

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Tükröszínjátéka agyadnak

POÉTIKAI PROBLÉMÁK SZABÓ LŐRINC KÖLTÉSZETÉBEN

dc_283_11

Ráció–Tudomány 14.

Sorozatszerkesztők:
BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Tükörszínjátéka agyadnak

POÉTIKAI PROBLÉMÁK SZABÓ LŐRINC KÖLTÉSZETÉBEN

RÁCIÓ Kiadó
Budapest, 2010

A kötet megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap



és a Magyar Könyv Alapítvány



támogatta

A borítón látható kép Lestyán Goda János szobrászművész
alkotása a debreceni Kossuth téren.
A fényképet Kricsfalusi Beatrix készítette.

© Kulcsár-Szabó Zoltán, 2010

© Ráció Kiadó, 2010

Tartalom

Előszó	7
A hang retorikája Szabó Lőrinc korai költészetében	9
Utak az avantgárdból	
Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében	32
„Sötétben nézem magamat”	
Az individualitás formái a <i>Te meg a világban</i>	59
Különbség – másként	
<i>Az Egy álmai</i>	91
Utazás, gyerekek, Kelet	
Kulturális idegenség Szabó Lőrincnél	105
Kereszteződések	
Az időbeliség mintái a későmodern költészetben	154
<i>Spleen</i> és ideál	188
A kísértet elégiája	
<i>Egy téli bodzabokorhoz</i>	203
Az átírás mint kritikai aktus	217

Lírai hang, emlékezés és fikció Szabó Lőrinc két kései versciklusában	238
Testamentaritás és önéletrajziség a <i>Vers és valóság</i> ban	270
Fordítás és (ön)értelmezés	296
Kánon és recepció	326
Némutató	357

Előszó

Az alábbi munka a szerző Szabó Lőrinc költészetével kapcsolatos, mintegy másfél évtizede megkezdett, bár ez idő során persze változó intenzitással folytatott kutatásainak eredményeit hivatott bemutatni.¹ Bár a munka, szándéka szerint, átfogó képet kíván nyújtani Szabó Lőrinc költészetének poétikai sajátosságairól, a befogadását meghatározó líra- és olvasásméleti dilemmákról, illetve az életmű lehetséges komparatistikai vonatkozásairól, felépítésében nem törekedett arra, hogy kövesse egy klasszikus pályakép tartalmi elvárásait, így nem tekinti feladatának a költő pályájával kapcsolatos ismeretek rendszeres összefoglalását. A kiemelt versek vagy verscsoportok, illetve problémák tárgyalásának arányai tehát nem feltétlenül tükrözik pontosan az életmű egyes szakaszainak vagy teljesítményeinek jelentőségét, egyes fejezetek pedig – ahol egy-egy probléma exponálása ezt megkívánta – teret engednek a tárgyalt korpusztól való hosszabb-rövidebb eltávolodásnak is.

Noha az 1990-es évek kezdetétől fogva a hazai irodalomtörténet-írás alaposan átrajzolta Szabó Lőrinc kanonikus helyét és rangját a modern magyar lírában (akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy a rendszerváltást követő újrankanonizációs folyamatoknak Szabó Lőrinc költészete az egyik legnagyobb nyertese), az életmű monografikus feldolgozásainak, elsősorban Kabdebó Lóránt háromkötetes munkájának eredményei sok tekintetben nem vesztek el érvényességükből. Ugyancsak Kabdebó kutatásai és

¹ Az esetleges további érdeklődéshez lásd még a szerző alábbi publikációit: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kabdebó Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, It 1992/4.; Uő., *A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében; Beleírás és kitörlés* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijarat, Budapest, 1997.; Uő., *Dialogicitás és a kifejezés integritása* = Uő., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998.

újabb munkái nyomán az is elmondható, hogy Szabó Lőrinc munkássága, feldolgozottságát tekintve, mára a 20. századi magyar költészettörténet egyik legjobban „karbantartott” életművének nevezhető. Éppen az új, filológiai vagy más jellegű eredmények teszik lehetővé, hogy a kutató megbízhatóbb környezetben fordulhasson olyan összefüggések felé is, amelyek Szabó Lőrinc értelmezéstörténetében eddig kevesebb figyelemben részesültek, vagy éppen – módszertani okokból – revízióra szorulhatnak (mint például Szabó Lőrinc individuum- vagy időfelfogásának eddigi leírásai vagy a műfordítói teljesítményéről alkotott értékelések). Jelen munka éppen ezért igyekezett az életmű egyes teljesítményeinek vagy szakaszainak tárgyalását olyan kérdésfeltevésekkel is összekapcsolni, amelyek elsősorban a Szabó Lőrinc-költészet poétikai arculatának megértéséhez vihetnek közelebb, legyen szó akár a költői megszólalást meghatározó médiatörténeti környezetről, az idegenségtapasztalat kulturális formáiról vagy éppen az önéletrajziség alakzatairól.

A hang retorikája Szabó Lőrinc korai költészetében

„[M]ert hang vagyok én, visszhang vagyok én: magam visszhangja [...]”: a *Föld, Erdő, Isten* XII. darabjában¹ olvasható ez a lírai önazonosítás, amely aligha állítja túlzott interpretációs nehézségek elé az olvasót, két okból sem. Líraelméleti közhely, hogy a hang (egy hang) azonosítása és a lírai szubjektum (imitatív, képzeletbeli, dialogikus stb.) előállítása (vagy kikövetkeztetése) szorosan összefüggő műveletek,² egy költői én talán nem is lehet más, mint hang. Másfelől a saját helyén sem lephet meg a fiatal Szabó Lőrinc – korai költészetében számtalan párhuzamra lelő – gesztusa, amennyiben aligha létezhet olyasvalami a kortárs recepció, de általában a szakirodalom által is legtöbbször a „panteizmus” címkéjével felruházott *Föld, Erdő, Isten* költői univerzumában, amivel a versekben beszélő én ne azonosíthatná magát (a citált versben például kedvesével, az erdővel, kövekkel, örömmel, bánattal stb.). Egy hang tehát, amely – minthogy egyben visszhang is – számtalan egyéb mellett önmagát is képes közvetíteni. Az önazonosítás ezen mintája Szabó Lőrinc 1920-as évekbeli költészetében számtalan változatban fellelhető,³ ami nemcsak azt a kérdést veti fel,

¹ A későbbi, Szabó Lőrinc 1943-as *Összes versei* számára átírt változatban a vers a *Hajnali himnusz* címet viseli. Jelen munka a továbbiakban az 1920-as években publikált kötetekben szereplő szövegváltozatokat veszi alapul, adott esetben utalva az átiratoknak az itt nyomon követett szempontból releváns eltéréseire.

² Vö. ehhez pl. Paul de MAN, *Lyric Voice in Contemporary Theory = Lyric Poetry*, szerk. Chaviva HOŠEK – Patricia PARKER, Cornell UP, Ithaca–London, 1985, 55–56. A líráról mint „a megjelenített hang instanciájáról”: Uő., *Antropomorfizmus és trópus a lírában = Uő., Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 392.

³ A hang motívumrendszerét a *Föld, Erdő, Isten*ben pl. a lírai hang önlétesítésének egyfajta allegóriájaként értelmezi MENYHÉRT Anna, *A „hang” megtalálása Szabó Lőrinc Föld, Erdő, Isten című kötetében = Uő., „Én”-ek éneke*, Anonymus, Budapest, 1998,

miben állhat a hang ilyen kiemelt önreprezentációjának a funkciója a korai kötetekben, hanem azt is, vajon felismerhető-e valamiféle szisztematikus elképzelés a hang (vagy a hang hatásának) mibenlétéről ezekben.

Az első kézenfekvő megfigyelés arra mutathat rá, hogy ez a hang nem vagy nem elsősorban emberi vagy artikulált hang, hiszen megjelenítésében leggyakrabban felfokozott akusztikus érzékiségére kerül a hangsúly, sokszor például zeneiségére, amit Szabó Lőrinc *Vers és valóság*beli önkomentárjaiban utóbb rendre a korban szokásos Wagner-hatásra hivatkozva magyarázott. Nem nyelv tehát, ám – Szabó Lőrinc nem kísérletezett a hangköltészet nyújtotta lehetőségekkel – olyasvalami, amit mégis a nyelven belül kell megjeleníteni vagy szimulálni. Szemiológiai értelemben a nyelv voltaképpen a hang redukciója:⁴ a hang éppen hogy külsődleges, pusztá anyag vagy médium (lásd például a „hangkép” emlékezetes, némiképp talányos meghatározását Saussure-nél: „nem a materiális hang, vagyis kizárólag fizikai valami, hanem ennek a hangnak a pszichikai lenyomata, annak az ábrázolása, amit érzékszerveink tanúságként adnak róla”),⁵ ami nem tartozik hozzá a fonémák (voltaképpen: néma hangok) relacionális rendszeréhez. A hang éppen az a maradék, amit (például) egy fonológiai leírás hátrahagy, az a maradék, aminek érzékelhetővé tételéhez más fogalmak, vagy éppen a zene (egy fogalmának) közreműködése szükséges. Nem magától értetődő ezen a ponton, hogy a hang (a nyelvet, a fonémákat körülölelő sajátosságos, néma morajlás) nem-érzéki materialitása bármilyen módon hozzáférhető-e a nyelven belül. „Akusztikus” természete (Jacques Lacan), azon sajátossága tehát, hogy a nyelvet és a materiális testet köti össze, úgy azonban, hogy voltaképpen egyikhez sem tartozik, lényegében megszakítja a teljes jelenlét illúzióját, amelyet általában (s Jacques Derrida „fonocentrizmus”-kritikája óta különösen) elvileg éppen a hang legelemibb tel-

⁴ Erről bővebben Mladen DOLAR, *His Master's Voice*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 23–48. A görög alfabetikus írás azon kultúrtörténeti teljesítményéről, hogy az elsőként tette lehetővé a melódia lejegyzését, ezzel persze egyben különbséget létesítve elhangzó beszéd és hangtalan nyelv között, lásd Kittler *Odüsszeia*-olvasatait, amelyek azonban jobbára eltekintenek a hang alfabetikusan nem jelölhető „maradékának” kérdéséről: Friedrich KITTLER, *Musik und Mathematik*, I/1., *Hellas 1: Aphrodite*, Fink, München, 2006, 57–58., 64–65. A saussure-i szemiológiáról: *Uo.*, 109.

⁵ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészethez*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997², 91.

jesítményének szokás tartani.⁶ A hang valamiféle ürességgel vonja körül, s egyben idegenné teszi azt, a „másikává” válik annak, amit voltaképpen közöl, ami – ahogy mondani szokás – „elhangzik”. Azt, ami kimondásra kerül, hiány, egyfajta semmi veszi körül, éppúgy az emberi hangképzéshez nélkülözhetetlen, száj–garat–fül képezte belső üreg, mint a híres lemezkiadó feledhetetlen emblémájának kutyáját is zavarba ejtő gramofontölcsér esetében.⁷ Aligha véletlen, hogy az „objet a” nevezetes, a hiány (vagy, máshonnan közelítve, a vág) objektivációját jelölő kategóriájának egyik „formáját” Lacan éppen a („fonemizációból” hátramaradt) hangban jelölte ki.⁸ A hang eme fenyegető idegensége (a nyelvet, a közlést magát fenyegető idegensége) a nyelvben talán csakis figuratív módon, éppenséggel nem-nyelvi vagy nem-emberi, mégis akusztikus, érzékeket fenyegető hatásában közvetíthető. Szabó Lőrinc hang-retorikájában mindenesetre éppen ez a fenyegető mozzanata válik dominánssá: a hang egyrészt a kifejezés ön-állósult eszköze vagy apparátusa, másrészt az érzékek fenyegetése.

A *Fény, fény, fény* nyitóversében (*Ki van itt az éghez közelebb?*) az én „egy iszonyú Másik” álarcaként, majd sajátos szócsöveként írja le magát („s helyette sikolt / az elemek kürtje, a torkom”; „bennem egy iszonyú Másik is él, / él és szívetem sugaraival telezengi, –”),⁹ ami bizonyos értelemben meg is adja az alapmintáját a korai versek hangmetaforikájának. Számtalan citátum hozható fel annak illusztrálására, ahogyan a lírai hang egy máshonnan érkező vagy máshol szóló hang pusztá közvetítőjeként (vagy médiumaként) pozicionálja magát, mely másik hang persze a legtöbb esetben az én számára hozzáférhetetlen „belső”, érzéki vagy tudattalan régióikat szólaltatja meg, illetve olyan felfokozott érzéketeket reprezentál, amelyek a nyelvi kifejezhetőség túloldalán vannak. Ez a séma nem illeszthető

⁶ Vö. DOLAR, *I. m.*, 49–58., 82.

⁷ Vö. ehhez Jacques LACAN, *Le Séminaire X. L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, 317–318.; ill. DOLAR, *I. m.*, 212–216.

⁸ LACAN, *I. m.*, 288–291. Erről bővebben Jacques-Alain MILLER, *Jacques Lacan and the Voice = The Later Lacan*, szerk. Veronique VORUZ – Bogdan WOLF, State University of New York, New York, 2007, 138–139.; DOLAR, *I. m.*, 212–216.; Reinhart MEYER-KALKUS, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Akademie, Berlin, 2001, 401–421.

⁹ A vers átirata (*Álarc mögül*) arra lehet példa, hogy Szabó Lőrinc később erőteljesen csökkentette a hang érzéki jelenlétére tett utalások szerepét korai verseiben. Hasonló megfigyelést, a *Föld Erdő, Isten* kapcsán, lásd MENYHÉRT, *I. m.*, 84.

problémátlanul a hang önmegalapozásának romantikus paradigmájába, illetve ennek retorikai keretei közé (amelyek a költői hang létesülésének olyasfajta naturalizációját tételezik, mely annak eredetét távoli hangokban jelöli ki – például éppen a visszhang figurája révén),¹⁰ még akkor sem, ha a nem-nyelvi, nem artikulált (elsősorban nyilván: zenei) hangnak a lírai beszéd eredetként való azonosítása itt is megtalálható. Szabó Lőrinc korai költészetében ez az alakzat mindenesetre elsődlegesen a hang fizikai *jelenlétének*, érzéki hozzáférhetőségének az illúzióját hivatott alátámasztani, éppen azt a többletet tehát, amelyet a (szóbeli vagy írásos) alfabetizáció nem képes visszaadni. Az ilyen típusú figurációkra persze, mint az az imént szóba került, legkésőbb Derrida és a posztstrukturalista szemiológia óta kikerülhetetlenül valamiféle jelenlét-metafizika árnya vetül, ám érdemes itt a hang kultúrtörténetének azt a – valahol a szírénekkel kezdődő – vonulatát is emlékeztetbe idézni, amely ezzel az érzéki hang materialitásának romboló vagy fenyegető (akár éppen a reprezentáció lehetőségét fenyegető) hatalmát helyezheti szembe, nem feledve, hogy az, ami igazán fenyegető lehet, éppen a hang nem-érzéki materialítása: az a maradék, ami a fonológiai redukcióból hátramarad és amit – mint a jelenlét hiányát – az akusztikus érzékiség olyan, nem-nyelvi dimenziói, mint például az emberi hang azon összetéveszthetetlen, nem-nyelvi anyagszerűsége, amelyet Roland Barthes közismert módon a hang érdességében, „szemcsésségében” ragadott meg,¹¹ éppoly szükségszerűen fednek el, mint akár maga a zene: „amikor zenélünk és zenét hallgatunk, [...] az azért történik, hogy elnémissük azt, ami miatt a hang objet a-nak nevezhető”.¹² Éppen a hang így felfogott objektivációja törheti meg a jelenlét illúzióját, ám pontosan ezért ez az, ami maga nem reprezentálható s ami miatt a hang kultúrtörténetének imént említett másik vonulata is szükségszerűen az akusztikus érzékiség illúziójára szorul.

Szabó Lőrinc itt tárgyalt korszakában a hang felfokozott, érzéki jelenlétének effektusát három alapvető megoldás hivatott biztosítani: egyrészt a beszélő lírai hang és más, irreális hangképzetek közötti hasadás, másrészt

¹⁰ Ezt Menke monográfiája a prozopopeia retorikai kategóriáját középpontba állítva a német romantikán dolgozta ki: Bettine MENKE, *Prosopopeia*, Fink, München, 2000.

¹¹ Roland BARTHES, *The Grain of Voices* = Uó., *Image, Music, Text*, ford. Stephen HEATH, Hill & Wang, New York, 1977.

¹² MILLER, *I. m.*, 145.

a hanghatások felerősítésének (retorikai és technikai *amplifikációjának*) képzetei, végül az érzékeket mintegy megtámadó vagy lerohanó hang figurációja. Ami az elsőt illeti, nyilvánvalóan itt rejlik a beszélő én szócsőként vagy akár pusztá hangszerként (például az említett helyen az elemek kürtjeként) való megjelenítésének egyik fontos funkciója: nem az én beszél, illetve nem(csak) az ő hangja szól, pontosabban pusztán annyiban, amennyiben közvetít és hozzáférhetővé tesz, leír vagy ábrázol (nyelvbe fordít), illetve, mint valamiféle erősítő, egyáltalán érzékelhetővé alakít – más hangokat. Ezek lehetnek valamely titokzatos, *iszonyú* másik hallucinatórikus megszólalásai (például: „[...] valaki [az átiratban: valami] folyton / csak azt suttogja-üvölti bennem, hogy gyáva hazugság / minden [...]” – *Nincs pénz és enni kell*), vagy éppen olyan, színeszetikus effektusok, amelyeket maga a poétikus nyelv tesz hallhatóvá („[...] mint áram üvölt / bennem, gondolat-huzalokon, erek alagútjaiban dübörög / s emléke sikoltó megafon” – *Vezényszó, tűzvész, zene, minden*; „forró zene lüktet csontjaimon át” – *Az erdő birkózik velem*).

Mint az utóbb idézett példák mutatják, a hang (ön)megjelenítésének legfontosabb sajátossága talán a túlzás, egy olyasfajta hiperbolikus retorika, amelyet Szabó Lőrinc nyilván a számára csak rövid ideig, az 1920-as években igazán kedves német expresszionistáktól tanult, és aligha különösebben meglepő, hogy ez a retorika előszeretettel merít a hang technikai átalakításának, továbbításának és főként felerősítésének olyan új lehetőségeiből, amelyek az akusztikus érzékelés útjait éppen ebben az időben forradalmasították. A húszas évek fontos évtizede a hang kultúr- (és technika)történetének is: a rádió és a hangszóró,¹³ majd a hangosfilm feltalálásának időszakára ez, de egyben a dadaista hangköltészeté, sőt (például Milman Parry kutatásaiban) az „oral poetry” vagy (Mihail Bahtyin munkáiban) a nyelv sokhangúsága iránti tudományos érdeklődés kezdeteié, az a kor, amikor a lelkiismeret hívását (*Anruf*) Heidegger a *Lét és idő*-ben lényegében telefonhívásként meséli el.¹⁴ Ekkor már nincs semmi igazán egzotikus abban

¹³ A hang „kultúrtörténetében” különösen ez utóbbi megjelenésének tulajdonít kitüntetett jelentőséget Karl-Heinz GÖTTERT, *Geschichte der Stimme*, Fink, München, 1998, 420–431.

¹⁴ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986¹⁶, 272–274. Vö. ehhez Avital RONELL, *Das Telefonbuch*, Brinkmann & Bose, Berlin, 2001, 40–44.; továbbá DOLAR, *I. m.*, 129–131.

sem, hogy a magyar avantgárd – amúgy az eredetétől elszakított vagy elszakadó hang képzeletével teleszőtt – főművének vándora azt jelenti ki magáról, hogy „az első hang amit hallottam egy gramfon ordítása volt a perifériákról” (Kassák: *A ló meghal a madarak kirepülnek*). Szabó Lőrinc költészetében később is előfordul a vezetékes kommunikáció metaforája (például a *Te meg a világ* élére állított, apósa, Mikes Lajos halálára írt *Hús óra mulvában*), de már a korai kötetekben is – mint azt az imént citált példa is demonstrálhatta – a test (vagy tudattalan) és a technikai apparátus metaforikus azonosítására teremtett alkalmat. *A tavasz ideges villámai* című, a magyarországi rádiózás megindulásának évében megjelent versben, melynek címét később a költő *Hangok*-ra módosította, Szabó Lőrinc önkomentárja szerint „már benne van a rádiózásra készülő világ élménye”.¹⁵ itt természetesen a vezetékek nélküli kommunikáció adja az azonosítás alapját („dróttalan üzenetek”), megint csak a nyelv vagy a tudat közbejötté nélküli (ön)kifejezés sajátos képzetének ábrázolására teremtve alkalmat, méghozzá talán éppen az elektronikusan rögzített vagy továbbított hang azon kezdetleges sajátosságából kiindulva, hogy az – a rádiózás hőskorában aligha kiküszöbölhető módon – egyszerre továbbít üzenetet és zajt. Mindaz, ami a versben „remeg”, „előcsobog”, „morog”, „reng”, „cseng”, „kattog”, „zeng”, „hörög”, „kacag”, „csattog”, „sikolt”, ágyúként dördül vagy örülten trilláz, éppenséggel *nem* beszél tehát, valóban a nyelvi közlésen túl (vagy innen) jelöli ki, talán egyenesen magában a csatorna zajában azonosítva, e dróttalan üzenetek valódi tartalmát. Ezzel egyben egy egyszerre poétikai és technikai törvényszerűség is előáll: a hangerő növelése a – fonológiailag redukálhatatlan – zaj kiküszöbölhetetlenségét vonja magával, és valóban, éppen ezt a lehetőséget használja fel ez a retorika akkor, amikor az artikulált megszólalás mögötte helyett csontok, idegek, a felülvolt „Hús” (*Óh élet, iszonyú csatatér!*) vagy éppen a szív hangjának metaforáival operál. Ez utóbbi Szabó Lőrinc ver-

¹⁵ SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 30. A rádió kultúrkritikai fogadtatásának korabeli magyarországi kontextusához lásd *Kulturális közegek*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÖNUS Tibor, Ráció, Budapest, 2005, 253–287. A rádió megjelenésének hatásáról (s vele az izolált, hangzó szó lenyűgöző hatalmáról) a korabeli német esztétikai és kultúraelméleti gondolkodásban, többek közt Rudolf Arnheim, Walter Benjamin és Brecht írásai kapcsán lásd MEYER-KALKUS, *I. m.*, 363–381.; ill. Gaby HARTEL – Frank KASPAR, *Die Welt und das geschlossene Kästchen = Phonorama*, szerk. Brigitte FELDERER, Matthes & Seitz, Berlin, 2004, 135–140.

sében egy romantikus költői klisé kifordításán alapul (lásd a vers zárlatát: „egy-egy bolond szív a saját / gyötrelme véres megafonján / – mint tükör a fényt – / megsattogtatva, miért / sikoltja vissza a hangok / végtelenét is a végtelenbe?”): a szív itt kevésbé valamely bensőséges tartalom, érzés vagy személyesség forrása, nem *az* tehát, aminek közvetlen kifejezhetősége felőli bizonytalanságból a romantikus költői nyelv megszületett, hanem inkább egy biológiai-technikai apparátus, amely ráadásul inkább reprodukálja és felerősíti, mint produkálja saját hangját.

