriásira nyílik, de ezt csak a végső, 1938-as változatban képes megfogalmazni. Olyan segélykérés serken ki a versből, ami egyébként a legidegenebb a Szabó Lőrinc-i lírától. Akkorra tudja nevén is nevezni, hiszen már – mint az övétől idegent – kiiktatta költészetéből; de – mivel lehetőségként az eredetiben is benne élt – csakis antedatálva (1938-ban az 1928-as dátumot hangsúlyozva) használja: „Legnagyobb alázat, te, legnagyobb hit, segíts meg!”. Egy olyan múltbeli állapotot rögzít ezzel, amely újabb tudása, poétikai-filozófiai biztonsága horizontjáról visszatekintve már megmagyarázhatja a váltást előkészítő-kikényszerítő előzetes retorikai-poétikai állapotot.

Tudja, hogy a meglévőből ki lehet hozni a változót. De azt is tudja – és utólag, az 1938-as átdolgozáskor majd tudatosítja is – hogy a feltalálás „szerencsése” épp az, ami még hiányzik. Mondhatnám magam is visszatekintve: éppen a bizonytalansági reláció értelmében kellett hogy kicicálja a maga számára a nagy-költészetet. A kiválást a múlt századi költői hagyományból. (De hiszen magát a fizikai-matematikai törvényt is – amelyre céloztam – épp azokban az években erősítik meg: kutatásait a *Vezér* verssel szinte egyidőben védi meg Heisenberg...)

A szerencse? A véletlen? 1928 és 1938 között egy filozófus tanította meg elutasítani az előző évtized retorizált állapotát. Költészetének 1938-as horizontjáról visszatekintve már tudja, hogy annak a folytatásai másfajta utak lettek. Az ő költészet a korábbi alkotóelemeket – dialógusba hozva – opponálhatta: ezen az úton másik poétikai paradigma jött létre. Azért is fogalmazza bele – visszatekintve – a versbe a visszamaradást magyarázó szlogeneket, hogy az elkülönbözést ezzel is hangsúlyosabbá tegye.

És ez a váltás több, mint egyetlen költészet megképződésének feltétele. Olyan filozófiailag megsegített és visszaigazolt, poétikailag kimutatható változást – költői paradigmaváltást – jelent, amely Szabó Lőrinc költészetét – éppen mert megmerte képezni a költő – *költészettörténeti* eseménnyé avatja.

A paradoxon feloldása: Stirner belép a beszédmódba

Ez a pillanat lesz az, amikor felfedezhette, hogy amivel egy évtizede küszködik, az már a múlt századi filozófiában megfogalmazódott. Amit a *Vezér* vers ellentmondásaként az *ego* és a történelem szétkivánczolásaként észlelhetett,¹⁸ azt mindjárt ott olvashatta Stirner¹⁹ *Der Einzige und sein Eigentum* című művének²⁰ bevezetőjében:

„Aber seht doch jenen Sultan an, der für »die Seinen« so liebeich sorgt. Ist er nicht die pure Uneigennützigkeit selber und opfert er sich nicht stündlich für die Seinen? Ja wohl, für »die Seinen«. Versuch' es einmal und zeige Dich nicht als der Seine, sondern als der Deine: Du wirst dafür, daß Du deinem Egoismus dich entzogst, in den Kerker wandern. Der Sultan hat seine Sache auf Nichts, als auf sich gestellt: er ist alles in allem, ist sich der Einzige und duldet keinen, der es wagt, nicht einer der »Seinen« zu sein.”²¹

És ugyanezt végigviszi az Isten, a haza, a szabadság, a szeretet, a jog, a liberalizmus megszemélyesítésén keresztül, szembefordul mindennel, ami az individuális személyiséget valamely közösségi cselekvéshez fűzné, illetőleg valamilyen korporáció tagjává avatná. Úgy teszi fel a kérdést, hogy erre válaszként, folytatásként a költő csakis ezt írhatja majd:

Ha mindig csak megértek,
hol maradok én?

*Az Egy álmai*²²

Lehet Stirner filozófusként külön epizódfigura, lehetett politikai programadóként végletes zsarnokságok – egy Nero vagy Caligula – szentesítője. *De poétikailag* jelen esetben felszabadító hatással volt Szabó Lőrincire. Stirner belépése ebbe a költészetbe az intertextualitás egy sajátos esetét is jelentheti. Hozta számára az általa utóbb Russell nevével jellemzett modellt (*a lehetséges út kényszerű követése és a követés szuggerralása helyett az egyes embernek „egy lehetséges világ”-ként való megjelenését*), ugyanakkor ennek az *egy lehetséges világnak* a berendezkedését elősegítette gondolatlalt, szóval és cselekedettel. Biztatta gondolatmenetét, hangolta beszédmódját, szövegszerűen beleépült az alkotás folyamatába és retorikájába, esetenként pedig egész verseket közvetlenül is kiváltott (még hozzá a legkiválóbbakat: például a *Semmiért egészen* vagy *Az Egy álmai* címűeket).

Tematikailag Stirner meggyőzte a költőt, hogy a kereszténységnek és általában az istenhitnek nem az ateizmus, a konzervatívizmusnak nem a liberalizmus, az államnak nem az anarchia, a kizsákmányolásnak nem a forradalom, a rabságnak nem a szabadság, a nemzeti elnyomásnak nem a függetlenség, a kisemmizettségnek nem a jog, a patriotizmusnak nem a hazátlanság az alternatívája. Mindenféle lázadás csak újabb rabság kezdete. A polgári erények pedig önmagukban hordozzák az ember függőségét.

Fülep Lajos a századelőn, még a Nyugat elődjében, a Szerdában²³ imígyen vonja le mindennek következtetését: „a Stirner-féle egoizmus önmagam megtalálása, önmagamnak minden fixa ideától abszolút függetlenné tévése; ezután nézhetek utána, hogy – mire is van nekem szükségem. Stirner egoizmusa – bizonyos megalkuvással – tulajdonképpen azt jelenti, hogy mindent magamra vonatkoztatok, öntudatosan; nem pedig Istenre, emberiségre, hitre, igazságra, társadalomra stb. Legkevésbé magam nem engedem ezekre az ideákra vonatkoztatni, engem, a teremtetők; én tehetek velük, amit akarok, ők nem tehetnek velem semmit. Egyszer s mindenkorra véget akar vetni annak a végtelen munkának, hogy régi szentségeket, ideákat, igazságokat újakkal helyettesítsünk – hogy folyton legyen miknek szolgálnunk –, melyek éppoly relatív értékűek, mint a régiek; a pontot akarja odatenni a pusztán ideákból összerakott, ezért a végtelenségig nyújtható mondatnak általa megtalált végére; a pont, az – Én vagyok. (...) Stirnerrel be van fejezve a küzdés önmagunkért minden elképzelhető fantommal szemben: az Én megtalálta önmagát az évezredek vándorlásában, nem akar mást, mint önmagát, ami a sajátja. Stirner etikai szkepticizmusa és szubjektív idealizmusa egyformán ellensége mindenfajta morálnak, államnak, társadalomnak, szocializmusnak, liberalizmusnak. Az individuum, az egyén korlátlan akarati és cselekvési szabadsága a célja ennek a filozófiának, szemben minden doktrínával, megkötő formával, elnyo-

mással. (...) Nem a jövőben, mint a vágyaim tárgya, él a valódi ember, hanem jelen van, itt él – mondja Stirner. (...) Stirner szerint minden pillanatban a legtökéletesebb vagyok, aminél tökéletesebb már nem is lehetek. Mert minden pillanatban éppen annyi vagyok, amennyi lehetek, és nem is kell, hogy több legyek. (...) Az ember beleszületik kötelékekbe, melyek végzetesek korlátlan szabadságára és egoizmusára; az »Egyedülvaló« azonban megsemmisíti e kötelékeket, agyrémekeket, nyakunkra nőtt saját alkotásainkat, hívják bár őket társadalomnak, népeknek, államnak, családnak, házasságnak, bárminek. Vedd el, amire szükséged van – ez mindnyájunk harca mindnyájunk ellen. Stirner »Krieg aller gegen alle«-ját sem kell azonosítani Nietzsche »Wille zur Macht«-jával. Stirneré az *önmagamért* való küzdés, önmagam és mindazt, ami az enyém, amit magamévá tudok tenni, küzdöm ki az emberek közt; a cél bennem van, én magam vagyok az, magának a »Macht«-nak teremtője. (...) Ez az »Én«, az alkotó Én, egyszersmind birtoklója a szellemi és a látható világnak, természetnek, történelemnek. Minden az »Én« teremtménye, mindennek ő – a tökéletes – mértéke. (...) Az én szabadságom akkor tökéletes, ha egyúttal – hatalmam is; ekkor én megszűnök pusztán szabad ember lenni, »Birtokló« vagyok. (...) Fichte visszavezeti a mindenséget a végtelen Énre, a »tisztá Énre«, az Ichheitre; Stirner a véges Énre épít, mellyel elpusztul minden.”²⁴

Ez vagy, ez a test, mely
mint szent kerítés
őríz örökké;
s értsd meg: csak egyszer!
csak most! csak itt! és
sehol soha többé!

Soha! – megtanúld.
Csak most! – ne hallgass
őrültek szavaira.
Bármily nyomorúlt
vagy is, te vagy csak
életed ura.
Irtóztató
magány a harc
idegenek között;
élj, ha ez a jó,
halj meg, ha az jobb:
nincs senkihez közöd.
(...)
Soha! - Számkivetett vagy,
de úr, ne felejtse el!
Kívüled semmi sincsen:
egyetlenegy vagy
egyetlenegyszer
s oly árva, mint az isten.

*Egyetlenegy vagy*²⁵

Hát nem mibennünk fáj a világ,
 ha vannak sebei?
 (...)

 Ne magamat? De! Magamat!
 Mindenki magát!
 Nem magamért, mindenkiért
 siratom én a magányt.
 Magad vagy, Ember, a hadsereged,
 és a harc rémületes;
 undorodj s halj meg, tiszta szív,
 de míg bírsz, védekezz!

*Ne magamat?*²⁶

Valóban Stirnernél az „Én” a Semmi és a Minden: „Gott und die Menschheit haben ihre Sache auf Nichts gestellt, auf nichts als auf sich. Stelle Ich denn meine Sache gleichfalls auf *Mich*, der Ich so gut wie Gott das Nichts von allem andern, der Ichmein alles, der Ich der Einzige bin. Hat Gott, hat die Menschheit, wie ihr versichert, Gehalt genug in sich, um sich alles in allem zu sein: so spüre Ich, daß es *Mir* noch weit weniger daran fehlen wird, und daß Ich über meine »Leerheit« keine Klage zu führen haben werde. Ich bin nicht Nichts im Sinne der Leerheit, sondern das schöpferische Nichts, das Nichts, aus welchem Ich selbst als Schöpfer alles schaffe.”²⁷

Ezután már megszűnik a klasszicizálás és avantgarde egyszerre jelenlévő, a vers beszédmódját zavaró, abba nem szervülő kettőssége a retorika és poétika egyeztetetlenségéből eredően groteszkbe forduló tematikában. Logikusan kimondhatónak, sőt – egyes, didaktikus esetekben – a filozófust utánamondhatónak válik a gondolatmenet, amely elválasztja a költőt a felvilágosodás kora óta örökül kapott, „hasznosság”-elvű etikai megnyilatkozás-kényszertől. A *Felirat* című vers²⁸ a Stirner-könyv mottója is lehetne, annak mintegy végletes sűrítménye:

Menteni, menteni, megmenteni!
 Könyörögni az istennek, aki
 megúnta örök trónját, ingatag
 angyaloknak, hogy le ne bukjanak,

visszaszegezni hulló csillagot,
 mosni a felhőt, ne fogja mocsok,
 látni a rosszat: nincs semmi szilárd:
 és mégis akarni az ideált:

Óh lelkem, be nehéz! s mint vád, ijeszt,
 hogy sírodon ez volna jó kereszt
 és felirat:

„Nevesd ezt a boldogtalant, aki
 hitetlenül is próbált tartani
 egy isteni és álmodott világot,
 amelyben minden pusztulásra vágyott.”

Ez a költészet nem a humanizmus, a vallásos érziület, a patriotizmus, a szabadságvágy vagy a szerelem ellenzője, hanem az ebből következő emberi függőség opponálója. Egyszerűen ráhangolja befogadóját gondolkozása alapvető megváltoztatására: másfajta beszédmódot vált ki ezáltal. Stirner nyomán megváltoztatja a beszéd koordinátáit: „Läßt Du Dir von einem Andern Recht geben, so mußst Du nicht minder Dir von ihm Unrecht geben lassen; kommt Dir von ihm die Rechtfertigung und Belohnung, so erwarte auch seine Anklage und Strafe. Dem Rechte geht das Unrecht, der Gesetzlichkeit das *Verbrechen* zur Seite. Was bist Du? – Du bist ein – *Verbrecher!* (...) Berechtigter oder Unberechtigter – darauf kommt Mir's nicht an; bin Ich nurmächtig, so bin Ich schon von selbst *ermächtigt* und bedarf keiner anderen Ermächtigung oder Berechtigung. Recht – ist ein Sparren, erteilt von einem Spuk; Macht – das bin Ich selbst, Ich bin der Mächtige und Eigner der Macht. Recht ist über Mir, ist absolut, und existiert in einem Höheren, als dessen Gnade Mir's zufließt: Recht ist eine Gnadengabe des Richters; Macht und Gewalt existiert nur in Mir, dem Mächtigen und Gewaltigen.”²⁹

Szabó Lőrincnél:

Törvényszék? Én is az vagyok!
 S jogomat bár vitassa minden,
 ha itt és most és én tekintem:
 így forognak a csillagok!
 (...)

Emberek, ti ítélni mertek?
 Tudhatjátok (azt hiszitek?)
 mért volt mindaz s mi lehetett,
 amit más tett vagy sohasem tett?

*Csillagok között*³⁰

Hol vagy már, égi akarat?
 Nem bűn s nem bűnös semmi, senki.
 Önzésem? Az is én vagyok!

Megkoronáztam magamat:
 király vagyok! és kutya! mint ti,
 akik most meghallgattatok.

*Mint ti*³¹

És ha így nézzük, Szabó Lőrinc egyik legjellegzetesebb verse, a *Semmiért egészen*³² is beilleszthető ebbe, a Stirnertől ihletett horizontba. Stirnertől eredeztetettségét az 1906-os Fülep-féle Stirner-interpretáció mintha aláhúzná. Mindazt olvashatjuk itt, ami motívumszerűen majd a Szabó Lőrinc-versben is benne lesz: az alkatrész-lét kívánalma éppúgy, mint az, „hogy a világnak kedvemért ellentéte vagy”. És benne a vers alap tétele:

bent maga ura, aki rab
 volt odakint,

és nem tudok örülni, csak
a magam törvénye szerint.

Fülep cikkében ezt olvashatjuk: „Minden szeretet, amely valamire kötelez, megkötés. Aki szeretete tárgya iránt tartozást érez, romantikusan vagy vallásosan szeret. A szeretet maga az érzés, és akit vagy amit szerettek, az én tulajdonom; tulajdonomnak nem tartozom semmivel, nincs iránta kötelességem, akár csak a szemem iránt; ha védem, magamért teszem. (...) Te ember, nem vagy más, mint a táplálékom, mint ahogy te is megeszél és elhasználsz engem. Egymásra vagyunk utalva, nem az izoláltság az ember eredeti állapota, hanem a társas élet. Csakhogy ne teremtsünk magunknak társadalmat, hogy ő egyen meg minket, keressünk egymásban anyagot, amit mint tulajdonunkat használunk. Az én hatalmam a tulajdonom; a hatalmam révén jutok a tulajdonomhoz; a hatalmam én *vagyok* magam, s általa a magam tulajdona. (...) Kedves nekem minden igazság, amely *alattam* van; *fölöttem* lévőt, melyhez igazodnom kellene, nem ismerem.”³³

Sőt, még a verset szinte visszajára fordító zárás is benne olvasható ebben az interpretációban is:

és én majd elvégzem magamban,
hogy zsarnokságom megbocsásd.

Így írja a költő – a filozófiai író pedig ezt olvassa ki Stirnerből: „Szeretem az embereket – az egoizmus öntudatával; szeretem őket, mert a szeretet *engem* boldogít. Szeretek, mert természetemben van a szeretet, és jólesik. (...) Én, ha szenvedni látok valakit, akit szeretek, lecsókolom homlokáról a bánat barázdáját, mert nekem rosszulesik látnom; magamért csókolom le; a magam fájdalmát akarom elkerülni.”³⁴

Az egyént irányító, meghatározó „igazság” – legyen az Isten, állam, haza, mozgalom, szabadság, párt – létét visszajáról mutatja fel szenvedélyes érvelésében a filozófus. Nem tagadja létük, csak az értéket minősíti *egy más szempont* horizontjáról. Mindazt, amit az újkor embere mint viszonyítási (akárha vitatott) értéket megismert, amelyek között alakult tájékozódása, Stirner – a maga szenvedélyesen érvelő³⁵ modorában – *kísérteteknek* minősíti. És ez megint kulcsmetaforává válhat – a hegelianusok *Geistjétől* Stirner ezt opponáló *Gespentjéig*, és a stirneri metaforát ironikusan visszafordító Marxig. „Mit den Gespenstern gelangen Wir ins Geisterreich, ins Reich der Wesen” – kezdi a *Der Spuk* című fejezetet, s a vége felé ismét visszajut erre: „Aber nicht bloß der Mensch, sondern alles spukt. Das höhere Wesen, der Geist, der in allem umgeht, ist zugleich an nichts gebunden, und – »erscheint« nur darin. Gespenst in allen Winkeln!” Ezzel szemben pedig szinte ujjongva mutatja fel a maga horizontját: „Wenn Ich Dich hege und pflege, weil Ich Dich lieb habe, weil Mein Herz an Dir Nahrung, Mein Bedürfnis Befriedigung findet, so geschieht es nicht um eines höheren Wesens willen, dessen geheiligter Leib Du bist, nicht darum, weil Ich ein Gespenst, d. h. einen erscheinenden Geist in Dir erblicke, sondern aus egoistischer Lust: Du selbst mit *Deinem* Wesen bist Mir wert, denn Dein Wesen ist kein höheres, ist nicht höher und allgemeiner als Du, ist einzig wie Du selber, weil Du es bist.”³⁶

Lehet, hogy erre is visszautalt a kitűnő debattőr Marx *Kiáltványában*, midőn híres világlátomását fogalmazta, miszerint „Kísértet járja be Európát”³⁷ Azaz: visszafordította a gondolkodás és beszéd módját a közösségi gondolkodásra és az

osztályharcok történetéből épülő külső meghatározókra; vissza az *egóról* a történelemre. Az expresszionizmus pedig, átvéve a marxi beszédmódot, a líra hagyományos pedagógiai-didaktikus megszólalásaként alkalmazza.

Szabó Lőrincnek – láttuk – ahhoz nem kellett Stirner, hogy az *egót* verse középpontjába állítsa, sem pedig hogy érzékelje, hogy a hagyományos-megszentelt kötöttségek zavarólag avatkoznak legszentebb megvalósulásába, versének beszédmódjába, de igenis jól jött a filozófus felszabadító érvelése, érvelésének szinte állandó szónoki imperatívusza: „Meine Freiheit wird erst vollkommen, wenn sie meine – Gewalt ist.”³⁸ A költő megalkotta ehhez a maga beszédmódját – ez lesz a *Te meg a világ* nagy poétikai újdonsága –; verseiben pedig megkeresi azt a keresztelési pontot, amikor a vágy, az akarat, az erő hatni tud: a külvilág rendszere ellenében az Egy álmai érvényesülhetnek.³⁹

ideje volna végre már
megszöknöm közületek.

De hová? „Die Eigenheit aber ruft Euch zu Euch selbst zurück, sie spricht: »Komm zu Dir!« (...) Die »Eigenheit« ist eine Wirklichkeit, die *von selbst* gerade so viel Unfreiheit beseitigt, als Euch hinderlich den eigenen Weg versperrt”. „»Freiheit lebt nur in dem Reich der Träume!« Dagegen Eigenheit, das ist mein ganzes Wesen und Dasein, das bin Ich selbst. Frei bin Ich von Dem, was Ich *los* bin, Eigner von dem, was Ich in meiner Macht habe oder dessen Ich *mächtig* bin. *Mein Eigen* bin Ich jederzeit und unter allen Umständen, wenn Ich Mich zu haben verstehe und nicht an Andere wegwerfe. (...) *Mein Eigen* aber bleibe Ich.”⁴⁰

Szabó Lőrincnél:

Bennünk, bent, nincs részlet s határ,
nincs semmi tilos;
mi csak mi vagyunk, egy-egy magány,
se jó, se rossz.
Rejtőzz mélyre, magadba! Ott
még rémlik valami elhagyott
nagy és szabad álom...
(...)

Tengerbe, magunkba, vissza! Csak
ott lehetünk szabadok!

És mikor? „Warum nun, wenn die Freiheit doch dem Ich zu Liebe erstrebt wird, warum nun nicht das Ich selber zu Anfang, Mitte und Ende wählen? Bin Ich nicht mehr wert als die Freiheit? Bin Ich es nicht, der Ich Mich frei mache, bin Ich nicht das Erste? Auch unfrei, auch in tausend Fesseln geschlagen, bin Ich doch, und Ich bin nicht etwa erst zukünftig und auf Hoffnung vorhanden, wie die Freiheit, sondern Ich bin auch als Verworfenster der Sklaven - gegenwärtig.”⁴¹

A költőnél:

Elrontott a kaján varázsló
mindent, ami volt s ami lesz.
Tudom, mi mi, és hogy a nagy
titok örökre az marad.

Uj vágy, uj hit, ujszinü zászló?
Játék, fölösleges.

A tudás unalom: az újat
csak a kezdet találja ujnak
egy darabig;
mindenkiben fölkel a nap,
de mindent csak az alkonyat
mutat meg egy kicsit.

Folytatni? Munka, nők?— No és?
Nem több, amit cserébe ad
érte az életünk?
Megszégyenült és nem marad
többé velünk
az üdvözítő tévedés!

*Tehetetlenül*⁴²

Avagy ismét a programvers, Az *Egy álmai* szövegével:

Mire várjak még tovább, a jövőt
lesve alázatosan?
Fut az idő, és ami él,
annak mind igaza van.
(...)
Aki bírta, rég kibogozta magát

Szabó Lőrinc barátja és (épp ekkor „tanítványa”) József Attila talán éppen a „mesterrel” vitatkozik, amikor azt írja az *Eszmélet*-ben:

Csak ami nincs, annak van bokra,
csak ami lesz, az a virág,
ami van, széthull darabokra.

Ő a történelemben gondolkozva alakította e poétikus metaforát, a „talált tárgy”-nak történelmi távlatot képzelt, bárha mintha egyik utolsó versével talán a „mester” igazára „kancsítana”:

Jöjj barátom, jöjj és nézz szét.
E világban dolgozol
s benned dolgozik a részvét.
Hiába hazudozol.
Hadd most azt el, hadd most ezt el.
Nézd ez esti fényt az esttel
mint oszol...

Piros vérben áll a tarló
s ameddig a lanka nyúl,
kéken alvad. Sír az apró

gyenge gyp és lekonyúl.
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.
Alkonyúl.

„Költők és Kora”

Talán ezzel lépett József Attila is az „üdvözítő tévedés” utáni állapotba, a jelenbe: a „*Költők és Kora*” ez a jelenlét, *Gegenwart*. Talán itt hajlik össze a „Kor” két nagy költője. „Beteggé gyógyított már az idő”: ezt mindkettőjük írhatta volna. Ezúttal Szabó Lőrinc írta.

Szabó Lőrincnél ezután következik a nagy hadüzenet a történelemnek. A *Té meg a világ* kötet után a *Különbéke*. A *Sivatagban* című versben⁴³ az „egy perc örömd” és az „egy perc életed” szembeül az „örökkévaló világ”-gal és „a Föld minden szenvedésé”-vel. A viszonyítás kifejezése Stirner örökös viszonyítását visszhangozza: „többet ér”. Ez már nem filozófiai feszültségkiéneklés és feloldás, ez már egy újjászületett költészet további programja: „A vers esetleg úgy fest, mint a legnagyobb önzés megnyilatkozása. Pedig a legnagyobb kétségbeesés.”⁴⁴ Ekkorra a költő már magáévá alakította a beszédmód után a gondolkodásmódot is: már nem Stirner beszél itt, hanem a szerelmét a távolban tudó, vágyakozó élményét ihletőként felhasználó ember, aki utóbb már nem is tudja, honnan az áthallás a versbe: „Azt azonban most sem tudom, magam sem tudom, hogy az idézett két sornak mi az igazi jelentése, az érzelmi értelme. Hogy gúnyos, keserű, cinikus, megalkuvó, biztató, kegyetlen, léha vagy kétségbeesett vagy mi egyéb volt, milyen lehetett az a lélek, az a tapasztalat, amely ezeket a sorokat súgta válaszul a kérdésekre. Megvetett, lenézett a Szfinx? Vagy ellenkezőleg, méltónak ítélte rá, hogy rémületes tudása legbizalmasabb, legbensőbb magvát közölje velem? Vagy talán hazudott? S ha hazudott, ugratásból tette, gonoszságból? Vagy éppen megfordítva: szeretetből, szánalomból?”⁴⁵ Korábban hallhattam mögötte nietzschei-schopenhaueri sugalmat, most vélhetem a Stirner-hatás összegeződésének – a költő tudatában már mindezek a hatások elszunnyadtak. Értetlenül áll a verssel szemben, csak biográfiai esetlegességét ismerteti. Ekkor – az ihletés pillanatára visszavetítve is – sajátjaként jelenik meg a szöveg. A *vers* sajátja valójában. Hiszen Stirner szemlélete, grammatikája és szövege is csak arra kellett, hogy a tudatban felgyült belső feszültségeket segítség nélkül renddél alakítani.

Szabó Lőrinc költészetében ekkortól – talán Stirner hatására tudatosodva – azt vizsgálja: „ami van”. A jelent. Valóban *csak* széthull? Avagy lehet építeni erre a jelenre – minden széthullása ellenére? Az *Egy álmai*, az *ego* preferálása vajon lehetővé tesz egy olyan poétikai rend átgondolását, amely, a széthullást vállalva, mégis alakíthat annak ellenében egyfajta autentikus jelent? A Stirner által nyitó és záró mottóként kiválasztott Goethe-sor értelmében: „Ich hab' Mein' Sach' auf Nichts gestellt.”? „Mindenemet a Semmire építettem” – mint Fülep értelmezi magyarul? Vagy ahogy a Stirner-kalauzolta pokoljárás végi Purgatóriumba átjutva, Szabó Lőrinc a maga nyelvére fordítja le, sajátjaként beleépítve egyik programversébe?⁴⁶

különbékét ezért kötöttem
a semmivel

Avagy József Attila egyik utolsó gondolkodói-költői megfogalmazásában?

Ugy szállong a semmi benne,
mint valami: a világ
a táguló űrben lengve
jövőjének nekivág; (...)
mindenség a semmiségbe',
mint fordítva, bennem épp e
gondolat...

„Költőnk és Kora”

És amelyet magam éppen e példamutató nagy ikerpár költészetére tekintve a dialogikus poétikai paradigma klasszicizálódásaként írok le.

Jegyzetek

- ¹ *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása: Szabó Lőrinc és Max Stirner* címmel megjelent a Magyar Filozófiai Szemlében (39. évf. 1995/1-2. 133-152.); könyvben: *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása (Szabó Lőrinc és Stirner - I.)* címmel, In: *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Bp. 1997.; jelen tanulmány ennek átgigazított változata.
- ² STEINERT Ágota: *Küzdelem a harmóniáért. Szabó Lőrinc költői világa*, ELTE Bölcsészdoktori értekezés, Bp. 1971.
- ³ *Szabó Lőrinc lázadó évtizede* címmel 1968-ban védtem meg kandidátusi értekezésésként, majd 1970-ben a Szépirodalmi kiadó kiadásában könyvalakban is megjelent.
- ⁴ „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” (*A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*), Argumentum, Bp. 1992.
- ⁵ A motívum sajátos továbbéléséről tanúskodik József Attila *Ars poeiticájának* első változata, ahol intertextuálisan jelenik meg ez a georgei-Szabó Lőrinc-i formula: „van anyaföld is, hol a tankok/ erősítik föl rímeit!...” (lásd a Stoll-féle kritikai kiadásban – Akadémiai, Bp. 1984. 2. k. 346. – k2-ként jelölt variánst; eredetijét pedig a PIM-ben, JA469. sz. alatt).
- ⁶ „Délután elvittem Babitsnak. Könyvtárszobájában, a díványán fekvé olvasta végig; utána remegni kezdett, s azt mondta, hogy »ennél nagyobb verset Vörösmarty óta nem írtak.« ... nyilvánvaló, hogy Babits dicséretében elsősorban a saját félelmei szólaltak meg.” – emlékezik 1954. április 18-án a vers keletkezéséről Szabó Lőrinc. In: *Érlelő diákkévek*, összeállította, sajtó alá rendezte: KABDEBÓ LÓRÁNT, Irodalmi Múzeum sorozat, PIM és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadása, Bp. 1979. 301.
- ⁷ Az *Összes versei* számára *Jelenések* címmel dolgozza át. A *Vers és valóság* emlékezése szerint „a 19-es kommun kitérésére és az általa keltett rémületre vonatkozik, lényegileg azonban fantáziajáték”. (SZABÓ LÓRINC: *Vers és valóság. Összegyűjtött versek és versmagyarázatok*, 1-2, a szöveget gondozta: KABDEBÓ LÓRÁNT, Magvető, Bp. 1990. 1. k. 43.)
- ⁸ A vers első megjelenése: Az Est, 1923. november 11. sz.
- ⁹ A vers első megjelenése: Pesti Napló, 1928. szeptember 16. sz.
- ¹⁰ Lásd 1945-ös *Naplóját* és védőbeszédeit. In: SZABÓ LÓRINC: *Bírákhoz és barátokhoz*, sajtó alá rendezte: KABDEBÓ LÓRÁNT, Magvető, 1990.
- ¹¹ Mennyire tévedtek azok, akik 1945 után valamilyen költői önvizsgálatot kértek számon rajta és utóbb kritikáikban a *Tücsökzenén* is. Hiszen ő nem utólag, hanem éppen hogy *előzőleg* tette meg. Ezt hangoztatja 1945-ös *Naplójában* és védőbeszédeiben is (lásd SZABÓ LÓRINC: *Bírákhoz és barátokhoz*, i. k. és jegyzetei). Csakhogy ez a számvetés nemcsak a fasiszta, de a marxista kötelékekből is jóelőre kivágta ezt a költészetet.

- ¹² Az 1938-ban, a *Vezér* átírt változatával megjelenő *Harc az ünnepért* kötettel egy évben keletkezett vers címe, a *Régen és Most* kötetben jelent meg utóbb.
- ¹³ A vers a Pesti Napló 1924. június 22. számában jelent meg, némi központozási változtatással. Ez a változat az átírás előtti *Fény, fény, fény* kötetből (1926) való. Az 1934-es *Válogatott verseitől* kezdve más szöveggel, *Kísértetek* címen ismert.
- ¹⁴ A vers idézett része az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetből való. Ugyanez a rész a Pesti Napló 1928. szeptember 16. számában imígyen hangzik: „Most elbúcsúzom magamtól. Mi lesz,/ nem tudja senki. Én sejttem. Amit/ megindítottam, most az az egyetlen/ lehetőség, egyetlen helyes út./ Csak erőm legyen, legyen önuralmam/ s meglesz a győzelem: jelen vagyok/ az ország kétszáz városában, én/ indulok meg félmillió szuronyban/ a főváros felé, egy óra mulva/ monitoromon eldördül az ágyú:/ én megszűnök s testem épületében/ megmozdul egy világ gépezete.”
- ¹⁵ Az ilyenfajta átigazításról írja az *Összes versei* 1943-as *Az olvasóhoz* címzett utószavában: „Nem hamisítottam a múltamat, hanem most mutattam meg igazán. (...) A versek váza, alkata, csontozata mind egyiknél mutatta, sügta, elém rajzolta, szinte követelte a végső formát, az egyedül helyes, sőt egyedül lehetséges megoldást.” (Singer és Wolfner, Bp. 1943. 679., 678.).
- ¹⁶ A vers az 1926-os Magyarország május 1-ji számában, *A költő éljen a földön* címmel jelent meg. *Válogatott verseibe* nem veszi fel, csak az *Összes versei* számára igazítja meg *A költő és a földiek* címmel.
- ¹⁷ Életrajz és textológia sajátosan ismétlődő jelenete Szabó Lőrinc pályáján: a megidézett két verset a pályáját féltő magánember más-más történelmi helyzetben politikai alibiként is ki akarja használni. A *Vezér* 1938-as kötetbeli közlése egyfajta utalást is jelenthetett a győztes vezérek korában az előzetes költői megrajzolásra. Az ezt követő úzottságában, a háború után pedig még életmeditációjába, a *Tücsökzenébe* is tanácsosnak vélte beledolgozni *A költő és a földiek* című verset az akkori

ban politikai okokból ismét megkívántta vált szociális-történeti tematikája okán. A *költő* mégis mindkét esetben megrontotta a helyezkedés-védekezés pozícióját. A *Vezér* esetében a régi vers ellentéteit hangsúlyozza ki a poétikai megformálással; a másikat a *Tücsökzene* 264. A *Költő és a Földiek* című darabjában pedig időzjel közé tette, mintegy kijelentve, „nem ér a nevem” (mint ezt utóbb, a *Vers és valóság* (i. k. 2. k. 441-442.) verselemzése során be is vallja: „Azért van a teljes vers időzjelbe rakva, mert mintegy distanciát akartam jelezni, azt, hogy mindezt nem okvetlenül a mostani énem mondja, hanem az 1926-os, vagyis *A Sátán Műremekei*. ... A vers pontosan követi *A Sátán Műremekei* ars poeiticájának a gondolatmenetét.”).

- ¹⁸ Hogy 1928-ban még nem ismeri Stirner beszédmódját, arra éppen a *Vezér* című vers átiratában idézett – jelenlétével a Szabó Lőrinc-i költészet *múltjára* visszautaló – két kifejezés utalhat. Az „alázat” és „hit” a Stirner-féle beszédben váltik negatív kulcsszóvá, amely éppen a történelemmel („jövő”) kapcsolódik *Az Egy álmaiban*, természetesen elutasítva: „Mire várjak még tovább, a jövőt lesve alázatosan?” 1938-ra ezek a fogalmak dialogizált jellegűek, jelenléti egyszerre távolító hatású (Stirner-féle beszéd), de akkor már egyfajta poétikai „ünnep”, a dialogikus poétikai paradigma klasszicizálódásának sugallatát is hordozó. A vers 1928-as fogalmazása idején azért nem jelenhetnek meg a versben, mert a költő számára ez a két kifejezés még – sem filozófiailag, sem poétikailag – nem jelent semmit.
- ¹⁹ RÁBA György 1972-ben megjelent monográfiájától kezdődően a szakirodalom Russell filozófiai gondolataival egyeztetni Szabó Lőrinc költői fordulatát. Ezek az értelmezések Szabó Lőrincnek egy későbbi visszatekintésére mennek vissza, amelyben arról beszél, hogy újabb költői alakulásakor a *megerősítést* Russell példájától kapta („Rendben vagy, te is *egy lehetséges világ* vagy, fiatalember.” In: KÓHALMI Béla: *Az új könyvek könyve*, Gergely R. Kiad., Bp. 1937, 305.). De itt a költő *utólagos* vissza-

igazolásról beszél. Stirnerről életében hallgat: tudatos elhallgatás vagy kriptamnédia folytán? Siron túli üzenetében, a *Vers és valóság*ban említi csak meg, *Az Egy álmai* című verssel kapcsolatban (1. k. 339.). A magam részéről a kapcsolat első hangsúlyos említését Baránszky-Jób Lászlóval való beszélgetéseim során hallottam.

²⁰ Max STIRNER: *Der Einzige und sein Eigentum*, Reclam, Leipzig, [1892] 13-14. A továbbiakban a német szöveget ebből a kiadásból idézem. A jegyzetbeli magyar fordításokat Hell Judit készítette.

²¹ Max STIRNER: *Der Einzige und sein Eigentum*, i. k. 13-14. „De néztek csak a szultánt, aki oly jóságosan gondoskodik az »Övéiről«. Nem ő maga-e a merő önzetlenség, s nem áldozza-e föl magát óránként az Övéiért? Igenis, az »Övéiért«. De próbáld csak meg egyszer, hogy úgy mutatkodj meg, mint aki nem az Övé, hanem mint aki Tenmagadé vagy: miéért egoizmus alól kivonod magadat, börtöne kész számodra. A szultán a semmire, csupán önnön magára épített mindent: ő egy személyben minden, ön maga számára az Egyetlen, és nem térfelől olyat, aki azt merészelné, hogy ne »Övéinek« egyike legyen.”

²² Megjelent: Pesti Napló, 1931. március 15. sz.

²³ FÜLEP Lajos: *Stirner*, újraközölve: Fülepp Lajos: *Egybegyűjtött írások*, I. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport kiadása, Bp. 1988. 312-323.