Az ilyen felfokozott akusztikus effektusok fenyegetők is: letámadják és manipulálják az érzékelést (például hallhatóvá téve olyasvalamit – a szív vagy a hús hangjait, a csontok zenéjét vagy a csatorna morajlását –, amit az emberi fül nem fog fel)¹⁶ – éppen ezt, az érzékeket lehengerlő erejét állítja középpontba a korai Szabó Lőrinc hangmetaforikája. Némi túlzással úgy is lehetne fogalmazni, hogy az érzékek meg- vagy letámadása lényegében az ábrázolás alapvető kódja ezekben a kötetekben, mintha annak feltétele, hogy ebben a költészetben valami egyáltalán megjelenjen, paradox módon éppen a felfogás képtelenségében állna: az, hogy az én képes mindennel, szinte kényszeresen azonosítani magát – s ez mind a *Föld*, *Erdő*, *Isten* „panteizmusát”, mind a *Fény*, *fény*, *fény* „expresszionizmusát” meghatározó sajátosság – talán éppen ebben leli a magyarázatát. Az érzékelés egyenlőtlen harc a külvilággal, ami azt is jelenti persze, hogy egyben az én harca saját érzékeivel, s ezt a küzdelmet Szabó Lőrinc rendre a valóságos harc vagy háború (nem utolsósorban az I. világháború haditechnikai újdonságainak) képzeivel közvetíti (egyébként nemcsak az akusztikus, hanem mindenféle érzékelését: az „erdők lehelle” egyebek mellett „édes gáztámadás” [*Az erdő birkózik velem*], a női test szépségének pillanatnyi látványa lövegként ejt sebet a szemlélőn [*Szépség, egy perc alatt*] stb.). Erre a metaforikára (és Wagner-hivatkozásokkal kibontott autoexegézisére) persze ekkor már van minta a magyar irodalomban, legelsősorban Kassák korai költészetére lehetne hivatkozni (*Eposz Wagner maszkjában*, *Hirdetőszloppal*), példának

¹⁶ Kittler ismert – és Carl Schmitt ellenségfogalmára támaszkodó – tézise szerint a technikai médiumok az ember ellenségei, hiszen éppen az emberi érzékelés tökéletlenségét használják ki. Lásd pl. részben eltérő és az optikai médiumokkal kapcsolatos összefüggésben: Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 27.

okért az „ágyúak acél kórusára”, mely „[...] értelmetlen dalt énekel a katonáknak, / értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester” (*Most téged énekellek...*).¹⁷

Következzék alább néhány példa Szabó Lőrincről, a hang (emberi hang, kiáltás, visszhang vagy zene)¹⁸ vonatkozásában: „Pénz, tudom, hogy / hozzád csak a kézigránát / beszélhet, én / mégis beszélek” (*Téged sajnállak, nem az embert*); „[...] levágott fejed üvöltő / bombáját / csapd be az első / boldog ember ablakán” (*Mérget! Revolvert!*); „[...] az önzés / örök toronyőreivel / hiú harcban / csak a legfájóbb földi sikolyok / örült keselyűi csatáznak” (*A koldus kezét csókol*); „Robbanó bazalt boltozatok / visszhangja zúg bennem – Reszketek – / Tipró, brutális sortüzek!” (*Nem akarlak, s csak rád gondolkodok*); „fénylő köveid hadserege indul / [...] / s márványhullámokban vezényli föl / a hegyekre a tenger ritmusát.” (*Óda a genovai kikötőhöz*); „[...] száguldó harsonákkal a csöndből / kitépni a láncravert visszhangokat [...]” (*Föld, Erdő, Isten XXXIV.*); „Fekete boltozatot ágyúz fölém / a gond ezer rikács harsonája –” (*Zengő, fájdalommal életem*); a zene „[...] kardot ránt, és szuro nyok rohama csattog [...] / [...] / lázadó hadseregek taposnak” (*A zene kardot ránt*); „Terrorhadaidnak fortisszimó / hömpölygeted néma falankszát” (*Erdők tűzvésze, Ősz, köszöntlek!*). Aligha váratlan ebben a kontextusban, hogy maga az ember, az emberi test is megjelenhet hadsereggént vagy fegyverként: a *Legázolt kilométereken át* című – némiképp Georg Heym nevezetes *Der Krieg* című költeményének perszifikált háború-allegóriáját emlékeztetbe idéző – versben az ember ágyú, „ujjaim vascövek”, a lélek „dübörgő, fekete gép”, azaz „dinamó”, vágyai „éhes hadseregek”, szemei

¹⁷ Vö. ehhez FRIED István, *Kassák Lajos zenéje = Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és mások, Anonymus, Budapest, 2000, 235–238. A fiatal Szabó Lőrinc egyébként elismerő kritikát írt Kassák *Máglyák énekelnek* c. művéről, amelyben egyebek mellett éppen a szavakat meghaladó hangzavarra figyelt fel, arra, hogy minden, ami benne kifejezésre jut, ezt voltaképpen akusztikus túlzásként teszi: „Ez a zsúfoltság az élet zsúfoltsága, nem szavaké, egyszerre ordít, sír és ujjong benne az egész ország: eszmék, emberek, becsület, gyilkosság, börtön, front, éhség, plakát, igazság és hazugság, és vér és vér és vér: iszonyú, óriás, égis erő, örült húrokon örült chaosban vág át 1919 örült vihara.” (SZABÓ Lőrinc, *Kassák Lajos: Máglyák énekelnek*, Nyugat 1921/7., 551.)

¹⁸ Amelyet Szabó Lőrincnél leginkább fűvös hangszerek „szóaltatnak meg”, mely sajátosságot érdemes volna összevetni a lírai (ön)kifejezést hegedűhöz vagy zongorához hasonlító metafora líratörténeti változataival (utóbbihoz lásd PALKÓ Gábor, *Hangszer – hang – meghallás* = H. NAGY Péter és mások, *Ady-értelmezések*, Iskolakultúra, Pécs, 2002.)

vakító fényszórók, másutt a szív páncélvonal (Széltőlütték a páncélvonalot). Amint az egyik fenti citátum ezt el is árulja, létezik olyan kifejezés, amely az érzékelés-háború metafora fogalmi alapjaként szolgálhat, mégpedig a „terror”, a *Fény, fény, fény* többször használt (lásd még *Dicsértessék a föld, s aludjunk, Ízenként porlok el a szélben, Minden szent fények elbucúznak*), de a hírhedt *Vezér* című költeményben, sőt némiképp meglepően a Lóci-versekben is (*Lóci lázadása*) felbukkanó szava, egy olyan kifejezés, amely – a fogalomtörténet tanúsága szerint¹⁹ – éppen a tízes-húszas években nyer új politikai jelentésárnyalatot (lesz a pusztá önkény megnevezése helyett valamely cél felől legitimált, stratégiai eszköz a jobb- és baloldali revolucionizmus retorikájában). Szabó Lőrinc mintha éppen ezt a jelentést írnia bele a kifejezés eredeti, ijedtséget, rémületet denotáló érzéki jelentéssíkjába, amely az esztétika klasszikus terminológiáiban is játszott némi szerepet: (nem teljesen) esetleges példával élve Edmund Burke-nek a szép és a fenséges fogalmait szembeállító értekezése volna említhető, amely a pusztá hangzást mint a fenséges egyik lehetséges forrását taglalva majdhogynem egyfajta szubtextust kínál a fentebb szemléltetett metaforika számára: „Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror.”²⁰

Persze az iméntiekben bemutatott stratégiák a hang érzéki jelenlétét szimuláló retorikának valójában – ha lehet így fogalmazni – csupán a közvetlenül mimetikus oldalát alkotják, hiszen a hang tematizált megjelenésének formáira korlátozódnak. Joggal vethető fel tehát a kérdés, vajon található-e ezeknek megfelelő vagy éppen ezek pendant-ját képező jellemző stratégia a korai versekben, amelyek nem-mimetikus (például szintaktikai) alakzatokra épülnek, vagy éppen a megszólalás olyan önprezentációit hajtják végre, amelyekben az akusztikus illúzió áttételesebb formában jön létre. Az előző esetre elsősorban a *Fény, fény, fény* roncsolt versmondattai

¹⁹ Rudolf WALTHER, *Terror, Terrorismus = Geschichtliche Grundbegriffe*, VI., szerk. Otto BRUNNER – Werner CONZE – Reinhart KOELLECK, Klett-Cotta, Stuttgart, 1990.

²⁰ Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry...*, Oxford UP, Oxford 1990, 75. („A túlzott hang-erő egymaga is elegendő ahhoz, hogy hatalmába kerítse lelkünket, felfüggeszse működését, és rettegéssel töltse el.” Uő., *Filozófiai vizsgálódás...*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2008, 99. Az ilyen hang zenei szépséggel való szembeállításához lásd *Uo.*, 148–149.)

kínálkoznak érdekes példaként:²¹ szélsőséges (s Szabó Lőrinc későbbi átírataiban erőteljesen megnyírbált) változataiban ez a szintaxis lényegében töredékesen összefüggő – távolról a Stramm-féle „Wortkunst” poétikájára is, illetve megint csak a korai Kassákra emlékeztető – mondatfragmentumok, hiányos vagy akár szómondatok sorozatát állítja elő, amelyek – „távirati stílusukkal”²² nyilván az érzékelés szaggatottságának vagy zaklatottságának, sietségének effektusait leképezve – a kontextus törésével vagy törlésével éppen a közlés referenciális funkcióját redukálják, elsősorban – Roman Jakobson klasszikus kategóriájával élve – annak „emotív” karakterét kiemelve (csupán egyetlen példaként lásd a *Tüzek csengői, lila csóvák* című vers jellemző részleteit: „Te –! rózsaszín –! Mennyei csengők”, vagy: „Menekülj! – Fúj! – Rózsa, te rózsaszín – / Ritmusok teste, ruganyosság – / [...] / Lila csóvák, – élni! – fiatalon! / Menekülj! Merj! Élni! Nékem –!”)²³ Az ilyen leírások (tárgyuk jellemző módon itt is a felfogást letámadó érzékletek) valójában – a német expresszionizmus egyik vonulatának stílusdogmáját követve – inkább pusztá felkiáltások formáját öltik (amit az eredeti változatokban halmozott különféle központosági megoldások kavalkádja tipográfiaiilag is kiemel), s ez, párosulva a benyomások létmódjaként hangsúlyozott pillanatnyisággal, a költői megszólalás beszédhelyzetét az érzéki jelenlét dimenziójával hivatott összekapcsolni. A *Fény, fény, fény* eredeti verseinek némelyike alapján akár az is megállapítható, hogy a hang alfabetizációjának Szabó Lőrinc-i technikájában ekkor az egyik legfontosabb elem a felkiáltójel, amely tipográfiai szerepét már-már az abszurdumig fokozva, s mintegy a konvencionális grafikus jelet motiválttá vagy ikonikussá alakítva voltaképpen szó szerint értelmezi magát, mint a kiáltás jele, mi több, valóban: kiáltó jel.

Nemcsak jelek kiabálnak persze ezekben a versekben, hanem képek is, erről tanúskodhat például a korai köteteket meghatározó színeszetikus képalkotás egy jellegzetes aspektusa. Mint azt egy már idézett részlet az *Erdők tűzvésze, Ősz, köszöntlek!* című versből tanúsíthatta („Terrorhadaid-

²¹ Erről bővebben lásd RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 45.

²² Vö. Friedrich KITTLER, *Im Telegrammstil = Stil*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

²³ Az átfírt változat címének (*Jildiz, keleti táncosnő*) ismerete nélkül is könnyen belátható, hogy elsősorban a női húsról van szó.

nak fortisszimó / hömpölygeted néma falankszát”), paradox módon a némaság, a hang távolléte is akusztikus fenyegetést hordozhat, az ilyen és hasonló szinesztéziák körében rendre ismétlődik a hang (vagy zene) láthatóságának („zengett a nap” – *Föld, Erdő, Isten* XI, „az éjszaka falait lán-goló / kürtökkel törve át / háromezer Nap küldi az azúr / tetőkről hozzám válaszúl / az élet himnuszát!” – *Fény*)²⁴ vagy éppen láthatatlanságának (például „lelkek láthatatlan zenéje” a *Záporban* című versben), illetve metaforikus tárgyiasításának képzete (például: „[...] ijedt harangokat dobál be a szél az ablakomon” – *Föld, Erdő, Isten* V.; „[...] templommá merevül / egy fölzokogó isten szavára / ez a sok boltív, hang-torony,” – *Zengő, fájdal-mas éneke*). Hogy e két technika (a kiáltó jelek, illetve a vizualizált hang szinesztéziája) hasonló funkciót tölt be, arról a (kiáltó) újsághír motívuma (*Újsághírben a Végtelen*), még inkább az ezt jellegzetes módon alkalmazó montázs-eljárás tanúskodhat.

A *Szélűtők a páncélvonatot* (az átiratban *Klió*) című vers nyitánya („Mint sortűz repült az utca reggel, – / páncélvonat a szívünk! ugató / kürtök folyamai vittek! – S jaj, / már este van.”) a már tárgyalt hadi metaforikán alapul, ahol a mozgás (sortűzként repülő utca, páncélvonat, kürtök folyamai) és az agresszív hang (artikulátlan, nem-emberi hang és/vagy zene) között feltételezett hasonlóság kifejtésére egy – feltételezhetően „kiáltó” – újsághírre, szalagcímre emlékeztető mondat teremt alkalmat, amely – minthogy a Tanácsköztársaság legendás, amúgy Kassák *máglyái* által is megénekelt hadijárművére utal²⁵ – egy a közműn idejéből származó „valóságcsítatun-

²⁴ Vö. az átirattal: „fekete nyomoromat vakító / tűzharsonákkal törve át / tízezer Nap küldi az azúr / bástyákról hozzám válaszúl / testvéri himnuszát.”

²⁵ Vö. VILLÁNYI György, *Magyar páncélvonatok az első világháború után* I–II., Haditechnika 1994/1–2. Egyébként feltételezhető, hogy az 1926-os dátumozással ellátott, valójában 1925 végén megjelent *Fény, fény*, fényben először közreadott vers címmotívumát visszahangozza József Attila két 1926-os költeménye, a *Páncélvonat* és *A mennyei páncélvonat* (utóbbi zárlatában a szív mint páncélvonata klisé is felfedezhető: „Mért nem akkor zúdultál szívemből / Jobbharcú, mennyei páncélvonat!”). József Attila 1925 és 1927 között írott verseiben (legalábbis bizonyos verstípusaiban) jó néhány ponton megfigyelhető Szabó Lőrinc 1920-as évekbeli költői nyelvének hatása, már a *Föld, Erdő, Isten* némely darabjé is (amelyet a szakirodalom amúgy általában, joggal, Stefan George *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* c. kötetével hoz összefüggésbe). Pl. az V., az átirrt változatban az *Egyedül* címet viselő darab lehet érdekes ebből a szempontból, amely – Szabó Lőrinc önkomentárja szerint (SZABÓ, *Vers*

nak” tekinthető. A nyitányban kínált azonosításokat szó szerint végrehajtva emberi pusztulást hirdet (hiszen – hangok által? – szétlőtt szívről beszél) a szöveg, ám már a következő – Nietzsche és Wagnert parafrázáló újabb „szalaghírként” is olvasható – sorból („Meghaltak a hajnali istenek”), illetve a nyitány több elemét megismétlő, azaz a szöveget mintegy keretbe fogó, tipográfiailag is elkülönített zárlatból („Mint sortűz repült ez az utca reggel, / s jaj, este van! / Szétlőtték a páncélvonalat és már / csak a mozi-reklám hirdeti istennek Apollót!”) kiderül, inkább istenek „alkonyáról” van szó, amit az a modern tömegkultúra kürtöl világgá, melynek harsány szólamaiból ironikus módon egy félreérthetetlen társadalomkritikai gesztust kibontakoztató szöveg épül fel.

Ezt egészen nyilvánvalóvá teszi a versnek a „keret” által közrefogott része, amely lényegében csupa szlogenszerű citátumból felépített montázs: történelmi, illetve privát „újsághírek” sorakoznak, illetve a történelem és a privátvilág eseményei (maguk is a kommun időszakára utaló sajátos „valóság-citátumként”) jelennek meg újsághírként (például: „[...] A francia forradalom / csufosan megbukott; minden betört / bevitték a rendőrségre; a népjóléti miniszter / másnak ad lakást [...]” stb.). A montázsban helyet kap a zenés szórakoztatóipar „hangja” („örül a gazdag, örül a szegény, / egy rongy van, egy rongy van a szíve helyén, / cini-cini, telik a pénzből –”; a feltehetőleg citált, *A szívem, a szívem* című 1919-es Zerkovitz-sláger²⁶ akár gramofonhangra is asszociálni enged), majd („kétségtelen jólét fakad / a kapitalista termelésből!”) egy Tanácsköztársaságbeli plakát szlogenjének („Szociális termelésből fakad a jólét”) kifordított változata is, amely amúgy

és valóság, 9.) – „az expresszionizmus intimebb hangját” képviseli, továbbá olyan egyezések is, mint ami pl. *A bőr alatt halovány árnyék* c. vers („az utak összebújnak a hó alatt”) és a *Föld, Erdő, Isten* XIV. darabjának egy-egy képe között („Ma az utak is összebújnak az erdő bozontos mellén”) található.

²⁶ „A szívem, a szívem elvesztettem én, / S egy rongy van egy rongy van a szívem helyén, / Egy rongy mely nem dobban és nem is sajog, / Ugy érzem már nem is vagyok!” (a refrén második fele később így ismétlődik: „Egy rongy mely nem érez és nem is dobog / És többé már sosem zokog!”). A szöveget és a kottát lásd ZERKOVITZ Béla, *A szívem, a szívem!*, Budapest, 1919. Akár egy másik hasonló utalás is azonosítható Szabó Lőrinc versében, mégpedig Hetényi-Heidelberg Albert *Cini-cini...* c. dalának címére, amely 1924-ben szerepelt az Apolló (!) kabaré műsorában (ALPÁR Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, MSZI, Budapest, 1979², 176.).

éppen az imént citált privát „szalagcím” ellenpontjaként is szolgálhat, amennyiben a jelszót a plakáton egy családi otthonára tekintő gyári munkás hivatott képileg illusztrálni.²⁷ A slágercitátummal egyszersmind egyfajta szimulált médiumváltás is bekövetkezik, aminek ebben a kontextusban legszembetűnőbb módon az az eredménye, hogy előcsalogatja a szövegmontázsból a hangzó szó, a kiáltás illúzióját, hiszen éppen ezt az implicit effektust erősíti fel például a plakátszlogenben. A Tanácsköztársaság plakátművészetének egyik leghatékonyabb propagandisztikus hatáshatásköze ugyanis éppen ebben, a mozgósító-kiáltó hang tipográfiai és képi szimulációjában rejlik, a legismertebb példát idézve Berény Róbert híres *Fegyverbe! Fegyverbe!*-plakátjára lehetne hivatkozni, amelyről 1926-ban Kosztolányi az *Édes Anna* első fejezetében készített egy, jelen szempontból is sokatmondó *ekphrasziszt* („Ebben a bémulatban nem volt se mozgás, se hang, csak egy kép mozgott és üvöltött, az a plakát, amely ezt ordította: *Fegyverbe, fegyverbe!*, az a vad, őrült matróz, aki egy lobogót rázott hihetetlen lendülettel, egészen összeolvadva vele, s úgy kitátotta csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot.”)²⁸ Ez, az *üvöltő* kép szinesztéziája az, ami Szabó Lőrinc versében is aktiválódik azáltal, hogy zenei idézettel montírozza össze, egy olyan technika egyébként, amely a korai versek képalko-

²⁷ A plakát Földes Imre és Véghe Gusztáv alkotása, leírását lásd MUNKÁCSI Piroska, *A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai az Országos Széchényi Könyvtárban*, OSZK, Budapest, 1959, 78–79.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* = Uő., *Nero, a véres költő. Pacsirta. Aranysárkány. Édes Anna*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 693–694. Lásd még a *Máglyák énekelnek* egy helyét: „Valakinek megint sikerült az előtérbe ugrania: / Fegyverbe! Fegyverbe! / Nagy távolságok mutatták meg magukat a reggelekben, de a vörös gesztus csak egyre / fölfelé ment és sok begyöpesedett életforma maradék nélkül elvesztette az egyensúlyt. / Festők megpuffadt plakátokba konjunktúrázták magukat a falakon.” A Szabó Lőrinc-versben idézett plakát részben idevágó leírásaként Tormay Cécile egy 1919-es írása áll rendelkezésre: „A hirdetőoszlopról szederjesen ordít le rájuk egy csomó mérges papírpofa: »Be a vörös hadseregbe!« »Szociális termelésből fakad a jólét...«” (TORMAY Cécile, *Ludovika* = Uő., *Küzdelmek – Emlékezők*, Genius, Budapest, 1937, 204. [*Műveinek gyűjteményes emlékkiadása*, 9./]). A plakát kiemelt szerepe a kor esztétikai gondolkodásában a magyar avantgárdban is jól dokumentálható, lásd elsősorban KASSÁK Lajos, *A plakát és az új festészet* (1916) = Uő., *Válogatott művei*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1983.; ill. HEVESY Iván, *A politikai plakát*, Nyugat 1922/8. Szkeptikusabb vagy ironikusabb megvilágításért, szintén az expresszionizmus esztétikájának keretében, lásd pl. Gottfried Benn *Das Plakat* c. 1917-es versét.

tásában nem egyedülálló: hasonló hang–kép-átvitel figyelhető meg például a *Föld, Erdő, Isten* III. darabjában („tátott torokkal sikoltozva dobják / az öngyilkos hullámok a csuszóssá / sulykolt kövekre fáradt testüket”), vagy – ellentétes irányban – a *Ma még csak zavaromat tudom elmondani* című költeményben, ahol a beszélő száj látványa az „eljävendő csók” képeként nyer leírást (és némítatik el). Ez, a hanggal felruházott vagy szimulált hangként kifejeződő vizualitás, tipikus eleme az expresszionista esztétikáknak (Munch *Sikoly* című képe lehetne a klasszikus példa), és sejtetőleg nem teljesen független az érzékek szétkapcsolását lehetővé tevő technikai médiumok tapasztalatától, míg jelen gondolatmenet szempontjából talán az a legfőbb tanulsága, hogy egy olyan lehetőséget bocsát a montázstechnikával dolgozó lírikus rendelkezésére, amely révén talán a lehető legközelebb juthat a hang nem-érzéki materialitásához.

A tárgyalt versben ezek után aligha marad kétséges, hogy a montázs révén a (reális és fiktív) újsághírek is részesülnek ebből a nem-valóságos akusztikus jelenlétből, közismert funkciójukat betöltve szintén kiabálnak, ugyanúgy, ahogyan nyilvánvalóan ezt teszik a bombasztikus zárlat mozi-reklámján az esti, világító fényfelirat Apolló istenségét „hirdető” betűi (Kassák lírájának szavát alkalmazva: *betűtranszparensi*) is, amelyek talán egyenesen sortűzként világítják be az esti utcát. Végső soron tehát itt is hangzó betűkről volna szó, amelyek, még ha csak szimulatív módon, a betűben, a távollét és a némaság instanciájában is, igyekeznek lokalizálni egy, bár bizonyos értelemben nem jelenlévő hang teljesítményét, persze mindent azon az áron, hogy megint csak bizonyos hasadás figyelhető meg hang és beszélő (lírai) én között (hiszen a hang forrásai betűk, ráadásul idézetek): mintha a hang érzéki vagy kevésbé érzéki jelenlétének tehát, itt is, a lírai közvetlenség, az én-megszólalás lerombolása volna az ára.

Szabó Lőrinc kidolgozta ugyanakkor ennek a hangretorikának egy másik formáját is, amely bizonyos értelemben ugyanennek a problémának a jelenlétéről tanúskodik, ám eltérő összefüggést, méghozzá a retorika klasszikus funkcióját előtérbe helyezve. A lírai megszólalás olyan formájáról volna szó, amelyet ugyancsak a túlzó retorika határoz meg, ám ezúttal eminensen meggyőzőestani, szónoki értelemben: a hang prezenciájának effektusát itt már kevésbé valamiféle – akár artikulátlan – akusztikus erőszak színesztetikus túlzásai, hanem egy érveit előadó, közönségét megszó-

lító, (költői) kérdéseket sorakoztató, cáfoló-bizonyító, példákkal élő szónok jelenlétének illúziója hozza létre, amelyre Szabó Lőrincnek mondhatni égetően szüksége volt ahhoz, hogy a például a *Szétlőtték a páncélvonalat* szövegében is felismerhető közvetlen társadalomkritikai gesztusaihoz megfelelő lírai formát találjon. Noha akár már a *Kalibán!*-ban is található példa erre, mégis *A Sátán Műremekeiben* lesz uralkodó ez a retorika (valójában egyenesen metaretorika: a retorika retorikája), amelynek antik mintákat is felhasználó domináns verstípusa rendre igénybe veszi a közvetlen megszólalás beszédhelyzetének mintáját. Ezt a kötetét, amelyet a költő a *Fény, fény, fény*nél többre értékelt,²⁹ a kortárs kritika eléggé ambivalensen fogadta, legtöbbször éppen túlzó, versek helyett inkább újságcikkekbe illő közéletiséget, aktualitását,³⁰ a „szavaló költeményeket” emlegető Németh László egyenesen szónokiasságát, túlzó teatralitását³¹ kifogásolta, és aligha véletlen, hogy a „szónokiasság” kategóriája Szabó Lőrinc monográfiáinak is meghatározza a kötet jellemzését.³²

A szónoki pózt ezekben a versekben lényegében az olvasást irányító utasítások teszik hangsúlyossá, majdhogynem „olvashatóvá”: például a közvetlen hallgatósághoz való fordulás gesztusai, illetve a beszéd elhangzásának tényére, performatív karakterére (válaszadás, megszólítás, szemléltető bemutatás) vonatkozó posztulatív kijelentések, melyek egyben mintegy be is vezetik magát a beszédet, s ezáltal az én beszédhelyzetét a versen belül ábrázolják (s így egyúttal megkettőzik vagy tükrözik). Megfigyelhető ez akár már a vers címében is (*Van a pénznek lelke, barátaim!*), vagy, mint jellemző technika, az egyetlen körmondatként felépülő szöveget félbeszakító, nyomatékosító instrukcióban vagy fiktív didaszkáliában (például az *Üzlet, revolver, csönd* 6. sorában: „[...] – De én / azt mondom: [...]”; vagy a *Téged sajnálalak, nem az embert* [az átírt változatban: *Beszéd a szomorú örülthöz*] utolsó szakaszának elején: „Óh, bosszú szomorú / istene, hozzád / csak a kézigránát dörrenése / ér föl, én / mégis beszélek: / Pénz, tehozzád, / beszélek, és ha / rám se hallgatsz is, fölkiáltom / süket füleidhez –: [...]).

²⁹ Vö. KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 391.

³⁰ A kortárs recepció áttekintését lásd *Uo.*, 478–482.

³¹ NÉMETH László, *Új nemzedék* = *Uó.*, *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest 1970, 330–331.

³² RÁBA, *I. m.*, 57., KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 391.

helyeken váratlanul fellépő vagy közbeszóló, idegen hangok szónokolnak: *A Bazilikában zúg a harang* szövege elé illesztett instrukció („*Valaki szól:*”) szerint a költemény egész szövege „két fiatalembernek” (a verset Szabó Lőrinc Sárközi Györgynek ajánlotta) a „költő ideális feladatairól” folytatott beszélgetésébe szól közbe,³³ a *Fény, fény, fény* egyik darabjában, pedig – a cím szerint – *A hülye szolga szól*. A lírikus, szónokhoz illően, gyakran vitatkozik vagy utasít (például: „Ne hirdessétek a szeretetet, / a szeretet magánügy és / semmit sem ér, mert nem kötelez.” [*Három pillanat az időben*; az átiratban: *Három törvény*]), a *Kellenek a Gonosz fegyverei!* című versben pedig beszédét egy másik, rivális szónok hatásos teljesítményének teátrális leírása vezeti be („Az ördög szolgáló processziót / rendeznek a körutakon át / s a Gonosz prédikál nekünk / mikor a jövőt / hisszük látni [...]”), amelyet a szöveg mértani közepén vált fel az aktuális beszéd („[...] – Óh, kell a pénz, / és kell rabolni, akárhogyan” stb.)

A beszélő én jelenlétének illúzióját deiktikus és performatív elemek nyomatékosítják, amelyek referenciája szükségszerűen maga a megnyilatkozás, ami még olyan helyeken is megfigyelhető, ahol a szöveg egyben a beszélő önmagával folytatott (belső?) párbeszédét is végrehajtja vagy színre viszi („*most már megint / szeretlek, én, akinek, / most már igazán / kedves vagy, s aki / most messziről megüzenem / neked s megüzenem / magamnak is, aki most már / meg merem mondani magamnak is*” – *Ma már megint kedves vagy nekem*, kiemelés K.-SZ. Z.). Szintén jellegzetes szerepet játszanak *A Sátán Műremekeiben* az akár egész versek beszédhelyzetét keretező vagy nyílttá tevő be- vagy felmutató (például: *Sebeinket tányérodra rakom*, illetve a *Mérget! Revolvert!* szövegét tagoló „nézz szét”, „óh, nézd” felszólítások), végrehajtó-végrehajtható vagy más módon illokutív gesztusok (akár szakrá-

³³ A vers átiratában Szabó Lőrinc teljesen átalakítja ezt a beszédhelyzetet: kezdettől fogva múlt időbe helyezi, illetve, a költészet kérdéseiről vitázó fiatalembernek egyikéként, mintegy magát teszi meg a beszélőnek, aki majd átadja a szót, illetve idézi a harmadik szereplőt („*A Bazilikában zúgott a harang / s a parkban két fiatalember / vitázott a költő / égi-földi feladatairól. / Én a földet védtem, és mialatt / a barátommal hadakoztam, / mialatt magammal hadakoztam, / úgy éreztem, egy harmadik / áll mellénk, láthatatlanul / egy harmadik, valaki, idegen. / Munkás lehetett vagy munkanélküli, / figyelte vitánkat / és én hallottam gondolatait. / Így válaszolt:* ”). A „*Valaki szól:*” instrukciót az átirat tehát mintegy *kifejti*, leleplezve, hogy az én voltaképpen önmagát kettőzi meg, amennyiben egy hangsúlyozottan fiktív (láthatatlan) beszélőt pozicionál, illetve annak kölcsönöz hangot.

lis jelentésekkel, például: *Tédrre az elrabolt élet előtt! [Egy jelentéktelen író halálára]*, vagy az *Amiért nemcsak templomokat [Ünnep]* nyitánya: „Áldassál, Uram, amiért / nékem is adtál valamit, / áldassál, amiért / nemcsak szépséget s szórakozást teremtettél [...]”. Az, hogy a megszólalás performatív karaktere (és ténye, illetve jelene) rendre, különféle formákban explicitté válik, itt is tehát, a szó többféle értelmében, a hang *erejét* hivatott támogatni (s itt megint érdekes párhuzamot kínálnak például Kassák jellegzetes köszöntő gesztusai vagy kórusai), úgy azonban, hogy ez ezúttal nem az érzékekre gyakorolt akusztikus hatás ellenállhatatlanságában, hanem a beszéd, az előadottak hatásában jelentkezik: a meggyőzőes teljesítményében tehát, ami persze a beszélő mellett a közönség jelenlétét is igényli.

Ennek a retorikának a formai mintája leginkább a „drámai monológ” fogalma segítségével írható le, amely ugyan aligha volna közvetlenül alkalmazható ezekre a versekre, de amelynek jelentőségét Szabó Lőrinc számára legjobban talán az szemléltetheti, hogy a fasiszta vezérek iránti hódolat lírai gesztusaként elhíresült *Vezér* című, első változatában 1928-ban megírt költeményét 1945-ben éppen erre hivatkozva igyekezett menteni a vádak alól.³⁴ A drámai monológ a terminus elsősorban angolszász szakirodalmában a lírai beszéd alapformáját éppen az ékesszólásával szembeállítva leírni hivatott, nevezetes John Stuart Mill-féle meghatározás („eloquence is heard, poetry is overheard”) egyfajta alternatíváját vázolja fel:³⁵ a monológot elmondó *persona*, a költő mégoly fiktív maszkja felülvizsgálhatja azt az elképzelést, amely a lírai szubjektumot annak üres, izolált vagy betöltetlen pozíciója révén ítéli fikciónálisanak vagy hozzáférhetetlennek, hangját

³⁴ „Az nem óda, tehát nem köszöntő, üdvözlő vers, hanem drámai monológ. Egy elképzelt szituációnak a lelki rajza.” (SZABÓ LŐRINC, *[Napló]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 291., vö. még Uő., *Bírákhoz és barátokhoz I.* = Uő., *Vallomások*, 470.)

³⁵ JOHN S. MILL, *What Is Poetry?* = Uő., *Essays on Poetry*, South Carolina UP, Columbia, 1976, 12. A definícióról lásd Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI JÓZSEF, Helikon, Budapest 1998, 210.; továbbá HERBERT F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric* = *Lyric Poetry*, 226–243.; LISA LAI-MING WONG, *A Promise (Over) Heard in Lyric*, *New Literary History* 2006/2., 271–284. A lírai művek befogadásáról alkotott elképzelésektől függően, persze, születethet olyan érvelés is, amely éppen a drámai monológra korlátozza a „kihallgatás” recepciós modalitását (vö. pl. HELEN VENDLER, *The Given and the Made*, Harvard UP, Cambridge, 1995, x–xi.), vagy olyan is, amelyik a „hallás” és a „kihallgatás” közötti különbségtétel lehetőségét kérdőjelezi meg (WILLIAM WATERS, *Poetry’s Touch*, Cornell UP, Ithaca 2003, kül. 14–15.).

– mint azt Mill definícióját értelmezve Frye tette – a közönségének hátat fordító költő hangjának. A drámai monológ ezzel szemben képes face-to-face kommunikációt imitálni, hiszen valójában egy „külső” hangot teremt meg, melynek posztulált karaktere (s így az „én” és a felvett álarc között implikált törés vagy különbség) egyebek mellett arról tanúskodik, hogy az általa előadott álláspont mintegy közzé van téve: megvitatható, külső perspektívába kerül, eleve feltételezve azt, hogy lehetséges más álláspont vagy más viszony az elmondottakhoz vagy magához a figurához.³⁶ A lírai én és a megnyilatkozás, ebben az értelemben nincsenek egyensúlyban, illetve nincs is közöttük egyértelmű viszony, hiszen előbbi eltávolítja magától (a *personán* keresztül mintegy bemutatja vagy a köz elé bocsátja) az utóbbit. Éppen ez, a megnyilatkozás és beszélő közötti feszültség az, aminek nincs szerepe viszont a *persona* és a szöveg közötti relációban:³⁷ nem lehetséges például „belső vita” és éppen ez teszi a drámai monológ hőst – elvileg – retorikailag utolérhetetlenül hatékonyrá, ahogyan aligha létezik olyan szónok, aki ne adna oda sok mindent azért, hogy az általa előadottakkal való azonosulása megkérdőjelezhetlenné váljék (a szónoklat elválasztása a szónoktól, vagyis pusztá, „meztelen” hangként való közvetítésének a rádióval és a hangszóróval megvalósuló lehetősége éppen ebben a tekintetben jelentett kihívást a kor politikusai, köztük eleinte még Hitler számára is).³⁸ Minthogy a *persona* egy megteremtett és bemutatott álarc, a létrejöttében ott munkáló posztulatív mozzanat felfüggeszti azt, amit a New Criticism az „intencionalitás téveszméjének” nevezett³⁹ és ami a közvetlen lírai megszólalást (vagy önkifejezést) imitáló beszédhelyzetben kikerülhetetlen, pontosabban – egyebek mellett – olyan technikákkal kerülhető csak el, mint a felfokozott érzékiségű, az emberi érzékeket letámadó, mintegy az én helyett vagy rajta mint pusztá szájon keresztül „beszélő” hang korábban tárgyalt retorikája – amely tehát éppen ezen a ponton kapcsolható össze *A Sátán Műremekei* „szónokiasságával”, mint egyazon poétikai dilemma két eltér irányú megoldása. „Ha – miként Németh G. Béla 1980-as,

³⁶ Vö. ehhez Robert LANGBAUM, *The Poetry of Experience*, Random House, New York, 1957, 75–79., Alain SINFIELD, *Dramatic Monologue*, Methuen, London, 1977, 3–7., 32.

³⁷ Vö. LANGBAUM, *I. m.*, 146., 156.

³⁸ Vö. Cornelia EPPING-JÄGER, *Embedded Voices = Phonorama*, 145–157.

³⁹ Vö. Michael RIFFATERRE, *Prosopopeia*, Yale French Studies (69) 1985, 111.

rövid, máig iránymutató írásában fogalmaz – van költő, akinél világosan látható a fölvetett eszme s a saját gondolat közti különbség, ő [Szabó Lőrinc] az”;⁴⁰ ez a sajátosság mintegy determinálta a költőt arra, hogy számot vessen ezekkel a megoldásokkal.

Persze *A Sátán Műremekei* költeményei nem írhatók le tökéletes drámai monológokként, sok egyéb mellett hiányzik belőlük az a historizáló tendencia, ami például a Szabó Lőrinc-re amúgy bizonyos hatást gyakorló Tennyson és főként Browning révén⁴¹ a műfaj legfontosabb sajátosságai közé került,⁴² sőt a legtöbb esetben nincs is néven nevezett „persona”, hiszen maga az én lép fel (szólal meg) a vers által posztulált szónokként. Inkább úgy lehetne fogalmazni, hogy ezek a költemények alkalmazzák a poétikai konvenció bizonyos elemeit, ami nyilván azt a kérdést veti fel, hogy mi ennek a funkciója a hang retorikájának itt tárgyalt keretei között. T. S. Eliot, a (majd Robert Lowell-lel gyorsan megint megújuló) műfaj történeti aranykorának végpontján, a költészet „három hangjáról” értekezve, éppen Browningra hivatkozva kérdőjelezte meg a drámai monológ struktúrájának imént nagy vonalakban összefoglalt sajátosságát, arra hivatkozva, hogy a persona, mivel nincs drámai szituációba ágyazva, „nem tud jellemet teremteni”: a költő itt is a saját hangján szól, a maszk szerepe pedig abban állna, hogy felkelti a közönséghez való fordulás illúzióját, másként fogalmazva abban, hogy elleplezze, hogy a költői hang (pontosabban a költészet „első” hangja) valójában senkihez sem beszél, valóban „overheard”.⁴³

⁴⁰ NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugalanság költője = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest 1997, 9.

⁴¹ Browning *The Heretic's Tragedy* c. művének szabad átköltését (*Az eretnek tragédiája*) Szabó Lőrinc a *Kalibán!*-ba építette be; talán a kötet címadása is összefüggésbe hozható Browninggal, legalábbis a *Calyban (upon Setebos)* c. költeményre gondolva. Lásd még a *Vers és valóság* egy helyét, a Babitsnál töltött időszakról: „Babits Swinburne-t szerette, terjesztette leginkább, én akkor – talán – az érdekesnek ígérkező Robert Browning iránt érdeklődtem (Most látom, hogy a browningi nyelv tömörségben és helyenkint zordságban későbbi fejlődésem során föltétlen kellett, hogy hasson rám [...])” (SZABÓ, *Vers és valóság*, 238.)

⁴² Browning kapcsán erről lásd Joseph HILLIS MILLER, *The Disappearance of God*, Harvard UP, Cambridge, 1963, 106–108.

⁴³ Thomas Stearns ELIOT, *A költészet három hangja*, ford. FALVAY Mihály = Uő., *Káosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981, 450–452. Annak feltételét, hogy a monológ hőse megszólaljon, Langbaum éppen abban látja, hogy az szituációba van helyezve: LANGBAUM, *I. m.*, 127.

Ez a megfigyelés annyiban lehet érdekes *A Sátán Műremekei* szempontjából, hogy pontosabban vonatkoztatható ez utóbbi domináns beszédhelyzetére, amennyiben az én itt maga válik mintegy personává, maga beszél, immár úgy, mintha lenne kihez. Az így felfogott *persona* hangját nem kell kihallgatni: „közönsége”, még ha csupán fiktív közönsége számára *hallható*, s mintha épp ez, a szónokként való fellépés, a fiktív beszélő nyomatékossított posztulálása lenne e hallhatóság garanciája, vagyis innen nézve szinte szükségszerűnek tűnik a Mill-féle definícióba az *overhear* egy némiképp régies jelentéslehetőségét (a nem-hallását) is *belehallani*.⁴⁴ A lírikus beszéde senkihez sem szóló, nem hallott beszéd – éppen ezt a hiányosságot orvosolnák tehát *A Sátán Műremekei* „szónoklatai”.

Innen nézve akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az ilyen, reprezentált posztulatív gesztusok, a beszélő megtételének operációi (s ezek tekinthetők egyfajta specifikus prozopopeiának is) *A Sátán Műremekeit* meghatározó retorikai stratégia leglényegibb elemei. Aligha véletlen, hogy több példa is található arra, hogy ezeket a műveleteket nem pusztán a beszéd performatív önmagára vonatkoztatásai vagy egyszerű, már-már prózai (vagy inkább: drámai) instrukciók közvetítik, mint akár például a „*Valaki szól:*”, vagy Browning említett költeményében a „one singeth” esetében, hanem figuratív átalakítások vagy kiterjesztések hordozzák, olykor akár leplezik. Az ilyen megoldásra Szabó Lőrinc számára kézenfekvő minta is rendelkezésre állhatott, elsősorban Kassák némely alkotásában, így például a *Máglyák énekelnek* több helyén, ahol valamely beszélő hanghoz jutását olykor igencsak mozgalmas képekből lehet kikövetkeztetni (néhány példa: „Fiatalabb öccse hozzátapogatott a kérdéseivel.”; „Egy diák nekivörösödött az istennek.”; „Utcák hiszterikusan felcsuklottak”; „Néha egy asszony földobta a tüdejét.”; „Lehasznált emberek kinyitották a lelküket, mint valami ezüsthangkamarát.”). Szabó Lőrincnél ebben az összefüggésben elsősorban a voltaképpeni szónoklat „bevezetései” érdemelhetnek figyelmet. Ezek egyik, *A Sátán Műremekei*ben több helyen megfigyelhető, s az eddigiek szempontjából különösen releváns sajátossága, hogy valamiféle odamontírozott „valóság-

⁴⁴ Ezt a lehetséges jelentést, a német *überhören* hasonló értelmével rokonítva, lásd *Oxford English Dictionary*, X., szerk. John A. SIMPSON – Edmund S. C. WEINER, Clarendon, Oxford, 1989², 1093.

citátumból” indulnak ki, olyan szövegekből (így például újsághírekre emlékeztető beszámolókból), amelyek a kritikai szónoklat aktuális kontextusát úgy vázolják fel, hogy nem tartoznak valóságos vagy egyetlen meghatározott beszélőhöz vagy *personához*: példaként kínálkozhat *Az egyedül-irgalmas halálban* („Egy vén potroh három milliárdot / fektet be a színésznőbe [...]”) vagy a *Térdre az elrabolt élet előtt!* felütése („Meghalt a koldus öreg, és előkelő / ismerőse, a gőgös / pénz, a hírre megismétli, hogy / nem tartozott az Igazi / Nagyok közé szegény [...]”). Másutt kevésbé explicit, illetve kevésbé alkalmoszerű a fellépő hang figurációja. A *Fény, fény, fény Távoli kürtők* (az átiratban: *Az Örömhöz*) címet viselő darabjának nyitánya („Habkönnyü lelkem / repedt aszfalttá kérgesült, / színek s hangok csokrai helyett / szemeteskocsikat fordít szemembe / a keserűség: [...]”) egyrészt felfogható a beszélő diszpozíciójának sajátos kifejtéseként, amelyet kettőspont választ el magától a beszédőtől, ugyanakkor érdekes figurációját nyújtja annak a hangnak, amely aztán megszólal. A hang létrejöttét vagy előlépését itt a testtelen vagy könnyed, majdhogynem anyagtalan szépség kérges és elgyötört (a szemeteskocsra és aszfaltra gondolva akár: megtaposott vagy elnyomott) anyaggá változása jeleníti meg, vagyis: egy *kérges* (repedt, rekedt, esetleg a barthes-i értelemben karcos vagy szemcsés) hang szólal meg és adja elő aztán az észre sem vett szerelmes panaszt, amely egyébként éppen e hang „elkérgeződésének” magyarázatát nyújtja, amennyiben pontosan a megtaposottság képeit ismétli meg, az úttest vagy járófelület metaforáját kiterjesztve („nem sejtve, hogy az én szivemen / gördül színházba királyi / autója [...] / [...] / életemre az ő gazella-lába / táncolta rá ezt a kemény / rinocéroz-bőrt [...]”).

A Sátán Műremekei nyitóverse (*Mérget! Revolvert!*) egy másik összefüggésben szolgáltat példát arra, hogy a hang létesülésének megjelenítése és maga a „szónoklat” formálisan sem feltétlenül különülnek el egymástól. A vers szövege ugyanis felfogható egy konzekvensen végigvezetett meg- vagy inkább felszólítássorozatként, ugyanakkor a nyitány („Mérget! Revolvert! Gyorsvontat elé! / Nyiszárd ketté recsegő / gégedet, örült!”) egyben a már említett bemutató-szemléltető szónoklat („Nézz szét!”) elé illesztett, attól az azt bevezető gondolatjellel is elválasztott imperatív preambulumból is olvasható, amely egyfajta önmegszólításként magára a beszélőre irányul, persze meg lehetőségen ambivalens módon, hiszen – szó szerint véve

– voltaképpen a hang elpusztításának parancsaként, ami majd a vers korábban már idézett zárlatában is megismétlődik („és levágott fejed üvöltő / bombáját / csapd be az első / boldog ember ablakán.”). A szónok felléptetése itt tehát egy utasítás formáját, még hozzá a hang erőszakos önpusztítását ölti magára, ami egyben azt is elárulja, hogy – akárcsak az előző példában – a hang retorikájának kétféle aspektusa gyakran össze is kapcsolódik. Mindkét esetben ugyanis a hang olyan figurációja ábrázolta a beszélőt posztuláló aktust, amely a hang akusztikus érzékiségének valamely karakterét állította előtérbe: „kérges” vagy „recsegő”, „üvöltő” hangú, akár mikro- vagy megafonokból (véres megafonból?) elhangzó szónoklatok ezek, amelyek hatását tehát, s ez szónoklattanilag köztudottan konzekvens, a beszéd cselekedtető performativitása és a hang érzéki ereje együttesen hivatottak felerősíteni.

Szabó Lőrinc húszas évekbeli költészetének utolsó szavait bizonyos értelemben az – egyfajta poetológiai-esztétikai programversként is olvasható⁴⁵ – *A költő éljen a földön, A Sátán Műremekei* elsőként a Magyarország 1926 május 1-ji számában publikált záróverse mondja ki, amelynek jelentőségét jól szemlélteti, hogy a lényeges átdolgozás után *A Költő és a Földiek* címet kapó költeményt majd a *Tücsökzene* 264. darabja is megidézi. A verset retorikailag a voltaképpen (itt is imperatív színezetű) tételmondata, a 2–4. szakaszokat bevezető „Legyen a költő hasznos akarat.” tagolja, melynek kontextusát az első szakaszban kifejtett szembeállítás vázolja fel, ahol a szó mint „haszontalan kufár” áll ellentétben a „hasznos” munka anyagi és természeti képzeteivel („hasznos eső”, illetve a „a világ síneire” dobott „vasállatok”). Az ezek után kifejtett „program” tágabb eszmétörténeti, politikai és poetológiai vonatkozásaira itt nincs mód kitérni, jelen szempontból pusztán arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy a „hasznos akarat” hoszszan sorolt megvalósulási formái rendre a szó (vagy beszéd) performatív erejével, illetve szócső-funkciójával és fegyverszerű, fenyegető hatalmával állnak kapcsolatban. A költő „tiszteleg” egy bizonyos „Kéz” (természetesen „a munka millió keze”) előtt, amelyet a katolikus szertartás egy formuláját idézve szentnek nyilvánít („ez a kéz, a munka millió / keze, szent,

⁴⁵ Vö. KABDEBŐ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”,* Argumentum, Budapest, 1992, 12.

szent, szent”), magát – Krisztust imitálva („[...] legyen ő / az embernek fia, aki / szálla alá poklokra és / harmadnapra föltámadott”) – „isten nyelvének” nevezi, műve pedig, egyebek mellett, „földi fegyver”. A vers utolsó szavai („[...] – ha akkor / szól a költő: egyszerű szava / munka lesz s beszéde kard.”) valójában a hang retorikájának a fentiekben tárgyalt stratégiáit foglalják össze egy józanabb, egyszersmind politikai megfogalmazásban. Mint itt is látható, a „hasznos akarat” programja aligha volna megvalósítható tehát a költői hangnak tulajdonított cselekedtető-performatív erő („munka”) és fenyegető, támadó hatalom („kard”) nélkül. Ugyanakkor az is kiderült, hogy a hang, illetve a beszélő-szónok érzéki jelenlétének illúziója Szabó Lőrinc költészetében ekkor leginkább éppen hogy alternatívát jelentett az én saját beszédével való tudatos azonosulása számára (amit a „hasznos *akarat*” legalábbis implicál). A „hasznos akarat” programja tehát, bizonyos értelemben, ellentétben áll vagy akár kivitelezhetetlen ezekkel a költői eszközökkel – talán ez is magyarázza *A Sátán Műremekei* után beálló hat éves szünetet, melynek majd a *Te meg a világ* dialogikus karakterű, hang és szubjektum azonosságának elvi lehetetlenségét feltételező poétikája vet véget.