²⁴ FÜLEP Lajos: *Stirner*, i.h. 314-315., 313., 316., 316., 316-317., 319., 319., 319.

²⁵ Megjelent: Pesti Napló, 1930. szeptember 28. sz.

²⁶ Megjelent: Pesti Napló, 1931. január 25. sz.

²⁷ Max STIRNER: i. k. 14. „Isten és az Emberiség a Semmire építettek, semmi másra, mint önmagukra. Ugyanígy Én is *Önmagamra* építék, az Én épp úgy, mint az Isten, minden más Semmije; Én önmagam számára minden, Én, az Egyetlen vagyok. Ha az Istennek, ha az emberiségnek, miként ti állítjátok, önmagában véve elegendő szubsztanciája van ahhoz, hogy ön maga számára minden legyen, akkor úgy érzem, *Én* belőlem még kevésbé hiányzik ez,

és nincs okom panaszkodni »ürességem« miatt. Én nem az üresség értelmében vagyok Semmi, hanem a teremtető Semmi vagyok, az a Semmi, amelyből alkotóként Én magam teremtek mindent.” (A *Gehalt szubsztanciáként való fordításakor az angol szöveget követjük*, vö.: Max STIRNER: *The Ego and his Own*, edited and introduced by John CARROLL, Harper and Row, New York, Evanston, San Francisco, London, 1971. 41.

²⁸ Megjelent: Pesti Napló, 1930. március 2. sz.

²⁹ Max STIRNER: i. k. 233., 245. „Ha másvalaki által adatsz jogot magadnak, akkor nem kevésbé a jogtalanságot is el kell szenvedned tőle; ha az igazolás és a jutalom tőle származik, akkor várd tőle a vádat és büntetést is. A jog elől a jogon-kívülség, a törvény elől a *bűnös* kitér. Mi vagy te? *Bűnöző* vagy! (...) Joggal vagy jogtalanul – ezzel nem törődöm; ha hatalmas vagyok, akkor már föl is vagyok hatalmazva, és nincs szükségem senki föl hatalmazására vagy föl jogosítására [a pontos vesszőtől átvéve Fülepp parafrázisából, i.h. 320.]. A jog – olyan támaszték, amelyet egy kísértet osztogat; a hatalom – ez Én magam vagyok, Én vagyok a Hatalmas, és a hatalom Birtokosa. A jog fölöttem áll, abszolút és egy magasabb szférában létezik, kegye onnan árad rám: a jog a bíró kegyelmi ajándéka; hatalom és erő csak Bennem létezik, a Hatalmasban és Erősből.”

³⁰ Megjelent: Pesti Napló, 1932. jan. 6. sz.

³¹ Megjelent: Pesti Napló, 1931. okt. 25. sz.

³² Megjelent: Pesti Napló, 1931. máj. 24. sz.

³³ FÜLEP Lajos: *Stirner*, i.h. 320-321.

³⁴ FÜLEP Lajos: *Stirner*, i.h. 320.

³⁵ Fülepp kifejezése: „az érvek felvonultatása (...) Stirner főerőssége”. i. m. 314. A magam részéről inkább a *retorikust* használnám.

³⁶ Max STIRNER: i. k. 51., 54., 54. „Kísértetekkel érkezőnk meg a szellemvilágba, a *lények* birodalmába (...) Ám nemcsak az ember, de minden kísért. A felsőbb lény, a Szellem, amely mindent bejár, egyszerűen semmihez-kötött, és csak ebben »jelenik meg«. Kísértet minden zugban! (...) Ha téged gondosan ápollak, mert szeretlek, mert szívem benned táplálékot, szükségletem kielégülést talál, ez nem egy

felsőbb lény kedvéért történik, melynek Te megszentelt teste vagy, nem azért, mert Én egy kísértet, azaz egy megjelenő szellemet látok Benned, hanem önző vágyból: *Te magad*, a Te lényeddel együtt vagy értékes számomra, mert lényed nem valami felsőbb, nem magasabb és általánosabb nálad, hanem egyetlen, mint Te magad, mivel Te vagy az.”

³⁷ A *Kommünista kiáltvány* első sora nemcsak fenyegetés, de egyben ironikus filozófiai fogalomvita is lehet: Marx ironikusan tér vissza a *Gespenst* kifejezésre, talán arra is replikázva, hogy Stirner minden társadalmi kötöttséget mint „*Gespenst*”-et és „*Spuk*”-ot utasított el: „*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus*.”

³⁸ Max STIRNER: i. k. 196. „Szabadságom csak akkor lesz teljes, ha ez – az én *hatalmam*.”

³⁹ Feltehetően ennek, éppen a *Te meg a világ* címkombinációban tudatosodott változásnak egyik alkalmazása a korábbi *Nézek*, s *ezer arcom visszanez* címmel szereplő, már idézett versnek stirneri hangoltságú címváltozata és visszaértelmezése 1934-ből: *Kísértetek*. Lásd még erről a versről: RÉTFALVI Györgyi: *Ha a kísértetek összenéznek*, Új Holnap, 1995. szeptember, 91-94.

⁴⁰ Max STIRNER: i. k. 193., 193., 185., 186. „Az egyediség azonban visszahív benneteket önmagatokhoz, és így szól: »Térj meg magadhoz!« (...) Az egyediség olyan valóság, amely éppen azt az alávetettséget utasítja el *önmagától*, amely benneteket visszafogva útjaitokat elzárja. (...) »Szabadság csak az álmok birodalmában létezik!« Ellenben az egyediség az én egész lényem és ittlétem – ez Én magam vagyok. Szabad attól vagyok, *amitől megszabadulok*, birtokosa annak vagyok, ami a hatalmam van, vagy amelyen én uralkodom. Mindenkor és minden körülmények között a *magam tulajdona* vagyok, ha megértem, hogy birtokoljam önmagam, s ne dobjam oda másoknak (...) De én a *magam tulajdona* maradok.” Fried István hívta fel figyelmemet arra, hogy az idézetben egy Schiller-sor variánsa rejtőzik (melyre az idézett jegyzetelt angol fordítás sem utal). A Szabó Lőrinc-vers, *Az Egy álmai*, Stirneren keresztül végül is a schilleri

versmodellre is visszautal: *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* című versében Schiller a külvilág történelmi mozgás-zavaraival szemben a belső szabadságra utal: „In des Herzens heilig stille Räume/ Mußt du fliehen aus des Lebens Drang/ Freiheit ist nur in dem Reich der Träume/ Und das Schöne blüht nur im Gesang.” (Az új évszázad kezdetén címmel Kálnoky László fordításában: „A szív csöndes szentélyébe fuss hát/ A világból, mely forrong vadul/ Egy szabad hon van csak: Álomszázag/ És a szépség csak dalban virul.”) Schiller térben és erkölcsben különböztetett, retorikusan megformált helyszínei Stirnernél tárgikus alternatívává lényegülnek át; Szabó Lőrincnél mindez a személyiségen belüli, a retorikus megjelenítésben egyszerre térben és erkölcsben különböztető és tragikus alternatívát állító – egymást feltételező és kizáró – dialógus megjelenési formájává szerveződik.

⁴¹ Max STIRNER: i. k. 192. „Mármost miért van az, hogy mégis a szabadság törekszik az Én szerelmesévé lenni, miért hát, hogy nem az Én önnön személyét választjuk kezdetül, közép- és végső pontként? Nem vagyok értékesebb, mint a szabadság? Nem én vagyok-e, aki magát szabadítja fel, nem én vagyok-e az Első? Szabadság nélkül is, ezer bilincsbe verve, mégis Én vagyok, és nemcsak – mint a szabadság – mintegy jövendőre és reményre utalva, hanem – ha a rabszolgák legkivettebbjeként is – a jelenben.”

⁴² Megjelent: *Meztelen* címmel a Nyugatban, 1930. II. k. 675. november 16.

⁴³ Szabó Lőrinc egy 1931-es egyiptomi utazás emlékéből alakítja a verset, a *Te meg a világ* kötet megjelenése után, a Pesti Napló 1933. április 23-i számában jelenik meg.

⁴⁴ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 504.

⁴⁵ Szabó Lőrinc: *Egy marék Libia*, Új Idők, 1942. július 25.; könyvben: Szabó Lőrinc: *Könyvek és emberek az életben*, válogatta és a szöveget gondozta STEINERT Ágota, Magvető, Bp. 1984. 561.

⁴⁶ *Különbéke*, megjelent a Pesti Napló 1933-as húsvételi számában. Megfigyelésemet két műfordító költővel kontrolláltattam, s mind Vas István, mind Tandori Dezső elfogadta feltételezésemet.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Különbség – másként

Szabó Lőrinc: Az Egy álmai

Szabó Lőrinc 1932-es, *Te meg a világ* című kötetének kiemelkedő szerepét a 20. századi magyar líratörténetben (vagy – visszafogottabb fogalmazással – a költő életművén belül) nemigen lehet kétségbevonni. A kortársi (kritikákban, ismertetésekben megnyilvánuló) recepció éppúgy észlelte ezt, mint a későbbi, irodalomtörténeti távlatokat is mérlegelni kényszerülő megítélések. Kabdebó Lóránt új, 1992-es monográfiája szerint – e kötet egyik legfontosabb tulajdonságaként – a dialogicitás, a versbeszéd dialogikus hangoltsága az a vonás, ami felől e kitüntetett pozíció a legnyilvánvalóbban és legpregnánssabban belátható (s Kabdebó éppen *Az Egy álmain* mutatja be, hogy miként működik poétikailag e dialogikuság). Paradox módon azonban e fogalom poétikai meghatározhatósága mégsem teljesen egyértelmű, többféle nehézségbe is ütközhet.¹ Ennek egyik okát a fogalom általánosabb, nyelv- és irodalomelméleti használatai jelentik, amelyek a dialogicitást a befogadásfolyamat univerzális vonásának tekintik, elsősorban Bahtyin írásai és az e téren őt követő irodalmi hermeneutika alapján. A másik ok pedig az lehet, hogy a Kabdebó által használt értelemben dialogikuságként jelölt poétikai szerveződés (esztétikai) tapasztalata láthatólag már jóval korábban, a kötet létrejöttével nagyjából egyidőben is megjelent.² Ehhez a belátáshoz persze éppen maga Kabdebó segíthet hozzá, mégpedig éppen azzal, ahogyan a dialogicitást meghatározza. Kabdebó egyfajta modális ambivalenciában, többszólamúságban, méghozzá nem valamifajta „belső” vitaként megjelenő drámai monológ formájában, hanem különböző nyelvi magatartásformák együttes jelenlétében jelöli ki a *Te meg a világ*-kötet eme újszerűségét, ami ezzel elsősorban a lírai én szólalmában tárulhat fel, vagyis a versben beszélő hang megalkotásában.³ Kabdebó vitathatatlan érdeme az, hogy ezt a tapasztalatot – amely igazából végigvonul a kötet befogadástörténetén – a lírai én szólalmának megosztottságaként magyarázza. A korábbi értelmezésekben ugyanis a – dialógust formálisan lehetővé tevő – különbséget rendre olyan oppozíciókkal magyarázták, amelyekbe a költőt (a lírai ént) és valami rajta kívüli/tőle különböző „szereplőt” kellett behelyettesíteni (amit egyébként maga a kötet cím, illetve a Szabó Lőrinc-költészetben sokszor – bár nem elsősorban a *Te meg a világ*-ban – előforduló szerepversek lehetővé is tesznek). A recepciótörténet első szakasza tehát különböző ellentétpárokban próbálta elhelyezni a költő „állásfoglalását” (individualizmus/közösségiség, pesszimizmus/optimizmus stb.).⁴ Kabdebó mellett talán Németh G. Béla rövid, 1980-as írása volt az, amely

felhívta a figyelmet arra, hogy a Szabó Lőrinc-versek költői attitűdjei nem sorolhatók be egyértelmű kategóriákba, még esztétikai vagy bizonyos líratörténeti attitűd-képletekbe sem.⁵

Az, hogy a versekben beszélő hang integratív, koherens voltát a legtöbb esetben nem kérdőjelezték meg s így a felmerülő ellentéteket olvasóik általában az egyetértés/elutasítás differencia mentén érzékelték (ennek talán legismertebb példáját a *Semmiért Egészen*, Szabó Lőrinc talán legismertebb versének szokásos olvasási stratégiái nyújthatják), nem kis mértékben egy olyan poétikai „modellel” magyarázható, amely a „költőiség” valamifajta kritériumait a hagyományosan értett „stílusesszüközökben” véli megtalálhatónak. A *Te meg a világ* nyelvhasználatát illetően teljesen egységes képletek vonulnak végig a recepciótörténeten, ezek a viszonylag puritán, „köznyelvi”, „dísztelen”, „intellektuális” stílus, illetve a formai-poétikai klassziczálódás fogalmi köré csoportosulnak (ez utóbbi kifejezés problematikusságának, sőt használhatatlanságának felismerése nem kis mértékben az 1991-es, *Paradigmaváltás (P) az 1920/30-as évek lírájában* című pécsi konferencia előadójának az érdeme, Thomka Beáta tanulmánya szerint például a „klasszikus” költészeti eszményekhez, formákhoz való visszatérés helyett inkább a különböző poétikai szinteken egyaránt megnyilvánuló polifonizálódás jellemzi e korszak magyar költészetét). A „tárgyas-intellektuális stílus”, amely nemigen él szokatlan metaforákkal, képekkel, inkább az élőbeszédhez közelít s meglepő arányban használ különböző viszonzyszavakat, bizonyosfajta egyértelműség hatását keltette-keltheti a befogadókban. Az ilyen stílusminősítéseket⁶ támaszthatja alá az is, hogy a Szabó Lőrinc költészetét mindig is jellemző fogalmiságot könnyen és jogosan lehet bizonyos filozófiai hatásokkal és általában bölceleti igénnyel is kapcsolatba hozni.

Így például a *Te meg a világ* címadás által létesített beszédhelyzet is valamifajta egyértelműség vonását nyerhette el, s az őt körülvevő világgal szembesülő „én” pozícióját még az „önmegszólítás” alakzata is csak részben problematizálta. Ez a fogalom, melyet Németh G. Béla kiváló tanulmánya dolgozott ki, olyasfajta verstípust jelöl, melynek (itt részletesen nem tárgyalandó) poétikai sajátosságai, eredendően dialogikus volta, elterjedt válságának időszaka, valamint a benne létesülő alapvető attitűd, az individuum szembesülése saját önértelmezési „válságával”⁷ szorosan kapcsolódnak Szabó Lőrinc költészetéhez, a *Te meg a világ* verseinek olvasatában nem mindig érvényesíthető, aminek az az oka, hogy a verstípus látens dialógusának érzékelhető szólama gyakran önmagában is problematizálja a beszédhelyzetét.

A *Te meg a világ* verseinek egyik legjellemzőbb vonása, hogy a verskezdetek már eleve valamiféle párbeszédhelyzetben szituálják a versben megszólaló hangot (például *Egyetlenegy vagy, Ne magamat?*, *Menekülni, Csillagok közt, Semmiért Egészen, Börtönök, Embertelen*), s így nyilván többször az „önmegszólítás” olvasási kódját aktivizálják. A kötet utóbb talán legrepresentatívabbnak bizonyult verse, *Az Egy álmai* is egy ilyen lehetőséget rajzol ki az első sorban („Mert te ilyen vagy s ők olyanok”), ám csak azért, hogy ezt azonnal dekomponálja: ebben a versben az „önmegszólítás” alakzata folyamatosan akadályokba ütközik, a versbeli én pragmatikai helyzete (a beszélő megjelöltsége, illetve meg-nem-jelöltsége a szövegben) egy igen figyelemreméltó mozgásban ragadható meg. Rögtön az első két sor háromféle név-

mást tartalmaz („te”, „ők”, „neki”), majd a következő sorok konstatív modalitása és eldönthetetlen beszédhelyzete („s mert kint nem tetszik semmi sem/ s mert győzni nem lehet a tömegben”) után jelenik meg a jelölten egyes szám első személyű beszéd, ami így átírja az első sornak (a kötet cím értelmezései által is motivált) önmegszólítás-ként való olvasatát. A második versszak egyértelművé is teszi ezt a beszédhelyzetet („Én vagy ti...”), s ez megismétlődik a harmadik szakaszban is („... én és a világ, / (...) neki ő, magamnak én”). A negyedik szakasz a versbeli én prosopopoeiáját⁸ illetően viszont ismét egyfajta eldönthetlenséget hív elő, hiszen a „Szökünk is, lelkem, nyílik a zár, / az értelem szökik” sorokban a „lelkem” ismét lehetővé teszi az „önmegszólítás” olvasási stratégiáját, ám a többes szám első személyű megszólalás (ami az előző szakaszokban is mindig úgy jelent meg, hogy egyből jelezte az én elválasztottságát a mindenkori „másiktól”, vagyis mindig egyben különbségként is kellett értelmezni: „Én vagy ti, egyikünk beteg;”, illetve „Ketten vagyunk, én és a világ.”) nem feltétlenül írja elő a versbeli hang és a „lelkem” metaforikus azonosítását, sőt grammatikailag – a birtokviszony jelzésével – inkább egy szinekdochés, metonimikus kapcsolatot ábrázol, amit azután a második sor is megerősít, hiszen a „szökünk” kifejezést „az értelem szökik” kijelentés helyettesíti, ami – úgy tűnik – megintcsak nem az „én” helyett áll, főként, hogy az „értelem” és a „lelkem” közötti megfeleltetés egyáltalán nem magától értetődő, e vers kontextusában legalábbis biztosan nem.⁹ E versszak pragmatikai-grammatikai összjátéka (amelynek további kérdéseire még vissza kell térni) mindenestre a szakasz zárlatával sem nyújt egyértelmű képet a lírai én szólómáról, viszont ismét megerősíti az „én” elválasztottságát („Más”, „Nekik”), vagyis a lírai én és az ő versbeli diskurzusában kirajzolódó „világ” közötti különbséget. A vers két utolsó szakaszát ezután kissé meglepő módon a többes szám első személyű megszólalás pragmatikája szervezi, aminek olvasatához több út is kínálkozhat. Részint a versbeszéd egyfajta – romantikusnak is nevezhető – hagyománya köszön itt vissza, valamifajta „mozgósító” hangvétel, ami az olvasó megszólításaként a versbeli én és az olvasó némileg váratlanul megformálódó közösségét tételezi, amit a versbeli „megszólítás” és „önmegszólítás” alakzatainak – többes szám első személyű, sűrűn felszólító modalitással jelzett – összeolvadása válthat ki. Elvileg itt már kevésbé tisztázhatók a lírai én „szövegbe rajzolt” arcának a körvonalai, hiszen az „apostrofé”, a megszólítás alakzata (amit az olvasótól való elfordulás gesztusával s a megszólított „antropomorfizálásával” lehet jellemezni¹⁰) itt közvetlenül visszakapcsolódik a feltételezett olvasókhöz, illetve magához a lírai énhez, aki azonban mégsem oldódik fel teljesen ebben az általános „címzettben”: ezt jelzi az, hogy a vers a „mi” értelmezését is megadja („mi csak mi vagyunk, egy-egy magány, / se jó, se rossz.”), vagyis önmagát – az ismétléses megfeleltetés [„mi (...) mi (...), egy-egy (...)] révén – mintegy „tükörként” kínálja fel az olvasó számára. A többes szám első személyű beszéd így inkább azt a poétikai célt szolgálja, hogy kijelölje az olvasói szerep identifikációs szerkezetét: a versbeli én tapasztalata így az olvasó tapasztalatává is válhat, vagyis a lírai én „arca” nem oldódik fel a „mi” körvonalazatlan közegében, hanem pusztá „tükörképpé” válik, az olvasó számára. Úgy látszik tehát, hogy a szöveg pragmatikai szerveződése – annak ellenére, hogy nem teszi lehetővé az „önmegszólítás” konzekvens megvalósulását és végig fenntart egyfajta modalitásbeli kettősséget – megfeleltethető a „Te meg a világ” alakképletének, vagyis az „én” és a mindenkori „másik” közötti különbségnek.

A pragmatikai szint azonban sohasem kínálhat egyértelmű következtetéseket az interpretátornak, ugyanis a „beszédhelyzet”, a „ki beszél?” kérdésre adható válaszok már eleve egy olyan retorika produktumai, amely azzal, hogy antropomorfizálja a nyelv eme szintjét, erőszakot követ el a szöveg tropológiai rendszerén. Ez az átcsúszás tropológiából antropológiába megakasztja azt a kölcsönös irányú mozgást, ami a szöveg retorikai szerveződése és pragmatikai dimenziója között zajlik és azt a kettős meghatározottságot, amely (például) a költői képek és az én (arc)képe között létesül. Az átcsúszás eme „pillanata” mindig a (Paul de Man által kidolgozott értelemben vett) esztétikai ideológia önkényét engedi megmutatkozni, amit e vers esetében feltehetőleg – ahogyan ezt a későbbiekben talán sikerül megmutatni – az „olvasói” identitás megőrzése vezérelt. Az említett kettős mozgás „visszaírása” Szabó Lőrinc költészetébe nem nélkülözheti a grammatikai szinthez való visszafordulás lépését, ami akár a stílus „dísztelenség” minősítése miatt elhanyagolt képek defigurációjához vezethet. A szöveg néhány pontján ugyanis az „én” és a „világ” (ami az olvasás retorikájában ezúttal a szöveg tropológiájának önmetaforájaként tűnhet fel) viszonyának újraértelmezésére készíthet.

Az előző interpretációs lépést, mely szerint a „világ” a szöveg önmetaforájaként működne a vers tropológiai rendszerében, explicitté teheti a harmadik versszak kezdete („Nem! Nem! nem bírok már bolond/ szövevényben lenni szál;”): az egyértelműen elutasító modalitás a „szövevénybe”, „textusba” beleszövődött „énnek” a tiltakozásaként olvasható, vagyis arról van szó, hogy az én – nyelviileg megformált, performatív – attitűdje az ebből az összeszövődésből való „kibogozódást” tartaná üdvösnek, viszont az „énként” való olvashatóságot, az „énné” formálódást éppen a szöveg teszi lehetővé. Ez a kettős mozgás leképezi mindenfajta „prosopopoeia” kettős dinamikáját: a szöveg által létesített hang megpróbál elszakadni a – hatását tekintve mindig kétértelmű („bolond”) – tropológiától, s így uralni azt a diskurzust, amely őt létrehozta. Az én létesülése, antropomorfizálódása (vagy akár: an-tropológiája) így tulajdonképpen a tropológiai rendszer megszakítására törekszik s ennek valószínűsíthető kudarcáról, illetve feltételezett lehetőségéről adhat számot a vers. A „Te meg a világ” szintagma így az (antropomorfizált) költői hang és a (retoricitásában kimeríthetetlen) költői szöveg viszonyának lehet a versbeli trópusa. Ebben az esetben ennek a viszonynak a versbeli „mozgása” a vers olvasatainak (s ezzel az olvasás önmegértési stratégiáinak) az allegóriájaként olvasható. Vagyis e retorikai mozgás végső soron az olvasási stratégiák értelmezését is nyújtja.¹¹ Mindehhez még azt a kérdést is hozzá lehetne fűzni, hogy miért ne lehetne a szövegben végig uralkodó (s Szabó Lőrinc e kötetében amúgy is állandóan jelenlévő) harci-küzdelmi, olykor igazság-szolgáltatási metaforika („győzni (...) a tömegben”, „fegyverek”, „szeretet vagy gyűlölet”, „őr”, „török”, „ketrecben a rab”, „szökünk”, „tilalom”) annak az esztétikai ideológiának a retorikai „érzékelése” („megfigyelése” a szövegben), amely a trópusok és az antropomorfizmusok közötti kettős mozgás megakadályozásában érdekelt? Ez az esztétikai ideológia feltehetően az „én” körülhatárolását, a prosopopoeia tropológiai kettősségének megszüntetését, vagyis – végső soron – e trópus defigurációját teszi (és – a recepciótörténetben szinte mindig – tette) lehetővé, s ennek egyik legfőbb eszköze a már említett stílusminősítés.

Az erőteljesen „fogalmi”, díszítetlen, egyszerű retorikai eszközökkel építkező stílus, amit kétségkívül nem Szabó Lőrinc költészetén a legnehezebb érzékelni,

azonban – minthogy mint ítélet alapvetően nem a nyelv retorikai, hanem pragmatikai, illetve lexikai dimenziójára vonatkozik – nem problémamentes bizonyítéka a versbeszéd „egyértelműségének”. Egy részletes elemzés erre több példát is szolgáltathatna, itt legyen elég csak arra az egy-két helyre felhívni a figyelmet, amelyek a szó szerinti olvasat látszólag a leginkább nyilvánvalóbbá teheti az „én” és a „világ” szembenállását. Egyértelműen ilyen lehet például a már többször is szóba került harmadik versszak, ahol az „én és a világ” szintagma olvasható:

Ketten vagyunk, én és a világ,
ketrecben a rab,
mint neki ő, magamnak én
vagyok a fontosabb.

A verssorok és a rímszerkezet olyan párhuzamot képeznek az „én és a világ”, illetve a „ketrecben a rab” között, ami egyben valamifajta különbséget is magában hordoz, minthogy a két sor egymást követi, de nem egymásra rímelenek. A párhuzam szerint az „én”-„világ” kapcsolatot a „ketrec”-„rab” viszonyoknak lehetne metaforikusan megfeleltetni, ami szintaktikailag is indokolt lehet.¹² Az önkéntelenül – nemigen lehetne megválaszolni persze, hogy miért (?), nyilván az olvasás antropomorfizáló készletéi miatt – adódó olvasat azonban az „ént” a „rabhoz” hasonlítja, akinek „ketrece” lenne a „világ”. Ez a szöveg írásképét tekintve (amit azért kell figyelembe venni, mert szintaktikailag különböző szerkezeteket kell azonosítani: egy mellérendelést és egy alárendelést) egy chiazmust rajzolhat a szövegbe, vagyis e sorok chiasztikus olvasatát, amit egyébként a rímszerkezet (az „elrontott” keresztrím) is motiválhat. Ezen kívül azonban semmiféle grammatikai indok nincs ezen olvasat érvényesítésére egy öt keresztező, paralelizztikus olvasattal szemben, amely szerint viszont az „ennek” volna „rabja” a „világ”. Annál is inkább, mert a következő sorok névmásait szemügyre véve a „neki” csak a „világra” és a „rabra” vonatkozhat (a „ketrece”, ami a négy szó közül az egyetlen, ami semmilyen szinten sem tekinthető antropomorfnak, aligha, az „énre” sem, ez grammatikailag kizárt!), vagyis grammatikailag a „rab” és a „világ” kerülhetnek azonos pozícióba, ezzel a paralelizztikus olvasatot erősítve, amit viszont az hátráltathat meg ismét, hogy a „(...) magamnak én/ vagyok a fontosabb.” kijelentés a „rabra” rímel, eszerint az „én” mégiscsak a „rab” metaforája volna. Ez a négy sor tulajdonképpen az „én” radikális olvashatatlanságának (de Man) a helye, amelyen egy paralelizztikus és egy chiasztikus olvasat keresztezik egymást, megakadályozva egymás érvényesíthetőségét: méghozzá úgy, hogy mindkettő látszólag „szó szerinti” olvasat (hiszen az egymást helyettesítő szavak mindegyike jelen van a szövegben, csak a hasonlítás utalószava marad meghatározatlan), ami azt is bizonyíthatja (ahogyan az már fentebb szóba került), hogy a retorikai eldönthetlenség nemcsak például „szó szerinti” és „figurális” olvasat kettősségében jelenik meg, hanem beleíródik a szöveg szintaktikájába, grammatikájába is, olyan megszüntethetetlen oszcillációként, ami jelen esetben „én” és a „világ” viszonyának egyértelmű elképzelhetőségét destruálja.¹³

Ez különös élességgel mutatkozhat meg egyébként rögtön a következő versszakban, a 20. századi magyar költészet egyik legtalányosabb és leginkább „olvashatatlan”, vagyis leginkább értelmezői aktivitásra készítő versszakában. A har-

madik versszakot uraló börtön-metaforika itt is megjelenik, hiszen már a szakasz első szava, a „szökünk” is idekapcsolódik. A pragmatikai helyzet már említett reflektált elbizonytalanítása miatt korántsem határozható meg, hogy ki az, aki szökik, hiszen a „lelkem” még felfogható önmegszólításként, ám a második sor egyes szám harmadik személyben a vele szembenálló „értelem” szökéséről beszél. Ezt a képet azon túl, hogy az előző versszak teljesen elbizonytalanítja az „én” és a „világ” viszonyát, a következő sorok ellentétes tagmondata végképp megfejthetlenné teszi. Itt elsődlegesen az ötödik sorban előtűnő „bent”/„kint” ellentétpár vethet fényt a lehetséges olvasatok összjátékára: a szökő „értelem” képzele ugyanis illúzióvá válik, hiszen a „látszat rácsaiba” burkolódik. Vagyis az, aki (vagy ami) szökik (s már ő/az sem határozható meg egyértelműen), úgy szökik, hogy ezt leplezi, hiszen „látszólag” a rácsok mögött marad. Csakhogy ez a mozzanat lehetővé teszi e képnek egy olyan olvasatát is, miszerint a „szökés” mégsem történik meg, hiszen ami szökik, továbbra is „rácsok” mögött marad, mintegy kitágítva a „börtönt” – ezt a defigurációt az teszi lehetővé, hogy az előző versszak „ketrec”/„rab” ellentétpárja láthatólag visszafordítható, meghatározhatatlan, vagyis illuzorikusként, „látszatként” mutatja meg azt a határt, ami „én” és „világ” között („rácsokként”) húzódik. Eszerint a „bent”/„kint” ellentétpár nem teszi olvashatóvá e költői képet, annál is inkább, mert a „látszat rácsai” szintagmának a magyar nyelv lehetővé teszi egy transzpozíciós olvasatát is („a rácsok látszata”), vagyis a „rácsokat”, a börtönt nemcsak a „látszat” jelenti, hanem a birtokos szerkezet felcserélésével mindenfajta „rács” eltűnik, amivel viszont értelmét veszti a szökés képzele. Az ellentétes olvasatok szerint tehát „az értelem szökik,” sort egyfelől úgy kellene értelmezni, hogy az „értelem” látszólagossá válik („valójában” már nincs a „rácsok” mögött), egy másik olvasatban ellenben az „értelem” szökése az, ami látszólagos, hiszen továbbra is a „látszat” rácsai mögött marad, a transzpozíciós olvasat kínálta újabb két lehetőség szerint viszont a „börtön”, az elválasztottság maga az, ami „látszat”, s így az értelem szökése is, illetve az értelem „szökése” maga teremti meg („magára festi”) a – látszólagos – „börtönt”. A „börtön” értelmezésére tehát a legkülönbözőbb lehetőségek sorakoznak: (mint az elválasztottság metaforája) egyrészt újratereprendődik az elválasztottság megszüntetésével („szökés”), másrészt valóban megszilárdul ebben a metaforikus szerepben (s így megszűnik trópusként működni), harmadszor „látszatként” (tehát retorikai mivoltában) lepleződik le, végül pedig maga hozza létre az elválasztottságot, aminek a metaforája (vagyis, itt inkább katakrézis). A vers ily módon önmaga retorikai ellentmondásosságát reflektálja e képben: a börtön (mint az elválasztottság trópusa) éppúgy jelzi önmaga megszüntethetetlen retoricitását, mint e retoricitás „megfagyását” is (a tropológiai rendszer megakasztását, amiről már volt szó), éppúgy le is lepleződik mint illúzió, mint ahogy érvényesül is ilyenként, amennyiben „létesíti” is azt, aminek a metaforájaként működik. Azzal, hogy a szöveg eme komplex retorikai önreflexivitása éppen az „elválasztottság” képzeleivel tör felszínre, a vers jelzi a lírai „én” lehetséges olvashatóságának stratégiáit is, és kimozdítja a „bent”/„kint” differenciát rögzítettségéből – jelezvén ezzel, hogy e differencia mentén nem annyira a lírai én „alakja”, hanem annak olvashatatlansága ismerhető csak fel.

A versszak ezután a „háló” képzetébe helyezi át a „ketrec” és a „rácsok” által jelzett elválasztottságot, s a kérdés:

Hol járt, ki látta a halat,
 hogyha a háló megmaradt
 sértetlenül?

költői kérdésként olvasva az elválasztottság szükségszerűségét implikálja, szó szerinti értelmében („valódi”, „feltehető” kérdésként) viszont ismét kétségbevonja azt – hiszen tételez egy olyan „helyet”, amelyre ez az elválasztottság nem érvényes.

Annak funkciója, hogy a „rácokat”, „ketrecet” a „háló” váltotta fel, a két utolsó versszak felől látható be, ahol megjelenik a víz, a tenger motivikája, ami szimbolikus szerepét, de versbeli jelzőjét („végtelen”) tekintve is a rögzíthetlenséget, és mindenfajta „rác” vagy „háló” átjárhatóságát konnotálja. Méghozzá olyan átjárhatóságról van itt szó, amely úgy valósul meg, hogy nem semmisíti meg a(z itt a „hálóval” jelölt) határképzetet, vagyis a határ, a „börtön” egyszerre rendelkezik az átjárhatóság és az elválasztottság attribútumaival. A h-hangok (vagyis a kiejtése során szinte akadályba sem ütköző s így a szabad „áramlás” esztétikai hatását erősítő mássalhangzó) alliterációja¹⁴ az előbb idézett kérdésben szintén ezt az interpretációt támaszthatja alá.

A két utolsó versszak meglepő módon újratermeli a különböző határképzeteket, sőt éppen ezeket, a „bezárkózás” képzeteit azonosítja a szabadsággal és a határtalansággal. A „rejtőzz” felszólítás, a „magány” biztosítja azt, hogy „nincs részlet s határ”, e versszakok képvilágában a zárkózás válik egyenértékűvé a szabadsággal, sőt egyenesen annak feltételévé (de példa lehet erre a „Tengerbe, magunkba, vissza!” felszólítás a hatodik versszakban, ami – a következő sorban szereplő egyetlen és egyértelmű „ott” miatt – megfelelteti egymással a „tengert” és a „magunkat”). Úgy tűnik tehát, hogy a vers zárlatát előkészítő sorokban az „én” és a „világ” különválaszthatósága elszabadul a „bent”/„kint”-ellentéptártól, s mintegy a „bent” oldalán oldódik fel vagy rendeződik el. Vagyis az „én” kiterjed s ezáltal megszabadul a „ketrec”, a „rácok” és a „háló” által többszörösen is jelölt önmegjelenítési ambivalenciától (nyilván ez is tette és teheti lehetővé a vers mélylélektani értelmezhetőségét). Csakhogy a „bent”/„kint” ellentétpár mégsem teszi akadálytalanra ezt a kézenfekvő (és némileg az ellentmondásokat „elsimító” vagy akár „összebékítő”) olvasatot, ugyanis (éppen az elválasztottság alakzatainál) pontosan ez az ellentétpár maga bizonyult illúzióknak. Vagyis a „bent”/„kint” oppozíció szövegbeli (retorikai) alakítása oly módon „olvassa” az utolsó két szakaszt, hogy annak éppen az alappilléreit bizonytalanítja el (ezek itt szószerint is megjelennek: „Bennünk, bent, nincs részlet s határ,” illetve „ami kint van, a Sok.”), hiszen „bent” és „kint” elkülöníthetősége válik ellentmondásossá és megkérdőjelezendővé az olvasás retorikájában. Ez a retorika pedig képes arra, hogy a zárlatban sugallt „bent”/„kint”-differenciát illúzióként leplezze le (s evvel az „én” és a „világ” elkülöníthetőségét is), s éppen így nyerhet új értelmet (illetve válik egyáltalán értelmessé) a verset címként, valamint az utolsó sorban mintegy keretező, „az Egy álmai” kifejezés: csak az „álom” mint illúzió képes arra, hogy ezeket az ellentétpárokat (amelyeknek ambivalens megmutatkozása nem azt jelenti, hogy tagjaik összeegyeztethetők, hanem azt, hogy nem választhatók szét, nem határolhatóak el egymástól egyértelműen) a „bent”, az „én” vagy az „Egy” oldalára rendezhesse. Ezt az elrendezést nyilvánvalóan az az érdek emelte a vers domináns olvasatává a recepcióban, amely a lírai én alakjának körülhatárolásában volt érdekelt, s amely ezért kényte-

len volt „befagyasztani” azt a retorikai mozgást, amely szétbontja a versben megjelenő határképzeteket. A vers interpretációi jogosan kötődnek az individuum szabadságának kérdésköréhez;¹⁵ magának a versnek a szabadsága, ami mint szó is megjelenik a szövegben (a két utolsó versszakban), viszont a fenti érdek szerint éppen abban mutatkozna meg, ha a különböző határképzetek egyenértékű trópusává válna. Az ilyen olvasat ebben a versben tehát elveszíti a szabadság jelentését, minthogy a szót magát a „börtön”, „rácok” stb. tropológiai láncolatába illeszteni – az itt megkísérelt olvasat egyik implicit törekvése éppen ezért az volt, hogy „visszaírja” a szabadságot Szabó Lőrinc szövegébe. Ami persze azért nem olyan „védtelen”: az ötödik versszakban kirajzolódó, már említett „tükörszerkezet” révén ugyanis elárulja „saját” olvasatát olvasatairól. A határképzetek megerősítésében és a lírai én elválasztottságának megőrzésében érdekelt olvasóval e „tükö” ugyanígy a szövegtől reménytelenül elválasztott olvasóként láttatja viszont önmagát – vagyis „rosszul”, pontosabban nem-olvasóként, ami egy éppen olvasó olvasó számára nem éppen pozitív identitás...