Utak az avantgárdból

Megjegyzések a későmodern poétika
dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc
és József Attila korai költészetében

Közismert hiányossága a 20. századi magyar irodalomtörténet-írásnak, hogy nem igazán volt képes beilleszteni az avantgárd irodalom hazai változatait a modern költészet alakulásáról alkotott történeti modelljeibe. Az az esetleges ellenvetés, hogy ez mai szemmel nézve végülis nem járt katasztrofális következményekkel pl. Kassák költészetének recepciójában (eltekinthetünk most e recepció bizonyos megkérdőjelezhetőségétől), akárcsak azok a lehetséges érvek, melyek szerint az olyan irodalmak historikusai, amelyeknek 20. századi története el sem igen gondolható az avantgárd irányzatok tapasztalata nélkül, szintén meglehetősen ellentmondásos képet festenek az avantgárd szerepéről (Hugo Friedrich éppúgy elhallgatja esetleges poétikai hozadékait, mint pl. Komlós Aladár), szintén nem hatástalanítják ezt a problémát. Különösen azért nem, mert a modern magyar költészet-történet egyik aligha kétségsbe vonható s általánosan el is fogadott tétele az, hogy a húszas évek végén, harmincas évek elején megjelenő, a Nyugat líra-eszményét szintén elutasító poétikai kezdeményezések nem érthetők meg az avantgárd tapasztalata, tehát a – gyakran – meg nem értett nélkül, hiszen senki nem vitatja, hogy Szabó Lőrinc vagy József Attila „érett” vagy „kései” költészetének bizonyos technikái az expresszionizmusban, illetve a szürrealizmusban lelik eredetüket, még ha ez nem is feltétlenül tudatosult számukra.

Aligha járna túlzott kockázattal azt állítani, hogy az avantgárd mindmáig érzékelhető befogadási akadályai (pl. a szövegértelmezés irritációjának tapasztalata) nem teljesen függetlenek az izmusok önértelmezéseinek,¹

¹ Vö. ehhez összefoglalólag Elio PAGLIARANI, *Für eine Definition der Avantgarde = Literarische Avantgarden*, szerk. Manfred HARDT, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, 69–72.

programjainak kétes teljesítményétől. Éppen ezért vethető fel annak lehetősége, hogy a történeti interpretáció így előálló hiátusa talán egy időbeli megfordítás segítségével kerülhető ki, vagyis: olyan költői pályák alakulása felől „visszafelé” tekintve kellene feltenni az avantgárd poétikai teljesítményének jelentőségére vonatkozó kérdést, amelyek éppen az avantgárd elutasításával, illetve – bevett, de igazságtalan kifejezéssel – „meghaladásával” teljesedtek ki s amelyek – nem tartozván az izmusok mozgalmaihoz – eleve nem fogadták el az avantgárd programokat. Egy ilyen irányú kérdésfeltevés még akkor sem lenne teljesen haszontalan az alábbi vázlatban, ha Szabó Lőrincet és József Attilát az utóbbi évtizedek irodalomtörténetírása inkább távolította, mintsem közelítette (legalábbis a konkrét) avantgárd irányzatokhoz.²

Szabó Lőrinc költészetének kialakulásában valóban nem az avantgárd hatása tekinthető a legmeghatározóbbnak, még akkor sem, ha a húszas évek elején írott szabad versei (pl. az esztéta szépségeszménnyel való radikális szakítást meghirdető és gyakorló, Babits által is nagyra értékelt³ *Áradás! áradás!* című kórusvers) a vers formai „felszabadítása” okán ezt sugallná is. Ugyanakkor már itt felfedezhető a szimultaneitás versszervező elvének fontos szerepe, amelyet már az izmusok korabeli recepciója is egyértelműen az avantgárd legjellegzetesebb újdonságaként fogott fel, s amelynek éppen abban a két verseskötetben lesz központi funkciója (a *Fény, fény, fényben*, illetve *A Sátán Műremekeiben*), melyek feltehetőleg a leginkább hozzájárultak a *Te meg a világ* poétikai fordulatának lehetővé válásához, vagy akár elő is készítették ezt a fordulatot.

Ebből a szempontból különös érdekességre tehet szert az a sajátosság, hogy az az „élet”-motivika, amely a húszas évek elején írott, (egyes német expresszionistákhoz hasonlóan) a dithürambosz műfaját megidéző szabad versekben (*Élet zenéjét, ritmusok életét!, Óh tiszta élet, boldogság!*) megjelenik és aligha értelmezhető Ady hatása nélkül, még a *Fény, fény, fény* versvilágá-

² Vitatható pl. József Attila szürrealizmus-ismeretének mélysége (vö. SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény*, Akadémiai, Budapest, 1977, 655–656.), a hazai avantgárd irodalom egyik jeles kutatója pedig csak tematikus kapcsolatot lát Szabó Lőrinc költészete és az avantgárd között (DERÉKY Pál, *Előszó = A magyar avantgárd irodalom [1915–1930] olvasókönyve*, szerk. Uő., Argumentum, Budapest, 1996, 54.)

³ Vö. SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, II., Magvető, Budapest, 1990, 558.

nak is fontos összetevője. Ezt ugyan magyarázhatja Ady erőteljes hatása, sőt (nemcsak a dikció, illetve a jellegzetesen „adys” fordulatok, hanem számos allúzió útján is jelölt) jelenléte, illetve az is, hogy ez a hatásfolyamat nem egyedi, egy másik változatában megfigyelhető például a *Hirdetőszlappal* Kassákjának hasonló motivikájában is, mégis érdemes feltenni azt a kérdést, vajon funkcionálisan is egy egyszerű, egyirányú hatást, mondjuk átvetelt tükröz-e.

Ez a kérdés nyilván nem közelíthető meg az „élet” megjelenítésének technikáira vonatkozó megfigyelésektől függetlenül, már csak azért sem, mert egy gyakran ismétlődő s ezáltal motivikus szerepkörrel felruházódó kifejezés vagy kifejezőeszköz ezúton megnövekedett önreferenciája ellenére sem szakad ki a versszöveg kínálta jelentés-összefüggésekből, illetve a szöveg tropológiájából.

Az, hogy a lírai én világérzékelését jellemző zaklatottság, dinamika a *Fény, fény, fény* poétikájában a dikcióban egy szaggatott szintaxissal, retorikailag pedig a képalkotás mozgalmasságával fejeződik ki, eleve előtérbe helyezi az időtapasztalat azon sajátosságát, amely – minthogy általában az érzékelés diszkontinuus logikájához kötődik – a versbeszédet a megszólalás pillanatszerűségében, pontosabban az egymásra halmozódó pillanatok töredékes időszerkezetében lokalizálja: ez gyakran visszatér az én ön-jelentkezésében vagy egyes versek gnómius zárlatában (pl.: „nyomorult percekre bont az idő / s ízenként porlok el a térben.” – *Ízenként porlok el a szélben*).⁴ Az érzékelés egyfajta túlterheltségének élményére, amelyet az expresszionista költészet (legfőképpen annak „absztrakt” változatának) általános jellemzőjeként tart számon a líratörténet,⁵ elsősorban az összefüggéstelen vagy töredékes szcenikából, illetve a mozgalmas (a kép létrejöttének dinamikáját érzékeltető) képalkotásból következett az expresszionizmus szakirodalmában s ennyiben a *Fény, fény, fény* bizonyos eljárásai (így a fény- és hangképzetek keverésének színesztetikus effektusa [pl. *A tavasz ideges villámai*], vagy a tárgyiasítás és a perszonifikáció egymást keresztező, ellenirányú mozgása és az ennek lehetőségeit felhasználó túldimenzionált jelenetelés: „És éjszaka, mikor a partokat / bombázni kezdik a habok”

⁴ Az idézetek itt és ezentúl értelemszerűen a szövegek húszas évekbeli, vagyis a későbbi átdolgozások előtti változatát követik.

⁵ Vö. ehhez Silvio VIETTA – Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, Fink, München, 1975, 31–49.

[*Óda a genovai kikötőhöz*]) sem tekinthetők teljesen idegennek ettől a poétikától, még akkor sem, ha a korai Szabó Lőrinc képalkotása nemigen nevezhető absztraktnak.

Azonban a *Fény, fény, fény* is az illékonyságban, a rögzíthetetlenségben lokalizálja a költői kép létmódját, amit olyan önreflexív szölamok is tudatosítanak, mint pl. az *Iszonyodva nézlek, áldott kenyér* második szakasza: „[...] A kép rohan, / tárult mezőkre, boldogan – / – A kép! most visszafelé! –: keserű / átváltozások [...]”. (Kötetcímadó vershez illően) jól mutatja ezt a *Fény, fény, fény: táncolsz meztelenül* című vers, amely szintaktikailag egy egymásba fonódó mondatok töredékeit sorakoztató s így a szinkronia és a linearitás szerkezeti elveit ütköztető alakzatot bontakoztat ki, megalapozva az „összeolvadás” (amúgy logikailag is kifejtett: „a fényed: az életem: én, –” – „ez a fény: te, ki táncolsz meztelenül,”) és a szaggatottság ketős effektusát. A verseszéd ily módon hangsúlyozott eksztatikussága csak a záró szakasz hirtelen szabályossá váló mondat szerkezetében oldódik fel: ez a séma a (szöveg erőteljesen erotikus konnotáltságából egyértelműen következtethetően) megidézett szexuális aktust lényegében egy metapoétikai síkon állítja párhuzamba a címben szereplő kép megragadásának, illetve létrejöttének eseményével. A szöveg nagy része felfogható a kép érzékelhetőségének feltételeit sorakoztató mondatok töredékeiként („Csak álom vagy: hiába akarlak: / fény, fény, fény: [...]”, „foszló, ideges”; „a fényed: nem érek odáig;”, „a fényed: kibonthatatlan, / megfoghatatlan ez a fény,” stb.), amelyeket a vers képalkotása is visszaigazol: a megingás kifejezés a 3. sorban pl. az 5. sor (a 'szilárdságtól' a 'hajlíthatóság' felé haladó) metaforikus transzformációsorozatát („tornyok zsiráfnyaka nádszál”) értelmezi. Ezzel a képalkotás mintegy magában hordozza értelmezését, hiszen az (álom) képpel való azonosulás pillanatát követően a kép „kioltódását”, eltűnését a látvány pillanatnyiségát hangsúlyozva ábrázolja: a versben többször is előkerülő fekete színnek első két feltűnésekor még az érzékek megzavarodásának, végső soron tehát a kép létrejöttének kifejezésében jut szerep („szemeimben a nap megfeketül”, „Fejem néger-zene, rögög, sívít, –”), a zárlatban viszont a felidézett vagy felvillantott kép megszűnését váltja ki („mert rejtve ragyogsz bennem, mint a tűz, / mely feketén alszik a szénben.”).

Mint azt pl. a *Minden szent fények elbucúznak* sajátos világvége-szenikája tanúsítja, a vers különös, „megfordított” jeleneteinek („[...] tehenek /

parasztokat csapnak ki örökfriss legelőkre”, „és tengerek ugrálnak fel az Alpok ormaira”) szimultaneitása olyan összefüggéseket teremt a képsorok között, amelyek a látványt a világ „szétszedhetőségének” vagy „megsérülésének” képzetévé idegenítik el („[...] lecsavart tornyok helyén / szökőkút virágzik. vér, vér [...]”). Az ilyen és hasonló eljárások vezérlőelve a dolgok valós összefüggésének a megragadás és megjelenítés általi felbontása vagy átrendezése, amivel a látvány mindenkori érzékelésére, rögzítésének esetlegességére kerül hangsúly. Ez természetesen a realitás megtagadásának mozzanatát is magában foglalja, közel kerülve egy, megint csak az expresszionista költészetnek (pl. Gottfried Benn-nek) tulajdonított poétikai képlethez, melynek értelmében a valóság meghatározott képének negatív tapasztalatát az érzékelés felszabadításában rejlő szubverzív potenciál kínálja felül.⁶

Az érzékelés felszabadításának stratégiájára utal vissza, illetve erre hívja fel a figyelmet a *Fény, fény, fény* számos versének formai-mondattani alakítása is. Bár a Szabó Lőrincnél amúgy is nagyon ritka szabad vers ennek a versgyűjteménynek (igaz, az expresszionizmusnak) sem jellegzetes versformája,⁷ a szintaxis alakítását még a Szabó Lőrinc és az izmusok kapcsolatát meglehetősen szkeptikusan kezelő Rába György is az expresszionizmussal hozza kapcsolatba. Szerinte ugyanis a *Fény, fény, fény* verseinek hiányos, töredezett szintaxisa, amely gyakran tagolatlan, kiáltásszerű mondatok sorakoztatásaként is értelmezhető, még a Stramm-féle Wortkunst eljárásához képest is radikálisabban, mivel kaotikusan „rombolja [...] a versmondatot”.⁸ Bár ezzel az argumentációval annyiban lehetne vitatkozni, hogy – ellentétben például Stramm-mal, aki a szavakra redukált mondatokat inkább lehetséges mondatvariációk kapcsolódási pontjaként kezeli – a *Fény, fény, fény* mondattöredékei pragmatikai helyzetüket tekintve, de szemantikailag is általában kiegészíthetők vagy rekonstruálhatók és – mint Kabdebó Lóránt felhívja rá a figyelmet – az absztrakció helyett sokkal inkább a közvetlen beszédszerűség irányába mozdítják a beszéd-

⁶ Vö. pl. Hiltrud GNÜG, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, Metzler, Stuttgart, 1983, 190–193.

⁷ Vö. KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 446.; RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest 1972, 46.

⁸ *Uo.*, 44–46.

helyzetet, gyakran kifejezetten gondolatrítmusosan szerveződnek,⁹ ugyanakkor – és ennek egyik értelmezés sem mond ellent – a pillanatszerűség elvét valósítják meg, a szintaxis szintjén is.

A legtöbb ilyen mondattöredék ugyanis, rekonstruálhatósága ellenére is, elsősorban a versbéli megnyilatkozás előrehaladásának szüneteit teszi felismerhetővé (ezt tipográfiailag a gondolatjelek és a kettőspontok halmozása emeli ki), egy-egy érzéklet megragadását, majd odahagyását szemléltetve, ami a lírai beszédpozíció közvetlen jelenlévőségének illúzióját kelti. Magától értetődő, hogy ezek a hiányos mondatok (minthogy meghatározatlanul hagyják a szavak mondattani betagolódását) szerkezetileg nagyobb részt a kiáltás, megszólítás vagy megnevezés performatív gesztusaivá transzformálódnak, azaz olyan, megint csak a korai avantgárd költészetből ismerős retorikai stratégiát valósítanak meg, amelynek futurista előzményeit Helga Finter a „jelenlét retorikájaként” értelmezte¹⁰ s amely a lírai én (nyelvi) cselekvésének hangsúlyozásával a megszólalás és a rögzített pillanat egybeesésének effektusát valósítja meg. Ez a legegységelműbben az aposztrophékat halmozó szövegekből (pl. *Nap, idd ki, idd ki a szemeimet!*) mutatható ki, amennyiben a versek voltaképpen „tárgyai” szinte kivétel nélkül a megszólított pozíciójába s evvel a megnyilatkozás idősíkjába kerülnek.

Innen válik pontosíthatóvá az érzékelés „felszabadításának” funkciója a *Fény, fény, fény* poétikájában: az én pozíciója ugyanis egymást váltó perspektívák sorozataként fogható fel, ami így az érzékelés felgyorsulásának hatását kelti és ezzel a látvány megragadhatatlanságának dinamikájában teszi felismerhetővé a lírai én alaptapasztalatát. Az „élet”-motivika így nyerhet új funkciót, amennyiben immár – részint önreflexív szerepkört betöltve – a költői megszólalás, a megragadás, a megnevezés, azaz a költői teremtés pillanatának jelenszerűségére vonatkoztatható. Ezzel a költői teremtés metapoétikai önértelmezésében a valóság megfoghatatlanságának vagy negativitásának olyan kompenzációja tárulkozik fel, amely valóban az érzékelés tér- és időbeli felszabadításának expresszionista gesztusához áll közel.

⁹ KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 450–451. Világirodalmi összefüggésben Szabolcsi Miklós is pusztán egy tompább expresszionizmust lát megvalósulni Szabó Lőrinc versbeszédében, vö. SZABOLCSI, *I. m.*, 250.

¹⁰ Helga FINTER, *Semiotik des Avantgardetextes*, Metzler, Stuttgart, 1980, 159–190.

Az, hogy a *Fény, fény, fény* versbeszédét a szintaxis (bizonyos mértékű) rombolása, az érzékelés fel- vagy elszabadítása, illetve a pillanatszerűség elve határozzák meg, nyilván nem hagyja érintetlenül a lírai én szerepének, illetve funkciójának értelmezését sem. A költői teremtés imént jellemzett önértelmezése egyfelől magában foglalja az én mindenhatóságának princípiumát, másfelől viszont megbontja az én egységét, illetve szimultaneizálja azt. Ebből a szempontból bizonyára nem tekintendő véletlennek, hogy az én megsokszorozódásának a *Te meg a világ*ból ismert változatai elsőként a *Fény, fény, fény* néhány olyan versében bukkannak fel (pl. *Ki van itt az éghöz közelebb?, Nézek s ezer arcom visszanéz*), amelyek már az „érett” Szabó Lőrinc egy jellegzetes verstípusát és részint lexikáját előlegezik meg. Az, hogy az irodalomtörténet a „nagyra nőtt személyiség” lírájaként könyvelte el a *Fény, fény, fény* költészetét,¹¹ feltehetőleg az én pozíciójának ezen ket-
tősségével magyarázható, illetve ennek Ady felőli értelmezésével, amire természetesen Szabó Lőrinc maga is alkalmat teremt.

Jól látható ez a kötet záró darabjának (*Óda a genovai kikötőhöz*) ellentmondásosságában: a modern kereskedelem kulisszáival egybeolvadó hatalmas kikötőt megjelenítő költeményben legalább három különböző verstípus ismerhető fel, ahogyan az én azonosulása az óda tárgyával is poétikailag teljesen különböző személyiségfelfogások mentén zajlik le. A kikötő mozgalmas világa éppúgy megnyilvánul az én belső világának projekciójaként (aligha függetlenül az Ady-hatástól: „az én lelkem is zsúfolt kikötő!”), mint ahogy az én szimultaneizálódásának egyfajta médiumaként („én vagyok a vér, én vagyok a hús, tömött bendő vagy éhség, / [...] / mindennek apja én vagyok: zsákhordó, szolga, munkás, / én vagyok a kerék és a vas, az olaj és a láng: / az én milliárd életem örök századok óta / fűti – százszorszent nyersanyag – a nagy világkazánt:”), illetve a közvetlen érzékelés perspektívamozgásának Stadlertől és Benntől ismerős személytelenségében (mindkettejük legnevezetesebb verseit Szabó Lőrinc fordította magyarra): „szétfoly az üzlet és megtolul hangyaboly-tereimen, – / megtolul és lefolyik. A sok szag? A halpiac. Itt már / minden bűz. Fekete folt, fuj! Elmarad a fény.” Az én versbéli reprezentációjának ezen kevert technikája alighanem minden más megfontolásnál pontosabban jelzi azt az irodalomtörténeti ese-

¹¹ RÁBA, I. m., 62.

ményt, amely a „nagyra nőtt” én esztétista koncepciójának expresszionista (vagy legalábbis az expresszionizmus által inspirált) funkcióváltásaként fogható fel s amely alapvetően meghatározza a *Fény, fény, fény* poétikáját. Ez egyben azt is jelenti, hogy a Szabó Lőrinc és az expresszionizmus kapcsolatát illető kételyek lényegében csupán két forrásból táplálkozhatnak (maga a recepció, azaz a német expresszionizmus hatása Szabó Lőrincre nem vitatott, nem is vitatható): egyrészt az Ady-hatásból (tehát a *Fény, fény, fény* Ady felőli olvasatából), másrészt abból, hogy Szabó Lőrinc programszerűen sohasem fogadta el az izmusokat.¹² Az a paradigmaváltás azonban, amelynek a *Fény, fény, fény* lehet az egyik leghatásosabb dokumentuma, csak „visszafelé”, tehát a *Te meg a világ* felől olvasva látható be, amit viszont az nehezít meg, hogy a *Fény, fény, fénytől* a *Te meg a világhoz* vezető út mindeknek nevezhető, csak egyenesnek nem.

Bár *A Sátán Műremekei* verseit is nem egyszer az avantgárddal hozta kapcsolatba a kritika,¹³ ezt az összefüggést aligha táplálhatja több, mint az a – Rába által „szónokiasnak” nevezett¹⁴ – kollektívum megszólítását vagy képviselőtét célzó részvét-modalitás („[...] nékem az eltiportak / halhatatlan kínja fáj” – *Térdre az elrabolt élet előtt!*), melynek megjelenését az éncentrikus költői attitűdtől való elfordulásként, egy objektívabb vers-típus kialakítására tett kísérletként szokta értelmezni a Szabó Lőrinc-kutatás,¹⁵ ez a poétikai váltás azonban nem vívta ki a kortárs fogadtatás osztatlan támogatását, mint azt például Füst Milán vagy a „vezércikk-tendenciájú és nyomorriport-témájú költeményekről” beszélő Ignotus Pál kritikája tanúsíthatja.¹⁶ Szabó Lőrincnek ez az egyik legtudatosabban vagy legalábbis legegységesebben komponált kötete, amelynek a kötetcímben megnevezett központi témája a pénzben azonosítható, illetve a pénz uralmára épülő társadalom ellentmondásosságának kritikájában. Ugyanakkor már a kortárs kritika előtt sem maradt teljesen észrevétlen az, hogy ez az „antikapitalista” attitűd a pénz egy – Adynál megismert – mitikus vagy irracionális képze helyett a tőke reális, materiális műkö-

¹² Vö. KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 299., 456.; RÁBA, *I. m.*, 54–65.

¹³ Vö. *Uo.*, 54.

¹⁴ *Uo.*, 57.

¹⁵ Vö. pl. *Uo.*, 62..

¹⁶ Erről lásd KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 478–479.

désére reflektál,¹⁷ ami már eleve megkérdőjelezi azt, hogy a pénz tematikája valóban a központi szimbólum funkcióját töltené be, vagyis valóban szimbolikus jelentésű volna *A Sátán Műremekei*ben: a pénz mint a termelés körforgásának ördögi produktuma ugyanis nemcsak tematikusan utal vissza a „csereérték” perverz logikájára ezekben a költeményekben.

A – több versben egyenesen a megszólított pozíciójába helyezett – pénz megjelenítése a képalkotásnak már a *Fény, fény, fény*ből ismerhető dinamikájában elsősorban az antropomorfizáció retorikai eszközeivel valósul meg, s így inkább egy valamiképpen az allegóriára emlékeztető képletet mutat, különösen az allegória – már csak a tematika okán is ideidézhető – Walter Benjamin-féle újraértelmezésére is gondolva. Szem előtt tartva azt, hogy ezeknek az antropomorfizmusoknak a logikája *A Sátán Műremekei*ben is önnön mozgásuk inverz megfelelőjével, az életszerű tárgyiasításának különféle eljárásaival kerül szembe, a pénz nemcsak tematikus értelemben jut egyfajta váltófunkcióhoz (a kizsákmányolt tömegek munkájával létrehozott, ám számukra már elérhetetlen vagy ellenük forduló értékek sémája szerint), hanem a képalkotás önértelmezésének metapoétikai szintjén is: számos példa hozható a kötetből arra, hogy valamely absztrakt tulajdonság allegorikus megjelenítése vagy megszemélyesítése a megvásárolhatóság általi birtoklás materiális képlete mentén kínálkozó kapcsolódási lehetőségre épül (pl. az „egyenruhás hódolatként” ábrázolt szállodai személyzet a *Grand Hotel Miramont*ban vagy a revütáncosok tisztelgő hadoszlopként azonosított látványa a *Wild West Európa* zárlatában: „kétszáz meztelen női comb / hódol és szalutál.”), azaz felfogható a képi és fogalmi elemek csereforgalmának sajátos értékökonómiájaként.

Ez figyelhető meg például a húszas évek Szabó Lőrincének egyik legsikerültebb versében, a *Grand Hotel Miramont*ban. A vers – címmegjelölése szerint – leírást nyújt, amely a luxusszállót önnön leállíthatatlan működésében ragadja meg. A szöveg folyamatosan átalakulások sorozataként mutatja be „a szörnyű palota titokzatos anyagcseréjét”, s ez a kifejezés egyben a transzformációk literálisan pontos jellemzését is megadja. A hotel működésének termelési–fogyasztási folyamatát ugyanis egy hatalmas élő organizmusként, különös szörnyetegként írja le, melynek létfeltétele az

¹⁷ RÉVÉSZ Béla, „Egyszerű szava munka és beszéde kard”, Népszava 1927. feb. 27., 8–9. Vö. ehhez még RÁBA, I. m., 53.

antropomorfizáció és a dezantropomorfizáció kettős mozgásának láncolataiban tárulkodik fel: a szálló „elvarázsolt testében” vér kering, ennek feltetele azonban az, hogy az ember munkája („belehajolnak a túlkölő / országotak, belefutnak a / boldog vonatok, [...]”), illetve az ember maga is („sertéscomb és fiatal / lányhús egyformán jusson a / roppant üzembe [...]”) e szörny táplálékká materializálódjon.¹⁸ Az élő vagy az emberi hasonló át-lényegüléseinek logikája tehát a (táp)anyaggá váláson át ismét élővé válás körforgásában azonosítható, ami az „élő” jelentésmozzanatának folyamatos metonimikus továbbadásaként (pontosabban: a hotel leírásában való összegződéseként) egy zárt, organikus rendszer működésének dinamikáját sugallja.

Csakhogy ezen átvitelek sorozatának eredményeképp az univerzálisassá táguló, (mint azt a lift bűvárkockával való azonosítása jelzi:) a tengerrel, illetve a verszárlatban a nappal is („ég és föld között lebegő koronája.”) egybeolvadó palota és a hátrahagyott „világronc” oppozíciója egyértelműen a meg- és kifosztás képletét tárja fel. Ennek a kiegyenlítő szerkezetű, ám valójában megfosztó átalakulási folyamatnak vagy átváltozássorozatnak a pénz hatalma a titkos „mozgatója”, amint ezt a vers rejtélyesnek nevezett („titokzatos”, „csodálatos”, „észrevétlen”, „elvarázsolt”), ugyanakkor a „működés” alapvető és többször visszatérő, az egész szöveget tagoló metaforája, a fel-le haladó lift kompozicionális szerepe feltárja: a lift pályájának mértani törvényszerűsége („függőleges sinek acéltörvénye”) ugyanis éppen a pénz működését ábrázolni hivatott jelenetek tér-sémájában ismétlődik meg („észrevétlen dolgoznak a pénz / rejtelmes messziségekig / ereszkedő szívócsövei és / megindulnak a sárbasüllyedt / síkságok, távoli mezők, / vetések, gyártelep, alázatosan / fuldokló vér s a munka, hogy / ezer átlényegülés után / mind fölszívódjanak [...]”).

Mint azt a *Van a pénznek lelke barátaim!* című vers nyilvánvaló ironiája a legegértelműbben láthatóvá teszi, a pénzt (vagy a pénz „munkáját”) antropomorfizáló eljárások nem egy irracionális képességekkel ellátott „szereplőt” telepítenek *A Sátán Műremekei* versvilágába, azaz nem a pénz fogal-

¹⁸ A palotának nevezett szálló a kötet kontextusát tekintve eleve előhívja az egyén nyomosságának tapasztalatát („és minden perc pompás palotája / börtön valahol valakinek,” – *Minden vigalom kétségbeesés*), illetve az ember „nyersanyaggá” válásának groteszk képzetét („– Nézz szét: valaki kilopja / szemedet a homlokod alól, / friss vágypadat hintója él / fogja paripának, meleg szívedet / feltalpalja a cipője alá / s terveidből aranypalotát / épít magának [...]” – *Mérges! Revolvert!*)

mi jelentésének felfüggesztésében érdekeltek, hanem a világ igazságtalan rendjének kiváltóját allegorizálják a tőke képzetében. Az, hogy – a *Fény, fény, fény* verseivel ellentétben – *A Sátán műremekei* poétikájában fontos szerep jut az absztrakción keresztül végrehajtott általánosítás nyelvi műveletének (pl. a majd a *Te meg a világ* egyik központi formaelvvé előlépő gnómius kijelentésekben),¹⁹ szintén nem lehet független a pénzallegorika ezen teljesítményétől. *A Sátán Műremekei*nek a cserélhetőség allegorikus logikájára épülő retorikai önprezentációja felfogható egyben a szaggatott, „felszabadított” érzékelés expresszionista attitűdjének implicit kritikájaként, amennyiben a képalkotás folyamatát nem a percepció antropomorf kódja szerint értelmezi.

*A Sátán Műremekei*nek az expresszionista poétika kritikájaként való olvashatóságát általános megítélés szerint a versbeszéd formai sajátosságai is alátámasztják: a *Fény, fény, fény* performatív nyelvszemlélete itt más alakban tér vissza. A nyelvi cselekvés aspektusának súlypontja a párbeszédszerűség irányába mozdul (pl. a *Nincs pénz és enni kell* vitahelyzetet imitáló verskezdet, illetve egyáltalán a költői kérdés alakzatának gyakorisága), a beszédszerűség közvetlenségének hatása azonban nem nevezhető egyértelműnek, csupán viszonylagosnak, hiszen a versek egy-egy „óriásmondatként” (Kabdebó)²⁰ való alakítása nem a töredékes vagy szabálytalan mondatfűzés, hanem a mellérendelés halasztó-kiterjesztő szintaktikai elvének meghatározó teljesítményére utal. A klasszikus metrika hangsúlyos jelenlétét *A Sátán Műremekei*ben eleve az avantgárd versbeszéd csábításának való ellenállás jeleként szokás értelmezni, az expresszionizmus formák közé kényszerítésének különös sémája mentén. Rába ezt a pindaroszi ódák Szabó Lőrincre gyakorolt hatásával magyarázza, amivel megnyitja az utat *A Sátán Műremekei*nek „antikapitalista ódákként” való interpretációja felé.²¹

Kérdéses azonban, hogy a klasszikus metrumárnyékoknak valóban ebben áll-e, illetve ebben merül-e ki a funkciója. A Rába által felsorolt pél-

¹⁹ Vö. ehhez RÁBA, *I. m.*, 61.

²⁰ KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 455.

²¹ Szabó Lőrinc 1921-ben „az expresszionisták atyjának” nevezi Pindarost (SZABÓ Lőrinc, *Az irodalmi divat = Uő., Emlékezések és publicisztikai írások*, Osiris, Budapest 2003, 12.). Rába elemzését a klasszikus metrika szerepéről lásd RÁBA, *I. m.*, 57–61. Kabdebó a szabályos metrumképlet hiányát hangsúlyozza (KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 458.).

dák ugyanis eleve csak egy-egy sor szabályos, a görög sortípusok szerinti metrizálhatóságát bizonyítják, valamint számos licenciát kénytelenek érvényesíteni a megfeleltetésekhez,²² ami felveti a gyanút, hogy – a metrizálhatóságot a versbeszéd egyéb effektusainak összefüggésébe helyezve – a metrumárnyékok funkciója máshol keresendő, illetve hogy nem feltétlenül valamiféle klasszicizálás eljárásaira utalnak. *A Sátán Műremekei* egyik legszembetűnőbb tagolási sajátossága az enjambement – Szabó Lőrinc költészetében általános – gyakorisága (azaz a mondat és a tagmondat, sőt egybefüggő gondolatok tagolása a sorvég által s így – megfordítva – a sor szintaktikai szabályok szerinti tagolása),²³ ami szintén erőteljesen befolyásolja a versbeszéd ritmikáját. A dikció ehhez párosuló bizonyos sajátosságai közül az egyik legszembetűnőbb – és nyilvánvalóan Babits újonnnani hatására visszavezethető²⁴ – stilisztikai jellegzetesség a hátravetett (részeseülő jelentéstartalmú) birtokos jelzős szerkezetek gyakorisága (a *Grand Hotel Miramont*-ban például: „[...] mágikus / lapjait a pénznek, elfinomult / szükségleteit a testnek [...]”), amelyek a hangsúlyok sűrűsödésének effektusával a versbeszéd deklamáló modalitásához (tehát valóban „szónokiasságához”) járulnak hozzá. Az ilyen eljárások a versbeszéd dinamizálódását, a ritmus felgyorsulását szolgálják, és a klasszikus metrumképletek jelenlétének. *A Sátán Műremekei*-ben ebből a szempontból sokkal inkább egy – Szabó Lőrinc lírájában később is felismerhető – poliritmikus szerkezet létrehozásában s így szintén a dikció mozgalmassá tételében juthat szerep. Az expresszionista poétika elemeinek visszavonása tehát kevésbé e téren (és így nem igazán klasszicizálódásként), sokkal inkább a korábban említett szinten, a szubjektivitás verssszervező erejének korlátozásában figyelhető meg.

A *Te meg a világ* felől nézve aligha jelölhető ki egy egyenes irányú poétikai alakulás útvonala. *A Sátán Műremekei* elsősorban a nyelvi cselekvés

²² Pl.: „Megjegyzendő, hogy Szabó Lőrinc a versláb hosszúsága helyett beéri néha annak hangsúlyával” (RÁBA, *I. m.*, 59.); „A következő sort fölfoghatjuk, mint két jambussal megtoldott choriambust [...], a záró sor pedig olyan kis alkaiozsi, amelynek utolsó lábát a költő a sor elejére helyezte.” (Uo., 61.)

²³ *A Sátán Műremekei* enjambement-jairól lásd KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó...*, 458., ill. FÖNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Akadémiai, Budapest, 1989², 166. (Fónagy az agresszió megnyilvánulásként interpretálja Szabó Lőrinc enjambement-technikáját).

²⁴ Az Ady-hatás visszaszorulása és ezzel párhuzamosan Babits hatásának újonnnani meg-növekedése *A Sátán Műremekei*-ben aligha függetleníthető teljesen Szabó Lőrinc és mes-tere 1926-os kibékülésétől, lásd pl. Rába véleményét (RÁBA, *I. m.*, 63.)

poétikai szerepköreinek újrendezésével, különösen a beszédhelyzet dialogizálásával, illetve a képalkotás absztrakciójával (amely *A Sátán Műremekeiben* az allegorikus kód teljesítménye) készíthette elő Szabó Lőrinc érett költészetét, ám ennek kibontakozása nem igazán írható le a *Fény, fény, fény* poétikai hozadéka nélkül. Az ellentmondás, a paradoxon kompozitórius elvét *A Sátán Műremekei* például még a szubjektumon kívülre helyezi, így az, hogy a dolgok paradox meghatározottságának képletét a *Te meg a világ* dialogikus poétikája az alanyi beszédhelyzet és egy absztrakt, személytelen világérzékelés kettős kódjában képes megmutatni, aligha vált volna lehetővé a „nagyra nőtt” én klasszikus modern elvének *Fény, fény, fény*-beli megbontása nélkül. Ezzel viszont az is beláthatóvá válik, hogy a *Te meg a világgal* bekövetkező költészettörténeti fordulat poétikai feltételrendszerének legtöbb fontos összetevője a két, egymáshoz időben meglehetősen közeli kötetben tulajdonképpen már jelen van. A fordulat kiváltó okai között Szabó Lőrinc 1927–1928-as világszemléleti és szerepfelfogásbeli „válsága”²⁵ mellett tehát alighanem éppen az avantgárd tapasztalatát lehet kiemelni, illetve ennek azon irodalomtörténeti teljesítményét, hogy – s itt szituálható újra annak ténye is, hogy Szabó Lőrinc nem fogadta el programszerűen az avantgárd költészetfelfogását – láthatóvá tette az éndisszociáció expresszionista elvének ellentmondásos (hiszen a képalkotás szubjektív kódjától megszabadulni képtelen) természetét.

Bár József Attila húszas évekbeli költészetében is kétségkívül megtalálhatók az expresszionizmus poétikai képlete mentén értelmezhető versek (pl. *Erőnének, Tanítások, Érzitek-e*) vagy eljárások,²⁶ így a költői képalkotás dinamizálásának expresszionista stratégiái (pl. a *Szép, nyári este van* antropomorfizáló szimultaneizmusában [„S a dühödt körutak nyakán / kidagadtak az erek”] és jellegzetes plakát-motivikájában), az irodalom- vagy stílustörténet ítéletei elsősorban a szürrealizmus retorikájának domináns hatását (sőt Bori Imre például egy önálló szürrealista poétikát s akár dadaisztikus elemeket)²⁷ tekintik meghatározónak, egy olyan értelmezési séma keretei között, amely az avantgárd poétikák „végigpróbálgatását” az

²⁵ Lásd ehhez KABDEBŐ Lóránt, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Argumentum, Budapest 1992, 11–30.

²⁶ Lásd erről SZABOLCSI, I. m., 103.

²⁷ BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde*, II., Forum, Újvidék, 1970, 91., 123.

életmű alakulásának kontextusában a költői „tanulóévek” szakaszaként fogja fel,²⁸ például Kassák időleges – jóllehet, erőteljes, még a lexika szintjén is megmutatható (pl. *Én dobtam*) – hatására hivatkozva.²⁹ A korai József Attila költészetének egy jellegzetes, elsősorban a montázstechnika, illetve a költői nyelv sajátos „depoetizálásának” eljárásai mentén megragadható, az 1924 és 1927 közötti években domináns verstípusa (*Érik a fény, Esti felhőkön, József Attila* [József Attila, *hidd el...*], *Keserű, Néha szigetek, Riának hívom, Ekrazittömeg, A rák, [Aludj...], A bőr alatt halovány árnyék*), illetve például a *Medáliák* poétikája így gyakran a Kassák-hatás egyszerű dokumentálhatóságát lehetővé tévő, helyenként könnyedén „Kassák-utánpótlóként” elkönyvelt (persze nyilvánvalóan már inkább a húszas évek Kassákjának posztexpresszionista versei által inspirált) költői kísérlettel szelődültek.

Azon kérdésre választ keresve, hogy az életmű későbbi alakulása felől nézve miben áll e feltételezett „tanulóévek” teljesítménye, érdemes figyelmet szentelni annak, hogy ezekből a versekből nem csupán pl. a képalkotás bizonyos avantgardisztikus technikáinak elsajátítására lehet következtetni, hanem – amint azt a versek metafiguratív öntertelmezése elárulhatja – egy meglehetősen körülhatárolt nyelvszemlélet konzekvens érvényesítésére is, amelyre a József Attila-kutatás talán azért nem helyezett különösebb hangsúlyt, mert a költő nyelvfelfogását mindig a tanulmánykísérleteiből kibontakozó képpel összhangba hozva próbálta meghatározni, illetve mert ezeknek az éveknek az egységes értelmezését az életmű „egészét” tekintve az inkább párhuzamosan jelenlévő, egymástól azonban nagymértékben eltérő poétikai kísérletek többirányúsága akadályozza meg.

Ez a nyelvszemlélet a nyelv materialitását helyezi a középpontba, ami megtapasztható egyrészt a nyelvi elemek jelentés-összefüggésüktől, pontosabban használati szabályaiktól való megfosztása iránti érdeklődésben, másrészt – ettől nem függetlenül – a nem „költői” (mindennapi vagy fogalmi) regiszter (azaz egy bizonyos értelemben „kész” nyelv) rejtett poétikájának kutatásában. Az a – legutóbbi időkben a nyelv „deszemiótizációjaként” leírt³⁰

²⁸ Vö. pl. SZABOLCSI, *I. m.*, 733., vagy DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest 1992, 114.

²⁹ Vö. SZABOLCSI, *I. m.*, 210–212. József Attila és Kassák viszonyához lásd NÉMETH Andor, *József Attila*, Akadémiai, Budapest, 1991², 13–19., ill. DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 114.

³⁰ Pl. *Uo.*, 14.

– törekvés például, mely a jelfelfogás materializálásában érhető tetten s amelynek egyik jellegzetes megvalósulásmódja a versben végrehajtott s így nyilván a jelentés létrejöttének véletlenszerűségét vagy pillanatszerűségét hangsúlyozó jelentésazonosítás, a versnyitány kompozicionálisan kitüntetett helyzetében jelenik meg többek közt az *Én dobtam* („de szándékunk egyet jelent a rádiummal”) vagy a *Riának hívom* című versekben („Riának hívom őt / De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is / Sok értelmetlen dolgot csinálunk, azt mondjuk rá, hogy szép, s azután kiejtjük kezünkéből.”).³¹ Ez a történeti avantgárd második hullámára oly jellemző költői gesztus felfogható mind a lírai mű önértelmezésének műveleteként, mind a szöveg olvasásának stratégiáira vonatkozó kritikaként vagy provokációként.

A montázselvű szerkesztés eleve implikálhatja a nyelv anyagszerű szemléletét, amennyiben a töredékszerű versépítkezés de pragmatizálja és kontextusfüggőként prezentálja a versbéli megnyilatkozást. Ez sok esetben szintén ellenszegül az eleve adott vagy a versszövegen kívüli összefüggésekből következő jelentésadásnak: mint az a *Medáliák* összetett motívumszerkezetében látható, ez a nyelvszemlélet radikálisan elutasítja a rögzített vagy rögzíthető jelentésviszonyok értelemképző teljesítményét, amit negatív úton az olyan értelmezési kísérletek korlátozottsága igazolhat, amelyek a szöveg közvetlenül nem meghatározott elemeit (aligha meggyőzően) a pszichológia³² vagy (inkább indokolhatóan) a folklór „megfejtési” kódjai mentén igyekeztek jelentéssel ellátni, miközben a szöveg az egyes motívumok vagy képzetek folytonos újrakontextualizálását végrehajtva kapcsolja

³¹ Érdemes megfigyelni, hogy a kései József Attilánál mennyire más összefüggésben tér vissza ez a jelenet: az általában Babitsra vonatkoztatott [*Magad emésztő...*]-ben pl. már nem a megnevezésként inszcenírozott jelentésadás, hanem a mindenható költői teremtés esztétista felfogásának példázatát nyújtja („Botot faragtál, ábrákkal tele, / beszélt a nyele, / aztán meguntad. Így volt? / S eldobtad, ahogy az égbolt / az unt csillagot ejti le.”).

³² A gyors pszichológiai megfejtés lehetőségének kísértéséről tanúskodik pl. az 1. *Medália* elefántjának meglehetősen önkényes azonosítása a prenatális fantáziákkal, amelyeknek alapja az ormány és a köldöközsinór hasonlósága, amivel a víz természetesen nem utalhat másra, mint a magzatvízre, noha a többi *Medáliában* a víz leginkább a megdermedés, megfagyás izotópiásorába illeszkedik. E – találmokra kiemelt – példát lásd MAJOROS Valéria, *A „Medáliák”-ról = Költőnk és korunk*, III., szerk. FENYŐ D. György – GELNICZKY György, OPI, Budapest, 1981, 276.

egymáshoz az egyes *Medáliák*at, sőt a tetszőleges újrakontextualizálhatóság jelentésképző, pontosabban (bizonyos értelemben) -tagadó elve a teljes életmű szövegvilágára is kiterjed. Az, hogy József Attila lírájának egyik jellegzetes problémája éppen a többször visszatérő, vándorló sorok vagy mondatrészek funkciójának meghatározhatatlanságában jelölhető ki, ebből a szempontból aligha minősíthető pusztán textológiai vagy forrás-kritikai kérdésnek.

A nyelv, illetve a szöveg materiális szemléletének egy másik aspektusa tárul fel a mindennapi, kevésbé képi nyelvhasználat literális kódjának gyakori – noha sokszor latens – jelentésszervező vagy -bontó teljesítményében, amely e versek retorikai önértelmezését is befolyásolja. Ez ismerhető fel pl. az erre a poétikára oly jellemző defiguratív, illetve metonimikus szerveződésű struktúrákban, amelyek együttes jelenlétére jó példa lehet a már idézett *Én dobtam* kezdetű költemény: a szöveg 7. sorában olvasható azonosítás („a lélek hullámhossza éppen a magasságom”) azzal, hogy a ’hosszúság’ és a ’magasság’ közötti szemantikai (retorikailag metonimikusnak nevezhető) összefüggést veszi alapul, a metaforikus helyzetű összetett szó egyik tagjának metonimikus áthelyezésével egyben megbontja magát a „lélek hullámhossza” kifejezésben rejlő metaforikus viszonyt: a metonimikus kapcsolat tehát láthatóvá teszi azt, hogy ez a kép – az avantgárd poétika egy jellegzetes műveletével – a metaforikus jelentésátvitelt egy szintagmatikus tengelyen darabolja fel. József Attila avantgárd poétikájának egyik sajátossága sejtetően éppen abban rejlik, hogy a sorozatos vagy – más kifejezéssel – komplex metaforaalkotás egy metapoétikai szinten gyakran e folyamat defiguratív vagy metonimikus értelmezésével párosul (pl. *A rák* szép nyitánya – „Nagy ezüst halak árnyéka suhan a korállok fölött, / Elhózzák nekem barnuló színed, gyöngye főnyenyen lebeg tova, / Megérinti a fáradt csigákat s azok csendesen elalusznak.” – az „átvitel” eseményét az érintkezés képi mozzanatában jeleníti meg).

A defiguráció metapoétikai kódjának egyik legtisztábban megragadható, jellegzetes példáját a *Medáliák* 8. darabjának zárata kínálja („pihévé szednek hűvös kócsagok / és őszi esték melege leszek, / hogy ne lúdbőrzzenek az öregek –”), ahol a metafiguratív folyamat kirajzolódása annak megértését előfeltételezi, hogy miként hidalja át a szöveg képi átalakulássorozata a hideg (*hűvös, lúdbőrzzenek*) és a meleg szemantikai pólusai közötti távol-

ságot. Mindenfajta értelmezési lehetőség kulcsa az utolsó sorban szereplő ige (*lúdbőrzszenek*): a *kócsag* és a *lúd*, illetve a *bőr* és a *pihe* közötti szemantikai kapcsolat alapján könnyen belátható, hogy ebben a szóban összegződik, illetve – fordítva – ezt a kifejezést „szedi szét” az első „átalakulást” tartalmazó „pihév szednek hűvös kócsagok” sor. Az összetett szó szétbontása révén viszont aktualizálódik a metaforikus eredetű kifejezés mögött rejlő elsődleges kép, ami nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy az így felidézett metaforikus azonosítás szemantikai elemei szintén ugyanabban a sorban bomlanak szét és rendeződnek egyazon szintagmatikus síkra (*lúdbőrzszenek* – *hűvös, lúd* – *kócsag*). A folyamat elvileg leírható a másik, azaz az olvasás menetével megegyező irányban is (esetleg a metaforikus kifejezés létrejöttéként), ám a *szednek* kifejezés metafiguratív értelme ebben az esetben felismerhetetlen maradna. A „szétszedés” harmadik értelmezési szintje (pihév az – ezáltal az énnel azonosuló – *kócsag*, illetve a *lúd* eshet szét) e folyamat továbbhaladását mutatja meg.

A második átalakulás a *pihe* szó egyetlen konnotációját használja ki (a meleget adó pihe talán az ágy, ágynemű képzetkörét hívja elő), ami egyben a szétszedés ellentétét, a részekből összeálló egészt, egy újabb latens retorikai folyamatot jelöl. Az átalakulások sorozatában valójában egy körforgás bontakozik ki, amelyet egyetlen jelentéselem folyamatos áthelyeződése tesz lehetővé. E körforgás alapvetőbb feltétele (vagy legalábbis magyarázata) azonban az, hogy a szöveg végrehajtja egy metaforikus, metaforikus létrejöttét azonban már elfeledett kifejezés defigurációját s éppen e defiguráció által láthatóvá teszi a kifejezés képi eredetét, illetve az elfeledett szószerinti és a szószerintivé vált figuratív jelentés közötti feszültséget. Jelen gondolatmenet szempontjából nem is az a fontos, hogy mi következik ebből a *Medália* értelmezése számára, hanem pusztán a szöveg azon metapoétikai jelzése, amely a defiguráció útján a metaforikus és szószerinti jelentés, pontosabban a költői és a mindennapi nyelvhasználat dialógusára hívja fel a figyelmet. József Attila avantgardisztikus szövegeiben ennek óhatatlanul fontos szerep jut: a montázs-technika révén depragmatizált mindennapi nyelvi elemek és társalgástörédek sajátos poetizálódásának effektusa ugyanis pontosan azt a képletet tárja fel, mint a szószerinti eredetéhez visszavezetett kifejezés éppen ezáltal feltáruló figurativitása az iménti példában vagy akár a metaforikus

szókapcsolat defigurációja által elidegenített „hullámhossz” kifejezés az *Én dobtamban*.³³

Az avantgárd poétikák korszakalkotó teljesítménye ugyanis nem kis mértékben a költői nyelv exkluzivitásának rejlő stílusdogma leleplezésében ragadható meg, azaz egy olyasfajta szinkretizmus poétikai konstellációjában, amely nyilván nem független a montázs technika, illetve a defiguratív retorika strukturális szerepétől. Mint azt Renate Lachmann idevonatkozó vizsgálata megmutatta, a költői nyelvről alkotott koncepciók átalakulása szinte ezzel a fordulattal párhuzamosan írható le, s a költői nyelv egy lehetséges dialogikus modellje – amelyet Lachmann Potebnyából kiindulva bontakoztat ki, bemutatva, hogy innen Jakobson, sőt Bahtyin felé is nyílik út – nem utolsósorban a „prózai” nyelv (használat) ún. „belső formájának” (etimológiai, fonetikai vagy más úton lezajló) aktualizálhatóságára s ezáltal poetizálódásának lehetőségére épül.³⁴ Mint az iménti példán látható volt, ez a „repoetizálás”, illetve az ezáltal implikált dialogicitás a költői nyelv avantgárd „forradalmának” legkülönbözőbb színterein érzékelhető, mégis kézenfekvő a szimultaneitás és a montázs tekintetben betöltött kitüntetett szerepét hangsúlyozni.