Az említett érdek stratégiájának (bizonyos értelemben esztétikai ideológiájának) az eszközt lehet felismerni a Szabó Lőrinc-költészet stílusminősítéseiben. Az ilyen ítéleteket nyilvánvalóan az az előfeltevés teszi lehetővé, amely a „stilisztikát” a retorika olyan felfogásából képzelte el, amely valamifajta készletszerű eszköztárat, normatív „alakzattant” (előírható elokvenciát) feltételez s így képtelen érzékelni például a grammatikai meghatározatlanságokból vagy a verssorok szerveződéséből eredő – „materiális” – retoricitást, egy olyan retoricitást, ami minden nyelvi megnyilatkozásban (fundamentálisan) jelen van, méghozzá önellentmondásos, dinamikus módon.¹⁶ Amikor egy irodalmi szöveg (ahogyan most Szabó Lőrinc verse) „olvasni” kezdi saját (lehetséges) „olvasatait” (s ezt az elemzőnek kell lehetővé tennie), az gyakran olyan eseménnyé válhat (s ennek tudatosítása is az interpretáció feladata), amely nem áthidalja, hanem inkább kitágítja a szakadékot a grammatika tropológija és a versbeszéd an-tropologizálása között. Ahogyan de Man felhívta rá a figyelmet,¹⁷ a grammatika és a retorika közötti átmenet mozzanata korántsem problémánélküli, és ugyanez elmondható grammatika és pragmatika (a retoricitás szempontjából: tropológia és an-tropológia) viszonyáról is. Mindebből persze nem az következik, hogy a pragmatikai szint szükségszerű, de negatív összetevője volna az irodalmi szövegeknek, vagy valamifajta szigorú ellenállást jelentene a jelölők materiális mozgásával szemben, hiszen (éppen *Az Egy álmai* lehet a legjobb példa erre) a szöveg nemigen gondolható el azon hang(ok) nélkül, amely(ek)et „énként” szokás stabilizálni. Sőt teljesen nyilvánvaló az is, hogy egy szöveg tropológiai játékait éppen az teszi egyáltalán lehetővé, hogy a szöveg (valamiképpen) mondódik, „mondva van”. Például a Szabó Lőrinc-vers esetében nem merülnének fel problémaként, ellentmondásosként az „én” és a „világ” közötti határ metaforái, ha a versben megszólaló „hang” nem problematizálná folyamatosan saját szólamának viszonyrendszerét, mint ahogy az egyes képek mélyseges „olvashatatlansága” sem (így lenne jelentésszerű akkor, ha a vers beszédmódja nem keltene bizonyos stilisztikai „egyszerűség” képzetét. Ilyen értelemben Szabó Lőrinc verse nem másról „beszél”, mint arról, hogy a szöveg pragmatikája és retoricitása éppúgy egymást létesítő, feltételező és részint aláásó viszonyban gondolhatók el, mint amilyen az „én” és a tőle elválasztott-elválaszthatatlan (szöveg)világ között rajzolódott ki.

Jegyzetek

- ¹ Vö.: ehhez FÜLEKI Beáta: *Az irodalom-tanulmányozás csapdái*, It, 1994/4. 626-628.
- ² Ennek egyik legszemléletesebb példája lehet Szegi Pál 1943-as kritikája: SZEGI Pál: *Szabó Lőrinc*, Magyar Csillag, 1943/14.
- ³ Vö.: KABDEBÓ Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992. 40-53.
- ⁴ Vö.: PALKÓ Gábor: *Szempondtólzások a Szabó Lőrinc-recepcióban*, It, 1994/1-2. 97-99. [Lásd kötetünkben is.]
- ⁵ NÉMETH G. Béla: *A termékeny nyugtalan-ság költője* In: Uő: *Századutórol - század-előrol*, Bp. 1985. 425. [Lásd kötetünkben is.]
- ⁶ Például: „Szabó Lőrinc »lázadó évtizede« (1918-1928), sokféle stílussal, elsősorban az expresszionizmussal való kísérletezése után egy dísztelen, tárgyias és intellektuális jellegű stílust alakított ki” – írja Szabó Zoltán (SZABÓ Z.: *Kis magyar stílustörténet*, Bp. 1982. 313.). Ez a stílusminősítés teljes egyértelműséggel kíséri végig Szabó Lőrinc fogadtatástörténetét, s az összefoglaló igényű írásokban is megszilárdult, például: BARÁNSZKY-JÓB László: *Szabó Lőrinc* In: Uő: *Élmény és gondolat*, Bp. 1978. 133. vagy RÁBA György: *Szabó Lőrinc*, Bp. 1972. 80-81. Éppen ezért különösen figyelemreméltó viszont, hogy Halász Gábor a *Te meg a világról* szóló írásában észleli az ilyen ítéletek egyoldalúságát. Vö.: HALÁSZ Gábor: *Te meg a világ* In: Uő: *Tiltakozó nemzedék*, Bp. 1981. 718. (Voltaképpen e példánál pontosabb volna inkább a stílushatás, mint a stílus minősítéseiről beszélni, e kifejezés Barbara Sandig által használt értelmében, vö.: B. SANDIG: *A német nyelv stilisztikája* (részletek), Helikon, 1995/3. 309-318.)
- ⁷ NÉMETH G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról* In: Uő: *11+7 vers*, Bp. 1984. 19-20., 59-60., 68.
- ⁸ A proszopoeiáról mint a versben létesített „én” alakzatáról vö.: PAUL DE MAN: *Autobiography as De-Facement* In: Uő: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984. 69-70., 80-81.
- ⁹ Kabdebó elemzése éppen a pszichológiai és a logikai elv szembenállásának vers-

- szervező szerepére épül. Vö.: KABDEBÓ: i. m. 43.
- ¹⁰ Jonathan CULLER: *Apostrophe* In: Uő: *The Pursuit of Signs*, London, 1981. 142.
- ¹¹ Távol attól, hogy evvel a – dekonstrukció által mindenképpen inspirált – megközelítésmóddal a szöveg elvi „kijátszhatatlanságára” helyeződjön a hangsúly, itt talán arra a párhuzamra lehetne felhívni a figyelmet, ami éppenséggel a hermeneutikai dialógus-felfogás komolyanvételéhez segíthet hozzá. Vagyis arra, hogy a dekonstrukció retorika-felfogása (bizonyos esetekben) kifejezetten lehetővé teszi azt, hogy hermeneutikailag valódi dialógusról lehessen beszélni. Azaz ne csak az olvasó értse (valahogyan) a szöveget, hanem a szöveg is érthesse (valahogyan) az olvasóját.
- ¹² Az utalósó hiánya miatt a két tagmondat közötti viszony némiképp meghatározatlan szerkezetű, a „ketrecben a rab” olvasható esetleg értelmező jelzői vagy éppen hasonlító mellékmondatként.
- ¹³ Meg kell itt jegyezni azt is (s ez a monográfus kiváló versérzékét dicséri), hogy Kabdebó elemzése látenszen érzékeli e sorok retorikai ambivalenciáját, azt, hogy „a szereplők reciprocitásának megvan a lehetősége”. S bár szerinte „a költő nem képben, hanem képzetekben gondolkodik”, láthatólag Kabdebó is a közkeletű stilisztikai minősítésektől való eloldódásban, a grammatikai szint retoricitásában véli felfedezni Szabó Lőrinc költői nyelvének összetettségét: „a vers szövege látszólag nem mutat eltérést a beszélt (...) nyelvtől, (...) a kortárs kritika éppen a versbeszéd természetességre törekvését vélte esetében megfigyelni; ugyanakkor a mélyebb elemzés kimutathatja, hogy (...) versbeszéde (...) a grammatikai építkezésnél fogva tér el a köznapitól. A logika által szervezett grammatikai-retorikai és poétikai rendben olyan különleges és sokarcú funkcióba és mondathelyzetbe kerülnek a szavak, amely komplexitás sokkal teljesebben hívja elő képzetük körét, mint (...) akár (...) [a] legfantáziadúsabb képi szerepeltetés.” Vö.: KABDEBÓ: i. m. 43-45.

- ¹⁴ Vö.: FÓNAGY Iván: *A költői nyelv hangtanából*, Bp. 1985. 2. 45.
- ¹⁵ Vö.: például: RÁBA: i. m. 68-69.
- ¹⁶ Ez az implicit retorika jelenik meg egyes modern stílusfelfogásokban, például Gérard Genette-nél, aki szerint „a kontextustól és a befogadás fajtájától függő-

- en minden elemet lehet szó szerint vagy alakzatként felfogni.” G. GENETTE: *Stílus és szignifikáció*, Helikon, 1995/3. 352-353.
- ¹⁷ DE MAN: *Szemológia és retorika* In: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Bp. (é. n.) 118-120.

Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*

Mert te ilyen vagy s ők olyanok
és neki az érdeke más
s az igazság idegállapot
vagy megfogalmazás
s mert kint nem tetszik semmi sem
s mert győzni nem lehet a tömegben
s ami szabály, mind nélkülem
született:
ideje volna végre már
megszöknöm közületek.

Szökünk is, lelkem, nyílik a zár,
az értelem szökik,
de magára festi gondosan
a látszat rácsait.
Bent egy, ami kint ezer darab!
Hol járt, ki látta a halat,
hogyha a háló megmaradt
sértetlenül?
Tilalom? Más tiltja! Bűn? Nekik,
s ha kiderül!

Mire várjak még tovább, a jövőt
lesve alázatosan?
Fut az idő, és ami él,
annak mind igaza van.
Én vagy ti, egyikünk beteg;
és mégse nézzem a fegyvereket,
hogy szeretet vagy gyűlölet
közelít-e felém?
Ha mindig csak megértek,
hol maradok én?

Bennünk, bent, nincs részlet s határ,
nincs semmi tilos;
mi csak mi vagyunk, egy-egy magány,
se jó, se rossz.
Rejtőzz mélyre, magadba! Ott
még rémlik valami elhagyott
nagy és szabad álmom, ahogy
anyánk, a végtelen
tenger, emlékként, könnyeink
s vérünk savában megjelen.

Nem! Nem! nem bírok már bolond
szövevényben lenni szál;
megérteni és tisztelni az őrt
s vele fájni, ha fáj!
Aki bírta, rég kibogozta magát
s megy török közt és törökön át.
Ketten vagyunk, én és a világ,
ketrecben a rab,
mint neki ő, magamnak én
vagyok a legfontosabb.

Tengerbe, magunkba, vissza! Csak
ott lehetünk szabadok!
Nekünk többé semmit sem ad
ami kint van, a Sok.
A tömeggel alkudni ha kell,
az igaz, mint hamu porlik el;
a mi hazánk az Egy, amely
nem osztozik:
álmodjuk hát, ha még lehet,
az Egynek álmait!

KABDEBÓ LÓRÁNT

A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása

Szövegegyesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése¹

„Ki beszél” vagy „milyen a nyelvbe foglalhatósága”

Három pécsi konferencián² megkíséreltük leírni a világ- és a magyar irodalomban a századunk húszas éveit során lezajló poétikai eseményeket a versbeszédben megjelenő szereplőkre való tekintettel. E szempontból tekintve a művekben olyan dialogikus jellegű poétikai történések válnak alkotásszervező erővé, amelyek a hagyományos, a hangnemi egységet megkívánó, a mondat-ítélet azonosságot kétségbevonhatatlan tényként kezelő monológ-típusú versbeszéd ellenében jelentkeznek; az ön- és világértelmezést „körülbeszélésben” valósítják meg, a személyiséget valamely másikkal valamiről folytatott beszéddel fejezik ki. A művön belül poétikai különböztetéssel egyszerre jelenik meg egyfajta aktor és néző: „wir im Schauspiel des Lebens gleichzeitig Zuschauer und Mitspielende sind” („az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk”) – ahogy Niels Bohr idézve Heisenberg rátalál a műalkotásra és a tudományos ténykedésre akkor egyként érvényes metaforára.³

Milyen előzményekre épülve jelenhetett meg a húszas években ez a gyakorlat?

A már korábban érzékelt és felmért „minden Egész eltörött” tapasztalata ellenében „a betelt s kikerített poéma” igénye, a mű minden részletében érvényesülő azonos megformáltságot kereső alkotásmód, mint mérték: ez a hangnemi egységre törekvő, homogén versszemlélet volt végső soron mind a klasszikus modernség, mind az avantgarde eszménye. Minden kilépés belőle értékválsággal társult (lásd a *Prufrockot* vagy *Mauberyt* ígérő *Margita* megcsonkíttatását majd az Ady-Hatvány vitát 1913-ban; utóbb Szabó Lőrinc elhallgatását 1927-28 után, a *Te meg a világ* előtt). A Croce esztétikájában is megfogalmazott kettősség: a pedagógiai célzatú és a l'art pour l'art jellegű költészet ellentétében felfogott irodalomtörténet tematikailag revelált egy célokságú, monolit rendszerű versmodellt, amelyik – ha időnként tagadva is, de – feltételezte a történelmi haladás eszményét. A múlt századi utópiák (lásd: például *A XIX. század költőit*) századunk folyamán messianizmusba mentek át, különböző (osztály- vagy faj-kategóriájú) korporációkba fogalmazva kollektivizálták a közösségeket. Ellentétéként pedig a személyi-

ség szabadságharca indult meg: szintén a „nagy egyéniség” kultusza illetőleg az Egyes ember védelme oldaláról. A homogén módon formált vers, a logika szabályai szerint alkotott mondat és a célokságú történelem az Egyetlen Igazság ideája szellemében szervezte a műalkotást. (*A XIX. század költőitől* egyenes út vezet ily módon a *Vezérig*, *A város pereméig* vagy hogy ne csak hazai példával éljek, Eliot *Triumphal March*-űg és a *Difficulties of a Statesman*ig a *Coriolannak* nevezett látomásból.)

Hogy az alkotásfolyamatban a húszas-harmincas évek idején éppen a versbeszéd megtörése, a versben szereplő szövegek egymással szembe forduló megszólalása révén szűnik meg a hagyományos homogenitás, arra Németh G. Béla az önmegszólító verstípusról szóló horizontnyitó tanulmányában⁴ figyelt fel nálunk először. Tanulmányának megjelenése óta minden vizsgálat erről a horizontról kérdez rá a korszak beszédmódjára, a „ki beszél” szempontjának figyelembe vételével.

Magam is az első pécsi konferencián ebből kiindulva írtam le azt a folyamatot, amint a homogén versszemlélet válságba kerül (miután annak egyirányú, célképzetes megoldásai poétikailag kielégítetlenül hagyják az alkotót, a megoldatlanság benyomását váltva ki, tematikailag pedig olyan következményeket vetítenek előre, amelyek visszariasztják a keresés szándékával kérdező embert: mindennek következményeként a Führer- és a Dichter-elv szembekerül egymással) – és megszületik ellenében a dialogikus poétikai gyakorlat, irodalmunkban először Szabó Lőrinc költészetében;⁵ azt pedig, hogy az expresszionista elemekkel átszőtt, marxizáló terminológiát használó, néprtribuni megszólalású *A Sátán Műremekei* című kötet után hogyan talál Szabó Lőrinc filozófiai indítást Stirner szövegeiben éppen e versbeszéd dialogizáltságának megszerveződésére, ezáltal egész költészeté hangoltságának áthangszerelésére – a Filozófiai Szemlében Németh G. Béla jubileumát köszöntő, kezdeményeire visszautaló tanulmányomban mutatom be.⁶ Mindennek eredményeként ma már irodalomtörténeti közhellyé rögzült a kortársak első recepciói érzékelése, hogy a Szabó Lőrinc-életmű csúcsteljesítménye a *Te meg a világ* című, 1932-es kötet, mely a jelzett vershelyzetet reprezentálja, és ehhez társul a József Attila-életműnek az *Eszmélet*ben összegezhető vonulata.

Az imígyen felfogott vers a történelmével szembeállítva, abba személyes helyzetével, mértékeit elveszítően belezáruló ember egymást ellenpontoszó szövegeinek poétikai színtere. Ha kikerül is a vers a monolit célokságon, ha megjelenésében nem reprezentálja is a „hasznosság”-elvet, horizontjával bennmarad a világ emberi szférájában: a versben az aktor és a néző szövege a mindenfajta személyes kiteljesedés és annak lehetetlenülése esélyeit vitatja; a belső dialógus egyszerre feltételezi és lehetetlenné is teszi a teljes személyiség megvalósulását.

Összhangban van ez a megfigyelés a Németh G. Béla tanulmányában leírtakkal: az önmegszólításban benne foglalódik, annak dialogicitását mindenkor meghatározza valaminő etikai parancs, amely egyben a felgyűlő tragikum feloldását, az elégiai hang eluralkodását testesíti meg. Ezt igazolhatja a Szabó Lőrinc-i példa is: költészetében a stirneri beszédmód felvételével egy – ingerlően szélsőséges individualista etika ellenére – poétikailag sikeresen felépülő, tehát az alkotásfolyamat során meg is nyugtató tematika megjelenésének lehetünk a tanúi.⁷

Ebből következően mindaddig, amíg a „ki beszél” horizontról kérdezzük a korszak poétikai eseményeire, nem léphetünk túl a versből általunk kiemelt *beszélők*

keresésének és leírásának szintjén: a kérdés benne marad az emberi történelemben, illetve a személyiség történetében, legfeljebb csak jelezve (magatartást formáló etikai következmények közé fogva) a léttényekkel (elsősorban például: a halállal) való szembesülés esélyeit. Ez a fajta, etikailag meghatározott dialogicitás tematikailag felvillantja a létköltészet távlatait, valójában azonban továbbra is sorsköltészetet revelál. Vizsgálatunk hangsúlyosan a személyiség és a történelem, illetve a személyiségen belül megszólaló perszonák párbeszédének poétikai eseményeire irányul, de a különböztetés etikai meghatározottságok felmutatásával rögzül.

A dialogicitásnak ez a megjelenése bárha megkérdőjelezte a beszéd logikai és grammatikai szerveztségének egybeesését, végül is nem szakad el a logikai meghatározottságú beszédmódtól, ugyanis mindegyik szövege belekötődik valamelyik etikába, tehát az emberi világon belül identifikálódik. Mivel ez a dialogicitás benne marad az én-te párbeszéd horizontján, hordoznia kell a beszéd konvencionálisát, kötődnie kell egyfajta logikai meghatározottsághoz, másképp elcsúszna a párbeszéd, egymás mellé beszéléssé alakulna vissza, azaz monológgá. Így érthető, hogy a dialogikus poétikai gyakorlat meg is kérdőjelezi egyazon grammatikai (és azzal egybeeső verstani) szerkezeten belül a logikai azonosíthatóságot, ugyanakkor formálisan meg is tartja.

A magyar lírában két mérföldkövet jelezhetjük ennek a poétikai eseménynek a jelenlétét: megjelenése Szabó Lőrinc költészetében 1927-ben, a *Tízezer magyar gyermek* című vers mottójában:⁸

A: rettenetes. De ne törődj vele, mert mindezen nem lehet változtatni.

B: Nem lehet változtatni? Hisz ez még rettenetesebb!

zárása József Attila 1936-os *Két hexameterre*.⁹

Mért legyen én tisztességes? Kiterítenek úgyis!

Mért ne legyen tisztességes! Kiterítenek úgyis.

Az adott grammatikai, illetve verstani képletben belül, logikailag különböző etikai meghatározottsághoz kötődő szövegek jelennek meg – tematikailag végig az emberi meghatározottsághoz visszakötve. Jelezve egy következő lépést: ugyanis az ellentétes etikai-logikai szövegek egy magasabb egységben azonosíthatóként funkcionálhatnak.

Ez az a pont, ahol Németh G. Béla utóbb, Babits *Ősz és tavasz között* című verséről írva¹⁰ egyrészt még ragaszkodik az etikai-emberi méretű meghatározottsághoz („a közös emberi lét hasonlósága, a történelem segítő példázata jegyében, a közös emberi értékeket megélt tartalmas emberi élet jegyében elégikusan áll az élet, a lét részeként, zárómozanatként tekintett halállal szemben”), másrészt már egy másik fajta poétikai horizontot ír le, a „versszerűség”-ét, a „megalkotottság”-igényét („szervező elve példázat, az utalás, a hasonlat, a hasonlóság. Áthatja a vers valamennyi alkotó elemét és rétegét, a mondattól, a sortól, a stófától a rímig és ritmikáig. Alkotó elemei és rétegei a *Gleichnis* jegyében szerveződnek önelvű egységgé, stílszerkezetté, műalkotássá”), és egy, a tragikuson túli elégikus-ságot fogalmaz meg, mely „magába foglalja a föloldott tragikus”.

Sajátos „köztes” leírás keletkezett ezáltal. Ugyanis megkülönbözteti ezt a horizontot Benn poétikájától, melynek értelmében az analógiás szerkesztettség, a *wie-*

Dichter-lét elfogadhatatlan, de nem fejt ki, hogy ez a formálisan a klasszikus modernségre visszautaló leírás valójában tényleg visszautalás-e a korábbi poétikai horizontra, avagy – ahogy Németh G. Béla szövege sugalmazhatja: – egy „tragikuson túli” tematika poétikai horizontja, az önmegszólítást „túllépő” versbeszéd jelenlétének megsejtése. A Szabó Lőrinc *Te meg a világ* korszaka utáni poétikai események leírására már egyszer segítségül hívtam Németh G. Bélának ezt az okfejtését, de akkor még nem éleztem ki a továbbgondolás igényével a szövegében található ellentmondást.¹¹

Most éppen ezt a felvezetést követve teszem fel a kérdést: ha a „ki beszél” kérdőhorizont helyett a „milyen a nyelvbe foglalhatóság”¹² horizontról kezdünk kérdezni, miként kezd viselkedni szövegünk. Feltehető a kérdés, hogy a már vizsgált és az időben tőlük különböző (későbbi) szövegek esetében nem találhatunk-e ezáltal egy másképpen felhasználható, másfajta összefüggéseket feltáró, újabb különböztetési lehetőségeket bevonó nézőpontot. A harmincas években megjelenő klasszicizáló szöveg visszakötést jelent-e a klasszikus modernséghez, vagy pedig egy új klasszikus versbeszéd jelenik meg esetleg a régi formáltság alakzataiban. Azaz: ha a húszas évek végén, harmincasok elején a beszélőkre kérdező horizont új paradigma alakulását is felfedeztethette, a harmincasok végére a változtatott kérdezőhorizont nem mutathat-e ki olyan értékpreferenciákat, amelyekre a korábbiról nem tudhatunk rákérdezni. Így talán azok a szövegek, melyek a köztudatban eddig poétikailag értékesegényebbnak tűntek fel, most jelentősebb értékhorizontként jelenhetnek meg. Illetőleg a két kérdező mód egyszerre alkalmazásával, a kettő között megszülető feszültség következtében akár tovább differenciálhatjuk poétikai szempontból is a század első felének korszakolását.¹³

Végül is az olvasás retorikája határozza meg, melyik formaalkotó elvet részesíti előnyben, netalán éppen a két olvasatot szembesíti egymással. Kérdés: az így felvonulatható olvasói retorika milyen viszonyban áll az alkotói retorikával; azaz a mai jelen horizontokról való kérdezés hogyan kapcsolható a művek történelmi megalkotottságához.

„Túllépés” a dialogicitásban: „a mindenség felméri magát!”

Ha a húszas években éppen a dialógus-készség, a műben megképződő dekonstrukció válik hangsúlyossá, ezáltal szabadul ki a mű a monolit szerkezetből, az elkövetkezőkben arra szeretnék rákérdezni, hogy milyen poétikai elemek dolgoznak ezzel ellentétben a mű megszerkesztettsége érdekében. A harmincas években már nem az aktor és a néző etikailag is meghatározott *szembesítése*, tehát az emberi történelmen és személyiségen belüli viszonyítás adja a dialógus alapját, hanem a kettőnek az *elhelyezkedése* az emberen kívüli világban. A társult etikát felváltja látszólag az ismeretelmélet (lásd a *Különbéke*-korszak egyik jellegzetességét például a Szabó Lőrinc-i költészetben), a vershelyzetet tematikailag valójában egy fenomenológiai kérdés határozza meg, az aktor *kérdővé* válik, tudata számára a létezésben bennelése válik kérdésessé.

Ez a vershelyzet is megfeleltethető a Heidegger által a *Sein und Zeit*-ben kidolgozott egzisztenciál-filozófiai analízissel, ennek a versnek is ez a tematikai meghatározója: „áttekinthetővé tenni létében egy létezőt, a kérdezőt”; aki „legsajátabb létét *abból* a létezőből érti meg, amelyhez lényege szerint állandóan és mindekenélőtt viszonyul, vagyis a »világból« (...) a vitában, amelyet magukkal a dolgokkal folytat”.¹⁴ Csakhogy ebben a tematikai helyzetben a kérdező ezentúl nemcsak a maga „kis világában”, a történelmi jelen idejében helyezkedik el, hanem a „nagy világban” is; hogy a Szabó Lőrincet visszaigazoló példakép, Goethe *Faustjának* szerkezeti képletével határozzam meg a különbséget a dialogikus poétikai gyakorlat önmegszólító, a „ki kérdez” horizontjáról megközelíthető fázisa és az azt követő, a világ egészében való bennelétre kérdező, a „milyen a nyelvbe foglalhatósága” horizontjáról követhető klasszikus fázisa között.

A dialógus ekkor már nem etikák között zajlik, nem a változás és változtathatlanság egyidőbeni definiálása alakítja a versbeszédet; hanem a megismerni vélt dolgok, viszonyok különböző értékelhetősége közötti egyidejű különbözőzés elképzelése, a dolgok és lehetőségek egyszerre való felidézése – a vers formáltságában a stilizáltság és az elliptikusság egymást a „megalkotottságban” kiegészítő vitakozása. A világ (tér és időbeli) egészében az ember valósnak vélt és metafizikai elhelyeztettségének nyelvbe foglalhatósága.¹⁵

Hogy a jelzett horizontváltó lépést megfigyelhessem, Szabó Lőrinc *Szánalom* című versét emelem ki az 1936-os *Különbéke*-kötetből, amelyik 1936. január 12-én a 17. oldalon jelent meg először (a *Pletyka* című – utóbb *Igazság?* címmel véglegesített – vers társaságában) a Pesti Napló hasábjain.

Szánalom

Szántalak, ahogy csak szánni lehet,
szántalak, hős és nyomorék,
ismertem a szegények kínjait,
a betegét, öregekét,
saját sorsom tükre volt a barát,
az volt a névtelen tömeg;
most is szánlak még, Ember, de szivemből
egyre kevesebb jut neked.

Mért csak magunkra, mért csak rád figyeljek?
Csak te mutatod sorsomat?
Szerényebb lettem: nem vagyok különb, mint
a füvek, férgek, bogarak;
megsokasodtak a testvéreim,
s részvétem már nem oly kevély:
Ember, mi vagy te a kínhoz, amely
a mindenségbe belefér?

Hiszik és vallják bölcs mestereim,
hogy önzés minden élet és
hiszem és vallom (vallom keserűen),

hogy minden önzés szenvedés;
hiszem és vallom: mint az ember, épügy
fáj minden, akármit csinál
s a halál még nem az a béke, melyben
az anyag munkája megáll.

Milliárdszor milliárd milliárdok
fájják tele az életet
és egyiknek sem kevesebb a kínja,
mint a tietek, emberek;
az egész élet fáj minden parányban:
az egész élet: ő maga;
volna mit sírni akkor is, ha ember
nem született volna soha.

Milliárdszor milliárd milliárdok
birkóznak örökös csatán
s legalábbis istennek kéne lennem,
hogy boldog legyek igazán;
de megmondatott: csak a semmi boldog,
az, aki mindent megtagad:
megmondatott, barátom, hogy az élet
az ördög lázadása csak.

Mit szánjak rajtad, Ember? Magamon mit?
Nem szánhatom a kínodat,
legfeljebb, hogy a kín anyját, az önzést
megölni, mint én, gyöngye vagy,
legfeljebb azt, amit mindenben: azt, hogy
vágjad a sírból is kifáj:
azt, hogy a végső kín után is újjá-
teremt hóhérod, a halál.

Sokáig megkerültem a verset, inkább elkésett *Te meg a világ*-jellegű írásnak, a nagy versek publicisztikus utánamondásának, kevéssé versszerű megfogalmazásának véve. Nem vettem észre, hogy egy a század versmodelljeit reprezentáló sorban kulcsszerepe lehet. Azért éppen ezt, az egyébként jelentéktelenebbnek feltűnő verset idézem, mert benne egyszerre jelen van a dialogizáló eszmélkedés, történelemben-történetben gondolkodás – és egy azzal szenvedélyesen feleselő horizont megépítésének igénye.

Az alkotói retorika a szereplő személyeket itt is kiadja, hasonlóan a *Te meg a világ* korszak verseihez. Az önmegszólító dialogizáltság egyrészt az önmagára tekintő lázadó aktort, mint megszólítottat tételezi fel, másrészt az emberi szinten túltekinthető nézőt idézi a versbe.

A versben mintha egy tematikára tekintő történetiség képződene meg, a már elért magaslatról – egyfajta tematikai nóvum nevében – való rálátás a megelőző évek irodalmának történetére. Ez adja a költemény kerettörténetét: a *Te meg a világ* tanulságának, de egyben az azon való túllépés kényszerének is a megverse-

lése, amint a korábbi váltást a költő – egy újabb váltást is megelőlegezve – utólag, reflexív módon maga is értékeli. Mintha most már nem alkotója, hanem csak utólagos tudatosítója lenne a váltásnak. Hiszen a szakma is imigyen érzékelt a *Te meg a világ* után következettek, még az ismételt fordulatot hozó *Harc az ünnepeért* kötetet is „harc az ihletért” ironikus kicsinyléssel fogadva.¹⁶

De mit is tudatosít tulajdonképpen az adott vers. Méghozzá *vitakozó* hévvel? Nem azt, hogy valaha kilépett egy beszédmódból, hanem éppen azt, hogy az általa *most* tudatosítandó lépés nem ki-, hanem (az előző lépésen belül:) túllépés jellegű. Erre enged következtetni a „felvezető” vers is, amellyel együtt olvasható a Pesti Napló hasábján. A másik vers újságbeli címe még az emberi történetre utal: *Pletyka* (meg is magyarázza a költő utóbb: Babitsné Török Sophie-val való viszonyát látja benne megírva¹⁷), a nyomdai korrekktúra már az emberi történelemre vonatkoztatja: *Élet*, jegyzi kézzel a vers fölé a költő.¹⁸ De végül is nem ezt fogadja el. A *Különbéke* kötetben ismeretelméleti problémaként már a történelemből-történetből való kilépés éppen zajló eseményeként *Igazság* címmel jegyzi. Végül az 1943-as *Összes verseiben* még kérdőjelet is tesz a végére, már a kilépettség állapotát jelezve.

Igazság?

Tudtuk, senki se tehetett mást,
de mert akadtak kételyek,
téged is megkérdeztelek:
mind átvilágítottuk egymást

és egyre újabb adalékok
birtokában még legalább
húsz évig vizsgáltuk tovább,
hogyan ki milyen és mi miért volt.

Sajnos, akárhogy átbeszéltük
minden részletét, az egész ügy
egyre megfoghatatlanabb;

s én már azt hiszem, bár tagadjuk,
barátaim, hogy sohse tudjuk
meg egymásról az igazat.

A *Te meg a világ* a jelennek az emberi élettel való azonosításával búcsúzik a *Kortársak* című versben:

Az igazi haza az Időé, nem a Földé.
Az Időből halunk ki mind,
az Időből, amely hazánk fölött hazánk lett
új s nagyobb közösség szerint.

Az „Egy Idő” az emberi perlekedés ideje, a néző és aktor színpada: „s kapocs volt még az is, hogy ellenség lehettünk”. Ez a világ az, amelyben a dia(sót: poli-) lógus lezajlik. De egyben megjelenik valami új: „a Föld él örökké”.

s akár egy idegen planéta is lehetne,
ahogy tovább forog s viszi

hátán új népeit, míg minket összerágnak
puha fekete fogai;

Ennek látszólagos folytatása a *Különbéke* kötet verseinek korszaka, amely a jelent mint a személyes létezés keretét határozza meg:

- Tetszik, nem tetszik, itt vagy itthon,
próbáld meg és légy boldog itt!
Itt vagy itthon!

Innen tekintve az egész dialogizáltság – maga a költő is felismeri – „sokszor ma is olyan már, mint egy színpadi háború”.

A *Szégyen és az Igazság?* környezete a *Különbéke*-kötetben (1936) egyrészt ennek a tudatosítása: a dialogizáltság éppen ennek a dialogizáltságnak a megszüntetéseért érvel (*Öreg barátaimhoz*, 1932. december 25., *Mindennap valaki*, 1933. április 30., *Pizkosságok*, 1933. szeptember 10., *A végső harc*, 1933. október 29. *Nyitott szemmel* 1933. július 9. stb).

Megjön minden, amit akartam,
de én nem örülök neki;
az igazi diadalt mindig
a legbutább érv vívja ki.

Most értem vív, ami Van és Lesz,
mégsem tetszik a fegyvere:
koponyátokra zúg a csontkéz
s az enyém is recseg bele.
Öreg barátaimhoz

Ekkortól jelenik meg a versben a történelmi-történeti dialógusból való kilépés ingerült igénye:

Hagyjuk már, unom a vitát,
keserű nekem ez a harc.
Öreg barátaimhoz

De talán hasonlóképpen olvashatom az (*Ős patkány terjeszt kórt...*) kezdetű, a *Különbéke*-kötet megjelenését nemsokkal követő József Attila-verset is (1937):

Ős patkány terjeszt kórt miköztünk,
a meg nem gondolt gondolat,
belezabál, amit kiföztünk,
s emberből emberbe szalad.

Ami eddig a verset, mint történelmi-társadalmi tevékenységet éltette, mintha lefokozódna a költők szemében, a személyes igazságkeresés versen kívüli, verset lefokozó hatású perlekedéssé alacsonyodik. Éppen a sokat idézett József Attila-vers, az *Ars poetica* köthető ebbe a körbe is, mintha ennek szellemében fogalmazná a maga alkotói retorikáját:

Más költők – mi gondom ezekkel?
Mocskolván magukat szegyig,

koholt képekkel és szeszekkel
mímeljén mámort mindegyik.

Én túllépek e mai kocsmán,
az értelemig és tovább!
Szabad ésszel nem adom ocsmány
módon a szolga ostobát.

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!
A mindenséggel mérd magad!

Két meghatározó jelentőségű költő, Szabó Lőrinc és József Attila szinte egyszerre érzékeli, éppen egy politikailag éleződő időszakban, hogy a csak politikába merüléssel a vers (akár politikai) autentikusságát is veszélyeztetheti. Ellenében ugyanakkor mindketten egyfajta *túllépést* kimondó ars poeticus jellegű reflexiót fejtenek ki.

Miben is állhat ez a túllépés?

A *Te meg a világ és az Esmélet* dia(sőt poli-)logicitása benne létezik a jelen történelemben. A jelzett túllépés a csak a történelemben való részvételen való túllépés: „A mindenséghez mérd magad!” – mint az egyik variációban fogalmazza a költő.¹⁹ Vagy éppen fordítva: megszünteti az embernek önmagára méretezett világ-szemléletét. A személyes és jelenbeli dia(sőt poli-)logicitás állandó érzékelésében kitégülni a tudat befogadó kapacitása, az ember mellett megjelenhetnek a világ egészének a végletei, a létezés eseményei.

Szerényebb lettem: nem vagyok külön, mint
a füvek, férgék, bogarak;

megsokasodtak a testvéreim,
s részvétem már nem oly kevély:
Ember, mi vagy te a kínhoz, amely
a mindenségbe belefér?

Ez az, ami Szabó Lőrinc *Szánalom* című verséből éppúgy sugárzik, mint ahogy József Attila *Téli éjszakájáról* a „*Költőnk és Korá*”-ig alakuló pályáján is megjelenik ugyanekkor. Szabó Lőrinc megfogalmazásában:

az egész élet fáj minden parányban:
az egész élet: ő maga;
volna mit sírni akkor is, ha ember
nem született volna soha.

Itt valóban „összekocannak a molekulák”.

És miért – mindkét költő esetében – a debattírozó hangnem?

Mert szembe kell nézni mindkettőnek a *cserbenhagyás* ön- és közzvándjával is. Azt kell hangsúlyozni, hogy a „mai kocsmá”-nak nevezett hagyományos költői eszköztár már csak formálisan lehet kielégítő, legfeljebb versírásra, de autentikus költészetre már nem futhatja belőle. Nem véletlen, hogy épp ekkor birkózik József Attila a mozgalmi hagyományú költészet-recepttel, az emberi „nagy”-ság esélyét akarván kilicítálni: döntés elé állítva a *költőt*, ars poeticus helyzetet teremtve – vagy a „munka és a szerelem” vagy a „szellem és a szerelem” alkotói pozícióját választja képzelete

számára. A végleges szöveg megkoronázza a „túllépés” alkotói poétikáját.²⁰ A vers szerkezetében is támogatva ezt a horizontváltást: az eredetileg fogalmazott *önmegszólítást* felváltja a *költőt* beszéltető (*törvény*-)szöveg-mondással, a direktben exponált, etikával társuló dialogizáltságot lecseréli a meditatív hangnemű szöveggel.²¹

Mindez nem árulás, sőt: a lehetséges előre való menekülés. A történelem a maga egymás ellen feszülő célképzetességével a „meg nem gondolt gondolat”-ok harca, ha csak ebbe a harcba száll alá a költő, akkor fennáll a veszély, hogy csak vezércikk szinten válhat helytállóvá vagy ellenállóvá.