Szem előtt tartva József Attila azon szövegeit, amelyekben a beszélt nyelvi vagy társalgástöredékek fontos kompozicionális helyzetbe kerülnek, aligha ismerhető félre az a kínálkozó összefüggés, amelyet Hans Robert Jauss azon tézise fejt ki, amely az irodalmi modernség (szerinte) 1912-re datálható korszakfordulóját Apollinaire „beszélgetésversein” (poème-conversation), tehát egy hasonló poétikai eljárásan példázza. Jaussnak a *Lundi Rue Christine*-ről nyújtott elemzése a szimultaneitás teljesítményére összpontosítva megállapítja, hogy a vers egyfajta formális pragmatikai keretet létesít (pl. a verscím egy megbeszélt találkozóra vonatkoztatható, illetve a szöveg sajátos módon aktualizálja idő és hely egységének klasszikus elvét), amelynek révén a beszélgetéstöredékek mint a költeménybe véssett „realitás-

³³ E sajátos képalkotási technikák eddig legmeggyőzőbb leírását a József Attila-szakirodalomban a „komplex kép” Hankiss Elemér-féle fogalma nyújtotta, amely a referenciális funkció defiguratív szintváltásait vagy megsokszorozását a többszintű vagy többszörös metafora konstrukciójában igyekszik homogenizálni. Vö. HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei*, Kritika 1966/10.

³⁴ A költői nyelv dialogikus koncipiálhatóságáról és ennek a szinkretizmus stilisztikai effektusával való összefüggéséről lásd összefoglalólag Renate LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 126–221.

citátumok” a mindennapi nyelv prózaiságának sajátos újrakódolásaként értelmezhetők (ez a kontextus teszi például láthatóvá, illetve költőiségében érzékelhetővé azt a merész metaforikát, amely a mindennapi beszédnek is sajátja).³⁵ Ezt a folyamatot a pillanat véletlenszerűsége, vagyis a szimultán szerkezet esetlegessége generálja, és éppen ez az a pont, ahol a Jauß nyújtotta olvasat mégis újragondolható, illetve – mondjuk az itt szóba jöhető József Attila-versek esetében – más interpretációs lehetőségeket is feltár.

A *Néha szigetek* bizonyos deiktikus jelzésekkel például felvázolja ugyan a versbeli beszédhelyzet időviszonyait, ugyanakkor a lehető legnagyobb mértékben sematizált beszélgetéstörődék (vagy – itt inkább – beszélgetés-váz: „Szervusz, szervusz, hogy vagy, köszönöm megvagyok, és te, hát csak lassan”) tetszőleges konkretizálhatósága éppen a latens időszerkezet feloldódásához járulhat hozzá. Az [*Aludj...*] viszont úgy alakítja a versben kirajzolódó pragmatikai keretet, hogy a mindennapi beszédregiszterből építkező sorok körvonalazzák a beszédhelyzetet és a szcenikát, másfelől éppen ezek szakítják meg a vers asszociatív képsorozatának átfogó kompozícióját, pl. a kétféle stilisztikai szint eltérő pragmatikai kereteit, illetve ellentétes referenciális státusát szembeesítve („komoly fekete medvék vonulnak / én nem tudom hogy férnek el kicsi tavaszi szobánkban”). A *bőr alatt halovány árnyék* a beszédhelyzet grammatikai egységessége révén egymásba oldja a beszélgetéstörödékek hiányos kontextusát és az ezekbe tördelt groteszk képek szcenikájának mozzanatait által kínált idő- vagy térvizonyok jelzéseit. Megemlíthető persze az is, hogy itt nem feltétlenül a József Attila és Apollinaire idézett szövegei között fennálló kompozicionális különbségről van szó: Lucien Dällenbach egy szellemes tanulmányban száll vitába Philippe Renaud Apollinaire-olvasatával (amelyre egyébként Jauß elemzése támaszkodik), elsősorban azt megkérdőjelezve, hogy az idő és hely formális azonosíthatósága a *Lundi Rue Christine*-ben már eleve biztosítaná az idézett beszédtrödékek reprimatizálhatóságát, ami a Dällenbach által bemutatott szintaktikai és pragmatikai meghatározatlanságok, „üres helyek” alapján valóban legalábbis kétségekbe vonható.³⁶

³⁵ Vö. Hans Robert JAUSS, *Die Epochenwelle von 1912* = UÖ., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 216–237.

³⁶ Vö. Lucien DÄLLENBACH, *Das Bruchstück und der Reim* = *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, szerk. Rainer WARNING – Winfried WEHLE, Fink, München, 1982, 229–231.

Fundamentális különbség fedezhető fel viszont abban, hogy József Attila itt szóba hozott versei egyáltalán nem írják elő – ellentétben Apollinaire deklarált poétikai célkitűzésével – a vers alanyi pozíciójának különböző hangok sokaságában való szétoldását – egy olyan értelmezés, amely ebből a lehetőségből indulna ki, ha nem is volna feltétlenül végrehajthatatlan, különösebb eredménnyel aligha járna. Ebből persze nem következik az, hogy a mindennapi, prózai vagy „kész”, illetve – másfelől – a fogalmi nyelv beszivárgása a lírai diskurzusba érintetlenül hagyná a lírai szubjektum megjelenítését. Ebből a szempontból is érdekes tanulságokkal kecsegtethet József Attila 1927-es, *A bőr alatt halovány árnyék* című (egy kiadásokban, Bálint György 1940-es példáját követve, e cím nélkül, az első sor kezdetét címmé emelve közölt) költeménye, amelynek talán méltatlanul kevés figyelmet szentelt a József Attila-kutatás. A vers legkülönösebb mozzanata alighanem egyből az első sorban megragadható („Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között”), amelyet az ismert olvasatok a lírai én önmegjelenítéseként értelmeznek, különösebb indoklás nélkül vagy éppen a szöveg által prezentált mélylélektani képletet feltételezve, illetve a képet lelki energiák megnyilvánulásaként felfogva.³⁷

Ez az azonosítás nem cáfolható olyan könnyen, mint ahogyan az az első pillantásra lehetne sejkül, még ha ez nem is látható be minden további magyarázat nélkül. Figyelemreméltó, hogy ez az értelmezői lépés egyben a jelző elvont tulajdonságként való, azaz (bár megint csak elhalványodott) metaforikus jelentése szerinti olvasatát vonja magával, ami nyilván az oroszlán antropomorfizálhatóságának előfeltétele,³⁸ például a kifejezésnek a ’tisztaságra’ vagy ’bátorságra’ vonatkozó értelmében, illetve az olyan ember tulajdonságaként, aki „semmibe vett, olyan, akin keresztül néznek” (Wacha Imre). Ez egyedül azért lenne meglepő, mert József Attila ekkortájt írt verseiben gyakran előkerül az átlátszóság közvetlen (pontatlanul fogalmazva) „képi” momentuma (pl. a *Medáliák* jégbefagyás-képeiben vagy az *Esti felhőkön* alábbi soraiban: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sark-

³⁷ Vö. SZABOLCSI, I. m., 511., ill. WACHA Imre, *József Attila: Egy átlátszó oroszlán*, Irodalmi és Nyelvi Közlemények 1967/2., 114.

³⁸ József Attila állatalakjairól lásd TAMÁS Attila, *Miért épp a „Medvetánc” lett kötet címadóvá? = József Attila útjain*, szerk. SZABOLCSI Miklós – ERDŐDY Edit, Kossuth, Budapest, 1980, 201–208.

csillag”, illetve „a szemhéj selyemüvegéből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk”), és a szó előfordulása a *Keserű* című versben („arcom átlátszó”) pedig egyértelműen a kifejezés szó szerinti, érzékletes jelentésszintjére utal. Az antropomorfizáló olvasat mégsem nevezhető azonban idegennek a vers metafiguratív önértelmezésétől. Végrehajtva ugyanis a sor szigorúan literális olvasatához szükséges referencializálást, beláthatóvá válik, hogy egy teljesen önfelszámoló képről van szó, amelyet – minthogy egy fekete falak közé helyezett átlátszó lény nem érzékelhető – önnön feltétele, a kifejezés literális értelmének aktualizációja hoz létre és töröl vagy ki is olt egyben, legalábbis a képi referencia megragadhatóságát tekintve.

A szó érzékletes jelentése tehát egy autodestruktív „látvány” létrejöttéhez járul hozzá s ezáltal – vagyis a költői kép megragadhatatlanságának felismerése által – visszakényszeríti az olvasást az elvontabb, eredeti metaforikusságában láthatóvá váló jelentéshez, legalábbis annyiban, hogy magába a képi referenciába is áthelyezi az elsődleges, érzékletes jelentéskör és az átvitt értelmű, elvont jelentésmozzanatok közötti feszültséget, hiszen ez utóbbi előhívhatóságának éppen az elsődleges képről való megfélekedés a feltétele. A képtől való elmozdulás, a kép kioltása viszont éppen egybeesik avval a folyamattal, amely a literális jelentéshez ragaszkodó olvasatban lezajlik. A szó szerinti, érzékletes jelentés önfelszámoló képe tehát lényegében megismétli azt a folyamatot, amely az elvont, fogalmi jelentés létrejöttének lehetett a feltétele, azaz a poétikai aktusban újrakódolja azt a metaforikus feszültséget, amely a mindennapi nyelv prózaiságában elfeledetté vagy legalábbis hangsúlytalanná válik.

A lírai én önmegjelenítésének képlete ennek felismerésével sem rendel meg igazán: a kép ugyan a – szó másik jelentése szerint antropomorfizálható – oroszlán láthatatlanságát hangsúlyozza, ugyanakkor az *él* ige, ennek későbbi megismétlődése („és még sokáig fogok élni”), valamint az elevenesség és halál oppozíciójának a vers címében³⁹ szintén felfedezhető kódja a be-

³⁹ Azt, hogy a cím valóban a szöveg autentikus része, két ismert filológiai érv támaszthatja alá: egyrészt a vers francia nyelvű, a Marcel Seuphor-féle *Esprit Nouveau*-ban 1927-ben megjelent változatának címe (*ombrage pâlot sous la peau*), valamint az, hogy a cím magyar formulája megtalálható József Attila párizsi egyetemi nyugtájának hátlapján, áthúzva. Függetlenül attól, hogy ez elégséges bizonyítéknak tekintendő-e a cím feltüntetésének újabb keletű gyakorlatához, a vers motivikus utalásrendszerét – mint látható – a cím sem bontja meg, sőt pontosan illeszkedik hozzá.

szélő létének egy – s ennek is lehet jelentősége – meglehetősen fogalmi és prózai feltételét veti fel. Itt is megfigyelhető a képi, metaforikus ábrázolástól való elfordulás a köznyelvi, sőt jelen esetben grammatikai önmegjelenítés felé: a vers egyik alapvető kompozicionális elve, az ellentét fedezhető fel az érzékelhetetlen oroszlán, illetve a vers utolsó előtti sorában az általános alany helyzetében szereplő „az ember” között. Az állat–ember oppozíció létrehozásával ezt a kifejezést is újrakódolja a szöveg, a pusztán grammatikai funkció és a szó fogalmi jelentése közötti feszültség kiemelésével a beszélő valós (reprezentált) és grammatikai létét szembeesítve egymással.

Ez a folyamat a vers egészét tekintve, több szempontból is döntő jelentőségűnek nevezhető, egyrészt – mint az majd még szóba kerül – leképezi a képes (figuratív vagy költői) nyelvhasználat, az innovatív metaforika „viszszahanyatlását” vagy – a félrevezető konnotációt elhagyva – visszafordulását a mindennapi vagy fogalmi nyelvhasználat képektől mentes prózaiságába, amely a vers lexikáját nagy mértékben meghatározza. Másrészt aligha téveszthető szem elől az sem, hogy e folyamat mozgásiránya megismétlődik a vers motívumában is, például rögtön a 2. sorban („szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak”), ahol ismét előkerül a ‘tisztaság’ jelentésmozzanata (idevonatkozó párhuzamot a *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] kínál, pl.: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhánkat, gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre”) s ezáltal az *átlátszó* jelentésköre, amelyet azonban itt az érvénytelenít, hogy a kitárulkozás (amit a szív „megtisztulása” és a megszólítás közötti kapcsolat implikál) éppen az elfedéssel, a „felöltöztetéssel” esik egybe.⁴⁰ Ez utóbbi mozzanat szintén több irányba is kapcsolódik a versben, távolról összefüggésbe hozható az első sor önmombóló látványában felvillantott bezártság képletével, a kint/bent-oppozíciót szintén megismétlő verscímmel, illetve a vers vége felé a hó által eltakart utak képével („az utak összebújnak a hó alatt,”).

Ebben egyébként szintén megfigyelhető a kép és a kép leírása közötti ellentmondás mozzanata, amely nyilván ismét az „átlátszó” szó szerinti jelentésében lokalizálható, hiszen az eltakart utak láthatatlanságát csak a hó különös átláthatósága függesztheti fel, ami viszont egyben az egymásra

⁴⁰ A „kitárulkozás” megakadályozásának képlete talán az egyetlen, amely cáfolhatatlanul illeszkedik a pszichoanalitikus motiváltságú értelmezési lehetőségekhez: az „elfojtás” tiltás formájában ismétlődik meg a következő sorban: „nem szabad hogy rád gondoljak”.

találás („összebújnak”) és a hó által eltakart, illetve egymásba fonódó utak képzetében implikált eltévedés szemantikai ellentétét is feloldja. Bár már nem az „átlátszó” kettős jelentéséhez kapcsolódik, de az ezt megelőző sor („az idő elrohant vérvörös falábakon”) ellentmondásos szemantikuma is átsugárzik ebbe a képbe: az eltévedés jelentésmozzanatát itt egyfajta időbeli eltévedés készíti elő, hiszen az idő eltávozásával, illetve e folyamat morbid antropomorfizálásával (pontosabban: visszavont antropomorfizálásával) kétségbe vonja a 6. sor deiktikus időmeghatározását („5 hete”, más kiadásokban „öt hete”), hiszen a gyorsaság és a lassúság vagy akadályozottság kettős képzetével elbizonytalanítja az idő haladásának tempóját.⁴¹ Ez a Szabolcsi által „groteszk játéknak” nevezett⁴² kép is szembeötlően paradox: egyrészt a különös referenciájában tetten érhető visszavont antropomorfizmus révén, másrészt azáltal, hogy a „vérvörös falábakon” szintagma közelebből ismét olyan képalkotást jelöl, amely referenciális olvashatatlanságára ismét úgy világít rá, hogy egyetlen lehetséges megfejtése a kép alkotóelemeinek időbeli szekvenciájává alakíthatóságára s így létrejöttének folyamatszerűségére hívja fel a figyelmet.

Az időviszonyok retorikai elbizonytalanítása kiemeli a megszólalás pragmatikai kereteinek viszonylagosságát, ami elsősorban a (képzelt?) társalgástörédkként felfogható megszólításszerű fordulatok montázselvű széttördeléséből fakad, ezeket kommunikatív helyzetük (performatív értékük) mellett prózai, alulretorizált, a köznyelvet imitáló nyelvhasználatuk különíti el az eddig tárgyalt soroktól. Depragmatizáltságuk (pl. a megszólított, illetve a megnyilatkozás kereteinek hiánya) miatt nem határozható meg pontos funkciójuk, viszont azáltal, hogy semmi sem választja el őket a megszólalás jelenidejétől, elképzelhető egy olyan interpretációs lehetőség, amely a vers megírásának körülményeihez vagy okaihoz utalja őket, mondjuk egy beszélgetés (kísérlet)hez, azaz egy olyan – nem lírai – diskurzus-hoz, amelyet a versszöveg mintegy realitáscitátumként kebelez be és foszt így meg szabályaitól.

E töredékek újrakódolása ennek a folyamatnak a következménye: a beszélgetés vagy esetleg magánbeszéd hiányzó keretei helyébe a vers retorikai

⁴¹ Vö. ehhez WACHA, *I. m.*, 117–120.

⁴² SZABOLCSI, *I. m.*, 513.

stratégiáinak paradox önértelmezése lép, amire már az első sor implicit mozgásirányai (a képalkotástól a köznyelvi használat felé fordulás, illetve ennek inverze) felhívják a figyelmet. Ebből a szempontból az emelhető ki, hogy e „prózaí” sorokban szintén megismétlődnek a képalkotás alapelvei, a negáció és az ellentétek: előbbi a kétszer előforduló „nem tudom” fordulattal, utóbbi pedig a vers közepén, szintén (egymás után) ismétlődő szembeállításokban („[...]munkám kell elvégezmem, / te táncolsz, / nincsen betevő kenyerem és még sokáig fogok élni,”) ismerhető fel.⁴³ A vers már idézett utolsó előtti sora („nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?”) pedig mintegy fogalmilag visszhangozza-értelmezi a megelőző sornak az összebújás és az eltévedés kettősségére épülő képét. A mindennapi nyelvi vagy fogalmi elemek és a szöveg retorikai önértelmezése közötti kölcsönhatás jelentősége és jelentése nem látható be az utolsó sor értelmezésére tett kísérlet nélkül („néma négerok sakkoznak régen elcsendült szavaidért.”). Itt összegződnek pl. a vers költői képeinek momentumai: a kezdősor feketesége (*négerok*, ill. a sakk), az utat takaró hó fehér színe (amely szintén szerepel a sakkbán), illetve – a faragott sakkfigurák révén – még a *faláb* egy jelentésmozzanata is. A hallgatás vagy a sorsszerűség a passzivitás és a véletlen képzetköréit hívhatja elő, mint azt Wacha elemzése felveti,⁴⁴ azaz egy olyan játszma képlete bontakozik ki, amelynek tétje („régen elcsendült szavaidért”), tekintve a megszólításnak a versbe idézett pragmatikáját és magának a szónak az előfordulását a 2. sorban, valamifajta párbeszéd felidézése, folytatása stb. volna (felmerülhet annak lehetősége is, hogy e tét, a vers megszólítottjának szavai éppen a beidézett beszélgetéstörödékekben azonosítható s az így előálló önreflexív szerkezet a vers stratégiáját a véletlenszerűséggel azonosítaná, ezt az – itt nem továbbvezethető – lehetőséget azonban

⁴³ A táncoló nőalak, illetve a vers más motívumai is érdekes egyértelműséggel térnek vissza József Attila tíz évvel későbbi személyiségvizsgálataiban, lásd Bagdy Emőke elemzését a költő 1937-es Rohrschach-tesztjéről (BAGDY Emőke, „*Majd eljön értem a halott*” = „*Miért fáj ma is*”, szerk. HORVÁTH Iván – TVERDOTA György, Balassi, Budapest, 1992, továbbá GARAI László, „...*Amit meglátok hirtelen...*” = „*Miért fáj ma is*”, 119–120.). Ezen kívül érdemes lenne megvizsgálni egyszer azokat a különbségeket és hasonlóságokat is, amelyek e vers eljárási és Szabó Lőrinc korábban tárgyalt – és egy hasonló képet megidéző – *Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül* c. költeményének metafigurativitása között felfedezhetők.

⁴⁴ WACHA, I. m., 122.

megkérdőjelezi a megszólítás pragmatikájának hangsúlyozása éppen ezekben a sorokban).⁴⁵

E beszédművet sikerét a vers a sorsnak szolgáltatja ki, aminek azt szem előtt tartva nő meg a lehetősége, hogy a szöveg kompozíciója a lírai én szólamát a megszólítással olvasztja össze s így a „néma négerek” játéka ismét a lírai én önmegjelenítéséhez közelíthető (utólag igazolva az első sor ilyen irányú értelmezésének lehetőségét is). Ebben az értelemben ugyanis feltűnő a „néma négerek” kifejezés lehetséges metaforikussága, illetve kettős referencializálhatósága: a szöveg közvetlenül a játékosokat nevezi meg így, a kifejezés ugyanakkor felfogható maguknak a sakkfiguráknak a metaforájaként (ezt a vers antropomorfizmusainak sorozata is megerősítheti), amivel a játékos és a (véletlen általi) „játszottság” azonosulása következik be. A megszólítás vagy megszólítás tétjét szem elől nem tévesztve ez a „játszottság” aligha jelenthet mást, mint a nyelv általi játszottságot, azaz a beszélő nyelv általi megelőzöttségét vagy a nyelvnek való kiszolgáltatottság képletét. És éppen itt válik világossá a paradox antropomorfizmusok strukturális szerepe a vers retorikájában: az antropomorfizált, „átlátszó” orosz-lán láthatatlanságában, a „vérvörös falábak” visszavont antropomorfizmusában, az elevenség címbeli kétségbevonásában és különösen „az ember” fogalmi jelentésének grammatikai, általános alannyá csupaszkodásában ugyanaz a mozgás ismerhető fel, mint a „néma négerek” sakkfigurává való tárgyasulásában. Az emberi és az individuális eltűnésének folyamata a versben ugyanis annak kettős nyelvi kódoltságát értelmezi egy metafiguratív szinten: a „kész”, nem individuális, ugyanakkor mégis a szubjektivitás legsajátabb beszédpozícióját megjelenítő beszéd-töredékek éppen a beszélő cserélhetőségét vagy helyettesíthetőségét feltételezik a nyelvben, azaz nem utalnak vissza az énre, nem teszik „láthatóvá” azt. Az én „eltüntetésében”, a költői képek destrukciójában, az individualitást eltörő nyelvhasználat megidézésében tárul fel a vers nyelvfelfogása: az individuális vagy privát beszédhelyzet és a beszélő individualizálhatósága közötti kiasztikus el-

⁴⁵ A sakk motívumával kapcsolatban vö. még József Attila egy 1928-ra datált, Vágó Márta könyvében idézett levelét: VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Budapest 1978², 136. („Az éjjel azt álmodtam, hogy sakktábla vagyok, és te vagy a 32 figura, azaz hogy te vagy a sakktábla és én a figura. Már nem tudom kik, milyen hatalmak játszottak velem, de oly erőlyesen csapkodtak hozzád, hogy nekem is fáj” stb.)

lentét láthatóvá teszi, hogy a beszéd szükségszerűen eltörli a beszélő nyomát a diskurzusban.

Feltételezhető tehát, hogy a nyelvi megelőzöttség tapasztalata József Attila költészetében is már az avantgárd poétikák recepciójában gyökerezik, éppúgy, ahogyan az az út is bizonyára könnyen rekonstruálható, amely például az én másik általi feltételezettségének felismerésétől („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos” – *József Attila* [*József Attila, hidd el...*]) az önmegszólító verstípus újjáalakításához vezet. A húszas évek avantgárd jellegű költeményei azonban alighanem a harmincas évek „érett” vagy „kései” lírájának retorikáját is megvilágítják. Ahogyan a harmincas évek jellegzetes antropomorfizáló leírásainak is az avantgárd hatás az előzménye,⁴⁶ úgy feltűnő az is, hogy az utolsó évek költészetének jellegzetes eljárása, az elvont vagy nem érzékletes, nem képi kifejezések metaforikus tárgyiasítása („a semmi ágán”, az én „utolsó morzsái”, „a semmi sodra” stb.) is újragondolható a húszas évek avantgárd poétikájának nyelvszemlélete felől. A fenti jellemzés ugyanis meglepően kritikai megvilágítást kapna pl. a *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] azon kijelentése felől, mely szerint „[A]z életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki”. Csakhogy, mint azt *A bőr alatt halovány árnyék* önértelmezésének példája mutatta, az ilyen képalkotás nem annyira tárgyiasításként, mint inkább a képi referencia kioltásaként megy végbe József Attila költészetében.⁴⁷

A *Ki-be ugrál...* nevezetes sorait például aligha volna értelmes az én kenyérré vagy valamilyen táplálékká való tárgyiasulásaként olvasni, hiszen ezt a szöveg fogalmi környezete és absztrakt térviszonyai semmivel sem támogatnák. A metafora teljesítménye itt ugyanis az én „elemésztésének” fogalmi jelentését veszi igénybe és aktualizálja, s ezzel sokkal inkább a metafora látványszerű tárgyiaságát szünteti meg, mintsem az „én” fogalmának képi megjelenítését szolgálja. Igaz, ez utóbbi, vagyis az én megszűnésének a tárgyiasító költői alkotás általi kompenzációja még mindig

⁴⁶ Vö. ehhez pl. SZABOLCSI, *I. m.*, 269–270. Az antropomorfizmus alakzatának alakulásához József Attila költészetében lásd még TÖRÖK Gábor, *A líra: logika*, Magvető, Budapest, 1968, 123.