A *Nagyon fájtól* kezdődően és a *Különbéke* vagy méginkább a *Harc az ünneprért* kötetekben minden korábbi tájékozódás továbbra is benne van, csak hogy olyan többlettel, ami poétikailag is modellálhatóan jelenik meg, költészettörténeti továbblépést is revalálva. Valamely történelmi esetlegesség vállalása helyett a történelmi megkötöttségű dialogicitás mellett a létezésben megnyilvánuló tudati működés egészére kérdez rá. Ez a rákérdezés a létezésre más pozícióból történik: ez a pozíció az önállósuló Dichteré, aki immár nem (illetőleg nemcsak) a Führer ellenlábas, hanem egy, az emberen is túlmutató, a világegész rendjére figyelő kérdező-elemző apparátust hoz ki a poétikai lehetőségekből. Nem vitát, nem etikát, nem ismeretelméletet, hanem mindezt: is. Regressziót teremtve a tudatban, megvallatóan reagál a létezés eseményeire, amelynek során a vers alkotója önmagában egységesülve láthatja a létezés egészét: „az összejtig vagyok minden ő”. Az imigyen *felfogott* világegész válik mértékké, a *gondolat* egyenértékűjévé:

Tündöklök, mint a gondolat maga,
a téli éjszaka.

József Attila: *Téli éjszaka*

A költői tudat pedig ennek a világegésznek isteni-jelentőségű vizsgálójává – a versben pedig alkotójává:

De, hogy a
Mindenség is csak egy Költő Agya,
ügylátszik, igaz.-

Szabó Lőrinc: *Tücsökmzene, Búcsú* (350)

Ahogy Szabó Lőrinc fogalmazná a *Tücsökmzene* 351., ... *kilátón*... című versében:

Most szűr a lélek: magát figyel,
de ráfonódnak a tér idegei²²

És szinte összefoglalólag adja meg a személyes tudat és a világegész egymásra rímeltetésének nehezen összeszerkesztett versét József Attila (*Már régesrég...*) címen közölt költeményében.²³ A vers belső dialogizáltsága, a személyes ennek a világegészben való elhelyezettsége, de lefokozottsága is egyszerre jelenik meg, a Szabó Lőrinc-i *Szánalom* szinte testvérszerkezetét produkálva; ki is szabadul a történelmi meghatározottságokból, bárha végül is horizonthatárként ragaszkodik is az „emberiség” fogalmához. A „túllépés” még nem vágja el a léghajó köteleit, mint majd a „*Költőnk és Korá*” című versben teszi, és mint teszi Szabó Lőrinc a *Szánalom* ember nélkül is létezhető fájdalmanak kimondásakor:

Már régesrég rájöttem én,
kételtű vagyok, mint a béka.
A zúgó egek fenekén
lapulok most, e költemény
szorongó lelkem buboréka.

Gondos gazdáim nincsenek,
nem les a parancsomra féreg.
Mint a halak s az istenek,
tengerben s egekben élek.

Tengerem ölelő karok
meleg homályu, lány világa.
Egem az ésszel fölfogott
emberiség világossága.

Ha csak a megszólaló szereplőket figyelem, a dialogicitásban egyfajta fordulatot írhatok le: a lázadó, az aktor lefokozódását, és a néző (a korábbi börtönőr, illetőleg háziúr²⁴) felmagasztosodását. És ezzel valóban jogosultnak találhatom a költők magamentését a túllépés tematikája miatt. Ekkor válik a korábban egyértelműen *jó* meghatározó, a dialogicitás csak szükséges alapozással, és kíváncsítik *egy másfajta* kérdezőhorizont bevezetése: a „milyen a nyelvbe foglalhatósága” iránti rákérdezés. Ezen a horizonton a vers már nem önmegszólító, hanem törvénymondó: mondódik.

Kérdés, a létesemények (mint például a „fájdalom”, „nagyon fáj” vagy a halál, és a mindezt összegező „sötétség”-tény is, avagy olyan elemi viszonyok, mint a szerelem által megnyilvánuló létezés), hogyan válnak *leírhatóvá*. Illetőleg *leírhatóak-e?*

Ez a problematika az, amellyel Beney Zsuzsa az *Óda* olvasása során találkozott. A „lényed ott minden lényedet kitölt” megfogalmazásnál a tények leírhatóságának paradoxonát mutatja fel: „A költői nyelv kimondott valamit, ami önnön lényegével, a definiálhatóság egyértelműségével ellentétes, és ezt saját nyelvi lehetőségeivel, látható logikáját meg nem sértve tudta elfogadhatóvá tenni.”²⁵ Érzékeli, hogy a tudat és a léttények analógiás megfeleltetése bárha lehetetlen, a költő mégis talál olyan költői formáltságot, amely erőszakot vehet a lehetetlenen. Vagy éppen fordítva: a költő olyan határhelyzetet teremt versében, ahol találkozik a még kimondható a már kimondhatatlannal („Ez a sor formájában, szerkezetében konvencionális, tartalmában, a konvencionális nyelvi rendszer szerint abszurd. Ez a kép is egyike azoknak a nyiladékoknak, ahol József Attila költői rendszerébe, a világ látható rendjébe, nyelvi kifejezhetőségébe betör a rendbe nem foglalható, nyelvvel kifejezhetetlen.”²⁶). Gondolatmenetében: „a törvény egyszerre van a tudatban, csak egy emberi elme számára olvasható jelrendszerben, s egy emberi nagyságrend számára megfogalmazhatatlan, a létezésen túli *mátságban* – úgy azonban, hogy ez a léten túli tisztaság, kristályosság mégis a tudatban, a *szóban* jelenik meg: »csak a törvény a *tiszta beszéd*».”²⁷

Beney Zsuzsa az *Ódát*, mint az analógiás alkotásmód példáját mutatja fel úgy, hogy általa éppen a vers tér- idő- és kollektív emlékezeti-viszonyait egymásban

látatató *mintes* grammatika lényegi abszurditása világosodik meg. Benn a *Gleichnis* és a *wie* meghaladottságáról érvel, Németh G. Béla és Beney Zsuzsa pedig olyan vershelyzeteket mutatnak fel, amelyben az analógiának a kifejezhetetlenség ellenében megidézett kontextuális beszövöttsége tulajdonképpen a *Gleichnis*nek és a *wie-Dichter*-létnek egyben az önmegszüntetését is jelentheti.

Ezzel a problémával találkozunk valójában a *Szánalom* című vers esetében is. Ehhez kellett a hagyományos horizonton való túllépés. Nem törlése az eddigieknek, hanem olyan, ha akarom összegezőbb jellegű felülírása, ahol más mérték érvényes, de amelybe a költészet minden hagyományos tematikája is belefér. Nem a tematika marad el, hanem az a horizont bővül, amelyet csak a hagyományos tematika tölthetett be egészen.

És ez lényeges a korabeli recepció, főként az etikai megítélés szempontjából. Ugyanis a horizontváltást a tematikára érzékeny kortársak egyfajta tematikai áru-lásként is értelmez(het)ték (lásd József Attila konfliktusait a mozgalommal, illetőleg Szabó Lőrinc megítélését a progresszió oldaláról).

Hosszú időnek kellett eltelnie, amíg a befogadás is észreveszi, hogy a változott horizonton éppúgy megjelenhetnek a hagyományos tematika elemei, csak hogy olyan szembesítésekben és átvilágításokban, amelyek a korabeli „meg nem gondolt gondolat”-okat is dialógusba hozzák, egy magasabb szempontból végiggondoltatják, illetőleg átgondolhatóvá fokozzák le. Ami korábban éppen az elfoglaltságok következtében olyan erőszakos töltetet kapott, hogy kizárta az átgondolás lehetőségét, erről a horizontról már éppen ezt az erőszakos töltést veszíti el, és besorolva a maga érvényességi szférájába, kiszámíthatóvá válik alakító (építő illetve pusztító) ereje. Az így megjelenő horizontváltás nem valamely (bármely!) pillanatnyi cselekvés gátolója, hanem a cselekvő ember számára is nyit olyan távlatokat, amelyekben arányosabban helyezheti el saját cselekvésének jellegét is.

Ezáltal olyan alkotói retorika épülhet meg, amelyet a kortárs olvasói retorika nem mindig tud követni. Ha az olvasói retorika inkább a tematikára, a pedagógiai meghatározottságra, netán politikai gesztusra válik érzékennyé (és történelmileg viharos korokban ez különösen könnyen bekövetkezik), akkor politikai és/vagy világnézeti preferenciák alapján tájékozódik, mellőzve az ebből kinövő – bár ezt is magában hordozó – poétikai értékek figyelemmel kísérését. Értő kortárs verselemzők is értetlenül állhatnak olyan jelenségekkel szemben, amelyek utóbbi horizontról éppen a korszakot reprezentálható eseményekként tűnhetnek fel. Legyen példám egy klasszikus értékű alkotó és a kortárs lírát avatottan bemutató, kitűnő érzékenységgel olvasó szembesítése: a század közepén a század első felének eseményeit összegezve imigyen látja híres könyvében C. M. Bowra, oxfordi professzor Ezra Pound költői helyét: „A modern angol és amerikai költészet történetében Ezra Pound sajátos helyet foglal el. Sok tekintélyes hívet gyűjtött maga köré: Yeats, Edith Sitwell és Eliot egyaránt nagyra becsülték, és a kor egyik legnagyobb hatású szellemének tekintették. Az átlagolvasó azonban nem képes osztozni ebben a lelkesedésben. Tagadhatatlan, hogy Poundnak számos visszariasztó vonása van. Verseinek megértéséhez roppant olvasottságra van szükség, s e fáradságért nemigen kárpótol a bennük felhalmozott tudásanyag; a költészetén keresztül megnyilvánuló személyiség nem mondható épp rokonszenvesnek; versei gyakran kakofóniába fulladnak; művei a keresett elegancia füledt levegőjét árasztják,

és meglehetősen tudálékosak; politikai nézetei agresszivitást és kegyetlenséget tükröznek, s hangoztatójuk rászolgált az egyáltalán nem irigylésre méltó áruzó névre. De bárhogyan is ítéljük meg életművének értékét, hatásához nem fér két-ség. Az első egyike volt az angolul író költők között, akik olyan lírát igyekeztek létrehozni, amelyben a művelt, urbánus ember érzései és gondolatai modern ki-fejező formát nyernek.”²⁸ Az irodalomtörténet persze nem egy hasonlóan oppo-náló kortársi olvasatot ismer.

Ugyanakkor a kortársi olvasói retorika nemcsak pro és contra értékorientáló lehet, hanem a művek olvasatának ilyen-olyan szempontú zárolója is: erre éppen a különböző előjelű József Attila- és Szabó Lőrinc-recepció lehet példaértékű, avagy méginkább Radnóti bezártsága – az egyébként tematikailag hiteles – antifasizsma és mártírológiai magatartáslíra képletébe, míg Beney Zsuzsának nem sikerült ebből a hagyományból kiszabadítani, egy egyetemes érvényű, ugyanakkor dekonstruálódó személyiséget felmutatva az önmaga és értelmezői által különbö-ző okokból ráégetett magatartás-maszk alatt.²⁹

Minden korszak és/vagy irányzat a maga horizontjáról megalkotja a maga ká-nonját. A magam részéről nem új kánon deklarálásának igényével szembesítem a harmincas évek alkotói és olvasói retorikáját. De új, másfajta olvasási retorikát gondolok végig: amelynek segítségével szeretném leírni azokat a feltűnő mozza-natokat, amelyek az adott időszak szerintem meghatározó poétikai eseményei le-hetnek. Tudva – a korszak költőitől megtanulva, ezúttal épp Szabó Lőrinc *Csilla-gok közt* című versét idézve – hogy: „ha itt és most és én tekintem:/ így forognak a csillagok!” és azt sem feledve, hogy „Az irány már csak tünemény/ s mérlegeink ingó kalandok”. De tudatában annak is, hogy minden új olvasat visszamenőlege-sen is átrendeztetni emlékezetünkben a hagyományos beidegzettségeket.

Az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy”

Az imígyen felépített olvasói retorikával azután megfigyelhetem, hogy megjele-nik valami fajta, *egységes* jellegű, a személyes és a kollektív emlékezet anyagából szőtt szöveg, mely elborítja a dialogicitást: az emlékezés mechanizmusa és a kol-lektív emlékezet alakítja a művet, a saját történet tudati feldolgozódása és az arra szinte „merőlegesen” megjelenő intertextuális idézés egybefonódása lesz a szer-kezet formálójá.

Az aktor a kérdést mindig a néző horizontjával összeolvasztható, hozzá fel-emelődő valamilyen „hozott” idézet segítségével hajtja végre, amely a maga más-ságával a tényekhez való *viszonyulást* formálja új értelmű és értékű szöveggé. A húszas évek a szövegben teremt kettősséget vagy sokszorosságot, a motívumok képviselője különböző szövegminőségeken keresztül szólhat meg. A harmincas években ezzel szemben szöveggyesülés jön létre, a poétikát az intertextualitás versbeni helyezkedését megszervező alkotói *retorika* kezdi meghatározni. Szöveggyesülés, ami ugyanakkor különbözik mindenfajta lineáris történet-elbeszéléstől, illetőleg a korábbi versmonológ monolit retorikájától.

„Te is egy *lehetséges* világ vagy” – tanulta önigazolásként a *Te meg a világ* idején Russelltől és Goethétől a költő Szabó Lőrinc. De amikor ezt kimondja, ezzel maga

is *egy lehetséges* világ-állapotban leledzik.³⁰ Már nem érte küzd, nem „megszólít-ja” önmagát, hanem ennek a sajátos (egyszerre a kintre vonatkoztatott mégis bent a tudatban zajló, de a végeredményt kintre, másik bentek befogadása számára véglegesítő) benne-létnek a verssé alakításával van elfoglalva. Ez a szöveggyes-ülés szervezi kontextuálisan a verset, amely egy sajátos ellenbeszéd: a kimond-hatatlan megformálhatósága. A körülbeszélés speciális módja: a mellébeszélés. A megkeresett képé.

Nem primer kép, mert az csak az ily módon létrejövő mozaik egyes részletét alkothatja; nem emocionális élményleírás, mert az visszaerősölkölné a személye-sen emberi problematikához, ez pedig éppen menekülést jelent az ember saját énje alól; nem szimbólum, mert az kimutatná a versből, ez pedig maga a formált vers; nem analógia, mert kiindulása, hogy az események nem ismételtelők meg; nem metafizika, mert a vers nem valamilyen par excellence vallásos esemény vé-giggondolása; nem mítosz, mert az önmagát fogadtatná el teljes világgé, ez pe-dig nem azonos a teljes világgal, éppen hogy *egy lehetséges világ* – persze mind-ezek bele is játszhatnak a megkeresettségbe. Mégis e megkeresettség jellemzésé-re talán leginkább Szili Józsefnek a Vajda János-i költészetre alkalmazott megfo-galmazását vehetem át: *eszkatológia*.³¹ Amikor a költő kimondhatatlannal talál-kozik, olyan pszeudo-vallásos terminológiát teremt – legtöbbször intertextuális átvétellel –, amellyel éppen a kimondhatatlant beszélheti körül (lásd Szabó Lő-rinc kvázi-buddhista verseit, természeti képeit, de még gyermeki életképeit, sőt anekdotái jó részét is; Eliot evangéliumi variációjú *Ariel dalait*, Pound cantóit, József Attila klasszicizáló és istenkereső verseit).

Ennek a felismerésnek a tudatosítása a *Szánalom* című vers. A *Vers és valóság*-ban erről a versről ő maga azt mondja, hogy „erősen érik benne a buddhiztikus szemlélet”, bárha hozzátesszi, hogy példái „régii hindu és kínai mesterek, noha újak és európaiak is lehetnek volna”.³² Mi pedig hozzátehetjük: ahogy a *Te meg a világ* filozófiai hangoltságú dialogikus építkezése *quasi* stirneri volt, imígyen a *Különbéke quasi* buddhista. Mindegyik esetben a *reflexiót* segítő felvett versbe-szédéről van szó, amely az éppen akkor hagyományossá váló, alkotói retorikáját tekintve már lecsengőben lévő versbeszédrel való polémiát tudatosítja. Alkotáslelektanilag milyen pontosan fogalmaz emlékezésében a költő: „a szocia-lista érzületet is elborítja”.³³ Nem kiváltja, hanem – alkotási folyamatról lévén szó: – *elborítja*. Ezt az alkotásszerkezeti megnevezést használja a szöveggyesülés *poétikai* megnevezésére.

Kérdés, Szabó Lőrinc esetében miért válik aktuálissá 1936-ban egy az ő költé-szetében már évtizede lezajlott poétikai esemény *ekkori* reflektálása.

Mert – ezt már láttuk a tematikai felvezetés esetében is – csak látszólag a régi eseményt beszél el, ekkor már egy új módszer kiküzdése az esemény: maga az *elborítás*. A csak vitatkozó, csak a dialogizáltságra kényszerített költészeti gyakor-lat átalakítása. Ennek segítségével jöhet létre az ekkor megragadott léttények le-írásának esélye.

De megjelenik ugyanez a pillanat József Attila költészetében is, amikor – bárha tudatában van a költő az egymást megsemmisítő lehetőségek egymást kizáró voltá-nak, de – el is boríthatja az *Észmélet*ben megfogalmazott vaglyagosságot, dialogicitást („ügyeskedhet, nem fog a macska/ egyszerre kint s bent egeret”). A magam részéről

az *Ars poetica* sorait nemcsak egyértelmű tükrözésméleti visszautalásként magyarázom, ha nem is visszavonásaként, de mindenképp kiegészítéseként is.

Nem volna szép, ha égre kelne
az éji folyó csillaga.

Számomra ez a szöveg nemcsak valamilyen öncélú költői eredmény megtagadása, hanem éppenhogy saját jogán, saját helyén (azaz a versben) való elismerése. Igenis a „való világ” kiterjesztése a teremtett világra. A „mondom” és a „képzelem” egyenértékűsítése az alkotásban. Hiszen a *költő* a mondás során belemerül az *emberbe*, akinek a képzeletét is magára öltheti ezáltal.

Amit Szabó Lőrinc poétikailag jellemez, József Attila filozófiailag közelíti, majdnem hasonló kifejezést alkalmazva („elfödi”, „eltakarja”) gondol végig egy metaforikus jellegű képből: „Az ihlet nem áll szemben a valósággal, hanem maga mögé kényszeríti azt és mint teljes valóságnyivá nőtt valóságem a többi meg nem nőtt valóságemet elfödi, eltakarja, mint a kotlóstyúk a csibéit. Ha tehát meg is egyezik mindkettő [a fogalom és az ihlet– K. L.] abban, hogy cselekvő szellemiség, ugyanakkor cselekvőségük minőségileg különíti el őket egymástól.”³⁴

Ha Szabó Lőrinc *elborításnak* nevezi a szövegegyesülésnek ezt a poétikai módját, József Attila, aki szereti fogalmilag is tisztázni gyakorlatát: *meseként* vezeti be költői szótárába. A *mese* nála mindig is valamilyen „hozott”, intertextuális szöveg vagy gesztus, amely a versmondó szólásától különböző alkati tulajdonságokkal rendelkezik. A *Thomas Mann üdvözlése* című versben a *szépen mesélés* válik az igazság kimondhatóságának horizontjává, a kontraszt formálásának lehetőségévé:

az igazat mondd, ne csak a valódit,
a fényt, amelytől világlik agyunk.

Ugyanakkor egy korábbi, 1935-ös versében, az *Én nem tudtam* címűben³⁵ hasonló vershelyzetben, de éppen ellentétes töltettel használja a *mese* kifejezést:

Én úgy hallgattam mindig, mint mesét
a bűnről szóló tanítást.

Még hozzá itt is transzponálást jelentve: „Bűnről fecseg, ki cselekedni gyáva!” Tehát a *mese* az ő értelmezésében valami ellenében mondódó, a történettől mélyebb költői momentumot jelent. Jelen esetben a „rossz” értelmében, annak kimondhatóságát jelenti:

E rebbentő igazság
nagy fényében az eredendő gabság
szivemben, mint ravatal, feketül.

József Attila értelmezésében tehát a *mese* bármilyen hangoltságot hordozhat, egyszer a jót, másszor a rosszat. Lényege, hogy kimondhassa megszövése pillanatában: „Most már tudom”. A vers szinte kettéválk: egy kimondhatatlan tény tudatosításává, és e művelet eredménye felett érzett öröm elfogadásává. A dialogizált poétikai gyakorlatba szervül az imigyen értelmezett *mese*, amely az emlékezetben élő archetípusok beépítésével alakítja a verset: a kimondhatatlanul jelenlévő tragédiát a megalkotottság örömeivel „e rebbentő igazság nagy fényében” világítja meg, megszülvén „a fényt, amelytől világlik agyunk”.

A szót – miután imigyen bevezette költészetébe, egyszer jó, másszor rossz etikai előjelű értelmezéssel kapcsolva – az *Ars poeticában* mérlegeli. A vers fogalmazványában a „ne lógi a mese langy tején” szövegben önmegszólításos elhatárolást jelent be, de a végleges változatban költői pozícióként is ugyanezt jelöli ki: „nem lógok a mesék tején”. Felfogható ez egyfajta ismeretelméleti megközelítésű, hagyományos ítélkezésnek is, de egy bonyolultabb különböztetést is feltételez. Ugyanis (és erre a fogalmazvány kedves „langy” jelzője is enged következtetni) ha a „hörpintek valódi világot./ habzó éggel a tetején” megfogalmazást a valós tények és az „éji folyó csillaga”-ként aposztrofált „képzelet” kérdezői összevonásaként fogom fel („hörpintek”), akkor a *mesétől* való elhatárolás éppen egy viszonyítási művelet bejelentése: a „hozott” szöveg és a rá merőlegesen megszülető alkotás létrejöttének (egybelátásának és elkülönítésének) folyamatát mutatja fel.

A *mese* a felvezetés, a kérdés mikéntje, amelynek során felszabadul a szöveg eredeti alkotásá: amikor is magától a valahonnan „hozott” *mesétől* megszabadulhat a saját „hörpintése” számára. Amikor már a „hozott” anyag másodlagossá válhat. Mint ahogy utólag, a vers megalkotottságából tekintve Szabó Lőrinc számára is mellékessé válik, hogy a „hozott” anyag „régii hindu és kínai mesterek”-től származik-e avagy „újak és európaiak”-tól kölcsönzött.

Tehát a *mese* ellenében, a „hozott” szöveg sajátos átrendeződésével alkotódik meg a szövegegyesülés, mely önmagából keresi meg az új műalkotást, amelyben a kérdés a megalkotottság sikerének fényességében tűnhet fel.

Ha meg akarom nevezni azt a vers hangoltságában megjelenő viszonyításformát, amelynek segítségével a *mesével* kérdező vers a tudat körébe vont világegészít meg tudja szólaltatni, idéznem kell Yeats kései *The Gyres* című versét, ahol a keresett megfogalmazást megtaláltam: *tragic joy*.

The Gyres! the gyres! Old Rocky Face, look forth;
Things thought too long can be no longer thought,
For beauty dies of beauty, worth of worth,
And ancient lineaments are blotted out.
Irrational streams of blood are staining earth;
Empedocles has thrown all things about;
Hector is dead and there's a light in Troy;
We that look on but laugh in tragic joy.

És a feloldás:

... Out of cavern comes a voice,
And all it knows is that one word „Rejoice!”

Mintha a „lugasok csendes árnyai”-t csúfoló „finomúl a kín” megfogalmazást hallanánk József Attilánál, vagy Eliot *The Hollow Men* című versének Dante- és Conrad-parafrazisát – Szabó Lőrinc fordításában:

Ez a végső találkahely
egymáshoz tapogatózunk
s kerüljük a szót
gyülekezve a dagadt folyó innenső partján.
Vakon, hacsak

fel nem ragyognak újra a szemek,
mint az alkonyi halálország
örök csillaga
és százlevelű rózsája
egyedüli reménye
az üreseknek.

És itt kapcsolódik a Szabó Lőrinc–József Attila duó a korábbi nemzedék, a klasszikus modernség jegyében indultak kései megújulásához. Szinte egy időben fordul vissza mindkét költő a nemzeti feladatokat illyési sugallatra vállaló, de ezt ugyanakkor a létezés mikéntjét át gondoló kérdezésmóddal összehangoló Babbitshoz; József Attila pedig Kosztolányi szavait mondja utána, és ennek a kölcsönös befogadásnak tanúsításaként személyét is megidézi, az ő értelmezése szerinti *mesébe* a Thomas Mann-t üdvözlő versben. De ide számíthatjuk az *Üzenet a palackban* Karinthyját és az újabb versei szériáját teremtő Füst Milánt is. Kérdés, hogy a Nyugat úgy nevezett nagy nemzedékének ekkor elkövetkező költői megújulása személyes beteljesülés a visszakötődés jegyében, avagy – mint magam hiszem –: a külföldi kortársakkal és a hazai fiatalabbakkal is összekapcsolható poétikai horizontváltás.

Kosztolányi *Hajnali részegség* című verséről értekezve Szauder József máig érvényesen írja le a vers szembesítését a költő pályája során feltűnt előképeivel: felmutatva, hogy a különböző időben megjelent hasonló motívumok által esetenként vonzott poétikai események erősen különböző horizontú verseket alakítottak.³⁶ Ebből is következik, hogy – bár a pálya életrajzi és élményi szintjén a folyamatos követhető – poétikai jellegét tekintve a vers a különbözőséget képviseli. Babbitssal kapcsolatban Németh G. Béla – mint már idéztem is – magát a jelenséget leírja, bárha óvakodik a poétikai gyakorlat történeti alakulásával való szembesítéstől, saját valahai nagy találatával való összemérésétől.

A magam részéről feltételezem, hogy ezek a szinte minden költőre vonatkozatható jelenségek egy új poétikai gyakorlat megjelenését jelenthetik: a dialogikus poétikai paradigma klasszicizálódását, a lírai közállapot változott horizontról való leírhatóságát. Egy olyan poétika megjelenését jelenti mindez, amely alkalmas kihívásnak bizonyult a különböző formáltságokba rögzült idősebbek sikeres megújulásához, klasszikus formátumú búcsújához; az épp most a delelőjükön alkotók aktuális tudati kitágulásának formaadására; és az ekkoriban indulók számára majdani kimagasló jelentőségű pályaképek indítására.

Megkockáztatom azt a feltételezést, hogy – bár az irodalomtörténeti köztudat az Ady-kortárs szakaszát tartja a nemzeti tudatba robbanása okán a Nyugat „nagy” korszakának – a század magyar irodalmában a harmincas évek jelenthetik azt a magasponthoz, amikor költészetünk poétikai gondolkozása egybeesett a világirodalom kortárs poétikai eseményeivel. A poétikai mozzanatok akkori beértsége mai horizontokról tekintve is késztetést jelenthet irodalmunk továbbalakulása szempontjából. Legalábbis az én olvasási retorikám így építi fel a harmincas évek költészetében megfigyelhető alkotói retorikát.

Az így kialakuló poétikai gyakorlatban benne él a húszas évek dialogizáltsága, ugyanakkor az egészét kompozícióba fogja a klasszikus szintézis: az alkotás maga az emberi tudatnak a világ egészében való elhelyezkedése. A témák tragikusak, a

műalkotás – éppen létrejöttek örülve – sugárzó. József Attila *meséként* próbálja kiemelni egy „kötelező” esztétikai gyakorlatból és elfogadni-elfogadtatni, Weöres Sándorra vonatkoztatva *derűről* beszél monográfusa.³⁷

Végül is hogyan nevezhetnénk meg ezt a poétikai és textuális emlékezettel, a személyes és kollektív hagyományból kiválogatott eseményekből megkomponált, a másság érzékeltetésével az embert a léttényekkel szembesítő alkotói gyakorlatot, melynek poétikai megvalósulását Szabó Lőrinc *elborításnak*, kérdezőszövegét József Attila *mesének* nevezi, hangoltságát Yeats *tragic joy*-ként, Weöres Sándor *derűként* jellemzi?

Szövegegységesülés: a rákérdés nyelvbe foglalhatósága

Miben különbözik a dialogikus poétikai gyakorlattól a *tragic joy* jegyében alakuló, a *mesé* segítségével-ellenében szövődő költői gyakorlat, a megkeresettség képe, a klasszikus *szövegegységesülés*? Az előbbi ez utóbbi nélkül lépett be a költészet történetébe, poétikai eszközökkel megteremtve az etikai alternatívákat a költői gyakorlatban. Önmagában is megáll, paradigmatiszta változást revelált. Az utóbbi az előbbire épül, azt feltételezi, bárha éppen poétikailag túllép is azon. Mondhatnám: a *tragic joy* jegyében fogant, *meséből*, annak ellenében szőtt költészet a dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása, a fundamentális ontológia poétikai adekvációja. A költészet túllépése célképzetes történelmi meghatározottságokon, az antropológiailag megfogalmazható ember tudatába vont világegészre való rákérdés alkalmá.

De mindez miáltal válhat *leírhatóvá*? Nem a létezés szólal meg ugyanis ezekben a művekben, arra ilyen eredményt várva direkt módon nem merészkedhet művész sem. A direkt ontológia a költészetben is lehetetlenné válik. Ezt gondolná végig József Attila? „A fogalom mindig viszonyt jelöl, a világ mint olyan nincs a gondolat, a fogalom számára sem, a fogalom számára a világ mint viszony van. Ám a fogalom, amikor a világot, mint viszonyt állítja, feltételezi, hogy a világ van ugyanis, mint valóság: tehát a világ az a dolog, amelyet a fogalom feltételez, amelyet nem szemlélhet az intuíció, mert elnyelik előle a valóságselemek, ám ugyanakkor van. Ha pedig meggondoljuk, hogy a gondolat és a szemlélet egyként az egész existenciát jelentik, habár más és más formájában, úgy azt látjuk, hogy világhiány van az existenciában, amely világhiány a legcsekélyebb gondját sem okozza a valóságselemekkel kielégülő intuíciónak, de a fogalomnak sem, hiszen a fogalom megelégszik annyival, hogy számára a világ mint viszony álljon fenn. (...) Ha tehát a világ az intuíció számára egyáltalában nincs, a fogalom számára pedig csak mint viszony áll fenn, úgy azt kell megvizsgálni, hogy a világ mint olyan, továbbá a most említett világhiány és az ihlet miféle vonatkozásban állanak.”³⁸

És mondaná ki metaforikusan a *Téli éjszakában*:

Ezüst sötétség némasága
holdat lakatol a világra.

A felelet némaságával, a sötétséggel szemben a költői megszólalás a *rákérdés* formáltságát állíthatja szembe. Az így felfogott ismeretelméleti tragikum kimondá-

sának a megformáltsága ugyanakkor máris alakítja a *tragic joy* fényességét („ezüst”). A kimondhatatlanság „némasága” ellenében az önmagát is megszüntető mese, mítosz, analógia, szimbólum mint eszkhatológia fogalmazódhat meg a versben: „a belső csodálkozás, minden költészet anyja”.³⁹ Az állandóan teljesülő és épp ezért állandóan átszerveződő *emlékezet* válik szöveggé ekkor a költészetben. „Az emlékezet ihlete” „nem a tárgy már, csak a kapcsolata” a vers meghatározója:

Ez a mámor, az emlékezeté
(melyet szüntelen táplál a jelen),
ez a termő és megtartó zene
(zenének mondom, oly anyagtalan,
megfoghatatlan), ez a révület
negyvennyolc éve kelt és altat és
csupa látomás, csupa suttagás:
ez az én *élt verseim!*...

Szabó Lőrinc: *Vers versek helyett*

Erre döbben rá versalkotás közben a költő, amikor *A földvári mólón* című versét, ezt a „még Szabó Lőrinc mértékével mérve is kivételes, hibátlan remek”-et⁴⁰ írta. A vers méltatói a természetidézést hangsúlyozták, magam a zárás vélt didaktikusságát fájaltam.⁴¹

s mindez folyton így ismétli magát,
így, e játék, az örökléten át,
így, e léhaság, s túlél minket is
és túléli ellenségünket is,
túl, ez a semmi, ez a tünde kép,
túl a királyok, hősök és a nép
minden jövőjét: jelentéktelen,
mégis másod, rettentő Végtelen!

Pedighát éppen ezzel felel vissza a *Te meg a világnak*, mintha az akkori záróvers, a *Kortársak* folytatása lenne. A most-pontokra szakadó idő jelen pillanatát rögzíti, de egyben a világegészre figyel. Tudatában van a jelen történelmi perlekedésének, dialogizáltságának, mégis egy mulandó természeti pillanatban találja meg az autentikus – nem alkalmi célképzeteknek kitett – történelmet is. *A földvári mólón* és mondjuk a lilafüredi *Óda* imígyen találkozhatnak a tragikus mulandósággal szembeüelő klasszikus fényben.

A bennelét állapotát formázza ez a költői gyakorlat. Például a fájdalmat – annak befogadása révén tudja poétikailag helyzetbe hozni. Szabó Lőrinc a *Szánalom* című versében egy *rímsszóval* válaszol erre a kihívásra, amelyhez egyfajta buddhista szövegkörnyezetet épít bele az elbeszélésbe (*fájdalom – szánalom*). A léttényre olyan szöveggel kérdez rá, amely a *másságot* hordozza magában. És a két érzékelés – a léttény és a szöveg – egymást egyszerre ki is oltja és egy új szöveggé – poétikailag már leírható szöveggé! – oldja („hörpinti”). Mert a *szánalom* nem azonos a *fájdalommal*, legfeljebb csak egymás rímhívói lehetnek: az egyik a tény, a másik a reflexió. De a reflexió már nem tény-értékű, sőt a tény *tragikus* jellegét a kimondhatás által eleve *eléigikussá* oldja is. Illyés Gyula később Bartókkal kapcsolatban fogalmazza meg a *mese* és a *tragic joy* eme klasszikus jellegű működésmechanizmusát az alkotásfolyamatban:

Ím, a példa, hogy ki szépen kimondja
a rettenetet, azzal föl is oldja.

Bartók

De teszi ugyanezt József Attila is, például az előbb idézett *Téli éjszakában*. A bevezetőként elhangzó önmegszólító felszólítás (a dialógizáló poétikai alapozás: „Légy fegyelmezett!”) éppen erre a horizontváltásra (változtatásra!) figyelmeztet. Kizárja a hagyományosabb eljárások szerint való poétikai ténykedést, mert ezt a létállapotot, amit a versben bennelévőként akar tudatosítani, csakis egyfajta reflexivitással érheti el. Az ő esetében a *fiktív* tájleírás és osztályöntudat lesz az a szövegvéközeg, amellyel elérheti a kért léttényt. Hasonlóképpen jár el a „*Költők és Kora*” című vers esetében is, csak hogy ott – Szabó Lőrínchez hasonlóan – egy taoista képzetel indít, hogy végül egy kvázi-mesével, mondhatnám: egy képpé rögzült csalimesével zárja a kérdezést.⁴²

Ennek a kérdezésmódnak nem valamilyen kötött hangnemi hangoltság a meghatározója. Éppen az a jellemzője, hogy bármilyen hangnemben, hangulatban, „üzenetben” fogant szembesítést el tud viselni. Lényege, hogy az emberi személyiségre és történelemre öszpontosított dialógus átrendeződik, a mikrokozmosz a makrokozmoszban méretik meg. Lehet ez ódaian felemelő, harmonikusan kiegyensúlyozott:

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!
A mindenséggel mérd magad!
József Attila: *Ars poetica*

Vagy ennek ellentétéként a különbözőést lefokozóan hangsúlyozó *Vezeték*:

Nem te csókolsz, ha csókolsz: ne rajongj,
ne hősködj, ne istenülj oly nagyon;
valami világközi hatalom
vezetéke vagy, eszköze, bolond
játékszere, hullám csak a tavon,
a tengeren, porszem a sivatagban,
mely feldobott s elmerít: ugyanabban
a gyönyörben villámlik a barom,
a behemót szörny s az éppoly buta
vakondok vagy a pici muslica,
mikor párzik, – gondolj a természetekre,
ha dagad benned az én, a dicső,
s a csillagokra: Ó, a Titok, Ó
üt át rajtad magába: kedvesedbe!

Szabó Lőrinc: *A huszonhatodik év (4)*

A költői személyiségben és az emberi létezésben egyként megkínzó-megalázó-kiszolgáltatottá tevő:

S mint a sakál, mely csillagoknak
fordul kihányani hangjait,
egüinkre, hol kinok ragyognak,
a költő hasztalan vonit...

Óh csillagok, ti. Rozsdás, durva
vastőrökül köröskörül
hányszor lelkembe vagytok szurva –
(itt csak meghalni sikerül.)

József Attila: (*Ős patkány terjeszt kört...*)

Avagy ugyanebben a versben ugyanezt relatívvá tevő, ironikusan oldani akaró:

S mégis bizom. Könnyezve intlek,
szép jövőnk, ne légy ily sivár!...
Bizom, hisz mint elődeinket,
karóba nem húznak ma már.
Majd a szabadság békessége
is eljön, finomúl a kin –
s minket is elfelednek végre
lugasok csendes árnyain.

Mindegyik szöveg jellegzetessége: a belekódolt, mindenfajta jelenbeli személyességtől különböző, „idegen” idézet. Az ide is kívánczó, korábban már felemlített (*Már régesrég...*) címmel ismert vers freudista meseként is funkcionálhat, az *Ars poetica*-idézet barokk alkímiára emlékeztető egymásra-vonatkoztatottságot érzékeltet, nem lehet véletlen, hogy e versben való meg- és felszabadulása után éppen Donne költészetét taglaló tanulmányra figyel fel az Argonautákban,⁴³ *A huszonhatodik év* szonettje önidézet, amely éppen a *Szánalom* című verset méri rá a *Tücsökzene* legszárnyalóbb szeretkezős darabjaira, az *Egymás burkai* és a *Kettős hazánk* címűekre, egyben emlékeztetve ugyanonnan a *Rémület* című megalázottság érzékeltetésre is.⁴⁴ A József Attila-vers utolsó előtti versszaka szintén egy transzponált önidézet, méghozzá legfontosabb versének, az *Eszméletnek* képét tágitja távolítva a személyes pozíciótól perszóna-szerű megjelenítésbe (sakál, költő). A záróversszak önidézet is: a történelmi jelen-jövő különböztetés ironizálása, másrészt ennek illusztrálására kollektív művészi múlt-idill-idézés – benne látom a rokokó-lugasokat Watteau-tól Verlaine-en át Georgéig, de talán méginkább *Az ember tragédiájának* legironikusabb színeit, az egyiptomit és a második prágait. Az *Ars poetica* pedig szinte a kortárs költészet mozaikja is: a vers *meséje* éppen abból adódik, ahogy a spleenes időeltöltés, a közös-személyes képviselés, és a misztikus megváltás motívumait szembesíti az Engels-interpretálta Marx-tézissel; az így egybeolvasott intertextuális mozaik által válik elmondhatóvá az alkotó folyamatot a létezésében viszonyítottan helyzetbe hozó vers: „A mindenséggel mérd magad!”⁴⁵

„Nyílik a lélek” – bár mindig „magát figyeli”, egyben történeteknél mélyebb archetipusokat keres arra, hogy az ember nélküli létezés hangjait, eseményeit, tárgyait meghallja, lássa, észlelje: feldolgozza – összerántsa műalkotássá.

Ebben akarja megtalálni azután a világ esetlegességeit, benne például önmagát, belőle eredeztetni veszélyeztetettségét is. Belefér ebbe a „Vízöntő”-kor rémülete és az „elveszett aranykor” keresésének mítosza, a Várkonyi- és Hamvas-ihlette Kodolányi- és Weöres-világ, *Az éjszaka csodáinak* mesés álnaiv képvilága vagy a *Le Journal* szürrealistára szervezett iróniája, sőt még Juhász Ferenc *Virágok hatalmán* élet- és halál víziója is. Ne felejtjük, Szabó Lőrinc barátja, a fizikus Bay Zoltán 1946 tavaszán hajtja végre Hold-radar kísérletét.

Ugyanakkor – bár ez az alkotói retorika is az elégikusságot váltja ki olvasói szinten – nem lefelé fokozza a teljesítményt, verbálissá, „üzenetté” alakítva a műalkotást is. Hanem éppen ellenkezőleg: reflexivitást revelál, a létezésben benne lévő tudatnak a léttényekkel való szembesülését teszi leírhatóvá. Olyan vershelyzetet teremtvé ezáltal, amely poétikai helyzetét tekintve a világirodalom történetének nagy klasszikus eseményeivel való egyenrangúságot feltételezi.

Végül is mit nevezhetek az irodalom klasszikus eseményének?

Amikor a műalkotásnak megvan az esélye a világra való projekcióra. Amikor a műalkotás nem *csak* a jelen célképzetes igényeinek bejelentése, hanem a létezés egészében való elhelyezkedettség átgondolásának poétikai alkalmát ki tudja küzdeni maga számára.

Vitát jelent ez az alkotói horizont minden művészetet lefokozó publicisztikus prekoncepcióval, minden „Auschwitz után nem lehet költészet” jellegű célképzetes megszakítással. A „tragic joy” katarzisa abból, az irodalomtörténetileg eddig még mindig beigazolódott tapasztalatból fakad, hogy amíg emberi tudat létezése lehetséges, addig megalkothatók a költészet feltételei is. József Attila sejtelmeként: „kell, hogy vers irassék, különben meggörbülne az adamant rudak.”⁴⁶ Legfeljebb korszakok szűntén az embernek a tonálisra való érzékenysége kimerülhet, de eddigi tapasztalat szerint akkor a kiürültté váló hagyományos formált-ságot megkerüli, és másik horizonton visszatérhet megalkotásához. Klasszikus irodalomként a magam részéről az ilyen módon megalkotott formált-sági korszakokat tartom számon: ahol megjelenik a világ egészét befogó megkeresettség képe.

Ennek lehetősége, mai horizontról visszatekintve a huszadik században megszerződött: épp akkor, amikor politikailag kimerülni látszott a költészet lehetősége, akkor alakult meg a *poétikai alkalom*, amelyben megjelenhetett a megkeresettségnek ez a képe, megújulhatott a műalkotás lehetősége, elméletig és gyakorlatilag egyként. Ha van vers, amely ezt a magyar irodalomban – mai olvasói retorikám sugallatára: programszerűen is – reprezentálja, az a „*Költőnk és Kora*”. Címével is (tudatosan? öntudatlan?) ennek a pozíciónak a jelzésére kihegyeztetten.

Aki ezt a lépést tudatosan nem teszi meg: Gottfried Benn. Élete vége felé is szemére veti T. S. Eliotnak poétikai váltását, az ő poétikájában a dialogikus gyakorlat minden intertextuális elborítottság nélkül lényegül át a klasszikus megkeresettségbe. Ugyanakkor Rilke *Orpheus-szonettjeitől* a kései Yeatsig, az *Ash Wednesday* utáni Eliottól a *Különbéke*, a *Harc az ünnepért* és a *Tücsökzene* Szabó Lőrincéig, a „*Költőnk és Kora*” József Attilájától Pilinszkyig, a cantók Ezra Poundjától Weöres Sándorig talán ebben kereshetem a harmincas és azt követő években alakuló alkotói retorika meghatározó jellegzetességét.

Jegyzetek

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Literatura*, 1996/1. 9-35.

² 1991. április 11-14. *Paradignaváltás(?) az 1920/30-as évek lírájában*; kötetben: „*de nem felelnek, úgy felelnek*” – *A magyar líra a huszas-harmincas évek fordulóján*; 1992. április 3-5. *Poétikai szemléletformák a 30-as évek magyar epikájában*; kötetben:

Szintézis nélküli évek – Nyelv, elbeszélés és világtépi a harmincas évek epikájában; 1994. április 21-23. *Az irodalomértés horizontjai*; kötetben: hasonló címmel. A konferenciákat a JPTE Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszékei szervezték, a köteteket szerkesztették: KABDEBÓ LÓRÁNT ÉS KULCSÁR SZABÓ ERNŐ. Janus

- Pannonius Egyetemi Kiadó, JPTE Irodalomtudományi Füzetek, Pécs, 1992., 1993., 1995.
- ³ Werner HEISENBERG: *Physik und Philosophie*, 1959. Ullstein Buch NR. 249., West-Berlin, 1961. 40; magyarul: Werner HEISENBERG: *Fizika és filozófia* In: Uő: *Válogatott tanulmányok*, Gondolat, Bp. 1967., ford.: Kis István, 102.
- ⁴ NÉMETH G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról*. In: Uő: *Mű és személyiség*, Magvető, Bp. 1970. 621-670.
- ⁵ *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében*. Átdolgozva jelen kötetben publikáljuk ismét.
- ⁶ *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása (Szabó Lőrinc és Max Stirner)*, Filozófiai Szemle, 1995. 1-2. szám, 133-152. Átdolgozva *A dialogikus poétikai paradigma filozófiai megalapozódása Szabó Lőrinc költészetében (Szabó Lőrinc és Max Stirner)* címmel jelen kötetben publikáljuk ismét.
- ⁷ Ezt utóbb Szabó Lőrinc a *Vers és valóság* 1-2. (Magvető, Bp., 1990.) magyarázataiban is következetesen, bár keletkezési ideje, az „ötvenes évek” okán kevésbé kihangsúlyozottan végigviszi (lásd például *Az Egy álmai* című versről írottakat, 1. k. 339-340.).
- ⁸ A Szabó Lőrinc-verseket a már említett 1990-es *Vers és valóság* 1-2. gyűjtemény alapján idézem.
- ⁹ A József Attila-verseket a Stoll Béla által közlített kritikai kiadás (*József Attila összes versei* 1-2., Akadémiai, Bp. 1984.) alapján idézem.
- ¹⁰ NÉMETH G. Béla: *Hasonlóság, hasonlat, példázat*, Kritika, 1968.; kötetben: *11 vers*, Bp. 1977. 189-210.
- ¹¹ In: *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél” (A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében)*, Argumentum, Bp. 1992. 93-94.
- ¹² A kifejezést Beney Zsuzsa alkalmazza hasonló céllal *József Attila-tanulmányok* című könyvében, Szépirodalmi, Bp. 1989. 174.
- ¹³ Efelé mutat Szabolcsi Miklós bevezető előadása a szekszárdi főiskolán *Versmodellek* címmel 1995. április 21-22-ikén tartott vitatülésszakon, amely során a két világháború közötti irodalom vizsgálatára munkahipotézisként sokféle értelmező mezőt tételez fel.
- ¹⁴ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Fordították: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István; Gondolat, Bp. 1989. 94., 106., 122.
- ¹⁵ Ezt a folyamatot részletesebben leírtam *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*... című i. k. *A természeti tárgy mint a dolgok és lehetőségek dialógusa* című fejezetében, 92-130.
- ¹⁶ Lásd FÉJA Géza ironikus szövegét: „Talán helyénvalóbb lenne ez a cím: *Harc az ihletért*, a bujdosó patak diadalmas feltéréséért.” (*Nagy vállalkozások kora*, Magyar Élet, Bp. 1943. 371.)
- ¹⁷ SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság* 1-2., i. k. 1. k. 449.
- ¹⁸ A *Különbéke* kötet nyomdai példányán. Található a költő könyvtárában, a család tulajdonában.
- ¹⁹ Lásd *József Attila összes versei* 1-2., i. k. 2. k. 344.
- ²⁰ Uo. 346.
- ²¹ Uo. 343-346. Az önmegszólításos és a szövegmondó vers kettősségének közlésbeli különböztetését SZŐKE György hangsúlyozza a kritikai kiadás bírálatában: „(...) egyes versek korai variánsait az olvasónak kell kihámozni a soronként megadott szövegváltozatokból. Ez utóbbiak közé tartozik az *Ars poetica*, melynek pedig külön érdekessége, hogy első változata önmegszólító jellegű, míg a nyomtatásban megjelent szöveg egyes szám első személyű.” (It, 1985/1. 126.). Szőke György kritikájának hatására Stoll Béla az Osiris Kiadónál 1996-ban megjelentetett *József Attila összes versei* kiadásakor a *Változatok* között az 543. oldalon rekonstruált egy önmegszólító változatot.
- ²² A *Tücsökműve* gépiratában, sőt 1947-es korrekciójában (az MTA Könyvtára kéziratárában) is ez a változat él, csak a kötetben változik „Nyílik a lélek” formulává.
- ²³ Lásd *József Attila összes versei* 1-2., i. k. 2. k. 342.
- ²⁴ Lásd *Az Egy álmai és az Esmélet* című Szabó Lőrinc-, és József Attila-verseket.
- ²⁵ BENY Zsuzsa: i. k. 189-190.
- ²⁶ BENY Zsuzsa: i. k. 191.
- ²⁷ BENY Zsuzsa: i. k. 213-214.

- ²⁸ C.M.BOWRA T.S. *Eliot Átokföldje* című tanulmányából *Az alkotó kísérlet* című, először 1949-ben *The Creative Experiment* címmel a Macmillan and Company Ltd. kiadásában megjelent könyvéből (fordította Zentai Éva, Európa, Bp. 1970. 221.)
- ²⁹ BENY Zsuzsa: *Radnóti angyalai*, Irodalomtörténet, 1996/1-2. 184-204.
- ³⁰ SZABÓ Lőrinc: *Könyvek és emberek az életben*, 1937., újraközölve: Szabó Lőrinc: *Könyvek és emberek az életben*, prózai írások, válogatta, szerkesztette, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta STEINERT Ágota, Magvető, Bp. 1984., 596-597.
- ³¹ SZILI József: *A líra vajdai gerjedelme*, Irodalomtörténet, 1996/1-2. 129-165.
- ³² SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság* 1-2., i. k. 1. k. 553.
- ³³ Uo.
- ³⁴ JÓZSEF Attila: *Tanulmányok és cikkek (1923-1930)*. Szövegek. Közvetteszi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András, GOLDEN Dániel, HEGEDŰS Orsolya, KIS Zsuzsanna, SERÉNY Zsuzsanna, Osiris, Bp. 1995. 91-92.
- ³⁵ Az egyik változat datálása: 1935. aug. 7.; Babitsnak dedikálva *A Reggel* 1935. november 25. számában jelent meg.
- ³⁶ SZAUDER József: *A „Hajnali részegség” motívumának története*, Újhold, 1947. június. Kötetben: Sz. J.: *Tavaszi és téli utazások*, Bp. 1980. 249-269.
- ³⁷ KENYERES Zoltán: *A derű megteremtett harmóniája* In: Uő: *Tündérsíp – Weöres Sándorról*, Szépirodalmi, Bp. 1983. 285-334.
- ³⁸ JÓZSEF Attila: *Esztétikai töredékek*. In: *József Attila összes művei, III. cikkek, tanulmányok, vázlatok*, sajtó alá rendezte: SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Bp. 1958. 245. Újabb kiadása: JÓZSEF Attila: *Tanulmányok és cikkek*, i. k. 124-125.
- ³⁹ Írja majd a *Tücsökműve* után közvetlen, még az alkotásfolyamat ihletében Szabó Lőrinc a *Vers versek helyett* című költeményben.
- ⁴⁰ RÁBA György: *A „megszűnt én” költészetének húrjain (Az érett Szabó Lőrinc)* In: Uő: *Csönd-herceg és a nikkal számovár*, Szépirodalmi, Bp. 1986. 198.
- ⁴¹ Velem értet egyet George Sirtes angol költő is, aki a záradék nélkül vélte lefordítandónak a verset.
- ⁴² Lásd A „Költők és Kora” értelmezéséhez (*A dialogikus poétikai gyakorlat József Attila költészetében*) című tanulmányomat az Irodalomismeret 1992. szeptember, III. évfolyam, 2-3. számában, 32-40.
- ⁴³ HALÁSZ Gábor: *John Donne*, Argonauták, 2. sz. 1937. június 21. Mennyire közeli az *Óda* vagy az *Ars poetica* ehhez, a később olvasható viszonyítás-leíráshoz: „A testiség a legközvetlenebb élmény és a legfőbb titok szemében, a birtokbavétel boldog nyugalma és az ereken szétömlő nyugalman feszültség. Test és lélek kölcsönhatásának legszebb példája: „Love's mysteries in souls do grow./ But yet the body is his book.” (»A szerelem titkai a lélekben hajtának ki, de a test a könyvük.«). (93-94.); és hasonlóan József Attilához, Donne-nál is mindez poétikai képletként is rögzül, a tematikai változtatás nem bolygatja fel az alkotás gyakorlatát: „Tárgyat változtatott és a földi szerelmet átcserelelte égire.” (99.) Az érdeklődés vonzottsága jelzi ezúttal, hogy a kortárs irodalmárok *összedolgoznak*, szinte együttgondolkoznak. Vö.: Kovács Sándor Iván: *John Donne és József Attila Amerikája* című tanulmányát, In: Uő: *Ferenchegy-i esték*, a Magyar Írószövetség és a Belvárosi Könyvkiadó, Bp. 1994. 7-9.
- ⁴⁴ A szeretkező csigákat leíró vers a gépiratban még *A gyönyör rémületei* címmel szerepel, méginkább előlegezve a majdani szonettet. A korrektúrapéldány *Borzongás* címe pedig a látvány reflexiójára tenné át a hangsúlyt, mintegy a későbbi szonett alkotói retorikáját definiálva.
- ⁴⁵ Az időben benne létezés folyamatának Zsolt Béla-i spleenes hangoltságú megérzéséből – az 1923-as Genius-kiadású *Igaz könyv Egy magános fiatalember* című verséből – származtatható áthangszerelése („Csak él, – néha megáll a parton./ Hol év és élet elszivárog”), Szabó Lőrinc-i mostponatokra-szakítotttságának mérlegelése („Az életet adja, adja./ egyszerre csak abahagyja”) és a kivételes időpillanatok értékkel ellátott formáltsága („Az örökkévaló világnál/ többet ér egy perc életet.”, illetőleg: „Egy perc örömd többet ér/ mint a Föld minden szenvedése.”), a költői képvi-

selet illetőleg befogadás elvének Erdélyi *Fegyvertelen* című verséből kiinduló végig gondolása, valamint az imígyen biztosító védettséget és visszaigazolást megtestesítő „testvéri tankok”-at előhívó-szerző georgei-Szabó Lőrinc-i előkép (a *Súlyos felhők*-ből – „a föld, az áldott / anyaföld indul meg,” motívum vezet József Attila első fogalmazványához: „van anyaföld is, hol a tankok”) intertextuális mozaikja szembeállítódik a Gyertyán Ervin megfigyelte marxi ihletődéssel, az emberlét kiteljesedését feltételező szerkezeti és szövegbeli megjelenítéssel: a Feuerbach-tézisek gondolatmenetének felidézésével, illetőleg a *Német ideológiabeli*, majd pedig az ezt visszhangzó Marxtól búcsúztató Engels-interpretáció versbeépítésével: „Az élethez azonban mindenekelőtt evés és ivás, lakás és ruházat és még egy és más szükséges”.

⁴⁶ József Attila összes művei, III. i. k. 229.; illetőleg: JÓZSEF Attila: *Tanulmányok és cikkek*, i. k. 270. Ugyanez az ismertebb formájában az *Irodalom és szocializmus* című tanulmányból: „úgy látszik, szükséges, hogy vers írassék, különben meggörbülne a világ gyémánttengelye.” (József Attila összes művei, III. i. k. 81.). E sejtelem kibontási kísérlete pedig végül is egybeolvasható a dialogikus költői paradigma klasszicizálódásáról végiggondoltakkal: „a valóság megértésekor kívül vagyok a valóságon mindaddig, amíg ez a megértés alakot nem vesz föl, ami által megértésem maga is olyan valóságemmé válik, amely már nem megértés, hanem maga is megértést szomjuhozó. (...) az ihlet ragaszkodik alakjához, amelyben megjelenik, tehát önszükségképpen veszi magára. (...) bár

csak egyetlen idődarabot fog össze, ezt az idődarabot végtelenné mélyíti, képletesen szólván, az idő végtelen egyeneséből lecsíp egy részt és azt végtelen, önmagába visszatérő görbévé alakítja. (...) határolt végtelenség (...) a műalkotásnak mint alaknak a pillanata nem más, mint az előre minősítő ihlet és a visszaminősítő szemlélet szintézise, azaz a cselekvőségnek és a cselekvés beteljesültségének alakbeli egysége, (...) a »csodálatosképpen«, az »olyan módon«, a »törvényes véletlen«, avagy »az intuíciók ki- és összeválogatása« (...) a történet olyan meg nem kezdett és be nem fejezett műalkotás, amelyet ugyanazért éppen a meg nem kezdetségi állandó befejezésének és a be nem fejeztség állandó megkezdésének mozzanataiban észlelünk, – míg a műalkotás olyan megkezdett és befejezett történet, amelyet ugyanezért éppen a megkezdetségi állandó be nem fejezésének és a befejeztség állandó meg nem kezdésének végtelenségében észlelünk. (...) A világ mint a valóság-elemek egységes teljessége, valóságmögötti tény, az ihlet, mint a teljes valóságnyivá növesztett valóságölő valóság-elem részeinek egységes teljessége, valóság előtti tény. A valóság előtti tény: hiánytény, – az ihlet a világ hiányának ténye az egzisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az egzisztenciában és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában.” (i. k. 233-234., 235., 236., 236., 240., 241., 242., 245-246.; illetőleg: 100-101., 104., 106., 113., 114., 117., 119., 126-127.).

NÉMETH G. BÉLA

Expresszionista elemek Szabó Lőrincnél

I.

Szabó Lőrinc költői, verses életműve fordításait nem számítva is, egyike a legnagyobb terjedelműeknek a hazai líra világában. Hogy ennek a roppantul gazdag termésnek éppúgy vannak kezdetől végig meglévő, állandósult magatartási és formálási vonásai, mint ahogy vannak élet- és alkotásszakaszonként módszerbeliek is, azt a nem irodalomtörténeti vizsgálódásra beállt olvasó is jól érzékelheti. Ennek a végig jelentős kettősségnek, ennek az állandóságnak és változásnak következtében elhelyezését, beillesztését a honi költészetalakulás menetében, összpontosulás- és szétválás folyamataiban nehéz kijelölni. Többben (egyik első helyen, tanulmányai és szövegkiadásai révén is Kabdebó Lóránttal) sokat tettek e tekintetben.

Mégis a kérdés, a lehetségesen belül is meglehetősen nyitott, válaszolatlan. Illyés méltán sokat emlegetett, mély értésről tanúskodó, sok alapkérdést érintő bevezetője Szabó Lőrinc verseinek válogatott kötetéhez, nyilván a méltánytalanság ellen való tiltakozás jegyében és indulatában, hajlott olyan túlzásokra is, melyeket a tárgyias szemlélet aligha igazol. A legtöbbit bizonyosan Rába György bárkis terjedelmű, de ritka gazdagságú könyve nyújtotta.

II.

A következőkben az induló költő első kötetének, első alkotói szakaszának néhány magatartásbeli vonását s vele s általa néhány versformáló eljárását óhajtánánk közép-pontba állítani. *Föld, Erdő, Isten* címmel, 1922-ben jelent meg ez.

Nyilván a kötet egyihletésű szemléletét, verseinek rokon, sőt, némelyeknek szinte teljesen azonos alkotói módszerét, és összetartozását hivatott az az eljárása kifejezésre juttatni, hogy a gyűjtemény minden darabjának címe fölél római számozást illesztett Istől a XXXVIII-ikig. Volt ebben, aligha tagadható, egyhe divatmodorosság is, különbözőni vágyás is, archaikus visszautalás is egykori, ciklust teremtő európai ősökre s vágyott eszményképekre. (A szerzőről tudjuk, hogy hallatlanul nagy figyelemmel, szinte mohósággal szívta magába nemcsak a saját kora, de a régi körök költészeti ismereteit is. S nemcsak nemzedéktársaitól s a mesternek választott idősebbektől, kivált Babbitól, de olyan igen nagy világirodalmi tájékozottságú – bár pozitivistá módszerű – tudóstól is, mint Hinrich Gusztáv. Ez, akít mint liberálist, akkor kibuktattak az Akadémia főtítkári tisztségéből, még inkább, mint korábban, szívesen vette a Bristolban a fiatalok asztaltársaságát.)

Vegyük vizsgálódás tárgyául a XXXV-ik verset, a *Fák között* címűt:

Barátaim, szép szálfák s nemes erdők,
láztalan érés szenvedélytelen
gyermekai, kik mozdulatlanul
s rejtett szemekkel vizsgáljátok a
sűrűitekben járó idegent,
a féreg-embert, óh, fogadjatok
testvéreteké!... Én megvetem a
véres kapkodást, a kéjenc, falánk,
izgága húst, a hangos lázas és
erőszakos életet s magamat:
igazi hazám a kristályok és
sejtek világa, az alakzatok
rendje s zenéje, és nem közönyös
szemmel nézem a forgó évszakok
mindig különböző és mégis-egy,
örökké ártatlan szépségeit.
Én ismerem a ti nyelveket;
előző életemben én is azt
beszéltem, és ha felejtettem is,
tudom, hol a Föld jó köldöke, és
nagy hallgatása ma is ismerős.
Közétek vágyom, – óh, fogadjatok
testvéreteké: jobb s más életet
keres, aki hozzátok menekül:
nem gyávaság vezet: tudja, hogy
minden fűszál csábító intelem,
mult és jövő, és isten közele:
tudja, köztetek tisztább lesz a sorsa,
mint a vére, és mégsém üres álom.

Ez is, mint a kötet verseinek jelentős része, egyes vagy többes szám első személyű monológ. Ezen belül is többször, ezúttal is, vocatívuszos, megszólításos, hangúlyozottan valakihez vagy valakikhez, valamihez vagy valamikhez odaforduló, élőbeszéd-imitációs, persze, versélőbeszéd-szerű szöveg. Ezek a beszédszerű szövegek egyszerre vallomásos és egyben ígéhirdetéses, majd panaszos, majd kérő, aztán felszólító, sőt, kihívóan polemikus tónusban fogottak. Egyszer lamentációs, máskor diszkussziós hosszú mondatsorok követik egymást, melyeknek monoton hanghordozását csak ritkán törik meg, ejtik le mondatzárások s emelik fel mondatindítások. Szertartásszerű, néha jeremiádközelségű, meditációs konfessziók tónusa tölti be a verset. A tárgyak, a megszólítottak, akár élők, akár holtak, akár természetiek, akár természetfölöttiek misztikus, pietásos, szakrális aurát nyernek. Szimbolikusak is, de hagyományos allegoresek is.

A versbeszédet majd a Klageliedek, a nániek vontatott, a noturnok áhítatos, hosszan kitartott hangzategysége, majd a révület, a félálom vizionáriussága hatja át, tartja össze. Egyszer az egytetemes testvérülés boldog bensősége, másszor a

föloladatlan idegenség keserű vallomása. Előbb a természetbe olvadás boldog önfeloldottsága, aztán az örök kiszigeteltség siráma.

III.

Mily stílú versbeszéd jellemzői ezek az ilyen vonások, az ilyen nyelvi-poétikai elemek? Ez a mondatfűzés, ez a képzettársítás, ez az érzelmi töltés, ez a fogalom áthasonítás, ez a beszédhangzat, ez a megszólításos hangmenet?

A 19. század közepén szinte a 90-es évekig a francia lírai költészet tekinthető a kontinens lírája első számú példamutatójának. A kilencvenesektől, a tízesektől fordul a helyzet. A francia líra továbbra is jelentős alkotásokat mutat föl és sugalmazásokat bocsát ki. De az új keresése és kisugárzása a németnyelvű irodalomra száll át. (Az angol, mint annyiszor, most is jelen van, például Oscar Wilde személyében, mégis kevésbé hatékony nagy jelenségeiben is, például Swinburne-ében.)

A George-Rilke-nemzedék után – s persze velük párhuzamosan – megjelenik az a tömeges hatású s rendkívül sok alkotót átható vagy érintő irányzat, amelyet majd expresszionizmusnak neveznek. Elsősorban az irodalom, ott is mindenképp a líra, a dráma, az epika, sőt, a festészet és a szobrászat területén is. (A zene-történetben inkább csak szórványosan használják az irányzat nevét, például a korai Richard Strauss esetében.)

Az irányzat rendkívül sokrétű. Ezt az erős tagoltságát számbavéve is három főbb csoportját s vele bizonyos mértékig együtt korszakát is szokásos megkülönböztetni. Az egyes irányzati elemek ugyan mindhárom korszakban jelen vannak; s közülük a dominánsak válnak egyes szakaszok jellemzőivé. Az egész irányzat viszonylag rövid életű. A század első évtizedének közepétől a húszasok végéig szokás uralkodónak vagy legalább elsődlegesnek tartani. Benn elhíresült vélekedése jól jelzi ezt: nem volt igazi költő, aki a tízes években nem az ő jegyükben indult, – de az sem, aki húszasok után is így kísérelt meg nagy költészetet alkotni. Az irányzat újításainak hatása viszont óriási; s igazában karakterisztikus elemeiben máig jelen lévő.

IV.

Az első csoport egyszerre szállt szembe az impresszionizmussal és a naturalizmussal. Ez többnyire szociális indíttatású és támadó indulatú volt, az uralkodó ízléssel és társadalmi renddel szemben. Egyszerre publicisztikus és intellektuális hangvételű. Tárgyköre, mentalitása jórészt városi, nagyvárosi: az itteni alsó társadalmi rétegek, kivált a proletárság szószólója. Osztályharcos, de többségében nem kötötteen ideologikus. Alaptípusát Brechtben lehet megjelölni, akinek haragja Lukács ideologikus realizmus-elméletével szemben közismert. A második szakasz és csoport erősebben gondolati, művelődési, sőt, bölcséleties indítást köt össze tragikumba hajló vitalisztikus, biológikus látásmóddal, életszemlélettel. Az emberi lét nyomorúságát, a szociálist is hangsúlyozva, az erősebb nyomatékot mégis az élet természeti kiszolgáltatottságára, legvívóhatatlan testi-lelki bajaira, megkérdéshetetlen létrejöttére, megkérdéshetetlen és megválaszolhatatlan végességére vetve. Ennek az ágnak minden bizonnyal Benn a központi alakja.

A harmadik csoport és időszak is sok elemet visz tovább az előbbi kettőből. Mégis új mozzanatként, és tán főbb vonásként társul a háború utolsó éveinek s a rákövetkezőknek kilátástalan nyomorúságában, lelki elhagyatottságába, szellemi sivárságában az emberi megértést, kölcsönösséget, otthonosságot vágyó hang a jellemző sajátja. Természet-religiózus áhítata, reményt vágyó, erőszakoló akarata, testvéries szelidsége ötvöződik egybe félig reménykedve, félig kételkedve, hol tragikusan, hol melankolikusan. Tán nem is író, hanem két nagy szobrász, Lehmbruck és Barlach igazi megjelenítője; s a háború idején meghalt Trakl, a fiatal Werfel, a szomorúság és bizakodás közt hányódó Paul Zech vagy a később Palesztinába menekült Lasker-Schüller, illetve az Eichendorffi romantika titokzatosságába visszaváltó Carossa.

Az induló Szabó Lőrinc ebben a versében is, mint a kötet jónéhány darabjában, a büntelen természeti lét nosztalgiája hangján szólal meg. A huszonkilenc soros vers irányító grammatikáját, retorikáját, poetikáját éppúgy, mint szemantikáját és szemiotikáját is a kétszer elhangzó kérés-könyörgés határozza meg: „óh, fogadjatok testvéreteké.” Ennek első előfordulását egy vallásra s világra egyaránt rájátszó, dicsőítve karakterizáló invokáció előzi meg. Ez jórészt követi a vallásos invokációk szokásos menetét: a megszólítottak tulajdonságainak és hatalmának dicséretét adva. Ám van ez invokációnak két ellentétes eleme is: a megszólítás: „Barátaim”, laicizált gesztus. A „féreg-ember” önmegjelölés vallásos, metafizikai megalázkodás.

A hetedik sorban aztán egy a korra nagyon jellemző, s szinte minden új irányzatnál így vagy úgy megtalálható önvallomás, önkarakterizálás következik. Mégpedig egy vágybeli, azaz a látszatnál, a testnél valódiabb, mert lelki s méginkább szellemi énfölmutatás ez: a szellem, a lélek, örök tisztaság, romlatlan hibátlan formációkkal teljes természetű-tervezési világába tartozás.

Szabó Lőrinc kommentárjaiban, elő és utószavaiban nagyon gyakran fordul elő a panteizmus vonzása, többnyire az expresszionizmus e fajtájára jellemző pánaturizmussal együtt. Számtalanszor úgy, mint itt is, hogy a lélekvándorlás örök jobbító sejtelve is beléolvad. Ez a hindu vonás is igen jellemző az expresszionizmusra (például Hesse *Sidhartha* című regényében s kezdő verseiben.):

...tudja, hogy
minden fűszál csábító intelem,
mult és jövő, és isten közele:
tudja, köztetek tisztább lesz a sorsa,
mint a véré, és mégsem üres álom.

Kommentárjaiban Szabó Lőrinc meglehetősen önérzettel szól arról, hogy mindig ügyelt még prózavers-látszatú darabjaiban is a nyelv versritmusba fogására. Ez jórészt igaz azokra a verseire is, amelyek abban a három korai kötetben találhatóak, amelyeket fölkészülésként említett visszatekintésében. Nem mindig azonos ritmusfaj, ritmusképlet, sőt, néha nem is igazán versritmus, hanem jól érzékelhető, versritmust sugalló beszédritmusról van szó. Ami pedig korai köteteknek expresszionista vonásait illeti, azok emlékei is vissza-vissza térnek, s nem is nagyon ritkán. Előfordulásuk kétségkívül végső kötetében, a *Tücsökzenében* a legritkább.

A második világháború utáni kommentárjaiban aztán a George-emlegetés is halványul; maradnak a Baudelaire-utalások s megnő az angolokra való hivatkozá-

sok száma. Ám, hogy mennyire jelen volt tudatában az irányzat iránti érdeklődés korábban, mutatja, hogy az irányzat nálunk akkor még alig ismert legnagyobb költőjének, Benn-nek két expresszionista alapversét fordítja remekbe. A *Rákkorházat* s *Az ifjú Hebbelt*.

...

A legbővebb termékenységgű költők egyike irodalmunkban, mondtuk. Hasznára vált-e ez a költői nilusi termékenység, erről majd még ezután dönt az idő. Mindenesetre van annyi igazán nagy verse, amely azokat is elfogadhatóvá teszi, amelyek hiánya talán nem jelentene veszteséget.

RÁBA GYÖRGY

Szabó Lőrinc harmadik korszaka

I.

Az első az átdolgozott négy köteté. A *Föld, Erdő, Isten* antikizáló bukolikája nyilván különbözik a következő három kötet mind lázasabb versbeszédétől és a föllázuló, majd szétrobbanó mondatfűzéstől, végül fokozódó kollektív irányultságától, de amikor a költő átdolgozta ezeket a verseket, pályakezdését egyetlen gesztussal határolta el önkifejező poétikájától.

II.

A második a *Te meg a világgal* (1932) kezdődik. Szabó Lőrinc ettől kezdve pesszista kritikával szemlél, a gondolkodás folyamatában érzi otthon magát, s az elemző elme „élményeit” meg a lét viszonyait tárja föl (*Magány, Börtönök*). A hagyományos lírai gesztussal szemben még a közvetlen tapasztalathoz is a boncoló szellem kíváncsisága hajtja (*Szentjánosbogár*), ugyanakkor a létezés összefüggéseit, ahogy később a *Vers versek helyett*-ben írja, „egy vonatkozás gyermekei”-t szenzuálisan éli át. Száműzi stílusából a virágos kifejezéseket; elsősorban a fogalmakat és kapcsolataikat árnyalando, kötő- és határozószavakban dúskálva a kapcsolatok költészetét teremti meg. A lírai én jelentésére csupán dikciójának a vívódás közvetlenségét, néha szaggatottságát leképező belső monológjai vallanak. (*Egyetlenegy vagy*). Epikus előadáshoz közeledve sem módosul poétikája: távol-keleti szüzséi akármennyire teltettek az élet tenyészetével, törvénykeresésük a költő racionalista szemléletébe tagolódik, a gyerekszaj poézise pedig, legyen akár az ösztönélet kifejezése, a leleplező ismeretvágy módosulásával bontakozik ki.

Meddig tart ez a stílusorszak? Monográfiámban a *Mozart hallgatása* központként méltatva, a lét feszültségeit fürkésző költő megenyhülésének fogtam föl a költeményt. Ám amikor újabban kinagyítottam a verset, rá kellett ocsúdnom, a szikével dolgozó értelem művészetének gyökeresen eltérő poétikájáról van szó. Ezt a meglátást elmélyítve visszafelé nyomoztam a háború végéig, és akkor egyértelműen állt előttem, hogy 1945-ben Szabó Lőrincnek új stílusorszaka nyílt meg.

III.

A *Mozart hallgatása* közben az önfeladás révületének dicsérete. A bizalmatlan én éberségét kioltva az emlékezet az élet gyönyöreit sorjázta: a természet varázsos pillanatait, a hajdani ifjú képzelet mámoros képzeteit, az érzéki szerelem önkívületét (a „testtelen úzás-lebegés” utal rá) és éppenséggel a szenvedélytelen békesség időn kívüli érzetét. Mennyire különbözik a második korszak elvont főneveitől, éles kontúrú megfigyeléseitől, a kifejtő, didaktikus kijelentésektől ez az együttérzékeléses, vakmerő képzetfűzésekkel, egyszeri szókapcsolatokkal élő nyelvi mágia! A *Mozart hallgatása* közben tapasztalat alatti, ritka lelkiállapotokat tár föl, maga teremtette szó szerkezetei, mint a „szeszéként libbenő”, az „illatok tánca” és „szélhalk őzike” vagy az „üvegvarázsként égő sugarak / az élő lomb tengerzöldje alatt” sorok az ábrázolható, megfigyelhető tényvilágtól eltérő élményekről adnak számot.