⁴⁷ Mint adalékot József Attilának a képesség és a fogalmiság közötti feszültség iránti fogékonyságához lásd VÁGÓ, *I. m.*, 74–75.

megnyugtatóbb képletet nyújt, mint az ént „elfogyasztó” vers fogalmi irritációja. Az, hogy a József Attila-kutatás tradicionálisan a metaforikus tárgyasítás sémája szerint értelmezi az ilyen eljárásokat, az esztétikai szublimáció biográfiai érvekkel is erőltetett konstrukciójával magyarázható, amelynek illuzórikusságát József Attila költészete már a húszas években felismerte.

„Sötétben nézem magamat”

Az individualitás formái a *Te meg a világban*

„Hogy legyek a sok én közt én is Én” – ebben összegezhető – legalábbis a *Testem* című vers tömör formulája szerint – a célja és eredménye annak a folyamatnak, amely lehetővé teszi, hogy valamely én önmagát mint ilyet fogja fel és nevezze meg: a mondatból ugyanakkor az is kiderül, hogy ez nem lehet pusztán a nyelv (vagy a – költői vagy akármilyen – tudat) teljesítménye (aligha véletlen, hogy a vers a címben megnevezett instanciához, „a teremtető edényhez” köti). A legalapvetőbb személyes névmás háromszoros ismétlődése tulajdonképpen az *én* szócska összes lehetséges referenciáját egymásra másolja: első („a sok én közt”) és második előfordulása a szó grammatikai és deiktikus funkciójában rejlő kettősséget tárja fel (az én mindenkire behelyettesíthető, de még ez a megállapítás is csak egy partikuláris deixis révén fogalmazható meg), a harmadik, nagybetűs pedig szubsztantivizált, jelentésem állapotára utal. Van – lenne – tehát jelentése annak, ha egy én önmagát Énként írja le vagy képes ilyenként leírni, ez a jelentés azonban nehezen osztható meg vagy tehető közzé, amennyiben a szó általánossága egy pusztán grammatikai funkcióként nyilvánul meg. Nehéz is volna ezt a kijelentést, bármennyire kézenfekvőnek látszik is, az individualitás valamiféle inskripciójának ősjeleneteként felfogni, hiszen az én beíródása éppen törli azt a lehetőséget, hogy a szó valaha is különbséget tehessen individualitás és felcserélhetőség vagy ismételhetőség között. Az individuum önmegnevezése nem tükrözi az individuum oszthatatlanságát s éppen ebben rejlik az egyik oka annak, hogy ez utóbbit Szabó Lőrinc verse a nyelv vagy a tudat helyett a testre vonatkoztatja vissza, amely maga ugyanakkor – végig a vers megszólítottja – nem vagy nem minden értelemben képezi részét ennek az egységnek: még ott is, ahol a versbéli hang azonosítja magát vele („Ami vagyok, / te vagyok [...]”), a te

pozíciójába kerül. A probléma – elég a verskötet címét leolvasni, amelyben végül a második számú személyes névmás kapott helyet – a *Te meg a világ* központi problémája: hogyan képes egy individuum önmagát mint ilyet megjeleníteni s miért van erre szükség egyáltalán?

Az individualitás kultúrtörténetében a 20. század első évtizedei olyan folyamat csúcspontjaként jelennek meg, amelyet általában a személyiség válságaként szokás leírni. A közismert értelmezésminták az egyén szociális szerepköreiben és -lehetőségeiben előálló komplexitásra, tapasztalat és cselekvés, társadalmi szerep és interakció stb. közötti feszültségre vezetik vissza ezt a válságot, amelynek jelen szempontból egyedül az a komponense fontos, amelyet a személyiség társadalmi jelentőség- és jelentésvessztéseként szokás megragadni, vagyis az individuum funkcióvesztése a társadalom (ön)leírásának szemantikájában. Az „énvesztésnek” vagy az én felnagyításának az irodalmi modernség történeti leírását nagymértékben meghatározó fogalmisága nyilvánvalóan e fejlődés kompenzációs stratégiáit írja le, amelyek leolvashatók például az esztéta modernség, illetve az expresszionizmus költészetéről. A magyar irodalmi modernségre vonatkozó kutatások az utóbbi évtizedekben egyre világosabbá tették, hogy ezek a kompenzációs stratégiák a magyar költészetben féloldalasan, illetve megkésve jelentkeztek: az esztétizált én extenziójának alakzatai Adynál vagy az én (testi és tudati) határainak lebontása Kassák költészetében bizonyos értelemben éppúgy megkerülték az individualitás önmegjelenítésének vagy önleírásának problematikáját, mint Babits személytelen „klasszicizmus” vagy az „objektív költő” kritikai eszménye¹ – az individuum „válságának” líratörténeti háttere éppen ezért jelentkezik a későmodern költészet kettős fordulatának formájában.²

Az individuum ilyenként való önleírása az imént említett kompenzációs formákban lényegében maga is kompenzatórikus, amire Ady költészetében például az én mitikus-szimbolikus és leggyakrabban az érzéki gazdagság tropológiájára épülő ábrázolása teremt lehetőséget. A *Te meg a világban* ellenben kevés példa található erre, s ha igen, ott is a „lélek”, az „agy” vagy

¹ Lásd HALÁSZ Gábor, *A líra halála* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981.

² Vö. pl. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kétfélt modernség* = Uő., *Beszédmód és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996.

a „test” egymással aligha harmonizálható tartományaira korlátozódnak. Az individuum pusztán individuum (megjelenítésének éppen ezért a *Te meg a világban* az egyszerűség vagy a „magány” fogalmi attribútumai képezik a legrendszeresebben visszatérő elemeit), s minden mástól való különbözősége egyedül ebben a körülményben rejlik, abban tehát, hogy a „sok én közt” ő is én.

Niklas Luhmann vázlatos, ám tanulságokban gazdag fogalomtörténeti hipotézise szerint³ a modern társadalmakban az individualitás egyre kizárólagosabban az önéírásokra alapul, amelyek egyre radikálisabb módon a normalitástól való eltérés (gonoszság, avantgardizmus, forradalmiság, minden fennálló kritikája stb.) különféle önstilizációs formáit veszik igénybe, ugyanakkor ezek is általánosítható, illetve másolható gesztusnak bizonyulnak s így, bizonyos értelemben, az individualitás elve végső soron csak azzal az önéírással támogatható meg, amely a saját individualitás mibenlétét pusztán a saját individualításban láttatja. Az individuum ilyen tautologikus önéírásának lehetősége azonban korántsem magától értetődő: „Az individuum leírhatja magát bajorként és tudhatja, hogy ezzel kizárta azt, hogy porosz legyen. A kérdés az, hogy egy individuum képes-e magát individuumként is leírni. Ekkor a saját individualitást használná fel az önéírás formulájaként, és a leírásban csak azt állapítaná meg, hogy önmagát individuumként reprodukálja, ezzel kizárva magát a környezetből.”⁴ A modern individualitás legitimitását az veszélyezteti, hogy elismerésének igénye már nem különféle érdemeken alapul, valamifajta ellenszolgáltatásként, hanem pusztán önmagán vagy önnön létjogán, ami az individuumot folyamatos önéírásra készíti, amelynek a mindenkori másiktól való különbözőség lehet az egyetlen referenciája. Az önéírás megértésre szorul s mint ilyen, bármikor elutasítható, s ez a körülmény a tetszőleges cselekvés vagy a mindenfajta igénytől való függetlenedés igényében dolgozható fel.⁵ Mindez, persze, csak egyfelől implikálja az individuum teljes el- vagy kikülönülését a külvilágból, hiszen, másfelől, az, amire hivatkozik, az individualitás, minden más individualitásnak is sajátja. Sokkal inkább a kettő közötti közlekedés pályái bizonyulnak alkalmatlannak, hiszen annak ál-

³ Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, 361–362.

⁴ *Uo.*, 360.

⁵ *Uo.*, 364–366.

talánossága, ami az individualitás elfogadását/elutasítását lehetővé tenné, nem tehető közössé, mivel ez az általánosság a szükségszerű különbözőségben rejlik.

Azzal, hogy a *Te meg a világ* költészete lényegében lemond a fentebb említett és hasonló önstilizációkról, ezt a képletet, bizonyos értelemben az individualitás kultúrtörténetének egy végpontját teszi központi problémájává, s az, hogy a lecsupaszítás, önboncolás lexikája nemcsak a *Te meg a világ*, hanem általánosan a kötet kritikai recepciójának diskurzusát is meghatározta, világosan jelzi, hogy befogadása sem függetlenedhetett tőle. Megfigyelhető továbbá, hogy az én és a világ közötti kommunikáció lehetőségét a „megértés” helyett (erről később bővebben) a harc és küzdelem metaforái, illetve különféle jogi-törvénykezési formulák hordozzák, ami abban az értelemben konzekvensnek mondható, hogy az individuum, amely saját individualitását pusztán saját individualitásának tényében látja viszont, a leggyakrabban a (be)zárttság állapotában jelenik meg. Az individuum formája (formán itt, Luhmann nyomán, azt a differenciát értve, amely egy zárt rendszert elhatárol a környezetétől) maga ez a zárttság, ami ugyanakkor kívülről is megjelenik: egyrészt az önleírás eleve mintegy belsővé teszi, beírja az én és a külvilág közötti különbséget, másfelől pedig ugyanezen forma általánosan jelen van kívül is – éppen ez jelenik meg az Egy vagy az Én szubsztantivizált előfordulásaiban. A *Te meg a világ* verseiben három alapvető változata jelenik meg ennek a differenciának: az „ént” kívülről körülfogó (kül)világ körvonalai, a kifelé zárt tudat univerzumának külső határai, illetve a test mint az ént határoló vagy kikülönítő kontúr. Az individualitás formáját ezek a határvonalak rajzolják ki, és nyilvánvaló, hogy (az önnön individualitásában individuális individuum) legitimitása csak ezek áthatolhatatlanságán alapulhat. Ez a probléma szembeötlő már a kötet kompozíciójában is, amely az egyéni életút és az individuum egységének sajátos „életrajza” közötti párhuzamra épül, ami megfigyelhető az egymást elég határozottan váltó tematikus súlypontok sorozatán (test – magány – harc a külvilággal – a megismerés vagy az „Igazság” relativitása – szexualitás és szerelem – halál – természet és „túl-” vagy „másvilág”: vagyis a test, én vagy tudat bezártságának a kötet első felét meghatározó tematikus mezője e határok áthágásának lehetőségeiben tükröződnek a gyűjtemény nagyjából második felében).

Az én és a külvilág viszonya rendre a kint–bent tengely mentén rendeződik el, és látszólag ez a legszilárdabb differencia, ami annyiban nem is kelt meglepetést, hogy az individualitás modern irodalmi formái sokkal nyitottabbak a személyen túli nem-szociális (pl. a tudattalan), mint szociális komponensei felé.⁶ Az ént ebben az összefüggésben az individualitás legkézenfekvőbb tulajdonsága, oszthatatlansága különíti el („Bent egy, ami kint ezer darab!” [*Az Egy álmai*], vagy az *Arany* c. szonett gazdasági allegóriájában: „Sok mindent lehet kapni értem; / de aki aprópénzre felvált, / az tőlem már egészen elvált, / mert réz s papír nem töredékem”), amit a külvilágnak mint vak erőnek való kiszolgáltatottság (*Jégesőben, A boldon kezzei közt*), illetve különféle külső kényszerek és csábítások sodornak veszélybe: a szerelem és szexualitás, a halál (amely nemcsak a testben implikált végesség fenyegetéseként jelenik meg, hanem antropomorfizált, alteregószerű ellenségként [„Amikor megszületél, valaki / elindult, ellenséged, s követi / tünt napjaid lábnyomát mindenütt;” – *Majd*], valamint – egyfajta halálösztönt megnyilvánítva – az én diszkontinuitásából való kimenekülés lehetőségeként is [*Gyermeüknek, a halál, A semmittevő halál*]), illetve az „álom”. Talán a szerelmes versekben a legnyilvánvalóbb, hogy miként jelentkezik ez a fenyegetés: az én olyan viszonylatai, amelyekben integritása vagy legitimitása a saját individualitás helyett valami másra alapul (s ennyiben nem önreferens), mint az *Egy asszony beszél* egymásnak felelő párversében, illetve az (ezeknek felelő, s ebből a szempontból persze hallatlanul összetett) *Semmiért Egészenben*, őr és rab vagy éppen az „alku” dialektikájában rajzolódnak ki, amely egy olyan etikai vagy igazságszolgáltatási rendbe írja be az egyén cselekedeteit, mely azok legitimitását a saját individualitás helyett érdemek és tartozások csereforgalmából eredezteti vagy látja el jellemtéssel, éppen azt a differenciát áthágva, amely az én formáját adja. „[M]ert énmiattam bűn csak a bűn”, mondja például, igen logikusan, az *Egy asszony beszél* egyik szövege, a *Semmiért Egészen* pedig a személyiség önfeladásában („[...] mint egy tárgy, olyan / halott és akarattalan”; „mint az állat”, „ne szólj, ne sírj”) jelöli ki az „alku” törvényének alternatíváját, ami aztán – s ez a zárlat egy nehezen értelmezhető helyét is érinti – éppen az én be-

⁶ Lásd erről Titzmann vázlatát: Michael TITZMANN, *Das Konzept der „Person” und ihrer „Identität” in der deutschen Literatur um 1900 = Die Modernisierung des Ich*, szerk. Manfred PFISTER, Rothe, Passau, 1989, kül. 49–50.

zártóságára irányuló perspektívák kioltásában összegződik: „[...] e bonthatatlan / börtönt ne lásd”, ami – „belülről” nézve – már mintegy előzetesen végrehajtja a csak a befejezésben megelőlegezett önfelmentést (aki „akaratlan”, aligha láthatja börtönbe zárva magát), másfelől viszont – ami a külső perspektíva lehetőségét illeti – az individuum formájának külső láthatóságát (s ezzel együtt az „alku” kényszerét is) tagadja, illetve teszi lehetetlenné.

A külvilághoz való viszony csakis a küzdelem, illetve a törvények és alkuk világában valósul meg, amit a *Ne magamat?* a közvetlen, háborús erőszak képében ábrázol, a *Menekülni* című versben viszont gazdasági-politikai manőverek metaforájában lép színre (az „igazság” csak az „agyakban” az, a tudatok közötti tér, a kommunikáció tere „piac”, ahol „érdekképviselő” zajlik). Ez olyannyira meghatározza a *Te meg a világ* költészetét, hogy annak nyelvi karakterisztikuma is olyan leírásokat nyert, amelyek sok tekintetben az én eme szituáltságának sémáját tükrözik vissza. Egyfelől rendre a kötő- és határozószavak, a szintaktikai viszonylatok – például állítmányváltások vagy az enjambement technikája általi – dinamizálására helyeződik a hangsúly,⁷ másfelől pedig a nyelvi magatartás pragmatikai kettőssége: a nyelvi cselekvés – gyakran erős performatív értékű – gesztusai és egyfajta szenvtelen, leíró modalitás együttes vagy egymást váltó jelenlétére, vagyis a beszélő és a cselekvés olyan szétválására, amit Kabdebó Lóránt először „aktor” és „néző” kettősségeként,⁸ később – vitatott formulával – a versnyelv dialogikus hangoltságaként írt le.⁹ A szóhasználat, a grammatika és a szintaxis tartományaiban (azaz a diskurzus azon szintjein, amelyeken a beszélő szöveghez való viszonya kevésbé jelölt) a viszonylatszerűség, sőt akár a viszonylagosság a domináns jellemzője ennek a líranyelvnek, míg a megnyilatkozás pragmatikai szintjén a nyelvi küzdelem (vitázás, parancs, felszólítás stb.) erőteljes performativitása bizonyult a leginkább szembeötlőnek. A *Te meg a világ* verseinek feltűnően nagy hányada

⁷ Ehhez lásd RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 81.; NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1997, 10.; de már HALÁSZ Gábor, *Te meg a világ* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, 717.

⁸ KABDEBÓ Lóránt, *Ütkeresés és különbség*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 61., 71–72.

⁹ KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992, 25–27.

kezdődik olyan megnyilatkozásokkal, amelyek viszontválaszként, a vita vagy az ellentmondás gesztusaiként értelmezhetők s így egy közvetlenül nem megjelenő másik szólam jelenlétére utalnak, ilyen gesztusok tagolják például az *Egyetlenegy vagy* című verset, ahol a versnyitány vitatöredékei („Nem! Semmiért! / Az életet? / Se aranyért, se ingyen! / Nem! Senkise! Mért?!”) a későbbi szakaszokban különféle utasítások kifejtettebb performatív értékével térnek vissza (pl. „s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak itt! és / sehol soha többé! / Soha! – megtanúld. / Csak most! – ne hallgass / örültek szavaira.”; „élj, ha ez a jó, / halj meg, ha az jobb.”; „De vigyázz.”; „Ne felejtse”; „Soha! – Számkivetett vagy, / de úr, ne felejtse el!”).

Mint ezen az – egyébként egyáltalán nem egyedülálló – példán látható, a lírai hang megszólítottja itt legalábbis ingadozik valamely idegen vagy külső, fenyegető parancs és az önmegszólításban pozicionált én között, ami az ún. „önmegszólító verstípus”¹⁰ egy meglehetősen érdekes változatáról tanúskodik. Egyfelől ugyanis, különösen a dialogikus versnyitányokban, egy ismeretlen, külső instancia a megszólított, amellyel szemben az én éppen önnön individualitását védelmezi, amit esetenként idézőjelek közé fogott nyitósorok vagy szakaszok nyomatékosítanak (pl. *Ne magamat?, Mint ti*), s az ilyen dialogikus helyzetnek nyilvánvaló ellenpontját képezi az az analitikusabb, leíró vagy konstatív modalitású beszédmód, amely Kabdebó különbségtételét követve inkább a „néző” pólusát képviseli és amely maga is gyakran az egyes szám második személyű megszólalás formáját ölti, ugyanakkor „a megnyilatkozás isteni közönyéről”¹¹ tanúskodva. Másfelől, mint azt az iménti példa egyértelműen láthatóvá teszi, a meg nem szólaló vita-partner pozícióját sok esetben maga a második személyben megszólított én veszi át (ami egy lehetséges magyarázatot nyújt arra, hogy miért a te szerepel a kötetcímben): a te pozíciójában elmosódik a határ én és másik között. Vagyis sok esetben lényegében nincs mód különbséget tenni önmegszólítás és megszólítás, megszólított én és megszólított másik között. Mindez azt mutatja, hogy – a megnyilatkozás szintjén – korántsem olyan

¹⁰ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő., *11+7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984². Az önmegszólító vers problémájáról Szabó Lőrincnél lásd még KABDEBÓ Lóránt, *Az Egy álmai* = Uő., *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1996, 99–100.

¹¹ HALÁSZ, *Te meg a világ*, 716.

egyértelmű az én el- vagy körülhatárolhatósága a külvilággal vagy a mindenkorival másikkal szemközt, ami egyébként, innen közelítve, az én önmegjelenítésében sem minden esetben olyan magától értetődő (elég arra gondolni, hogy a *Semmiért Egészen* az én önnön individualitására alapított legitimitását azon az áron építi fel vagy védi meg, hogy eközben mintegy a másikat – „sorsomnak alkatrészét” – inkorporálja). Aligha véletlen, hogy a kötet recepciótörténetét meghatározó egyik legfontosabb interpretációs kód az egyén–kollektívum közötti különbség volt, mint ahogy az sem, hogy e különbség – az individualitástematika szembeötlő túlsúlya ellenére – esetenként már a kortárs fogadtatásban (pl. Halász Gábornál) is elégtelennek bizonyult a versek megfjtéséhez.¹² Ennek a kódnak a problémája végső soron ismét az én önmegjelenítésében, önmegnevezésében vagy önmegszólításában rejlő ellentmondásra mutat vissza. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világ* egyik kulcsszava, az Egy, amelyet a szakirodalom alapvetően Max Stirner, a *Das Einzige und sein Eigentum* filozófiai fogalomhasználatára vezet vissza,¹³ bizonyos értelemben ezt az ellentmondást dolgozza fel.

Az *Egy álmai* az a vers, ahol az Egy ezen teljesítménye a legkifejtettebb formában nyomon követhető. A költemény szövegét, bizonyos rendszerességgel, végig a meggyőző vagy vitatkozó, megszólító beszédhelyzet és a konstatív, kifejtő mondatalkítás váltakozása tagolja. A vers nyitánya („Mert te ilyen vagy s ők olyanok / és neki az érdeke más / s az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás”) a külvilág által fenyegetett én pozíciójának fogalmi leírását és (a névmások sorakoztatásában jelölt) diszkurzív feltételezettségét fogja egybe. Előbbi az „érdek” kifejezésben, illetve az én zártságában összegződik: az „igazság” itt adott két meghatározásában az a közös, hogy nem teremtenek közösséget vagy kapcsolatot én és másik között (az „idegállapot” nem közvetíthető, a „megfogalmazás” kifejezés pedig ebben az összefüggésben a „különböző” vagy „sokféle” attribútumait implikálja, a kettő összefüggését később az „ami él, annak mind igaza van” kijelentés tárja fel), illetve ezt ismét csak az „alku” állíthatja elő. Ezt a közvetítést a vers

¹² Erről bővebben lásd PALKÓ Gábor, *Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban* = *Újraolvasó*, 55.

¹³ Lásd KABDEBÓ Lóránt, *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása* = *Uő., Vers és próza*, 60–65.

szókincsének fogalmi rétege a harc és küzdelem szemantikájával (s így az „érdektől” független megismerés és cselekvés elutasításával: „s ami szabály, mind nélkülem / született”; „Tilalom? Más tiltja? Bűn? Nekik, / s ha kiderül!”) helyettesíti: az én „világhoz” való viszonya a rabság és szökés, elrejtőzés kényszereiben rajzolódik ki, a „megértés” lehetőségét az ellenség és barát közötti különbségtétel írja felül. A „megértés” itt – a korban nem egyedülálló módon – kevésbé valamiféle megfejtő értelmezést, mint inkább én és „te” intuitív érintkezését jelenti („megérteni és tisztelni az őrt / s vele fájni, ha fáj!”) és éppen ezért szó szerinti értelmében is indokolja, hogy miért jelenik meg az én fennmaradását fenyegető lehetőségként: a „Ha mindig csak megérték, / hol maradok én?” kérdés kézenfekvő olvasata (aki mindig csak megért, aligha képes érvényre juttatni az érdekeit) ebben az összefüggésben azt árulja el, hogy az „érdek” itt egyszerűen az én megmaradásaként azonosítható, abban a fentebb tárgyalt értelemben, hogy az én legitimitása egyedül önnön individualitására alapulhat. Ezt tükrözi vissza egyrészt az, hogy a külvilág csak fenyegető vagy baráti környezetként érzékelhető („és mégse nézzem a fegyvereket, / hogy szeretet vagy gyűlölet / közelít-e felém?”), de lásd még *A homloktól fölfelé* című versben is: „Mind den ellenség, ami él, / és csak mint prédáját szeret;”), ami a pusztaság elismerés („megérteni és tisztelni”) helyére barát és ellenség megkülönböztetését állítja (talán nem teljesen érdektelen megemlíteni, hogy gondolkodástörténeti párhuzamként itt a „politikai” Carl Schmitt-féle koncepciója kínálkozik),¹⁴ másrészt az a tény, hogy a vers az én megmaradásának (s így az én tulajdonképpeni egyetlen „igazságának”) és fenyegetettségének – a „politikai” vagy háborús mellett – biológiai jelentéskörét is felvázolja („idegállapot”; „[...] ami él, / annak mind igaza van / Én vagy ti, egyikünk beteg;”, „vele fájni, ha fáj”; „könnyeink s vérünk savában”).