De ezt a lírai vallomást testvér-versek előzik meg. 1948-ban *A földvári mólón* a vizek birodalmának nemcsak látható, hanem áttetsző, sőt rejtett vagy csak látzat-életét a költői látomány gondolatritmussal, szinonimák halmozásával, párversek páternoszterén egy emberen túli teljességként idézi meg. Egy szonett erejéig hasonlóképpen a szemléltő magába olvasztó képsor a *Kisörsi nádasé*, a személyiséget főként kábító illatokkal porlasztó *Májusi orgonaszagé*, és nem kevésbé a régebben természettudós módjára fürkésző elme földoldódásának lírai ünnepe *A forzicia éneke*, a *Téli napfény* vagy az *Országos eső*. Tanulságos összevetnünk az utóbbit a rokon tárgyú, tizenhárom évvel előbbi *Tavas elöttel*. Szembetűnő, hogy a tárgyi pontosságú ábrázolást a természeti elemekbe átlényegülő én elragadtatása váltja föl, melynek biológiai kottája a fölindultságot sugalló, strófák közötti, folyamatos átvonás (enjambement). A nagyító agyú, mikroszkóp tekintetű bírő helyett a „Meggzúnt Én” okokon és célokon fölül emelkedett lírikusa jelenik meg előttünk.

Üres testemen
 hogy zúg át oly istenek gyönyöre,
 akiknek a Meggzúnt Én a neve.

– ez a lírai kitérő a *Tücsökgzene* 206. tagversében olvasható, mint ahogy az egész ciklust, a benne megnyilatkozó magatartást kell a „harmadik” Szabó Lőrinc első jelentésének tartanunk.

Zúg, repes, árad a tücsökgzene,
 nem tűri, hogy gondolkozz
 Óriás szív (3)

– íme a magatartásforma, melyből a verses önéletrajz megszületett – az értelem sebészetének, az örökös tudatnak megtagadása az önkéntelen, irracionális emlékezés javára.

A *Tücsökgzene* poétikai önfényképnek beillő kijelentései hirdetik, hogy „örök muzsika hozza” az emlékképeket (*Közjáték: A tücsökhöz*, 29), „ámyként suhogok”, mondja elbeszélő személyiségéről (*Templom-utca* 10, 31), „folyton az örök

mindenség mosott” (*Roppant világ*, 152), így festi panteisztikus személyiségvesztését, ami csakugyan a „túlsó part”, melyről találoán írhatja: „ahol a lélek elejti magát.” (*A túlsó part*, 154).

A háromszázötvennél is több tagvers párrímes áradása maga is narkotikumként hat, márpedig ennél semmi sem ellentétebb a harmincas évek Szabó Lőrinc szabatos lényegkifejezésével. A *Tücsökzene* stíluseljárásai is igencsak mások; transzcendens nyelvszemléletet tükröznek, sarkalatos ellenpontját a korábbi materialistának. Már a csaknem kizárólagosan mellérendelő mondat szerkesztés is a rendező gondolkodáson túlhabzó látományok diadalát jeleníti meg. „Gyémánt csönd”-et (*Tutajon*, 73), „tigrisrőt napot”, „szesz lángkéket” (*Szatmár*, *Tiszabecs*, 115) sugall neki a mámorító tenyészet, „lángszíromhúsok”, „fényfátyolruhák” (*Hurik, hetérák*, 290) már-már természetfölötti érzetei gomolyognak pánerotikus jelenséggé, de a pszichikai mozzanatok is álombeli képzetfűzéssel vetíti versébe:

mintha egy gömb fénytág felületén
robbanna rólad, úgy hagy el az Én,
úgy rohan, úgy nő az egeken át...
...a nagy, kék réten... (352)

„A külvilág és a belső világ szédült egybeolvadása” – így jellemzi a *Tücsökzene* szemléletmódját a 352. tagvers kommentárja.

Még a *Tücsökzenének* holland kismesterekkel vetekedő zsánerképei is gondolatrítmussal, párhuzammal, képzethalmazással, hasogatott mondat szerkezettel szakítják át a rendszerező értelem hálóját, áradnak át rajta, és a való világ metszetei helyett álombeli képekké hullámszanak.

A *huszonhatodik év* százhusz szonettje egy nagy szerelem, a szerelem érzéstörténetének belső útirajza. Mégis szervesen illeszkedik a „Meggzúnt Én” stíluskorzákaiba, minthogy a költő érzelmi és erotikus életének alakulását követve alkotói jelenlétének énjét ezúttal is belső világa áramlásának elemi, időn kívüli sodrára bízta. Az önelemzés világító sorai, a párhuzamos természeti környezet előhívása pillanatnyi széttekintésre jó sziklák az arctalanná lényegült, megtisztító áramlatban. Az egyes szonettek fokozó és ezért nem Petrarca, hanem Shakespeare kompozíciós elvéhez hajazó dikciója ennek a sodró hullámszának ritmikái képletei.

Szabó Lőrinc költő, a megtestesült elemző logika, a költészetté vált fürkésző kíváncsiság 1945 után mintegy képe és kerete már a korlátlanul benne habzó, áradó világegyetemnek. Korántsem elhanyagolható stílusváltásának magyarázata egyidejű többi versben keresendő. *Hátha, Mégis isteni?, Valóság, Nemsoká, Két pokol* és társaik: mind a költő politikai vesszőfutásának polemikusan és tragikusan megélt, szubjektíve indokolatlannak érzett visszhangjai. Önismeret hiánya? Eszmei állhatatosság másféle eszmék diadalának napjaiban? Nem ennek a tanulmányoknak célja firtatni a választ. De aligha vitatható, hogy lelki egyensúlya elvesztésének kiegyenlítésére leli meg a téren és időn kívüli emlékezés, majd a létezés élményének harmóniáját.

FERENCZI LÁSZLÓ

Szabó Lőrinc, a kritikus

Szabó Lőrinc nem tartozott kora neves, rettegett, idézett vagy programadó kritikusai közé. Szerencsére. Mert a kritikaírás sem a költő figyelmét nem vonta el versei és műfordításai elől, sem az életmű szempontjából felesleges, noha tán egyébként fontos polémiába nem kényszerítette. Szabó Lőrinc önmaga, kritikusai és a nagyközönség szemében is elsősorban és jogosan költő és műfordító volt, aki már igen korán – és valószínűleg nemcsak utólagos értékelés szerint – tekintélyre tett szert. Ezt a tekintélyt páratlan munkabírása és a vállalt feladatok vakmerő nagy-szerűsége mellett előbb Babits, majd Mikes pártfogásának, aztán Babitscsal való szembefordulásának köszönhette.

Szabó Lőrinc kritikáit, esszéit sohasem gyűjtötte kötetbe, bár valószínűleg gondolt rá. A posztumusz kiadások tanulsága szerint kritikusai tevékenysége nem elhanyagolható, noha mellékterméknek tekinthető. De ha melléktermék is, csupán a költői és műfordítói életmű nagysága, és nem a kritikák színvonala miatt az. Ezek ugyanis legalább olyan haszonnal és érdeklődéssel olvashatók, mint legtöbb neves kortársának esszéi és kritikái, még akkor is, ha terjedelmükben sokkal szerényebbek. Ami legnevesebb kortársaitól, Németh Lászlótól, Halász Gábortól, Szerb Antaltól, Cs. Szabó Lászlótól és talán József Attilától és Márai Sándortól is megkülönbözteti, az elsősorban az, hogy az esszéit vagy kritikát sohasem „más” elmondására használta, azaz a tárgy és az írói szándék közt nincs távolság, vagy másként megfogalmazva: a tárgy nem ürügy.

Ars poétikai jellegű vagy műhely-megjegyzések azonban szép számmal találhatók kritikáiban, olyan megfigyelések, amelyek később kamatozódhatnak. A *Readingi fegyház balladája* fordítását elemezve Szabó Lőrinc megrója Tóth Árpádot, mert nem vette észre, hogy Wilde egyes sorai szentenciák.¹ A bírálat önmagában is jogos, függetlenül attól, hogy Szabó Lőrinc mindig is, de kiváltképpen a *Te meg a világtól* kezdve, gyakran írt szentenciákat. Az már eldönthetetlen (és valószínűleg nem is érdemes töprengeni rajta), hogy Szabó Lőrinc saját próbálkozásai miatt figyel-e fel Wilde gyakorlatára, vagy az angol költő egy gazdagítja-e magyar kollégája eszköztárát. Ami lényeges, hogy Szabó Lőrinc egy nagyon lényeges, szigorúan versteknikai ponton, szembefordul Tóth Árpád gyakorlatával.

Szabó Lőrinc legszemélyesebb élményeit, létproblémáit versben és esetleg fordításban, és nem esszéiben vagy kritikában mondta el, az utóbbiak közt hiába keresnek olyan jellegű vallomást, mint Németh László Hérodotosz-esszéje (*Salermói napló*) vagy Halász Gábor Kazinczy-tanulmánya volt. Terjedelmesebb dolgozataiban Villonról, Omar Khajjamról, Baudelaire-ről, Verlaine-ről, sőt talán

még George-ről szólva is szinte szándékoltan szárazon, iskolásan beszélt. Az ismeret átadása vagy a népszerűsítés sokkal fontosabb volt számára, mint saját egyéniségének megnyilatkozása. Látványos kritikai elméletei sem voltak, a költő, mint Tóth Árpád Wilde-fordítása esetében is, szinte csaknem mindig szigorúan technikai problémák vizsgálatára szorítkozott. Valószínűleg ez az oka annak, hogy bár kritikái kötetekbe gyűjtve is olvashatók, tulajdonképpen izgalmat nem keltenek.

Egyik kései írásában, a rendkívül gazdag és a világirodalmi kultúrát hihetetlen gazdagsággal – és ami még fontosabb: színvonalon – közvetítő műfordítói életmű után Szabó Lőrinc – talán meglepetést keltő – szerénységgel beszél. „A világirodalomból csak szektorokat ismerünk. Tudásunk egy-egy külföldi modern költészetéről általában ötven-száz évet késik (...), mielőtt saját ítéletet formálunk világirodalmi és főleg kritikai kérdésekben, ne győzzünk eleget megmérni, újra meg újra megmérni olyan összefoglaló könyvekből és szellemekből, amilyen a teljes Eckermann, amilyen Lanson vagy Taine, amilyen Brandes nagy műve a XIX. század főáramlatairól, vagy Guyau esztétikája, De Sanctis olasz irodalomtörténete. S hogy a magunk dicsőségéről sem feledkezzünk meg, tanuljunk igazságot és bölcsességet abból a műből, amelyet már nem tudom ki, joggal nevezett a legeurópaibb magyar könyvnek, Babits Mihály európai irodalomtörténetéből.”²

Tanulságos szöveg ez, melynek talán minden mondatához kommentár kellene. „A világirodalomból csak szektorokat ismerünk.” Minden – hazai vagy külföldi – tapasztalat ennek az állításnak az igazát bizonyítja. Koronként, irodalmakként, gyakran egy-egy művészeti vagy kritikai irányzat következtében más és más szektorokat ismerünk, függetlenül attól, hogy elvileg a nagy könyvtárakban, sőt még az enciklopédiákban is, megvan a teljes opus.

„Tudásunk egy-egy modern költészetéről általában ötven-száz évet késik”. Szabó Lőrinc a 20. századi német és angol költészet egyik avatott fordítója volt, és mint paródiáiból is kitéjük, a korabeli francia törekvéseket követte. Saját tapasztalataiból ismerhette minden tudás részlegességét, és saját érdeklődésének változása miatt az ízlések változását.

„Valamikor egyformán érdekelték a régi és modern lírai megnyilatkozások: a modern részt mintegy 8-10 éve egyre jobban elhanyagolhatónak érzem. Féltekenny vagyok az időmre, nem sietek átvizsgálni az aktuális termelés szeméthegeit.”³ Kőhalmi Béla ankéntjára felelt így Szabó Lőrinc 1937-ben, tehát a jelzett 8-10 év a Pandora megalakulását és bukását követő időszakra utal, azokra az évekre, amikor a *Sátán műremekeinek* költőjéből a *Te meg a világ* költője lett. Ugyanabban a cikkében, (*Könyvek és emberek az életemben*), Szabó Lőrinc még hozzátette: „Pótlólag közlöm, hogy zavaraim elcsöndesedése után igen komolyan hozzájárult friss biztonságom megerősítéséhez Brandes nagy keresztmetszete a XIX. század irodalmáról, noha világnézetileg mindabból kiábrándulni segített, amire kapacitálni akart...”⁴

Érdekes, hogy Szabó Lőrinc mind 1937-ben, mind 1957-ben Brandest említi. A dán irodalomtörténész a múlt század utolsó harmadában szinte korlátlan tekintély volt Magyarországon, a magyar világirodalmi kultúra egyik ösztönzője volt, noha a Szabó Lőrinc említette művét sohasem fordították le magyarra. 1925-ben Gyergyai Albert Brandest és a Brandes típusú kritikát nevetség tárgyává tette. Babits Mihály nem írta le a nevét *Az európai irodalom történetében*, Hamvas

Béla francia nyelvű recenziójában jelezte kettőjük összefüggését. Az izmusokkal határozottan szembeforduló Szabó Lőrinc tehát Brandestől Gyergyai cikke és Babits irodalomtörténete megjelenése közötti években kapott erősítést. 1957-ben újra említi, mint azok egyikét, akik a kontrollhoz és önkontrollhoz nélkülözhetetlenek. Tanulságos névsorban írja le nevét. A tájékozódásra ajánlott művek közül egyedül Babits alkotása 20. századi. Azaz az időtlen szemléletet, melyre Szabó Lőrinc indulásától fogva, de különösen a húszas évek végétől törekedett, nemcsak a költészetben, hanem a kritikában is érvényesítette. Egy irodalomtörténet nem veszti el érvényességét pusztán azért, mert ötven vagy száz évvel azelőtt írták. Ahogy egy vers is érvényes maradhat, kétezer év után is.

Az 1957-es Nagyvilág-ankét egyik résztvevője megjegyezte Szabó Lőrinc „konzervativizmusát”, és utalt arra, hogy Lanson mennyire nem értette meg a legújabb francia költészetet. Valóban, Nervalról vagy Rimbaudról semmit, és Baudelaire-ről is csak nagyon keveset tudhat meg az ember Lanson művéből, amely azonban az 1850 előtti évszázadoknak igen hasznos krónikája. Lanson, De Sanctis és Guyau-t csupán a specialisták szűk köre ismerte és ismeri, míg Eckermann (azaz, ha áttételesen is: Goethe), Brandes és Taine közismert alkotók voltak. A francia klasszicizmus irodalmát engesztelhetetlenül utáló Taine vezette be Babbitst az angol irodalom történetébe, és Babbitson keresztül Szabó Lőrincet is. (Babits *Az európai irodalom történetében* nagy írónak nevezte Taine-t, nem törődve azzal, hogy egyfelől Maurras és az Action Française, másfelől a német szellemtörténet Magyarországon is visszhangot keltve kikezdte Tanie tekintélyét.)

A klasszikus műveken nevelkedett, klasszikus műveket fordító Szabó Lőrinc tehát a klasszikus vagy legalábbis bevált irodalomtörténetek kontrollját sürgeti, nemcsak általános pedagógiai szempontból, hanem az egyéni fejlődés érdekében is. Neki magának Brandes segített. Az állandó ellenőrzésre annál is inkább szükség van, mert: „Az ember elsősorban a maga egyéniségéhez mérve értékeli és élvezi a költőt. A versolvasást irracionális rezdülések kísérik, a szugesztívó árnyékokat rebent föl és fényeket gyűjt világunkban. Minden hatás a felvevőtől is függ, attól a tapasztalatmennyiségtől, amely az évek során felgyűlt bennünk. Tudatos és tudatalatti emlékeink együtt elevenednek meg az idegen logika és fantázia szavára. Az esztétikai ítéleteknek kikerülhetetlen tényezője tehát az a szubjektív idő is, amit átélünk. Lehet, hogy a kép, amelyet Kosztolányiról alkottam, csak az én eddigi harminchét esztendőm tapasztalatainak tükrében igaz.”⁵

Az olvasás tehát tapasztalat kérdése, de nem mindegy, hogy milyen tapasztalatoké. És Szabó Lőrinc, éppen azért, mert következetes individualista, készségesen figyel mások tapasztalataira. Szabó Lőrincet az érték érdekli és nem a felfedezés, hamar lemond arról, hogy a kortársi termésből kiválassza magának a legfontosabbat. Nincs rá ideje, energiája – barátoknak ott vannak a már kanonizált világirodalom nagyjai. Érdekes megfigyelni, hogy Szabó Lőrinc (a kritikus és műfordító) egyetlen költőt sem fedez fel elsőként a magyar irodalom számára. És ha nem is biztos, hogy a *Lélek és formák* című esszékötetet olvasta, Márai verseskötetéről írt, amelyben egy Benn versfordítása megtalálható. Minden esetre Benn és George – viszonylagos – meghonosítása az ő munkásságának következménye. És akad talán mégis néhány – visszhangtalan – felfedezése is: Pierre Matthieu 17. századi jeles francia költő, akinek négy sorosait fordította (*Quatriens de le Vie et le la Mort*).

Az olvasó tapasztalatainak hangsúlyozásával is Szabó Lőrinc a klasszikus hagyományhoz kötődik, függetlenül attól, hogy az idézett – és szaporítható – példákat Szabó Lőrinc ismerte-e vagy sem. Montaigne beszél arról, hogy a jó olvasó a műben olyan értékekre bukkan, amelyeket a szerző nem is sejtett. Voltaire szerint a jó műveket az olvasó fejezi be. Goethe írja Schillernek, hogy az Odüsszeia érzéki megértéséhez mennyire hozzásegítette szicíliai útja. Paul Valéry állítja, hogy műveinek az az értelme, amit az olvasók tulajdonítanak nekik.

Babits közelségében – és részben Babits otthonában – indult Szabó Lőrinc pályája: rangos és sok irányú tanulást biztosító műfordításokkal: Baudelaire prózai költeményei, a Fitzgerald átköltötte Omar Khayyam, Shakespeare szonettjei. És végül, de nem utoljára, Szabó Lőrincet Babits és Tóth Árpád társul fogadták a *Fleurs du Mal* teljes szövegének centenáriumi kiadására. Laczkó Géza írta e kiadványról, hogy jelentősége a múlt századi klasszikus Shakespeare-fordításokkal vetekszik. Szabó Lőrinc első önálló kötete, a *Föld, Erdő, Isten* 1922-ben jelent meg.

A Nyugatban közölt verseivel egyidőben rendszeresen írt kritikákat a Nyugatra és máshová. Melléktermékek, de nem elhanyagolhatóak. Kabdebó Lóránt szerint „igazán rangos feladatot ritkán kap, ebből is kettő műfordítás elemzés”, és mivel „Kassák forradalmi eposzáról pedig túlzott merészségnek számított lelkes hangon írni, inkább lehetett akkor még egy névtelen kezdőre bízni.”⁶

Szabó Lőrinc korai kritikáiban a pályakezdő – és Babits körében élő – költő műhely- és tájékozódási problémái érezhetőek. A három „kanonizált” mester 1920-21-ben Szabó Lőrinc számára is a már halott Ady, az emigráns Kassák és Babits. Szabó Lőrinc szereti Adyt, de követheletlennek tartja, és kritikáiban (Debreczeni, Zsolt) az Ady-hatás káros következményeit elemzi. Kassákot szinte provokatív módon dicséri, de a pálmát Babitsnak nyújtja. „Vannak a legnagyobbak közt, akikről nem lehet tanulni, akiknek hatása megemészthetetlen: Ady ezek közé tartozik, Petőfi is: az ő színeik mindig átsütnek az új fátylakon – és vannak az ösztönnél az intellektushoz közelebb álló költők, akiknek nem kevésbé értékes egyénisége oldható anyagból áll: Arany és Babits. Akik az előbbieket „iskolájába” kerültek, azok számára nincs remény; az utóbbiak termékenyítőleg hatnak vagy legalábbis hathatnak. Petőfi szükségképp epigonokat nevelt, ő mostohaapa, a magyar költészet igazi apja és jószágos tanítója azonban örökre Arany János marad.”⁷

Nem tudom, hogy ismerte-e Szabó Lőrinc Babits 1917-es *Új verseskötetek* című cikkét? Babits egyfelől Balázs Bélát, másfelől a Ma költőit elvetve, Adyt pedig Petőfihez hasonlóan követheletlennek tartva a pálmát Tóth Árpádnak nyújtja át, mert Berzsenyit követi: „költészetünk egyetlen irányban és saját gyökereinek eleven erejétől hajtva sarjadjon tovább.”⁸ És azt sem tudom, hogy ismerte-e Szabó Lőrinc Révai József újszintén 1917-es írását, mely szerint Arany igazi követője nem Babits, hanem Kassák.⁹

Függetlenül attól, hogy Szabó Lőrinc olvasta-e ezeket a cikkeket (Babitsét valószínűleg, Révaiét aligha), Babits szellemében beszél, csupán Berzsenyit cseréli fel (nyilván nem Babits szándéka ellenére) Arany Jánossal. Babits majd Szabó Lőrinc szavait olvassa Szabó Lőrinc: „Az utód – még hajlamai ellen, tehetségének igazi iránya ellenére is – más utakra fordult: oly utakra, melyek lehetőleg távol vannak a mester útjaitól.”¹⁰

De ez már a szakítás bejelentése volt. A lázadás már hamarabb történt, ha egyáltalán volt valaha is harmónia Babits és Szabó Lőrinc között. Az utóbbi a Nyugat 1921. április 1-ei számában méltatta Kassák *Máglyák énekelnek* című könyvét. „Eddigi munkám, kevés kivétellel nem szerette, politikai felfogásom és világnézetem egyáltalán nem azonosak a Kassákéval, nem pro domo beszélek. De hiszem és vallom, hogy így írni jobb, értékesebb, mint az egyéni, a művészi, az ilyen vagy olyan élet szépségeit elczipelni. Hatalmas durva folyam az élet, egyformán viszi hátán a szépet és a rútat; egyik sincs fölötte a másiknak. Kassák áradó mondanivaló éppúgy megbírája a propagandát, 45 oldal verses idézetét, stb. mint Becher himnuszai Európához és a szocialista hadsereg katonáihoz megbírája a szónoki frázisokat és vezércikkyszerű felszólításokat.”¹¹

Szabó Lőrinc nyilván tudta, hogy Babits két ízben is (1916, 1917) élesen támadta Kassák mozgalmát, bár Kassák költői kvalitásait nem tagadta. Valószínűleg azt is tudta, hogy Osvát – akit nem szeretett – rokonszenvezett Kassákkal. E cikk nem azért Babits-ellenes, mert Kassákot dicséri, hanem azért, mert egyes passzusában a l'art pour l'art felfogást támadja. Egyébként Szabó Lőrinc több korabeli cikkében támadja a l'art pour l'art felfogást. Az 1920-as évek elején pedig a l'art pour l'art felfogást támadni kimondatlanul is Babits bírálatát jelentette. Szabó majd 1926 után, a *Te meg a világ* éveiben tér meg a l'art pour l'art-hoz.

„Nem marad ez a könyv örökre kitemetve Magyarországból” – írja Szabó Lőrinc a *Máglyák énekelnek* című kötetéről. Szabó Lőrinc e cikk írása közben nyilván nem gondolta, hogy az ellenforradalom negyedszázadig fennmarad, és még további évtizedek telnek bele, amíg a szöveg hazatér. A *Máglyák énekelnek* Magyarországon csupán 1970-ben jelenhetett meg.

Az útkeresés fontos állomása a Gellért Oszkáról szóló cikk. De talán pontosabb így fogalmazni: egy fiatal ember művelődésének dokumentuma. A *Testvérbánat* csillagát ismertette írta Szabó Lőrinc: „szeretnénk, ha a közönség megtudná és megjegyezné, hogy e könyvben egy olyan hatalmas költői szellem rakta le tehetségének érett és tisztult értékeit, aki megérdemli, hogy nevét a legszélesebb körű nyilvánosság Ady és Babits neve mellett emlegesse.”¹² A továbbiakban ugyan Gellértet csak Adyval hasonlítja össze, és az összehasonlítás Gelléltre kedvezőbb, – de a három év egymás mellett és egyenértékűen íródott le. A cikk jelzi, hogy a magyar költészetnek nemcsak egyetlen útja lehetséges, a babitsi út. Kabdebó bemutatja, hogy ezidőtájt Gellért felszabadító hatást gyakorolt Szabóra, ahogy egyébként George is.

A Babitstól való elkülönülést, eltávolodást, vagy a Babits-elleni lázadást Szabó Lőrinc George iránti érdeklődése is tanúsítja. 1922-ben Georgét Európa legnagyobb költőjének nevezi. De mielőtt cikkére rátérnék, még néhány szót kell szólnom a Szabó Lőrinc-Babits viszonyról.

Szabó Lőrinc Debrecenben Adyn és Babitson nevelkedett. Adyt már csak a temetésén látta, de Babitscsal hamar megismerkedett, aki felkarolta, pártfogolta, támogatta. Babits fórumot, munkát, lakást adott Szabó Lőrincnek, a hihetetlen gyors befutását biztosította. Tanította is, bevezette az angol lírába. Babits azonban (tapasztalatok híján) valószínűleg két dologra nem figyelt. Egy fiatalnak nemcsak otthon, munka és karrier kell, – hanem szabadság is. És egy fiatal nem terhelhető meg a felnőtt megoldatlan problémáival. Ugyanakkor nem biztos, hogy Szabó Lőrinc valóban szerette Babits líráját – lehet, hogy csak becsülte. Szabó

Lőrinc első fordításai (Theokritosz, Shakespeare, Baudelaire stb.) Babits ízlésrendszerén és érdeklődésén belüliek. A tanítványnak fontos, hogy taníthassa a mestert. George nem! Georgét ő kínálja Babitsnak! És ez annál különösebb vagy érdekesebb, mert George főszereplője Lukács *Lélek és formák* című kötetének, amit, hajdan, oly vehemensen támadott Babits. Önmagában nem jelentős, hogy Szabó Lőrinc Európa legnagyobb költőjének nevezi George-t (Rilkét is, Hofmannsthal is tanítványainak tekinti), hiszen egy huszonegy-huszonkét éves fiatalember még nem ismerheti a teljes nemzetközi mezőnyt, annál inkább az, hogy később is hű marad Georgéhez. Prózai írásainak posztumusz kiadói sajnálatos módon eltüntetik ezt a korai, rangos helyen és rangos társaságban megjelent fiatalkori esszét a későbbiek kedvéért, holott Szabó Lőrinc tájékozódásának új távlatok keresésének fontos dokumentuma. A Szabó Lőrinc korai verseire gyakorolt George-hatásról Kabdebó részletesen szövelt monográfiájában.

A „nemzetközi mezőny” értékelése éppen akkor változott. Az *irodalom miniatúrák* főszerkesztője, Benedek Marcell lelkes cikket közöl Maeterlinckről, akit már a háború előtt fordított. A belga költőt hatvanadik születésnapja alkalmából Szabó Lőrinc is köszönti, évtizedekig az utolsó hangok egyike, amely lírikust méltatja. Holott nem egészen egy évtizeddel azelőtt Kosztolányi úgy értékelt, hogy Maeterlincknél senki sem fejezi ki jobban egyéniségét. Ha szigorúan logikusan nézem, ez a cikk is Babits-ellenes, mert Babits sohasem hódolt a belgáknak, mint Ady, Kosztolányi, Kassák vagy Rilke, Hofmannsthal és George. A nemzetközi mezőny változását bizonyítja Ivan Goll Párizsban kiadott *Poètes les cinq continents* című antológiája. Felfigyelt erre a könyvre Bécsben Kassák (maga is szerepelt benne két másik magyar, Ady és Barta társaságában), Gáspár Andre recenzóját közölte a 2x2 című folyóiratban, de nem figyelt fel rá a Nyugat.

Szabó Lőrinc önállóságának a jele, hogy szinte azonnal nemzedékének felismerésére és megszervezésére törekszik. Erre utalnak Erdélyiről, Sárközryről, Zsolt Béláról és Komlós Aladáról szóló cikkei. De erre utal az is, hogy az Ady körüli vitákat érdektelennek és időszerűtlennek tartja. A múltba tartoznak, és nem a jelenbe, neki és nemzedékének semmi közük hozzá.

Annál lelkesebben fogadja Révész Béla új könyvét, az *Ady tragédiáját* 1924 decemberében. Csaknem azonosul Révésszel, mert könyve „mindenkit ráeszméltet arra, hogy Ady Endréről írni nem szabad mindenkinek.” Révészben a művész tiszteli, aki „egész zenekarral beszél. Az ilyen gesztusú lírai kísérlet általában bosszantó szokott lenni”, de Révésznek sikerült a vállalkozás. „Könyve, mely minden líraisága ellenére vagy éppen ezért végtelenül kemény, határozott, ijesztő és elragadó, eleven ember-élményt jelent...”¹³

Szabó Lőrinc már-már Révész nyelvén szólalt meg. A cikk komoly tanulással szolgál. Ady és Kassák után Szabó Lőrinc a harmadik költő, aki Révést nagy formátumú alkotónak tekintette. (Valamivel később Kállay Miklós még egységben látta Szabó Dezsőt, Révést, Szomorót és Krúdyt.) Esedékes lenne Révést újraolvasni, és megvizsgálni zenekarának hatását a magyar költészet fejlődésére, akár Szabó Lőrincére is.

Révész Béla az egyetlen, mint Kabdebó írja, aki „egyértelműen” a *Sátán műremekei* mellé áll, és idézi is cikke néhány passzusát: „A legnagyobb ember megdöbbentő dokumentuma ez a könyv, és nevezetes, mert első hírnöke ama új köl-

tészetnek, amely Ady után és világszakadás után már érzi és kimondani tudja az idők járását.(...) Ady induló iramlása ez. (...) Furcsa költészet, amely finnyáskodás nélkül leírja a legprózaiabb ténymegállapításokat.(...) de nincs olyan elmellőzött, észrevétlen motívumuk a jelenségeknek, ami mögé felépíteni ne lehetne a lét mindent átmérő kilátóját, és Szabó Lőrinc sorolva prózát, keverve krónikát, a *történi* valóság puritánságából lendíti meg költészetét.”¹⁴

Valószínű, hogy Révész Béla olvasta Szabó Lőrinc Az Estben megjelent cikkét, és örült neki. A Népszavában megjelent recenziója azonban nem köszönetnyilvánítás vagy viszontdícséret. Révész cikke visszarímel 1914-ben megjelent *Vonagló falvak* című regényére, a magyar expresszionista próza nagy alkotására, melyet valaha Kassák a remélt győzelem mámorában a „szintetikus irodalom” előhírnökének tartott (Ady versével, *A fekete zongorával* együtt). Révész azonban nem Kassákot, hanem Szabót tartja az Adyhoz méltó költőnek. A szociáldemokrácia régi harcosa, a Népszava cikkírója Szabó Lőrincben, a művészen, politikai szövetségest is sejte.

A *Sátán műremekei* megjelenése idején Szabó Lőrinc komolyan munkálkodott nemzedéke megszervezésén. Az Ady-Babits nemzedékkel szemben először Kassák fogja össze a fiatalokat (bár Ady és Kassák közt mindössze tíz, Babits és Kassák közt csupán négy év korkülönbség van), de Kassák és hívei a Tanácsköztársaság bukása után emigrációba szorultak. Raith Tivadar, a Magyar Írás szerkesztője – és a Tett hajdani munkatársa – a fiatalokat kívánja összegyűjteni, és ezt a l'art pour l'art – azaz Babits elleni harccal párosítja össze. De a Magyar Írás a periférián van, noha Schöpplin Aladár is megszólal a folyóiratban, és a nemzedékek közti ellentétet az irodalomtörténet örök jelenségének tekinti. Szabó Lőrinc azonban sohasem volt a periférián, a Nyugatban és Babits társaságában kezdte pályáját, bár 1919 őszén, időlegesen, politikai okok miatt, a Nyugat helyzete meggyengült. Szabó Lőrincnek viszont nincs veszélytudata, mint ezt a Kassákról és a Király Györgyről szóló már-már provokatív cikke bizonyítja. A Nyugaton belül lázad, helyzetét Babitscsal szemben megerősíti Mikes Lajos pártfogása és rokonsága.

Komlós Aladár visszaemlékezése szerint Szabó Lőrinc már 1925-ben folyóiratot akart alapítani, és ennek főszerkesztőjéül Komlós Aladárt szánta. Végül 1927-ben Szabó Lőrinc szerkesztésében megindult a Pandora, amely lényegében egyidős a Dokumentummal és A Kúttal. Az utóbbiban Szabó Lőrinc is, Komlós Aladár is közölt egy-egy verset. A Kút elsősorban képzőművészeti folyóirat, munkatársai közül többen, így Németh Antal és Komor András is szerepelnek a Pandorában. A Dokumentum az amnesztia következtében hazatelepült Kassáknak és munkatársainak orgánuma. Mindhárom folyóirat hamar megszűnt, elsősorban a közönség érdektelensége miatt.¹⁵

A Pandora bukása után Szabó Lőrinc lemond a nemzedék szervezéséről. Két cikkében is, 1929-ben és 1932-ben egyértelműen elutasítja az izmusokat. Ez időtájt az izmusoktól szinte mindenki eltávolodik, maga Kassák is, bár Komlós talán túlságos fontosságot tulajdonít Kassák 1928-as szavainak. Szabó Lőrinc két cikke lényegileg azt a fordulatot jelzi, amit a *Sátán műremekei* és a *Te meg a világ* között van, a leginkább expresszionistának nevezhető szabad vers és a látványosan racionális, fegyelmezett, a hagyományos mesterségbeli tudással nyíltan kérkedő szonett között van. Az áradással szemben a gát, a korlát, a „legyőzött nehézség” klasszikus elvének felmagasztosítása – Szabó Lőrinc belesűríti, szinte belekalapálja in-

dulatait egy készenkapott formába, szerkezetbe. A l'art pour l'art tagadását a l'art pour l'art hitvallása váltotta fel; az irodalom-művészet értéke és hitele ebből ered. Szabó Lőrinc a szabadság és tehetség jegyében tagadja meg az izmusokat.

A *Te meg a világ* után Szabó Lőrinc alig írt kritikát, de ezek közül kettő különös figyelmet érdemel. Pap Károly *Megszabadítottál a haláltól* című „álarcos” Krisztus-regényét ismertetve írja: „Feltétlenül javára válnék Pap Károlynak, ha a történelmi anyagnak nagyobb gazdagságát, erőteljesebb realitását, a környezetnek, a problematikának pontosabb, szélesebb életét (s a biblia és a köztudomás adatain kívül esetleg Martin Buberék nagyszerű héber kutatásainak eredményeit) kapcsolhatná teremtő inspirációjába...”¹⁶ Logikus, hogy Pap Károlynak Bubert tanácsolja (kit jelöl a többes szám? Rosenzweiget?), akít már korán fordítottak magyarra, és akít Lukács György is, Márai Sándor is emlegetett. (Ismerte Szabó Lőrinc Bubert, vagy csupán egy név volt a számára, amit rutinos íróként jól elhelyezett cikkében? Valószínűbb, hogy olvasott tőle valamit, a „mit” és „mikor” felderítése esetleg hasznos adaléka lenne a *Te meg a világ* vagy a *Különbéke* geneziséhez.)

A Pandora bukása és Szabó Lőrinc „visszavonulása” után a nemzedék megszervezése nem került le a napirendről. Olyan emberek vállalkoztak rá, akik 1927-ben már pályakezdek voltak. Így Németh László. Sokan és sokszor emlegetik Németh László szerencsétlen József Attila-kritikáját. De mintha megfelekednének arról, hogy a nemzedék nagy lírikusai közül nemcsak József Attilát bírálta. Túláradó rokonszenvel, szinte mint rokonát köszönti Illyést, de áttördeli versét, hogy a mondatvég és a sorvég egybeessék, azaz a vers egyik sajátosságát nem érti meg és megkérdőjelezi Illyés szakmai tudását. Szabó Lőrincről feltűnően hidegen beszél, nemzedéke egyetlen műfordítójának tartja (és ebből kiderül, hogy nem tudta: Illyés számos fordítása jelent meg a bécsi emigráns lapokban).

Szabó Lőrinc Németh László az *Ember és szerep* című könyvét bírálta. Szabó talán sohasem volt olyan kérelmelhetetlen és kemény, mint ebben az írásban. „Abban a fiatal Németh Lászlóban, aki ma már a múlté, de akit, hiába, mégiscsak a Tanu mostani Németh Lászlója állított így a nyilvánosság elé, félreismerhetetlen egy beteg lelki góc. (...) Nagy erények és értékek omlanak szét, valahányszor Németh László nem tudja legyőzni beteges szubjektívizmusát.” Szabó a művészeti alkotóerőt hiányolja Némethnél: „Az írónak hazugság, azaz elhallgatás vagy átköltés árán is fölébe kell kerülnie az élet nyersanyagának.”¹⁷ Szabó könyörtelenül fizet a korábban őt ért kritikáért: „Velem kapcsolatban a tudatosság betegségéről és gyógyító erejéről írt Németh László; alkalmazza magára is a gyógyszert, mellyel oly bőségesen rendelkezik.”

Szabó Lőrinc nem tagadja, hogy Németh László a megelőző néhány évben jelentős hatást gyakorolt az ifjúságra, de ezt veszedelmesnek tartja. Ugyanebben az évben, 1935-ben jelent meg a Gondolatban Veres Péter nyílt levele Németh Lászlóhoz, melyben a magyar ifjúság megrontójának nevezi. Később a politika Szabót és Némethet és részben Verest is egy táborba sodorta, de ez nem leplezheti a köztük lévő különbségeket. 1935-ben a klasszikus Szabó Lőrinc írtózik Németh László romantikus titánizmusától. A rejtőzködő, a nyersanyagot átformáló Szabó Lőrinc elutasítja Németh László vallomásos indiszkrécióit. Nehezen vitatható, hogy Szabó Lőrinc cikkében van sértődöttség és talán irigység is. Mégis a cikk két esztétika közötti különbség nagyon szemléletes jelzése.

Szabó Lőrincről, a kritikusról csak töredékes képet adhat recenzióink, cikkeknek, esszéinek mégoly részletes leírása is. Ezek gyakran alkalmi megbízások, az irodalmi élet részei, amelyek bármilyen érdekesek is lehetnek, hamar elvesztik aktualitásukat. Szabó Lőrinc kritikai nézeteiről, esztétikájáról valószínűleg többet árulnak el műfordításai: kiket fordít, mit fordít, hogyan fordít és végül hogyan dolgozza át a fordításait. A *Fleurs du Mal* és a Shakespeare-sonettek fordításainak variánsai Szabó Lőrinc költői érzékenységének változásait mutatják. Természetesen különbséget kell tenni közöttük, amikor egy-egy nyilvánvaló ügytelenséget javít egyik kiadásról a másikra, és amikor a változtatás oka esztétikai természetű. Figyelembe kell venni azt is, hogy sokszor alkalmi megbízásnak tesz eleget. Valószínűleg rá is illik az, amit ő mondott Babitsról, hogy elsősorban az angol líra érdekelte. Valószínűleg rokonítja őket az is, hogy az összefüggő világirodalomban és nem egy-egy kiragadott korszakban gondolkodtak. Az *Örök barátaink* szerkesztési elve önmagában tanúsítja, hogy Szabó Lőrinc számára a világirodalom nagy alkotásai egyidejűek és jelen idejűek voltak. Mindez azonban már egy külön tanulmányt érdemelne.

Befejezésül annyit, hogy Szabó Lőrinc a kritikus tettenérhető akkor is, amikor első versesköteteit átdolgozza. Erről részletesen és meggyőzően Kabdebó Lóránt beszélt monográfiájában.

Jegyzetek

- ¹ Tóth Árpád *Wilde-fordításai* In: SZABÓ LŐRINC: *Könyvek és emberek az életben*, Válogatta, szerkesztette, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket írta STEINERT ÁGOTA, Bp. 1984. 398. (Eredetileg: Nyugat, 1921. május 16.)
- ² *Világirodalmi kultúránk* In: *Könyvek és emberek az életben*, 14-15. (Eredetileg: Nagyvilág, 1957/4.)
- ³ *Könyvek és emberek az életben* In: *Könyvek és emberek az életben*, 595. (Eredetileg: KÓHALMI Béla: *Az új könyvek könyve*, Bp. 1937.)
- ⁴ Uo. 597.
- ⁵ *Kosztolányi Dezső* In: *Könyvek és emberek az életben*, 395. (Eredetileg: Nyugat, 1937. december. 1.)
- ⁶ KABDEBÓ LÓRÁNT: *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*. Bp. 1970. 152.
- ⁷ *Debreczeny Dezső: „Miért büntetsz engem?”* In: *Könyvek és emberek az életben*, 462. (Eredetileg: Nyugat, 1921. július 16.)
- ⁸ BABITS MIHÁLY: *Új verseskötetek*, Nyugat, 1917.
- ⁹ RÉVAI JÓZSEF: *Kassák, új fajiság és objektív líra*, Ma, 1917. október 15.
- ¹⁰ Idézi KABDEBÓ LÓRÁNT: i. m. 182.
- ¹¹ *Kassák Lajos: Máglyák énekelnek* In: *Könyvek és emberek az életben*, 460. (Eredetileg: Nyugat, 1921. ápr. 1.)
- ¹² *Gellért Oszkár: Testvérbánat csillaga* In: *Könyvek és emberek az életben*, 478. (Eredetileg: Nyugat, 1922. aug. 1.)
- ¹³ *Ady tragédiája* In: *Könyvek és emberek az életben*, 487. (Eredetileg: Az Est, 1924. dec. 7.)
- ¹⁴ KABDEBÓ: i. m. 481-482.
- ¹⁵ A Pandoráról: lásd.: KABDEBÓ, i. m. 633-648., A KÚT-ról: TÓTH Szilvia, Magyar Könyvszemle, 1997/1., a Dokumentumról: KASSÁK az izmusok történetében. A három említett folyóiratról összehasonlító elemzés még nem készült.
- ¹⁶ *Megszabadítottál a haláltól* (Pap Károly) In: *Könyvek és emberek az életben*, 494. (Eredetileg: Pesti Napló, 1933. jan. 1.)
- ¹⁷ *Németh László és szerepe* In: *Könyvek és emberek az életben*, 500. (Eredetileg: Válasz, 1935. január)

TANDORI DEZSÓ

Szabó Lőrinc

Változatok egyszerre és mindenkorra

A hetvenötödik év

A *Föld, Erdő, Isten* évszáma 1922. Ha ebben az első kötetben nincs is jelen (töredékben sem) mindaz, amiért írunk a költőről, időszámítás-kezdet a dátum. Előrebo-csátandó csupán ennyi: kevés a helyünk, rövidke leszünk. A *Föld...* nem okvetlenül jellemző módon pályaindító vers-együttes. Ha lesz is hozzá visszakanyarodás, az életmű nem a nyomban megtalált hang (helyességének) igazolása. Remekművek dolgában ez a kötet még nem bőkezű velünk. Ahogy Szabó Lőrinc könyvei a következő évtizedben (ma látszik ez, talán épp ma végre) lerohanják a magyar poézist, megteremtik egy hang érvényét (a Szép Ernőé után, József Attiláé mellett: egészen Pilinszkyig, tovább nem merészkedhetünk), ugyanily egyértelműnek vélhető, hogy az első könyv messze az útkeresésé még, mondhatni, bukolikus, idilli. Jelzi ezt, hogy az erő kifejtés a lírában nem eredményezi okvetlenül a „vég-érvényű” egyediséget. Ha találomra lapozunk a versgyűjteménybe, s – mondjuk – a XXXV-ös, *Fák között* című verset tekintem, hökkentő, bármi legyen is az oka, hogy a (másutt Füst Milánt idéző) hangnem mennyire Szép Ernőé (szellemében mindenképp): „Barátaim, szép szálfák s nemes erdők, / láztalan érés szenvedélytelen/ gyermekei, kik mozdulatlanul/ s rejtett szemekkel vizsgáljátok a/ sűrűitekben járó idegent,/ a féreg-embert...” stb. Különbségek, mik Szép Ernő *Itt volt benn a szívemben* jének megfelelő helyét illetik, igen nyilvánvalóak: „Ó szóljatok egyet fák, ti oly nyugodtan/ állottok, szóljatok már egyszer/ Imádott magas fák ti ámúltak, ti égre figyelő/ hűek, ti soha sétára nem mentek,/ Mondjátok meg nekem mihez tartsam maga/ Sújgátok egy világos szépet nekem,/ Ti biztosan tudtok valamit, én nem bírom/magamat az élethez igazítani.” Szabó Lőrincnél „a vándor” útbiztonsága – az alaphelyzeté, a vállalté – nem ellenjárték, az még nem lenne ilyesmi. De hogy itt (egyelőre) ezt mondja: „Én megvetem a/ véres kapkodást, a kéjenc, falánk,/ izgága húst, a hangos, lázas és/ erőszakos életet s magamat...” etc., meglepő. Jóllehet párban jár az effélékkel: „Én ismerem a ti nyelveteket;/ előző életemben én is azt/ beszéltem”. Vessük össze Nemes Nagy Ágnes igencsak ismertté vált vers-helyével, arról, hogy meg kell tanulni „itt” a fák kimondatlan tetteit (a helyhatározó időhatározó-jellege fontos, egy kort jelölne összetetten, egy égaljat, világ-tájjegységet és történelmi sorsát, bár rilkei át-erezéssel), s figyeljük meg, Szép Ernő mennyivel egyszerűbb-világibb, szó sincs nála (Szépnél jószerén soha) arról, hogy lenne „másik” életünk, ellenben Szabó Lőrincnél itt a

korai kötetben ez a motívum hitellel és kibontva mutatkozik meg, nyersebben szólva, szála megsodratik. Ahonnét messze vezet az út (bár a költői összetettség ígérete sejlik, szinte ellentmondásban azzal, amit korábban itt állítani próbáltunk): „Közétek vágyom – óh, fogadjatok/ testvéretek: jobb s más életet/ keres, aki hozzátok menekül” stb., mert léte e fának oly sorsot ígérhet neki, mely „tisztább.../ mint a vére, és mégsem üres álom”. Elcsodálkozva állok meg ennél a fordultnál, mely messze nem stilisztikai, s minta-jegye lehet (lehet-e?) Szabó Lőrinc későbbi költészete – különös helyű – „középiütt rejtekező” hitelkeresésének. (A végső-szélső értékek, nyilvánvalóan: a materiális evilági létezés elemei, illetve a misztika, a legenda, az „istenek”, a „keleti bölcsek”, a lélekvándorlás, az átlényegülés.)

Mintha volna oly (elfogadható) lehetőség, a józan ész érveivel közeli rendszerként, mely vér-reális és álom-tiszta. Vagy legalább e kettőt megálmodja, de vérrel is képes jární át.

Sok mindennel azért a líra (lényege) nem újulhatott meg ezen 1922-es év (s ily fejleménye) óta.

Szép Ernő már elhallgatott. József Attila igazi hangja nem szólalt még meg. Ady halott. Kosztolányi posztimpreszionisztikus tökélyű lírája lépve lépdel; ha Nemes Nagy Ágnes Babits-kritikáját („szóltatását”, közel-időnk) nem fogadjuk is etalonul, mi marad? Kassák lenne vizsgálandó. De a *Föld, Erdő, Isten* (önkontraként is): alapvetés. Különös, ismételjük: hogy mindeközben (később) nem jellegzetes kötete költőjének.

Ha csekélyke igazunk van is, ha ennyi is van: figyelemreméltó, máris vizsgálandó jelenség. Maximuma egy líra-jellegnek, mely mégsem marad jellegzetese (ennek)! És ez csak egy apróság, pusztán az időrend miatt kerülhetett kezdőpozícióba.

Körültekintő nyerseség

Természetesen: a *Kalibán*

Szeretném sorra venni a változatokat. Szabó Lőrinc költő-lénye maga ily variatív. És sosem volt a titkolózás poétája ő. A kollokvialitásnak nem a monotóniája a fontosabbik: hanem a „mindent elmondani tudás”. Líránk ennyiben sem „fejlődött” sokat őtána.

Könnyű példa „tételünkre” (körültekintő nyerseség) a nem éppen könyvetégető *Hajnali burleszk* első szakasza.

Fürödtél már a nagyos levegőben,
zöld ég alatt, zöld fűvön hemperegve?
Hát most fürödsz. Nézd, egész elveszünk
a virágok közt, ahogy hemperegve
ölelkezünk a langyos levegőben!

Még mindig mennyi stilizáció; ha az egész vers nem vezet is végig ezt a „rímkép-letet”. De: az alaphang! „Hát most fürödsz.” A kollokvialitás. Az „egész” szó (választás) tisztaságos hanyagsága. A vers szomszédságában: *Az ifjú Kheiron dala*. Kezdeése:

Óh, mennyi ifjú mohóság,
nők, habzó májusi rózsák,
májusi szerelem...

Mintha Ady, Szép Ernő hiába lett volna e fiatal költő számára? Nagyon sok jel utal erre. Miért mondjuk el mindezt (mikor alig várjuk közben, meggyőződésesen-lelkesen), hogy későbbi korszakok fénypont-sorait emelgethessük elő?

Azért érdemes ezt újra hangsúlyozni, hogy látszódjék: „az” a Szabó Lőrinc nem készen pattant elő az Ihletadó homlokából.

És kijárta stílusiskoláit. Persze, a *Kalibán* verseire nem okvetlenül az iméntiek a legjellemzőbbek. Mert nézzük csak a már címében is oly nyersen-friss *Tihany partján a hegy alatt* kezdetét:

Együtt szöktünk a hegyeken át,
gyönyörű volt a Bakony,
napot csókoltam szemedben
s fiúra nyírt hajadon...

Aztán pedig a folytatás! Szabó Lőrinc már itt: mint líránk (Petőfi mellett, csak ötvenszeresen bőséggel) örök első számú köznaplékekanalitikusa (a legfolyékonnyabb magyar versbeszéd, ha a dísztelen-célratörő jellegűt keressük):

Gyönyörű voltál, de lelkemet
árnyék futotta be:
csókoltál, mint aki nem akar
gondolni valamire...

Ez az utolsó sor-áthajlítás: már az a hang. Szinte felkiáltunk. Megüt az öröm.

„Vas-korban élünk, nincs mit menteni”

S ha ebben a *Kalibán*-ciklusban nincs ott a későbbi *Tücsökzene*-versregény „megannyi” eleme. Az *Anyám mesélte* kezdetcímű versre gondolok. Szabó Lőrinc nem fél a terjedelemtől (epikum, ha durván azonosítunk), ad a pontosságra (a részletekére, mint akinek ez nem nagyralátása, inkább tárgyyszerűsége – nem „szerénykedése”! –, hogy döntsön még egyszer az anyag, az eseménymatéria, bírjon fontos lenni, ha arra hivatott) (mint a későbbi, faanyagba zárt bogár, a világítóudvarba hullt szerencsétlen madár), minden megkapja a maga lehetőségét (vigyázat, amaz állatok nem kapták meg, az a tragikus végkifejlet esete; ám ez a verset is fenyegetheti).

Mellesleg szép is, amit körülményeskedés nélkül, mégis aprólékos-félén mond el itt a költő. Tessék:

Anyám mesélte, régen, amikor még
együtt ültünk a Templom utca 10
alatt, Balassagyarmaton, az udvar
kertje előtt, hogy valaha, kicsiny
lánykorában milyen igazak és
egyszerűek voltak az emberek.

Mármost ez sokkal érdekesebb kettős-tartalmat hordoz, mint amire fentebb utaltunk. Szabó Lőrinc „világba-beavatódottsága” erre a kontinentális talapzatra épül. Feltételezhetőse feltétlenül van a nem csupán kontra-világnak, többje a

különbekésnél-többre-nem-jó világnak: van. Volt. A *Tücsökzene*-versek alighanem csak erre az „atlantiszosságra” épülhettek fel.

Ilyen értelemben a Szabó Lőrinc-vers oldottsága a későbbiekben: nem terpesz-biztos állásból adódik, hanem kereső lebegésből, a világ-felszín és (bármilyen erőltetett kép) a mélyben már nem könnyen lelhető eszményi (meg/volt-világ közti tér állandó, minél totálisabb „betöltéséből”).

A Szabó Lőrinc-hang: ez a legalább-akkor-ily-teljesség-legyen önkéntelen, önmertő igyekezete.

Szavait nem méri karáton (József Attila, Kosztolányi). Az állandóan hullámzó anyaggal azonosul. Ami külön érdekességét adja: érdesen. Mintha az érdes-vizet találná fel folytonosan.

De a későbbi átlénygülés-képek, túl-általánosukkal (ennek ekképp: ellenében) ugyanerre az egyszerű-világ áhításra mutatnak vissza. Bizonyítani csak azt nem tudom: valóban áhította, „elbírta” volna-e Szabó Lőrinc emez eszményi világállagot.

Ám költészeti vízjegy vizsgálatok ez mindegy is.

Talán a *Fény, fény, fény* kötet „szúrópróbája” (alig menthető, de kényszerű eljárás módunk itt): ezért.

Így adja szerencsénk épp a *Kísértetek* című verset.

Már a teljesnek mondható hang, „a” Szabó Lőrinc. Oldottság és sarkítások; ellenállhatatlan logika, mely épp emez ellenállhatatlanságát könnyeden kiharcolva: teljesség-engedékeny. De nézzük a verset magát, hiszen ugyanezt az elemzést mondja, épp csak – miként máshogy? – önelemzéseként. Érdemes végigvenni.

Mert úgy érezzük: két fejlemény követi már „csak”. A „te meg...” és a „különbéke” átmenetei után a „tücsökhang-újjáteremtés”, azután a „sirató-tartás és valami-szép-beletörődés”.

A *Kísértetek* – hályogkovácsként dolgozom? evidenciákat vélek feltalálójuként meglelni? – maga „a” tankönyvi Szabó Lőrinc-példa.

A költői nagyság eleve-lehetőségének, az emberi kiszolgáltatottság elkerülhetlenségének „ló-kinek-minden-baja-van” ábrája.

Itt aztán nincs már az, hogy Kosztolányi (pipacsos út-vers, öngyilkos-forró dél-után), Ady (élet-halál-rokonság) és Szép Ernő (Eliot- és Kafka-kortárs világirodalmiság) nyomtalanul múlt volna el.

Itt egy magyarországi világpolgár áll a dolgok pillanatnyi (világirodalmi) fennsík-szintjén.

Itt minden Szabó Lőrinc-kérdés csomóba rándul, és szó sincs róla, hogy bármit megoldani, netán szétvágni kellene.

De hát bizonyosan csak én nem tudtam eddig, mekkora verse a magyar lírának a *Kísértetek*.

Ez a világ és benne én,
tükrök itt, tükrök ott,
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok.

Az empíria itt: a körütekintés, a (lendületes) alaposság. Ami a mozgásokat illeti (nézés, visszanézés, fordulás). Ugyanez az már vissza is utal (reflektál): a tükrök megléte (is) a mozgás, már itt egyé válik, részben felszámolódik ember és világa. S ez csak a kezdet. Mert:

Én vagyok, amit ezer arc
szétbontott s összekuszált:
a tartalom az én, az egy
s a forma milliárd.

Ó, kiáltunk fel, itt „az egy”, az a nevezetes, az az első-és-egy, ami (aki?) Szabó Lőrincről óhatatlanul beugrik (az agynak, az egynek, az emlékezetnek). A lendület most már úgy viszi a verset, hogy „a tartalom”, maga „az egy”: mindenem keresztül érvényesíteni fogja, tudjuk, akaratát. Csak azt nem tudjuk még, ez az akarat mi is lenne, mi lesz.

Észrevettük már, mennyire alap-alkotóeleme (isteni-trükkje, evidenciája, lebonyolítási elve stb.) ez a Szabó Lőrinc-versnek? A feltarthatatlanul áradó anyag-és-erő, mely azonban meglepő végkifejlethez visz, ez mentsége is (most épp kicsit avítas szóval: etikája, vagy inkább munkamorálja, égi hipotézise) az erőszaktevés-be-hajló poétai magatartásnak?

„Én vagyok”? Nem. Én vagyok az, ami...amit...ami ekképp nem is én vagyok. (Lásd égi munkahipotézis, belső küzdelem, morálisan poétát-megmentő-elem. Minden önsajnálattal kikerülésével. Az objektivitás, a „keménység”: visszafelé is hat.)

Nem szükséges megjegyeznünk, mégis: nyilvánvaló, hogy nevezetesebbként ismert verseket is idézhetnénk arra, amit a következő szakasz hoz itt. Miért dolgozik a test, stb. És egyéb sarkítások. Antonin Artaud „szürrealista” szövegeit elemezhettem-fordíthattam a közelmúltban, s ott látszott lenyűgözően: az egy mást látszólag cáfoló, kioltó állítások hogyan kerülhetnek „kacérság”, kacskaringók stb. nélkül azonnal egymás szomszédságába, de úgy (is), hogy ez nem produkció, nem külön az, hanem – elemiség. Mi sem természetesebb, hogy pl. megszűnni akarok, mondja Artaud, mivel azonban ennek oka főleg ez: semmiféle való cselekvés nem képzelhető igazán, a legértelmetlenebb az, hogy magamat akarom megszüntetni, mert miért hinnék épp efféle tett sikerlehetőségében? Szabó Lőrinc a szinte folytonos belső öntükröztetéssel valami hasonlót fejt ki. A különbség csupán „annyi”, amire Artaud úgy utal, hogy a maga (Artaud) fizikai és pszichés „képtelenségei” okán természetesen természetes előnyöket élvezett más pályatársaival (a szürrealisták „józanabbságával”) szemben is.

Szabó Lőrinc ilyképp nagyon is a Világ fia. És nem a Szanatóriumé.

Nincs felmentő (vagy: még messzebbre lendítő?) betegsége. A betegség, mint felmentő tükröfelületsereg: nem okvetlenül a problematikusságok széthessentője-törője. Szabó Lőrinc mindig a racionalista béklyóiban misztikus-szabad.

Szép Ernő (és Kafka) ilyképp közelebb állt Artaud-hoz. Szabó Lőrinc inkább Eliothoz, furcsa, de Baudelaire-hez, Saint-John Perse-hez áll közelebb. (Ezeknek a kérdéseknek a kifejtése nem tartozik ide, s jobb is, ha az olvasó maga próbál kalandjuk végére járni.)

Ezer évig értem dolgozott
a születésem előtt,
s most minden pillanatban én
teremttem újra őt.

Persze, ennél végletesebb világlátást legényenebben absztrakcióvágyó pillanatunkban sem kívánhatunk! Ad absurdum megy minden. És semmi szemfény-

vesztés. De ezt mondtuk az imént éppen: a racionalizmus áldásai. Mi sem világosabb, tesszük hozzá olcsóbb szójátékkal, mint maga a világ.

„Maga”?

Az angol self szó magyarázatát vélem fölfedezni ebben a játékban. Magunk a világ... a világ maga... a világ mint magunk...

Magunk mint magunk?! Van-e olyan? Volt-e?

Ezt elemzi az előbbi szakasz.

Mivel oly világproduktum vagyunk, melyre (milliárdok mellett még) a világ „végig” készült, ráadásul mert (végünk, end ellenére) sosem vagyunk végeredmény, kész termék, mondhatni, kreatura (de az állat mennyire az? hagyjuk ismét a kérdést), örökké úgy teremtjük meg magunkat, mintha hitelt, kölcsönt törlesztelnénk. A világnak. Mely létrehozott minket. És hasadó-, variálódóanyagként minket fenntart. Hol történt a születés? Az ő-szejtnél? Alkalmasint. Mert:

És amire nézek, az vagyok:
fű és hajókazán,
és vihar, ha fekete bikák
dübörögnek a menny piacán...

Itt meg kell állnunk egy kis poétikai vizsgálódásra is.

Poétikai megállók és „lendkerekek”

Futók között titokzatos megállók, így nevezi a halottakat, a múlt-, a volt-embereket Kosztolányi; s hogyan áll a kérdés a költészet eszközeivel? Feltalálók sosem vagyunk; akkor? Valami fut – mi állunk, kapkodunk, rántunk magunkhoz, mint Shakespeare-t ábrázolták egyszer, kötélvéget, történet-töredéket, elvet, esélyt, tépünk és tépetünk stb.? Vagy mi rohanunk – és dermedve köröttünk mindek? Készek az eszközök? Mint ez a látszólag oly dinamikus ki versritmus, melynek puritánsága Pilinszkyig hatott (mondtuk); igen, Szabó Lőrinc költészetének így egyik legbátorítóbb hatása sugallt a *Trapéz és korlát* költőjére. S mit érnek, kellene-e a telitalálatos, egyáltalán, találatos, plasztikus szó-eszközök, képek, trópusok, lelemények, színek, formák, újdonságok?

Nem elegendő eleme Szabó Lőrinc-versünknek a tiszta felismerés, a béklyóból kirángó misztika és túlvilág? A kifogástalan ördögglakat, a feltarthatatlan lendület, a meg nem unható, csupa gyötrelm „poén”, a csattanás?

Nem lett volna elegendő.

Bár a „kontrák” (a ténylegesebb költői eszközök) felhasználása igen takarékosan történik.

Utal azért ez a használati mód a tartalékok kimeríthetlenségére. De a Szabó Lőrinc-költészet: gazdaságos. Attól, hogy „mennyiségre: sok” – még nagyon ökonomikus. Mondjuk így, felelőtlenséget vállalva: mindig. Jelezze ez, hogy nem „az egyenletesség” a lényeg; itt se az volt az.

„Mindig” gazdaságos már ez a líra (legfeljebb csúcsai és fennsíkjai, lejtői vannak), mert legfőbb indíttatását harmóniában tartja a „megengedett” (szükséges) ellen-elemekkel, a poétikusabbakkal.

Fű és hajókazán. Hangalakra is kicsoda páros.

Az égi állatok (piacon a fekete bikák).

És a többi.

Kína ő, folytatja a vers, ha az jut eszébe, a Pacific „bennem robog”, szemébe lassú gleccserek fagnak, tenyere fennsík és kősvatag (tessék, olvasásunkban még nem is tartottunk itt; a vers: „sugall”, nem találomra „életi át magát”, s talán mert egy részét ismerjük, sejtelmünk van az Egészről is, a vers egészéről, ahogy ezt a verset is „ezer évig” készítette elő „a világ”).

Minden vagyok, semmi se vagyok,
mese és változás:
fölnézek a holdra s az vagyok,
szemfényvesztő varázs...

Ahogy gyengébbek az eszközök (talán ezért nem sorolta eddig túl gyakori figyelem a magyar líra igazi nagy darabjai közé ezt a verset), igazolódik a szembeállítás Artaud-val, Széppel, Kafkával... holott, persze, az első kettőnél is sok a „gyarló hely”, hagyjuk ezt is... Maga a vers vall megint sejtelveinkről (tesz minket szellem-magával egyg):

valakit nagyon szeretek
... és fáradok.

Ellenben itt nem ér véget a vers.

Istenség-önkép? Önistenség-kép?

...De még

folytatódik oly jellegzetesen, versszak-végre vágva a kapcsolódást (itt kapcsolva a vágást?), s ez hozza azt, amiért érdemes volt (mert gyötrelmes volt) „elmesélni” ezt a verset. Szabó Lőrinc látszólagos világfölnye (morális igazolódás, legalább az anyagé) mindig ez (a legtöbbször ez): gyötrelmem neki végigélnie a művet, végiggondolnia a gondolatot, sőt, a gondolhatatlant, megint-az-úrbe-kirohanóját.

még más is vagyok, én vagyok
a legfőbb hatalom...

S ez nagy baj. A világnak is. Ha ember a legfőbb. Ha ember „az isten”, legalább önmaga istene (ld. a „Maga, magam” kérdés, a legfőbb hatalom Nagy Betűjével is akár). Mert az emberről már sejtethetjük, tudjuk, micsoda (bár nem is sejtjük, végképp nem tudjuk, mi is).

Az a bizonyos vetemény, a sárkányfog... Gondoljunk vissza erre a versre: *Gondolatok a könyvtárban. Előszó*, az is jöhet. Vagy Vajda János. Szabó Lőrinc.

Ez csak futamnyi gondolat-kezdemény, egy villanás. És mégis.

Persze, hadd járnánk körül. Hol igazolódik, valamelyest is? A dolog visszaján.

Szabó Lőrinc „isten-trükkös” poétai feladata az volt (már), hogy a század polgári létformáját (létezési kényszerét) valami elfogadható mód nagyobb (valami nagyobb módon is elfogadható) szellemi-fizikai rendszerbe állítsa, tükrözze, mentse, annak ne egészen poklára vesse (ahogy tette régebben Poe, aztán Kafka, szélsőségesen Artaud, csakhogy ő már alig a polgári léttel bajlódott). Szabó Lőrinc a polgár-művész kérdéseit boncolta élve. (Élve önmagát.) A Hatalom kérdései, sok

évtized, háború távlatán át (tükröserégén) látjuk, mások voltak akkor. Még egybe-sodrathattak a misztikával, a megfoghatatlanságok kultúratörténetével (lepke, kínai bölcs stb. – persze, máig érvényes igazságok, csak nem a világ hatalmi erőterében, pillanatnyilag nem, vagy csupán alig).

Ezért olvashatjuk a szakasz további két sorsát, a vers maradék részét:

ki ellenem hadakozik,
molyként szétmorzsolom...

Pillanatra félre is értettem ezt: mintha a költő a hatalmat morzsolhatná szét, kicsit félreérthető (ritkaság), talán „Ki” lenne akkor... de így is: aligha remélhetjük szétmorzsolhatni az ellenünk hadakozót.

Igaz, Szabó Lőrinc különbékéje is közben van már.

Netán a *Tücsökműzene*-kilátón átélte világ-egység, az ember-tehetetlenség jegyében, ahol azonban fénné válhat lelkünk, lélek-társtól soha el nem szakadhat...

Itt azonban még, tovább:

ma még ... Mert forog a tükör és
még érdekel ez a sok:
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok...

(Ismét költői eszközzel él. Az ismétlésével, de még ennél is inkább: felkelti a várakozást. Tudjuk, valami jön, feltarthatatlan, mondjuk, mint Dsida nagy halál-versében, jön az, ami a vers teljes szellem-erőterét megváltoztatja. Az igazi össze-zúzás. Nem a tükrök őrlő fényalma. Szó szerint az jön.)

de holnap... Holnap tán megunom
az egészet s belelövök
s mint egy kisértet eltűnök a
cserepei között.

Átlóném fiatal fejem (mi lenne, ha), így Kosztolányi. Csoda, hogy kezem nem lőtt agyon, így Szép Ernő. Könyvmegsemmisítő Kalibán. Ezt kérő Kafka. Pusztasorság-Eliot. Jelző nélkül József Attila.

Arról, hogy léttanilag, létértelmileg mi vagy te és a világ. (Bár Szabó Lőrinc, rá oly jellemzően, „tán”-ra veszi a dolgot, ránt egyet a vállán, fenntartásaira utal...).

Emlékezzünk vissza Artaud-ra. Az önelpusztítás, mint probléma: nem érvényes anyag.

Szabó Lőrinc azonban *verset* írt. Műfaji keretben maradt. Létrehozott valami foghatót. Artaud és az igazi avantgárd – ettől „kozmetikusan” elhajolni kénytelen.

Átlátom mindkét lehetőség igazát. Sőt, példákat látok összeegyeztetődésükre. Bármilyen „idegesen e-századi” költemények a Szabó Lőrincéi, tökéletességük abból a gyarlóságunkból fakad (kényszerhelyzetünkől), hogy (költők) kénytelenek vagyunk „eleget tenni”. Magunknak, a világnak, egy képzetes mércének, mérvnek. Másoknak. Ehhez elegendőt kell tenni, cselekedni, eszközök lelki birtokában kell lenni stb.

Ahogy ez alakul, a pillanat bűvöletét (divat, ámulat etc.) hozza. De nem „léte”. Léte csak a műnek marad.

A (meg)lét mint mű – és benne a nemlét

Költészetéről szólva nem okvetlenül csak „a verset” érdemes-értvényes vizsgálni. Kezdeni mégis ott a legjobb, a legajánlatosabb.

Lássuk legalább, minek lesz haszna – vagy sem. Csak azután jöjjön, mire lett, mi mire is.

Ha Petőfiről elfeledkezünk (hagynunk kell a múlt század már-reformkorát okvetlenül?), és akkor azért teljesen ne feledkezzünk meg (a kérdés sem tartozik máshová, az azonnali élményköltészet naszcenzitása), Szabó Lőrinc hozta el költészetünknek a (meg)lét mint mű igen teljes-féle azonosságát. Nyilvánvaló, hogy ebbe a nemlét (a misztikus lét) is foglaltatik.

Szép Ernő ily mód már Szabó Lőrinc utáninak mondható (a század első, félig második, kicsit a harmadik évtizedében írt verseivel). Ő volt valóban „a” magyar világirodalom. Világirodalom-előzmény. Máig alig látom folytatását.

Szabó Lőrinc *Különbéke* kötetéből alaposabb fontolgatás után emeltem ki az ismét alig-a-nagy-művek közé sorolt, kimagaslóan fontos *Csak az imént* című verset.

Kezdeté ismét hökkentő, mintha túl messziről, önmaga által rég meghaladott (módon kollokvialis) tartományból érkezne.

Csak az imént, csak az imént még
úgy kellett az öröm, a szépség!

Hamar meglátjuk: ez ösztönös trükk. Mintha színházélet vagy rádiótévéújság színes költői mellékleteként szólna a vers; ugyan, ahogy történik ilyen. A látszat mégse más.

...oly mohó voltál! nyugtalan!
A sok is kevés: lázadoztál:
minden szerettedél volna...

Döbbenet, mennyire szinte-csak-és-csak közhely elemek. Hová kavartunk?
S akkor:

...S most már
az is alig kell, ami van.

Megérkeztünk

Egészen máshová. Vagy ahová – sejtettük, fogunk.

Az ismétlés eleme azonnal szerves, feszült várakozásunk fokozódik (s lesz lassan alig fokozható):

Csak az imént...Mintha hogyha tegnap
lett volna...Óh, egyetlen egy nap
és mennyi minden vele hal!

Most már, innen már – minden lényeges. Hiába, hogy kollokvialis (vers-társalgási hangnemben szól) az anyag. Vagy hogy a jelenetezés annyira közérvényű, közérthető, közhelyszerű (a „dramaturgia”). Ahogy a világ évezredek-milliók óta készít minket, így lehet igaz, hogy (annak, ami „vele hal” egy napunkkal):

Ébredését még szinte látom,
és már itt az este, barátom!
Egy napig voltam fiatal!

Ha nincs ez a túlság – még lapos is maradhatott volna a közlemény. Ugyan, hogy is maradhatott volna!

Be gyors nap volt! Másnak is ily gyors?
Vagy csak enyém e különös sors?
öregszem és fáradt vagyok.
Kezd fanyar lenni, ami édes,
az idő szép lassan kivégez
s nemsoká mindent itthagytok.

Ugye, Kosztolányi polgár-novellisztikájának hangütése? Mit is olvasunk, egyébként, lírai újdonságot? Egy pillanatra mintha üresen állnánk, így hagy minket állni a vers, ahogy rohan, ahogy hagy állva (maga mögött).

Hanem akkor:

És ez a legfurcsább: a semmi...

Mintha kitalálná elő-érzetünket a vers. Mintha előérzetünk lenne a vers?

...hogyan lehet többé sohse lenni –
ez a legérthetlenebb...

Ha ismét Kosztolányira gondolunk: a semmiről-ének, a vad-kovács versek szélsőségeisebbek, elkötelezettebbek (a nirvána mellett), stilizáltabbak. Ez a kulcsszó.

Szabó Lőrinc versformája – szinte semmi stilizáció. Verstartalma (ha szabad így szétválasztani, stilizálólágg): csupa időzijelesség. Mintha az élet tagolatlan rohanását ne is lehetne (le)állítani, mintha az csak jelképes volna, jelzetes, jelzészerű, később törlendő, gyarló segítőelem. Segítője minek?

Tehát mi a legérthetlenebb? Mindenkoriszépségű a megfogalmazás, a válasz, a puritán formálás mesterműve:

végző lakójául agyamnak
a nagy csodálkozás marad csak,
hogyan voltam és hogyan nem leszek.

Itt válik (egyebek között itt is) mindenképpen Kosztolányi-utáni lírává Szabó Lőrinc vershangja, működése.

Célok és eszközök: más mód és „teljes-egész”

A *Te meg a világ Kár* című verséhez lapozok vissza, jegyzeteim szerint. Az elemek lázalom-villogása („egyenlenségek ünnepe”) az első szakasz:

Kár elrontani, kár,
buta kis életünket...

Valóban az olvasóval beszélget!

úgyis ritka az ünnep,
úgyis jön a halál.

Mintha az lenne az isten-trükkje ennek a fogalmazásmodnak, hogy az élet-közhelyre a kifejezés-közhellyel hívja fel a figyelmet, azért pedig, mert fontos

ráfigyelni (a dologra), és mert fontos elbeszélgetni (az olvasóval, aki a fontos dolog elszenvedője).

Ezúttal tudatosan szerkesztem így a verset elemző próbálkozásomat, mert „tudom a csattanót”. (Nem az olvasó vagyok.)

Az első szakasz még:

Mind, ami konc, ami érdem,
ami lehet, be kicsi!
Maga az ember, ahogy van,
túlhitvány valami.

Így, egybe írva.

Hát ehhez mit szólunk?

A legelkoptatottabb szó e részben, a „lehet”: ez hordozza a legizgalmasabb tartalmat, adja az ily felhangot. Minden, ami lehet(séges), ami egyáltalán elképzelhető... ami idáig sülyled.

Sír bennünk az igaz szív
s éppúgy sír a komisz;
kár, hogy túlsokat ártunk
fölöslegesen is.

Hiába az apró meglepetés a kétféle szívvel, fejünkhöz kapunk: vegyük komolyan ezt az erkölcsi intelmet? Lehetetlen. De most Szabó Lőrinc elmaradhatatlan fogalmainak egyike jön, azonnal:

Pénz, hiúság, becsület: mind
szánalmas csatatér...

A vers igencsak feljavul. És:

... csábít a szó, hogy a lélek
nyugalma többet ér.

A polgár-alaphelyzet. Azután, ismétléssel (majd a „férfi-nő-bandita-őrült” motívum- és hangsúlyrokonságával: a „gazember” fogalma):

Csábít a szó, de a béke
ahogy jön, megy is a perccel;
(könnyű annak,
aki helyett más a gazember!)
Tűnik a perc, s az örök föld
bestiái miatt
meggyűlöljük az égi
prédikátorokat.

Messze kerülünk sokszor a „kiritmizált” verseszménytől, s még távolabb járunk Kosztolányi égi-földi ellentétpárosaitól (dalolni; otthon lenni). A közlemény azonban eddig: még mindig valahogy úgy feszengetően semmi különös.

A lényeg a hajrára marad.

Vers-befejezések

A *Kár* befejezése ugyanis ez:

Kár elrontani, mégis
rontjuk az életünket,
pedig ritka az ünnep
s úgyis jön a halál.
Küzdünk, sírva, vagy árván,
mint kit a cél megúnt...

Részben Kosztolányi korai, másfelől Weöres mindenkori hangja-képzetköre. De az utolsó két sor „a legszabolőrincibb”, és pala-fakóságában épp: csúcsteljesítmény.

s mindegy a cél, az eszközökért
együtt lakolunk.

A vers befejezése volt a cél, s még az elemző sem bírta türelemmel az eszközök sorra-vételét; új fejezetbe csapott át.

Persze ki ne ismerné a leghíresebb, Örök Száz Nagy szériákba tartozó Szabó Lőrinc versbefejezések számosát. A *Tücsökzene* 348. számú darabja, az *Álom*, mely az „Amerikánál messzebb kontinens” serral már eleve a legérettebb magyar líra-hangütések egyikét adja, s befejezésével („és nem tudom, hogy járunk reggelig./ csak azt, hogy viszel s még visszahozol/ de egyszer ott felejtessz valahol”) sok mindenre kínál-nyújt világi-ima jellegű szöveget (tűnődésre magunkon, szerettein féltésére, halálára stb., megannyi emberléptékű tárgyra). Ez zárt befejezés. A ciklusdarabok azonban a *Tücsökzene* VI. *Közjáték* részében, a 350. és a 351. számú darab között (ismét közismerten) a befejezés, a vers-zárás új fogalmát hozza (a világirodalomban, de magyar vers-ciklusokban sem ismeretlent, persze, mégis, az érzelmi töltés s a formai tépettség oly roppant ellentétével, hogy élményünket, e „szakmai” élményt sokáig kötjük Szabó Lőrinc nevéhez, ha a dologgal megismerkedtünk). A *Búcsú* (350.) zárul így:

...hogy a
Mindenség is csak egy Költő Agya,
úgy látszik, igaz. – Indulsz? Este lett,
és mert egykor nagyon szerettelek,

351

...kilátón... (í magam betűtípusával, t. d.)
kiviszlek még egyszer a Balaton
fölé, a kilátóra. Arcodon

- stb.

Én ezen még ma is, majdnem négy évtizeddel „élmény-után” is sírni kezdek. Sőt, magamban idézem – a nyitottságot. Annak ellenkező-anyagából, hogy kavics. Hogy felhozható a víz alól. Ez nem pattintott kavics. Többnek érzem. A formálás új minősége – amit nem egyszerűen az Agy ihlelhetett. Itt az érzelmi túlradás valami nagy azonnalisággal válik költészetformáló (szakmai) erővé, s az ilyesmi ritka. Mintha volna Költő Szív is, Mindenséggként, amit Szabó Lőrinc nem állít, s

nem is várjuk tőle. A vers: sokszor a költő meghaladása, önmaga-felülmúlása. S minél erősebbek a szembeállítódó jellegek, annál nagyobb a dolog „ünnepe”.

„S a részletek, a kicsiségek!” (Pilinszky)

Vitatni meddő, taglalni félrevezető lehet, ténynek tény: Nemes Nagy, Pilinszky „nemzedéke”, de korábbi első-vonal költőink, mint Kálnoky, Jékely szintén tanul-tak-hallottak át elemeket, dallamíveket József Attilától, Szabó Lőrincről. *Folytatás* helyett inkább a *szervesség* fogalmával jelölném ezt a tagadhatatlant, líránk sarjadásának módozata volt ez. Az a francia, ki víz és kenyér helyett a szívet követeli stb. (hogy csak Pilinszkyt említsem példával, ám tőle is a fenti idézet, címünk). A részletek, a kicsiségek Szabó Lőrincnél: volt erről már szó az elején (mennypiac bikái stb.). Az *Ima* című versben (*Régen és most*) nemcsak a félreismerhetetlen hang fontos (szinte várjuk mindig azonnal!), az, hogy „Tűrhetetlen közel jön, ránk telepszik/ a külvilág,/ úgy hurcolom, mint fojtó, földrehúzó/ ólomruhát...” Vagyis a *közel jön*, meg a belőle eredő különös képek s fogalmiságok sora. Hanem ahogy az „ólomruhát” szónak valamiképp *alakja* van, látszik lenni. Mi több: ahogy polipkarokként fejtené le magáról, cibálva, a költő e külvilágot, annak „érc-karjai” vannak. Ólom és érc, ritkán olvasható együttes így.

S külön helyi értéke van attól, hogy máskülönben az egész vers – szinte poéta-eszköztelen. Bocsánat, logikai, szervezési eszközök azok a költőiségek, melyek a művet felépítik. Vagy egy korábbi példa, szintén anyagszerűség: A *Különbéke Reggeli éneke* így indul:

De jó a fürdőkádban ülni!
De jó elhagyni magamat
s mégis fölpezdülni a víz
folyékony paplana alatt!

A „folyékony paplan”!

Kopárabb eszközök is szembetűnőkké válnak – társak jószerén teljes hiányában:

Megúntam a szomorúságot,
kínzott épp elég soká,
és most mint valami piszokra,
úgy nézek bosszankodva rá.

A *piszokra* az a szó (kép, fogalom, eszköz), melyre itt így gondoltam. Költői eszköz tehát Szabó Lőrincnél a szokványabb képi szépségek híjából *mégis* előtűnődő-elszürkellő eszköz, akár ha győzelem lenne kicsikarva, hogy ebből – legálább ennyi van.

Eszköz (az összképé, a szélesebb „vászoné”, több vers együtteséé) a motívum-ismétlődés is. Százával az alapfogalmak... logikai alaphelyzetek... de hadd ugrassuk ki az iménti motívum újrázódását (vagy ahogy előzi egy korábbi):

szeretni, ami emberi –
piszkosságaimból tanultam
másoknak megbocsátani.
(*Piszkoságok*, szintén a *Különbéke*)

A *Harc az ünnepért Kánikulában* című verse ritkaságként kezdődik így:

Rummal keverte sárga lakktüzét
a nap, rummal a felforrat agyakat,
az egész város aszfaltingovány,
aszfaltfolyó lapul a paloták
partjához...

De ez még fokozódik. Kétféleképpen:

...áttüzesedett lovak
vörösréz-teste fénylik, ötvenöt
szájjal liheg a szomszéd ház, a fal
bőre kipersen, égő szakadék
a nagykörút, s az inasok fején
kigyullad az újságpapírsisak.

Valamint: a lovak mellett megjelennek a bikák is újra; szinte halmozás! „Fellobban, aki cigarettára gyújt...” „Vörös bikák bömbölnek az égen...” A park „sercege sül zöld zsírjában”. Továbbá: „puhul a hang!” Ki hitte volna. S ez folytatódik az 1927-es versben. Igaz, a végén megint a viszonylatrendszer győz:

kiülök hát egy padra, hol a tűz
körülhízeleg s nyalja arcomat:
próbálj, didergő, ázott életem,
szárítkozni e roppant fény alatt!

Lendüljünk máshová. A polgári kiszolgáltatottságnak is jócskán költője volt Szabó Lőrinc. A piszkosságok, a pénz, az árulások, a megalázkodások – az említett viszonylatrendszer elemeinek százaiból taláalomra emeltünk ki párat. (Vizsgálódás-technikai megfigyelés: mintha a „terjedelmes”, de igen szerves életművek kevésbé csábítanak az elemzőt, aki elsősorban a dolgot szeretné felmutatni, nem produkciónak hódol, nem saját magának, mintha tehát az ilyen művek hamarabb beérnék a szűrőpróbákkal, hiteles képet kínálnak magukról-magukból a nem mindenben első-rangú költemények példái révén is. Persze, az említett verseket, idézeteinket nagyon is első-rangúaknak tartjuk... mégsem lehetők köztük túlsúlyban az örök-antológia darabok.)

A szak-amatőr vizsgálódás átmenetileg megszakad...

40 éve lesz csakhamar, hogy – akkor elsőéves egyetemista – társaimmal Szabó Lőrinc temetésére mehettem volna, kellett volna mennem.

Inkább később tisztelgettem előtte gyászommal-félelemmel: az ő sorait idézgettem magamban, mikor azoknak halálától rettegtem, kik ily álom-léttel köröttem élve a leginkább álom-elveszítettek voltak; madaraimra gondolok.

Majdnem valamennyien meghaltak már, a Nagyok mind meg.

1990-ben vagy 1991-ben Párizsban, Auteuilben ellenállhatatlan kényszert éreztem, üljek le egy téli padra, jegyezzem fel (miért; három példányban megvan

itthon, a legkevesebb) blokkfüzetembe az „Amerikánál...” sorait, a „de egyszer ott felejtesz valahol”-t főleg; hogy erre gondoltam, talán lópályára menet, lehet, műzeumból jövet. Felírtam az „ottfelejtőt”; s hogy tovább baktattam, nagyon fázott a kezem. Mi ez? Fél pár kesztyűm sehol. Hol lehet?

A padon leltem meg. Felírtam a sort, azonnal ott felejtettem a kesztyűt.

Az író, már valami időn-rétegen felül, senkire sem lehet tekintettel, mikor ír, senki nem számíthat neki, csak ő maga, az, amit „megcélozhat”, még ha ZEN-nyíllövessel teszi is. Akkor nincs Szép Ernő, Katherine Mansfield, senki. Az író, ha másokkal is foglalkozik, mindig maga marad maga, és csak IGAZI másokat elemezhet, valódi találat célzóreményével. Bár tudja, az ismeretlenbe veti magát. Csak azt ismerheti igazán, ami sajátja. S íme, mégis. Mégse. Másokban moshatjuk meg csak arcunk. Szabó Lőrinc a legfontosabb témáim közt él. De még a félig-meddig szakszerű amatőr vizsgálódásai is csak ezután kezdődhetnek: módszerebben, összehasonlítgatóbban (az életművön belül, versek között).

Nem felesleges megemlíteni, hogy írásom alapja megkeresés volt, ily ihletés.

A többi, ami ezután jön, már – ennek köszönhetően – a magam kezdeménye.

Budapest, 1997 januárjában

MENYHÉRT ANNA

A „hang” megtalálása Szabó Lőrinc *Föld, Erdő, Isten* című kötetében

A *Föld, Erdő, Isten* Szabó Lőrinc első kötete, az általános vélekedés szerint jellemvonásai ennek ellenére előrevetítik a későbbi „igazi” Szabó Lőrinc-i költészetet, „hangvételt”. Ez a nézet határozza meg a kötetről mostanában megjelenő írások szempontjait is. Tandori Dezső jelen kötetben¹ található írásában végigtekint a Szabó Lőrinc pályafutását. A *Föld, Erdő, Isten*ről a következőket írja: „Ha ebben az első kötetben nincs is jelen (töredékében sem) mindaz, amiért írunk a költőről, időszámítás-kezdés a dátum. (...) A *Föld...* nem okvetlenül jellemző módon pályaindító vers-együttes. Ha lesz is hozzá visszakanyarodás, az életmű nem a nyomban megtalált *hang* (helyességének) igazolása. Remekművek dolgában ez a kötet még nem bőkezű velünk. Ahogy Szabó Lőrinc könyvei a következő évtizedben (ma látszik ez, talán épp ma végre) lerohanják a magyar poézist, megteremtik egy *hang* érvényét (...), ugyanily egyértelműnek vélhető, hogy az első könyv messze az útkeresésé még, mondhatni, bukolikus, idilli. Jelzi ezt, hogy az erő kifejtés a lírában nem eredményezi okvetlenül a »vég-érvényű« egyediséget.” (kiemelés: M.A.)²

Kukorelly Endre hasonló véleményt fogalmaz meg az Élet és Irodalom egyik legutóbbi számában a kötet első versével kapcsolatban: „És persze hogy nem saját *hang*. Hanem költői költészet-imitáció, idilli, panteisztikus.”³ (kiemelés: M.A.)

Ezek szerint Szabó Lőrinc első kötetének egyik legfeltűnőbb tulajdonsága az, hogy nem az a könyv, ahol „azt a hangot” hallhatnánk/olvashatnánk, amelyet mint Szabó Lőrinc „valódi” hangját ismerünk; „valódi” hangjának általában a *Te meg a világot* tartják, többek között például Rába György is a: „A *Te meg a világot* hangjára lelt Szabó Lőrinc”-ről beszél A „*megszűnt én*” költészetének *húrjain* című írásában,⁴ Halász Gábor pedig már 1933-ban a „legegényibb, legmegfelelőbb hang” megtalálásáról ír a kötetet méltatva.⁵ A *Te meg a világ* fogadtatását áttekintő Palóczy Gábor is ezt az interpretációs vonalat folytatja írásában: „A *Te meg a világ* kötet fogadtatása egyértelműen sikeresnek nevezhető. A kritikusok egymást túllícitálva dicsérték az ifjú lázadó ből férfivá érett költőt. A *Te meg a világ* olyan radikális különbségeket mutat a (hat évvel) korábbi kötetekhez képest, hogy szinte vita nélkül fogadták el: a költő megtalálta igazi hangját.”⁶

Az első kötet „hangja” azonban csak a további kötetek felől visszaolvasva tűnik nem „annak a hang”-nak,⁷ ahogy ez Babits 1923-ban írott véleményéből kiderül, ahol Babits végig többes számban beszél: Szabó Lőrinc „hangjai”-ról: „Másutt

végre ezt a nagy tudatosságot elfogja a tudattalan nosztalgiaja: erdő, rét, egyszerű érzések, vad természet nosztalgiaja, melankólikus vágygal sóhajt ezek felé, s akkor adja legmélyebb hangjait.⁸

Érdekes módon Babits éppen annak az ellenkezőjét tarja „legmélyebb hangoknak”, amit ma – a további kötetek (elsősorban a *Te meg a világ*) és a recepció értelmezéseinek függvényében – mint alapvetőt értékelünk; hiszen a bevett vélemény szerint a Szabó Lőrinc-i költészet fontosságát az intellektuális problematika és kifejezésmód, illetve az újabb – Kabdebó Lóránt nevéhez fűződő – kutatások szerint a dialogikus költői paradigma kialakítása szolgálja.

Ha ez utóbbi vélemény felől olvassuk a *Föld, Erdő, Isten*, az ismerős, megszo- kott „hang” nyomait, előképeit keresve,⁹ mintegy öngazólásképpen saját hangfelismerő képességeink számára, a kötet kétségkívül nem tűnik „még” az „igazi” hangnak; egyes versek valóban mesterkéltnek, modorosnak, túlstilizáltak hatnak, „idegenül” csengnek. Ez az olvasásmód azonban magában rejtj annak veszélyét is, hogy a más „hangú” versek kikerülnek az érdeklődés középpontjából és így a kánonból is, ahogy a kanonizációs folyamatok a kialakult értelmezői nyomvonalakon haladva saját magukat az általuk kiemelt versek pozitív értékelésén keresztül legitimálják.

Ennek a következménye az, hogy amikor a hang-képző olvasás az adott kötet esetében nem jár maradéktalan sikerrel, a kötet valamilyen módon ellenáll az „egy hang” megteremtésén fáradozó olvasási retorikának, a jelenség magyarázata általában az lesz, hogy a *Föld, Erdő, Isten* – mint első kötet – az útkeresés, a hangkeresés és kísérletezés verseit tartalmazza; emiatt tűnik úgy, hogy a versek több hangon szólnak, vagy „hangtalanul”, mintha nem mindig „ugyanaz” beszélne.

A „hang” érzékelése Paul de Man szerint a líraolvasás alakzatteremtő aktusainak alapja („Az igény, hogy a lírai szöveget megértsük, egybeesik a beszélő hang realizálásával”¹⁰), vagyis líraolvasási hagyományainkból következik a „hang” beleolvasása a szövegbe, az általában egyes szám első személyben álló igealakoknak az „alany” beszédeként¹¹ való értelmezése és így a hang (vagy arc) megalkotása a szövegben; a grammatikai szerkezet antropomorfizálása, amelynek segítségével az olvasó megszólítottként érezheti magát, mintegy a szövegnek tulajdonítva azt, ahogy saját szerepét kijelöli benne.

A Szabó Lőrinc-kötet kapcsán idézett véleményekben előforduló hang-fogalom természetesen nem más, mint egy igen gyakori köznyelvi szófordulat a költészettel kapcsolatban, ugyanakkor előfordulása éppen ezért támasztja alá Paul de Man véleményét: a hang-fogalom ezekben az írásokban mint halott, kimerült metafora működik, a hang-keresés és -teremtés automatizmussá vált beszédfordulataként.

Kérdés azonban, hogy a *Föld, Erdő, Isten* – ez a „hangtalan” vagy „túl sok hangú kötet” – miként vélekedik saját hangjáról.¹² Ennek kiderítésére a legkézenfekvőbbnek az látszik, ha végignézzük a hang-képzet előfordulásait a kötet verseiben, megvizsgálva, hogyan tematizálódik a hangkeresés és a „hangkereső” versekben. S ha a verseket így olvassuk – meglepő(?) – eredményre juthatunk: a kötet igen sok versében fordul elő a hang mint téma – ellentétben például a *Te meg a világgal*, amelyet viszont a hang tematikus említésének hiánya mellett a hangkezelés és a beszédhelyzet biztonsága jellemez (például a gyakori függő beszéd, valamint a(z) (ön)citátumok bevezetésének ígéiben: „kiáltom” – *A belső végtelenben*, „beszéltem” – *Évek*, „szól” – *Gyermek és bolond*).

A továbbiakban megpróbálom a kötet szerzteágazó tematikájú verseiből kirajzolni azt a történetet, amelynek során a Szabó Lőrinc-i líra a „hangját keresi”. Az elemzésben – a *Tücsökzene*-elemzés tapasztalatainak fényében – a „hang” szinonimájaként kezelem a „dal”, „ének” szavakat, a „szó” fogalmát pedig a „hang” módosított változatának tekintem. A történet ebben az olvasatban 7 lépcsőfokból áll, és több hang lehetőségét is felvillantja, majd elveti, hogy aztán az utolsó előtti versben a kötet lineáris olvasásában utolsónak tűnő hangot a tücsökre bízva megőrzésre.

1

Az első fázis ebben a történetben a természet és az én azonos rangra helyezésének következményeképpen (ami például jellemző vonása Paszternák tízes években írott verseinek is, a *Nővérem az élet* című kötetben) hang és természet egysége, szerves kapcsolata, ahogy ez a kötet nyitó verséből, *A vándor elindulból (I.)* kiderül:

Bottal s öreg kutyámmal indultam hazulról.
Dalolva mentem és torkom nem únta még az
országút fáradtságos énekét. – Tudod, hogy
a Nap barátja voltam? Ő édesítette
agyamat hajnali rétek szagával;¹³

A következő vers, a *Reggel (II)*, ugyanezt a hang-képzetet tartalmazza; a Nap mellé pedig a szél is odakerül, mint a vers és természet világának egyenrangú beszélője:

hangom a szél dala és az örök Nap
az én szemeimből nevet a földre.

2

A történet második szakaszában felbomlik az egység természet és én között, aminek eredménye az *Egyedül (V)* című versben a magány és a csend lesz, a választatlanság és kommunikációképtelenség érzete:

Testvérkém, fáj, hogy egyedül vagyok, (...)
Ezért kell mindig csöndben maradnom, akkor is,
ha ijedt harangokat dobál be a szél az ablakomon.

Sírok, –
és szavaim halottan hullanak lábaimhoz.

Sírok, –
és a szomszéd fa se hallja meg könnyeimet...

majd a *Pásztorútonban (VI)* a nosztalgia az elveszített kommunikációs képesség iránt:¹⁴

Napfényfűzérbe fogtalak. De én magam
szomorú maradtam. Szomorú sípokon
játszottam minden este. (...)

Szemem és szavam hiába szállt

feléd

3

A harmadik szakaszban az előzőleg a természet hangjaival egyenrangú én a természeti jelenségekhez mint önnön visszhangjaihoz viszonyul, mintegy mindkét oldal szerepét magába olvasztva, elkülönültségüket így próbálva feloldani:

Mi lenne nélkülem e ragyogás? mi lenne a földalatti
harangok csendülő szive? s a hajnali boldog cinege-dal? (...)
távoli dombok olvatag
éneke én vagyok: láthatatlan hangok s visszhangok kara:
mert hang vagyok én, visszhang vagyok én: magam visszhangja
Hajnali himnusz (XII)

A *Gyógyulásban (XIII)* ez az elv lesz az, ami férfi és nő kapcsolatát lehetővé teszi:

hang–visszhang–zene
kapcsol egymáshoz¹⁵

Az *Erdei szerelemben (XIV)* viszont a természeti jelenségek elhallgatnak, várakozásteli csönd alakul ki, és megjelennek a tücskök is, egyelőre csak mint láthatatlanul figyelő szereplői a versnek:

Sötétedik... láthatatlan tücskök ültek ki konyhónk elé
és elhallgattak a távol zuhogó fejszék.
Ma az utak is összebújnak az erdő bozontos mellén
és lélegzetét visszafojtva hallgatózik a meztelen levegő.

4

A következő fázis a tanulásé, a tanítvány-szerep betöltéséé, amelynek során az első lépcsőfok az idegen *szavak* hallgatása, az odafigyelés:

Szebbek a szép tavaszi napoknál is, de szavaid, barátom,
hidegek, mint a vas, és még az éjszakánál is ijesztőbbek .
(...)
Itt maradok veled. Hallak.
A szelíd tanítvány (XVII)

Ezt követi a hallgatás közbeni vágyakozás, nosztalgia az elveszített saját hang után,

s azóta szememben
szétporlik a nap tüze, hangos
szivemben éj és örök bánatok
szakadatlan visszhangja sír.
Az elhagyott lány (XVIII)

valamint a természet választalansága felett érzett kétségbeesés, ahol a természet „hangtalansága” a „hívó szó”-ra következik be, szóra és nem hangra.¹⁶

Elmentél, s megnémult a táj. Halott erdők
mélyébe tűnt az eddig oly vidám visszhang
s ott hangtalan zokogva nem figyelt többé
hívó szavamra, (...)

A hajlongó
fák közt éjfél megmaradt a csönd, és sírt.
Elmentél, s megnémult a táj (XIX)

a magárahagyatottság a korábban testvérnek/barátnak felfogott elemek hallgatása miatt:

a hegyen is
értelmetlenül felelt s otthagytott
barátom, a szél... Ellenségesen
hallgat ég s föld!¹⁷
Titkos fájdalom (XXI)

5

Ezután a tanítvány-szerepben való kételkedés következik; először az elsajátított-nak vélt idegen szó álságos voltának felismerése:

szavam
hitetlenség szava
A halál csíráival... (XXIV)

az arra való rádöbbenés, hogy a tanulás némasága közben a természet szavát az én magára hagyta, elfelejtette:

Árnyak, a némaság fegyencei
vagyunk; s nézzétek csak, barátaim,
arcunk mennyire álare! (...)
Néha bitang szelek kószálnak, a
fáknak távoli híreket mesélve: (...)
–Senki se figyel szavukra...
Sulyos felhők (XXX)

majd pedig a *Jelenésekben (XXX)* nyílt szakítás a hallgatással és odafigyeléssel:

a fórumon iszonyú robajjal dőlt össze a Hallgatás Tornya

A barbár tanítványban (XXXIII) a visszatérés megkísérlése a természettel való egységbe, immár sokkal kevésbé szelíd formában, nyílt szakítás a mesterrel, szó és hang szembeállítására:

Komoly szavaid oly tisztán világítottak (...)
hangomat a parti visszhang
Attika hegyein újrázva messzebőgi.
Nem maradok veled. (...)
telekurjongatom az állatszagu erdőt.¹⁸

6

Ezt követi annak a belátása, hogy a természeti egységbe visszatalálni mégis lehetetlen, előbb a *Torzonborz, fekete állat*ban (XXXIV) a múlt idejű igealak használatával jelezve:

Jobb volt (...)
és zengeni, mint a vizesesés, és szállani, mint golyó száll,
meredek sziklák között zuhogni s száguldó harsonákkal a csöndből
kitépni a láncravert visszhangokat

majd a *Fák között*ben (XXXV) a természeti nyelv véglegesnek tűnő elfeledéséről való tudósítás, azzal együtt, hogy hangsúlyos a nyelv birtoklására való emlékezés, a nosztalgia a nyelv közössége után:

Én ismerem a ti nyelveteket;
előző életemben én is azt
beszéltem, és ha felejtettem is,
tudom, hol a Föld jós köldöke, és
nagy hallgatása ma is ismerős.
Közétek vágyom.

7

Az utolsó fázis a kötet két utolsó verse. A *Szélcsend*ben (XXXVII) a hangtematika összefoglalását találjuk: a vers címe a „szél csendje” szóösszetételt tartalmazza, vagyis az első versekbeli beszélő társ elhallgatását jelenti, de maga a szó – szélcsend – mivel jelentésköre a nyugaltság, békesség – a kapcsolat újraértelmezésére utal, ahogy ezt az első sorokból is láthatjuk.¹⁹

Örök tavasz, és te, örök tavaszban
dobogó föld, örök testvéreim,
nézzetek rám: nyugtalan kis öcsétek
irigyli boldog nyugalmatokat:
irigylem és kívánom a halált.
Be jók vagytok hozzám, hogy befogadtok

– az én egyenrangúsága tehát megmarad, azzal a belátással együtt, hogy a természeti nyugalom a jelenben nem elérhető. S az elképzelt halál részeként a „hang” a tücsököknek adatik át megőrzésre – hogy aztán a *Tücsökzenében* az ént a tücsökök jutassák ismét hangjához. A *Tücsökzenéhez* való kapcsolódást erősíti az „álom” jelenléte az utolsó sorokban:

hangom esti
tücsök dalában őrzi bánatom
s örök lelkem, e végre pihenő
kis akarat, örök időkön át
álmodja a szélcsöndes semmiség
megfoghatatlan üres álmait.

A kötet utolsó verse, a *Párbeszéd*, (XXXVIII) amely már formájára nézve is

újdonság a kötetben, új értelmezést ad az eddig felvázolt hang-képzetnek; szóvá alakítja a hangot, párbeszédképes szóvá, amely a következő kötetek kihívásának eleget tud majd tenni, *egy* megtalált hang – szó – formájában, s ily módon jut vissza a természetben való feloldódáshoz:

Félek Atyám, – úgy zúgnak a harangok!²⁰
fiatal tükrömet rontja az árny is, a fény is!...
Ne félj, fiam, – téged hívnak a harangok,
te vagy a tükör, te vagy az árny is, a fény is. (...)

mit ér törékeny szavam az őrült viharban?...
Ne félj, fiam, – az a kín, az a vágy, az az önvád
téged tisztít örök-kék égbolttá a viharban!

A hang tematizálásáról létrehozott történet során a természettel egységet alkotó hangból az egység elvesztésén, a természetnek az én visszhangjává változásán, az én tanulókorszakbeli hallgatásán, kételkedésén majd „kurjongató” lázadásán keresztül, a természethez való visszatalálási kísérlet után a tücsököknek adott hang segítségével alakul ki a szó, és így válik lehetővé, hogy a következő kötetek kapcsán a recepció kialakíthassa véleményét „a Szabó Lőrinc-i hang”-ról. Egy metafora beszél itt el saját formálódásának majd rögzülésének történetét, és ezzel a *Föld, Erdő, Isten*ben megakadályozza azt, hogy a kötet versei mögé egységes hangot olvasson az olvasó, azaz azt, hogy az olvasói retorika az antropomorfizálást, az egységes én megképzését végrehajtsa. Ez azokban a kötetekben járhat csak sikerrel, ahol, mint a *Te meg a világ* esetében, a metafora „visszavonul”, nem beszél saját magáról, a beszélő én pedig ezáltal mintegy megalkothatja saját beszédpozícióját/pozícióit. Ezen a ponton lesz lehetséges a sokhangúság elfeledése és így az antropomorf hang létrehozása az olvasás folyamatában. A hangból mint önmagát tematizáló alakzattól akkor válhat – látszólag, és így egy második fázisú dekonstrukciót igénylően – az egy beszélőhöz hozzárendelhető, „a költőre jellemző” „hang”, amikor az alakzat látszólag felszámolja önmagát mint alakzattal. Mindez alátámasztani látszik Jonathan Culler véleményét, miszerint: „Feltételezni azt, hogy egy vers interpretálása a beszélő azonosítását jelenti, nem más, mint megfélekedés arról, hogy a beszélőt egy hangból következtetjük ki, amely maga is alakzat.”²¹ Amíg viszont a „hang” problematizálja és tematizálja saját létét, azaz felhívja a figyelmet metafora-voltára, nem adott az a lehetőség, hogy egy a „versek mögé” képzelhető szubjektum hangjaként olvassuk. Paul de Man egy gondolatára támaszkodva, ezt avval magyarázhatjuk, hogy mivel „Az antropomorfizmus a tropologikus transzformációk és javaslatok végtelen láncolatát egyetlen állítással vagy lényeggé fagyasztja, amely az összes többit kizárja. ... a trópusok, mint a metafora (és a metonímia) és az antropomorfizmusok kölcsönösen kizárják egymást,”²² így a metafora, ha felhívja magára a figyelmet, nem engedi az antropomorfizálás kibontakozását. „Ugyanakkor – írja de Man – világos, hogy a trópusoktól az antropomorfizáláshoz hasonló interpretációk felé való elmozdulás tendenciája magába a trópus fogalmába épült bele.”²³ vagyis szinte törvényszerűnek mondható a hang-metafora antropomorf, egy énhöz rendelhető „hangként” való rögzülése, amit pedig mindkettő dekonstrukciója követhet.

Jegyzetek

- ¹ Jelen írás szerzője egyben a kötet egyik szerkesztője is, és némiképp „visszaélt” azzal az előjogával, hogy a megjelenés előtt olvashatta Tandori Dezső írását. Mentse őt az, hogy ez a cselekedete (reményei szerint) összhangban áll a kötet újraolvasás köré szerveződő koncepciójával, amennyiben az nem csupán Szabó Lőrinc verseinek, de a recepciónak újraolvasását is jelenti, hiszen a recepció alakzatteremtő működése határozza meg a Szabó Lőrincről kialakult, és folyamatosan saját maga újraolvasását igénylő „képünket”.
- ² TANDORI Dezső: *Szabó Lőrinc. Változatok egyszerre s mindenkorra*, jelen kötetben: 230. o.
- ³ KUKORELLY Endre: *Szabó Lőrinc: I., ÉS*, 1997. márc. 28. 27.
- ⁴ RÁBA György: *A „megszűnt én” költészetének húrjain (Az érett Szabó Lőrinc)* In: *Uő: Csönd-hereceg és a nikkal számovár*, Bp. 1986. 135.
- ⁵ HALÁSZ Gábor: *Te meg a világ. Szabó Lőrinc új verseskötete* In: *Uő: Tiltakozó nemzedék*, Bp. 1981. 720.
- ⁶ PALKÓ Gábor: *Szempontváltások a Szabó Lőrinc-recepcióban – avagy egy kötet viszontagságai 1932-1992* It. 1994/1-2. 95. [Lásd kötetünkben is.]
- ⁷ KUKORELLY Endre is hasonlóan vélekedik: „Szabó Lőrinc biztos nagy költő lesz, ha így határozta el. Ez ebből az első versből remekül látszik is meg nem is. Innen, visszafelé, persze igen, onnan nézve meg se igen, se nem.” I.h.
- ⁸ BABITS Mihály: *Egy fiatal költő* In: *Uő: Esszék, tanulmányok/I.* Bp. 1978. 795.
- ⁹ Vö.: HALÁSZ Gábor következő szavait: „És most, amidőn az utolsó kötet biztos meztől visszatekintünk a megtett útra, itt is, ott is felfedezi szemünk a rejtett irányjelzőket, amelyek mai maga felé mutatnak. Legközelebb állott – különös – tíz év előtti kötetéhez (...) [mely] néha megrendítő erővel fogta el az igazi hangot”. I.h.; illetve KABDEBŐ Lóránt véleményét: „... a bukolikus-idilli természet- és szerelemlíra mellett kevesen találtak rá a kötet tragikus alaphangjára, és csak a *Te meg a világ* után vélték e korai kötetbe is belehallani a pesszimista alaptendenciát...” *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Bp. 1970. 109.
- ¹⁰ PAUL DE MAN: *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss* In: *Lyrical Poetry Beyond New Criticism*, Cornell Univ. Press, 1985. 55.
- ¹¹ Vö. például: PAUL DE MAN: *Szemiológia és retorika* In: *Szöveg és interpretáció*, é. n. 126.
- ¹² A kötet verseinek Szabó Lőrinc által átírt szövegét használom, mivel dolgozatomban kiindulópontja főképpen az átírás, illetve a *Te meg a világ* kötet utáni recepció kialakította „hang”-képzet. Másrészt érdekes megfigyelni azt, hogy az átírt szövegekben kevésbé lényeges a hang-tematika. Ebből is kiderül, hogy Szabó Lőrinc saját korábbi verseit maga is a *Te meg a világ* felől olvassa, azaz időnként maga is a recepció ekkortól kezdődően kialakuló véleményét osztja. Erről tanúskodik például a *Föld, Erdő, Isten VIII.* verséhez – amelyben a hang-tematikusan nem jelenik meg – frott kommentárban a hang-képzet előfordulása: „...akkoriban kezdtem megtalálni valamennyire a saját hangom elemeit. (...) Természetesen – most jut eszembe! – ez már a *Föld, Erdő, Isten* átírt szövege, tehát a kidolgozásba későbbi érettségi fokon is beleszólt a kritikám.” *Vers és valóság*, Szerk. KABDEBŐ Lóránt, Bp. 1990. I. k. 16. (Szabó Lőrinc az 1926 előtt írt négy kötet anyagát írta át 1943-ra, az átdolgozott versek az *Összes Versekben* jelentek meg. Mint *Az olvasóhoz* című írásból kiderül, már az 1933-as – tehát a *Te meg a világ* utáni – *Válogatott Versekben* is csak új szövegek jelentek meg, 1926 és 1932 között pedig nem jelent meg kötet. Lásd: *Vers és valóság*, I. k. 849.). A következőkben a lábjegyzetekben utalok azokra a helyekre, ahol az átírás után „eltűntek” a hang említései.
- ¹³ Ez a sor az átírás előtti így hangzott: „Ő itatta zengő/hajnali rétek illatát dalomba”. – jellemző példaként annak, ahogy Szabó Lőrinc az „intellektuális paradigma” nevében átjavítja verseit.

- ¹⁴ Az átírt változatban „szavam” került „dalom” helyébe: „Szomorú dalom hiába szállt/ feléd”. Ehhez lásd még: *Zavar (VIII)* (az átírt változatban): „szavaimat szégyenkezve kuszálta/ a tettetés”
- ¹⁵ A vers utolsó sora az átírás előtt: „a nemhitt/szavak nagy céltalansága után/ a megértés napfénye homlokomon.”
- ¹⁶ Az eredeti változatban viszont „szótlanul” a természethez kapcsolódó szó. („szótlanul zokogva nem figyelt többé/ hívó szavamra”)
- ¹⁷ Az eredeti változat: „Nem termékeny hallgatás/ némaság kötöz a tétlen időbe.” Ehhez lásd még: *A vágy szégyene (XXIII)*: „Úgy fáj ma a friss/ hajnali szél gondtalansága és/ a madarak jókedvű éneke!”; illetve: *Rutilius levele (XXIX)*: „embergyümölcsös erdők sikolyát/ kifáradt visszhangok hömpölygetik/ szívemre” (mindkét változatban).
- ¹⁸ Az utolsó sor az átírás előtti változatban: „dalolok nekik, én, kacagó Dionysos!”
- ¹⁹ Az átírás előtti változatban szerepel a „belső szélcsend” kifejezés, amely itt „szélcsendes semmisség”-ként szerepel.
- ²⁰ Az átírás előtti változatban a *Reggel* című vers utolsó előtti sorában szerepelt a „harang” szó („hangom a szél harangja”), mely helyett az átírt változatban „dal” szerepel („hangom a szél dala”) – ez is erősíti a feltételezett kapcsolatot az új dalok/hangok/kötetek és harangok között.
- ²¹ JONATHAN CULLER: *Lyrical Continuities: Speaker and Consciousness*, Neohelicon, 1986/14. 122.
- ²² PAUL DE MAN: *Antroporphism and Trope in the Lyric*, In: *Uő: The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1983. 241.
- ²³ Uo.

„(S megint előlről.)”