A vers (itt a te-önmegszólítástól sokáig tartózkodó) beszédhelyzetének sűrűn jelölt alakulása az összes lehetséges grammatikai személyt szembeállítja az összes lehetséges viszonyban: *te*, illetve *ők* és *neki* a nyitányban, „én vagy ti” a második, majd – visszautalva a „Ketten vagyunk, én és a világ,” sorra – *neki* és *magamnak*, *ő* és *én* a harmadik szakaszban („Ketten va-

¹⁴ Vö. Carl SCHMITT, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris – Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 2002, 18–20.

gyunk, én és a világ, / ketrecben a rab, / mint neki ő, magamnak én / vagyok a fontosabb”). Ugyanakkor éppen ez a harmadik szakasz az, ahol maga a szembeállítás problematizálódik, méghozzá szintaxis és jelentés konfliktusában: mint az más összefüggésben megmutatható,¹⁵ az én–világ, illetve a rab–ketrec differenciák megfeleltetése mindkét lehetséges irányban végrehajtható, amennyiben nem áll rendelkezésre olyan nyelvi eszköz, amely egyértelműen rögzítené a pólusokat. Ennek az a leglényegesebb következménye, hogy az én zártsága (amely mint a „rabé” a „ketrecben” megmaradna, sőt meg is duplázódna) az egyik lehetőség szerint (a világ mint az én rabja) megbomlik, hiszen magában tartalmazza azt, amivel szemben elhatárolja magát, azaz önnön formája az énen belül ismétlődik meg: ez egyfelől egy reflexív mozzanatként nevezhető (az individualitás magában hordozza önnön individualitását, azaz a külvilágtól való különbözőségét), másfelől azonban megbontja az én zártságát, amennyiben ez önnön „túloldalával” is belülről szembesül.

Nyilvánvalóan ez a legfőbb akadálya minden individualitás önábrázolásának. Aligha véletlen, hogy *Az Egy álmai* második fele már nem él az én elhatárolásának eddig tárgyalt formáival, pontosabban az ebben rejlő ellentmondást mintegy kikerüli. Egyrészt azért, hogy én és világ viszonya a kint–bent különbség mentén végképp olvashatatlaná válik, amint az rögtön a negyedik szakasz nyitányának „szökés”-jelenetében világossá válik.¹⁶ Először a *lelkem*, majd az *értelem* szökik, ezt a menekülést azonban kétes fényben láttatja az a körülmény, hogy a szökés nem törli el, illetve – másfelől – eleve „látszólagosnak” láttatja az elválasztó rácsokat („Szökünk is, lelkem, nyílik a zár, / az értelem szökik, / de magára festi gondosan / a látszat rácseit.”), amit közvetlenül a rács átjárhatóságának képzeke követ (a háló átjárható a víz által: „Hol járt, ki látta a halat, / hogyha a háló megmaradt / sértetlenül?”), sőt a rács és a háló metaforikája lényegében megfaji a „Bent egy, ami kint ezer darab!” megállapítást is: ami *kint* ezer darabban jelenik meg, az lényegében a hálón vagy rácson keresztüli pillantás elé táruló látványt, a kockákra darabolt képet idézi fel, s ez világossá teheti, hogy nem *bent* és nem is *kint*, hanem a kettőt elválasztó határ veszélyezteti az egy (*Egy*) fennállását, azaz a kiinduló differencia, én és világ, bent és kint kü-

¹⁵ Lásd a következő fejezetet!

¹⁶ Lásd a következő fejezetet!

lönbsége maga szorul újragondolásra s adja át a helyét az Egy és a határ különbségének (mint az ötödik szakasz elején: „Bennünk, bent, nincs részlet s határ,”). Ez a különbség lényegében egybemossa kint és bent pozícióit, amit pontosan mutat a „folyékonyságnak” a háló-metaforától kezdve végig uralkodó szemantikai mozzanata („anyánk, a végtelen / tenger, emlékként, könnyeink / s vérünk savában megjelen”; majd „Tengerbe, magunkba, vissza!”), illetve az álom, amely harmóniát teremt az én belső világába való visszahúzódás és a „végtelen tenger” nyíltsága között. Lényegében ez a ketős feltétele az Egy megragadásának: az én oszthatatlansága és a határtalan végtelennel való azonosulása. Ez, nyilvánvalóan, nem mehet végbe az individuum önmegjelenítésének reflexív útján, hiszen az éppen én és világ különbségét termeli újra az énben, s innen nézve aligha lehet meglepő, hogy a vers második felében, ahol végig az önmegszólítás határozza meg a beszédhelyzetet, egy kivételtől eltekintve a mi helyettesíti az ént én és te pozícióira osztó önmegkettőzést (még a *magány* is többes számú lesz: „mi csak mi vagyunk, egy-egy magány,”). Ezzel, persze, létesül egy újabb különbség is, hiszen – amint arra Kabdebó felhívja a figyelmet – a versben lényeges távolság jön létre az én és az Egy között,¹⁷ ami elég távolra helyezi a verset attól, hogy Stirner „egyszerű megverseléseként” lehessen elintézni.¹⁸

Nem kerülheti el a figyelmet, hogy az Egy álomszerű birodalma lényegében valamiféle regresszív folyamat eredményeként tárul fel: egyrészt egyfajta thalasszális ösztön, másrészt pedig – ettől nem függetlenül – a születés előtti állapot felidézése formájában, lényegében tehát az én (testi) létrejöttének visszafordításaként. Az én és ezen oszthatatlan vagy határtalan Egy között, persze, van érzéki kapcsolat, sőt érintkezés, hiszen „anyánk, a végtelen tenger” nagyon is testi „emlékként” jelenik meg („[...] könnyeink / s vérünk savában megjelen.”). Mégis – talán éppen ezért – a végső menekülés („Tengerbe, magunkba, vissza! [...]”) éppen a testből való meneküléssel lesz azonos, ami lényegében visszamenőleg világítja meg a szökés korábbi jelenetét: innen nézve aligha mondható esetlegesnek, hogy *lelkem*, illetve az *értelem* szökik, mondhatni szökik ki a testből, amely így mintha maga bizonyulna annak az elválasztó határnak, amely az ént az Egyből kikülöníti

¹⁷ KABDEBÓ, *Az Egy álmai*, 75–80.

¹⁸ BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő* = Uő., *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 190.

(a testetlen értelem által magára festett – s így láthatóvá tett – látszólagos rácsok talán éppen a testtel magával feleltethetők meg). Az Egy és az én azonosságának útjában tehát a test áll, és az én eme menekülése a testből innen nézve nagyon is kézenfekvő alternatívának látszik, hiszen a tudatot talán csak a test gátolja meg abban, hogy bármikor bárhol jelen lehessen, még ha ez a jelenlét – paradox módon – nem is lehet érzéki jelenlét. Ezzel azonban aligha menthető meg az individuum autonómiája: amint arról Luhmann több helyen is beszél, a zárt rendszerként felfogott tudat egyedül a testre való referencia révén képes önmagát egységként felfogni s ilyenként működni,¹⁹ és ezt szem előtt tartva a test egyszerre feltétele és akadályja az individuum önmegalapozásának, legalábbis az én és az Egy Szabó Lőrinc versében kibontakozó viszonyrendszerét tekintve. Az individualitás történeti szemantikájában Luhmann szerint a test, pontosabban a psziché–test viszonylat a tudat–tudattalan differencia előtérbe kerülésével radikális funkcióváltáson ment keresztül, amennyiben ez utóbbi lehetővé tette a psziché testtől (pontosabban a psziché–test összefüggéstől) való emancipációját.²⁰ Mint az a fentebb felvázolt interpretációban látható volt, *Az Egy álma*iban ez a fejlemény oly módon jelentkezik, hogy a test lényegében akadályja a tudat és a tudattalan, pontosabban a tudatelőtti közötti közvetítésnek, sőt lényegében, minthogy végső soron a testben lelhető fel az én és világ közötti határ instanciája, az én külvilággal folytatott harcának is ő az egyik kiváltója (aligha véletlen, hogy ez a harc az én biológiai fennmaradásának képzeteiben is megjelenik a versben, mint ahogy az sem, hogy az én individualitásának másik irányú fenyegetettsége, a szerelem érzéki világa, szintén a testből indul ki). A test, tehát, tulajdonképpen az én és az Egy közötti azonosulás vagy legalábbis a kettő közötti közvetítés folyamatának a hulladéka, s innen nézve aligha nevezhető véletlennek, hogy a *Te meg a világ* egyik tematikus súlypontját az önreferens, magára záruló tudat nem-érzéki univerzalitása adja, miközben, persze, mint az majd szintén látható lesz, Szabó Lőrinc költészetének nagyon (a magyar lírában szinte páratlanul) lényegi mondanivalója van a testről is.

¹⁹ A kérdésről bővebben lásd Véronique ZANETTI, *Kann man ohne Körper denken?* = *Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 281–286.

²⁰ LUHMANN, *I. m.*, 335.

Ezt megelőzően azonban tisztázásra szorul az a kérdés, hogy miként jelenik meg a *Te meg a világ*ban a testtől elszakadt individuum képzete, pontosabban, hogy milyen önmegjelenítési lehetőséget kínál az én (vagy az Egy) belső univerzuma számára az individualitás önreferens zártságának feltétele. Ha, mint az *Az Egy álma*iban látható volt, ennek (egyik) akadályát a test képezte, akkor aligha lehet meglepő, hogy ez az érzéki tapasztalat törléséből vagy legalábbis relativizálásából indulhat ki. Az individuum, egyebek mellett, éppen azért tudja magát zárt rendszerként felfogni, mert a külvilágtól való elhatárolódása arra alapul, hogy ott semmi sem hasonlít rá, és, valóban, a *Te meg a világ* magány- és éntematikája rendre ebből a felismerésből bontakozik ki, például: „Magány, ki védsz, sorsom magánya, / mozgó bűvárruhám, – a lárma / s a tett kívül van rajtad, és / kedv, hit s a többi odakint / oly idegen nekem ma, mint / egy mesterséges tévedés.” (*Gyanakvás*). Mint ez a – talán Babitsra emlékeztető – bűvárruha-metaforáról itt leolvasható, a bezártság és a külvilágtól való idegenség valóban az azzal való érzéki kapcsolat torzulását vagy redukálását implicálja: a bűvár a közvetlen érzéletektől megfosztva képes csak megfigyelni a környező világot, mintegy belül kivetülő vagy tükröződő képként. A *Gyanakvás* kötetbeli szomszédja, a *Magány* ennek az önjelentkezésnek egy organikus alapmintájú változatát rajzolja körül: itt a magány a gyümölcs héjához, majd „az élet bőréhez” hasonlítottat, s ez az – ismét az *élet* biológiai jelentéskörét aktíváló – fordulat egyben azt is implicálja, hogy az én egyszerre azonos és egyszerre különbözik önnön magányának határaitól. A közvetlen érzéklet s így a külvilággal való kapcsolat legkézenfekvőbb lehetősége (*bőr*) „belülről” nem tárgya az észlelésnek (*hordom*), kívülről viszont már *páncélnak* látszik („Hordom az élet bőrét, burkomat / s látom, mindenki páncélt hord magán.”), s a szonett az én feloldódásának ígéretét – *Az Egy álma*iból ismert módon – a testi diszkontinuitást eredményező születés („A mindenségből furcsa kivonat: / millió véletlenből összegyűltem, / de már megszületve elkülönültem / s most magány vagyok s új magányra mag”) visszafordításában, itt konkrétan a halálban jelöli ki („várom, hogy a halál kezébe vesz, / s lehámozza rólam az életet.”).

Fontos ugyanakkor, hogy az én itt egyszerre lesz azonos és különböző önmagától mint ön maga börtönétől, amit a *Magány* 9. sora a *magam* és *idegen* azonos grammatikai pozícióban való egymás mellé rendelésében

nyomatékosít („Gyümölcs vagyok, magamban, idegenben.”), ugyanis ez a körülmény meghatározza az én önmegjelenítésének (pontosabban az én önreferenciája megjelenítésének) technikáit, amelyek a *Te meg a világ* verseiben elsősorban a befelé nézés paradox képzetében jelennek meg, amit gyakran éppen az érzéki láthatóság hiánya határoz meg: „Sötétben nézem magamat:” (*Harminc év*); „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz [...]” (*Börtönök*); „tükörszínjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz” (*Embertelen*) stb. Az önmegjelenítés ezen tropológiájának líratörténetileg is beszédes a kontextusa: megtalálhatók a variánsai József Attilánál (pl. utóbbi néhány évvel később született, a Szabó Lőrincnél egyébként jóval komplikáltabb *Magány*-szonettjében, amely a külső és belső láthatóság, saját és idegen tekintet közötti különbségtételt törli el: „látom a szemem, rám nézel vele.”), bizonyos elemei azonban kétségkívül rendelkezésre állnak már a Nyugat-líra repertoárjában, az autonóm én univerzalizálásának különféle változataiban. Ez Adynál ugyanakkor – az én intenzív és extenzív felnagyításának, illetve az én és külvilág közötti differencia kvalitatív formáinak összefüggésében – sok esetben tematikusan éppen a külső láthatóság képzetére alapul: például az én megjelenítésének egyik gyakori, központi referenciája a szem, de – másik irányból – ezt támaszthatja alá a „Ki látott engem?” tematikája, sőt a Szabó Lőrinc-féle Egy és Ady Élet-szimbóluma között is éppen a bennük implikált intenzitás befelé, illetve kifelé irányultsága között van talán az egyetlen igazán lényegi különbség. Az én bezártságának esztétizációja Babitsnál, másfelől, aligha implikálja az individuum idegenségét önmaga számára: a *Magány* kézenfekvő előképeként kínálkozhat például *A lírikus epilógja* az önmagába zárt gyümölcs hasonlatával, illetve az én börtönként való azonosításával, éppen avval a különbséggel, hogy az én belső láthatóságát vagy megismerhetőségét nem teszi kérdéssé. Az önmagába zárt én, pontosabban a testtől függetlenedett és érzékeitől elidegenedett tudat megjelenítésének a *Te meg a világ* verseiben az az egyik legfőbb kérdése, hogy miként ábrázolható egyáltalán egy olyan világ, amely érzéki úton nem közelíthető meg. Nyilvánvaló, hogy ez nem jelentheti a teljes absztrakciót vagy fogalmiságot, ugyanakkor igaz, hogy az én belső univerzumának tárgyi-érzéki karaktere Szabó Lőrincnél valóban meglehetősen redukált. Szembeötlőnek mondható például, hogy nemcsak az élő vagy halott test (ahol a szerkezet

vizualizálható, mint pl. az *Egy egér halálára* példázatában), hanem – miként arra Rába György hívta fel a figyelmet²¹ – maga a személyiség vagy annak testetlen régiói is „szerkezetként” jelennek meg, mint a *Börtönök* zárlatában.

A *Te meg a világban* ez a belső univerzum jellegzetes motivikus csomópontok mentén bontakozik ki. Ezek egyik legszembeötlőbb változata a külvilágnak mint univerzumnak a tudat belső világában való megismétlődése vagy megkettőződése, ami megint csak én és külvilág differenciájából indul ki, ám az én külvilágbeli elhelyezkedését khiasztikusan a külvilágnak a tudatban való megjelenésével szembesítve. A kötet legismertebb versei közül a *Csillagok közt* nyújt példát erre, amely az Egy és a relatív igazság tematikáját a „külső” és „belső” törvénykezés konfliktusában bontakoztatja ki. A lírai én nyelvi magatartása itt is a beszéd cselekvésszerűségének és megismerő vagy konstatív karakterének pólusai között alakul, amit egyik oldalon a vitázó-perszuazív hangvétel, másik oldalon pedig a látás, azaz a megismerés vizuális-reprezentatív formájának erőteljes tematikus jelenléte jelölnek. Az én külvilághoz való viszonyulása itt is küzdelemként, harcként jelenik meg, egyrészt az erkölcsi, s ezen belül a jogi-törvénykezési szókincs dominanciájában,²² másrészt a erős illokutív karakterű kifejezések viszonylag rendszeres jelenlétében. A kettő kapcsolata persze kézenfekvő, hiszen aligha létezik olyan nyelvi tartomány, amely a törvénykezés jogi és politikai diskurzusánál erőteljesebben szembesítene az „igazság” megismerésének kognitív és létrejöttének performatív feltételrendszere közötti elválaszthatatlan kapcsolatra. A *Csillagok közt* szövegének illokúciós rétege éppen erre az összefüggésre mutat vissza: a nyitány vitahelyzete az én törvényi instanciává való kinevezésének aktusára, illetve ugyanezen aktus legitimitázálására épül („Törvényszék? Én is az vagyok! / S jogomat már vitassa minden, / ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”). A későbbiek során szintén a *törvény*, *Igazság*, *szabályok* kifejezések határozzák meg ennek az önlegitimációnak a kifejtését (bizonyos értelemben a vers egész szövege nem tesz mást, mint hogy végrehajtja ezt az önlegitimációt), amelyek rendre performatív műveletek kontextusában jelennek

²¹ RÁBA, I. m., 85.

²² Ennek jelentőségéhez a magyar későmodern költészetben lásd NÉMETH, *Az önmegszólító verstípusról*, 59–60.

meg („és ezer idő hirdeti, / hogy túlkeves az Egy Igazság.”; „parancsai a látszat Egynek”; „Emberek, ti ítélni mertek?”; „és ítélek és szánakozva / felmentlek titeket, Vakok.”).

A vita téje tehát elsősorban az ítéletalkotás joga, ami magában foglalja az erkölcsi-törvényi ítélkezést (lásd a felmentés gesztusát a zárlatban), illetve az ítéletalkotás kognitív értelmét (az igazságról, megismerésről alkotott érvényes ítéletek megalkotását) is. Mint az azonban a vers nyitányából már kiderül, az én elsősorban védőbeszédet tart (ez a beszédhelyzet rendkívül gyakori a *Te meg a világban*, mint azt a legegységelműbben *A test védekezik* vagy a *Ne magamat?* példázzák): vitatja egy *törvényszék* jogát – a nyitókérdés felfogható visszakérdezésnek, s ennyiben a *törvényszék* előtt megszólaló vádlott beszédhelyzetét jelöli –, illetve önnön törvénykező autoritása mellett érvel, vagyis mintha saját felmentését vezetné be, ami aztán átfordul mások felmentésének aktusába a vers végén. Vádló és vádlott felcserélhetősége (aminek egy másik, a kötetben rendkívül gyakori tematikus változata *őr* és *rab* felcserélődésében azonosítható) részben arra alapulhat, hogy nincs strukturális különбözőség az ítéletalkotó pozíciók legitimálásában, ez azonban a *Csillagok közt* esetében nem egészen, pontosabban csak látszólag teljesül: az én önnön egyszerűségére, deiktikusan kijelölt jelenére hivatkozik („ha itt és most és én tekintem”), amivel szemben a törvénykezés személytelen általánossága áll („S ti, vak szabályok, kész ígék, / parancsai a látszat Egynek”), a háttérben talán még (az én törvényszék előtt kérdező-válaszoló nyelvi viselkedésében implikált) szóbeliség és írásos törvényiség (*függvény*, „kész ígék”) ellentétét is kirajzolva (diskurzustörténeti háttérként érdemes itt talán ismét Schmitt jogfilozófiájára, pontosabban annak ún. „decizionizmusára”,²³ és – ettől nem független – írásossággal szembeni gyanakvására hivatkozni, amely a jogi döntéshozatalban a normatív dedukció helyett a konkrét szituáció kényszerére helyezi a hangsúlyt).

Ennek van némi jelentősége a *Csillagok közt* jogvitájában, ugyanis – az énben egyszerre bennfoglalt deiktikus partikularitás és formális általánosság feszültségét strukturálisan ismételve – az egyéni cselekvés és a vaknak, illetve látszólagosnak nevezett törvény általánossága közötti összeférhetet-

²³ Vö. Carl SCHMITT, *Politische Theologie*, Duncker & Humblot, München–Leipzig, 1934², 20., 42–43.

lenség, az tehát, hogy az én egyéni igazsága nem jelenhet meg a „vak szabályok, kész igék” segítségével („s ami szabály, mind nélkülem / született:”, ahogy *Az Egy álmai* fogalmaz), meghatározza azt a fordulatot, amelynek során az én beszéde a védekezésből a felmentésbe vált át. A vers utolsó előtti szakasza ugyanis nemcsak a tett, hanem a tett és tettes közötti kapcsolat, a motiváció kitudakolhatóságát is kétségbe vonja („Tudhatjátok [azt hiszitek?] / mért volt mindaz s mi lehetett, / amit más tett vagy sohasem tett?”). Itt is érvényre jut az ítéletalkotás kettős arculata: egyfelől a tett erkölcsi mérlegelése („mért volt mindaz”), másfelől a kognitív igazság felől hozandó döntés („mi lehetett”). Előbbi lényegében a tettes, az én törvényi megfektethetlenségét implikálja,²⁴ utóbbi pedig ismét az én instanciájára mutat vissza, amennyiben a vers egész kontextusa a megismerésnek az éntől függő természetét hangsúlyozza.

Aligha véletlen tehát, hogy a relativitás kozmikus szcenikájában is együtt tér vissza az ítéletalkotás e két aspektusa. A csillagok mozgásának először még az ítélkező én rögzített tekintete a középpontja, ám ez már a második szakasz khiasztikus jelenetezése („Csillagaim, hová zuhantok? / Hová zuhanok nektek én?”) által módosul, hiszen ez az ént is mozgásban, mintegy az egymás körül keringő égitestek egyikeként láttatja (megidézve ezzel a modern lírai szubjektivitás megjelenítésének egyik legalapvetőbb metaforáját pl. Vajda Jánosnál, Tóth Árpádnál) – az én deiktikus ittje és mostja maga is pillanatnyi, illetve a *csillagok* mozgásának függvénye. A vers egyik fontos lexikai rétege éppen ezt, a függés és függőség képzetét variálja, amint az a *függvény* és a levetett *fátyol*, illetve már korábban a mérleg ingó mozgása jelzi („s mérlegeink ingó kalandok.”). Ez utóbbiban persze nemcsak a valóban egymástól függően mozgó (égi)testek (és terek: „egymást bénítják s tologatják / rugalmas terek rácsai”) képzelete folytatódik, hanem bevonja az ítélkezés jogi szimbolikáját és frazeológiáját is („a mérleg nyelvének” ingására lehetne gondolni, illetve egyáltalán a mérlegnek az igaz-

²⁴ Ennek jelentése az individuum fogalmának „modernizálódása” képezte történeti háttér előtt bontakozik ki, amely többek közt azon büntetőjogi fejleményben csapódott le, hogy itt felértékelődött a tettes kikutatandó személyiségstruktúrájának szerepe s a büntetés kiszabása egyre erőteljesebben inkább az erre, mintsem a tett okozta kárra vonatkozó reakcióként nyert értelmet, vö. Eberhard SCHMIDHÄUSER, *Der Wandel des Menschenbildes im Strafrecht um die Jahrhundertwende = Die Modernisierung des Ich*, 135.

ságosságot megtestesítő emblematikus funkciójára). Annak, hogy a vers e központi képrendszere a „függés” fogalmi jelentésére mutat vissza, abban rejlik a jelentősége, hogy lényegében ez oldja fel az én partikuláris, illetve a törvény általános igazságának viszályát, méghozzá oly módon, hogy kiiktatja ez utóbbi lehetőségét (amit megerősíthet az is, hogy látás és vakság egész versen végigvonuló oppozíciója is ezt a szembeállítást viszi tovább).

Egészen addig a pontig következetes ez a struktúra, ahol – az utolsó szakaszban – az egész kozmikus függvényrendszer át nem helyeződik az én tudatába: tekintete itt befelé fordul, illetve utólag átalakítja vagy legalábbis megkettőzi az addig felvázolt perspektíva-rendszert (az első szakaszban: „ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”; az utolsóban, amelynek nyitósora – „Törvényszék? Én is az vagyok” – megismétli az elsőét: „Nézek magamba, csillagokba,”). A mellérendelő szerkezet itt lehetővé tesz egy olyan olvasatot, amely az én tekintetét egyszerre önmagába és kifelé, a csillagokba irányítja (persze ehhez egyazon tekintetet két iránnyal kell felruházni), de nem zárja ki azt sem, amelyik a vers egész addigi jelenetrendszerét az én tudatába helyezi át. Ez utóbbi olvasatban nem állítható elő az általános törvénykezés addig kirajzolódó jogfosztása, ugyanis mindaz, ami az én ítélkezésének legitimitást nyújtott, a tudatban nem áll rendelkezésre: az én perspektívájával itt nem áll szemben a csillagoké, mint ahogy a tudatnak nincs igénye a szituatív „jogalkotás” („itt” és „most” nyújtotta) partikuláris legitimitására sem, hiszen pozícióját itt nem a kölcsönös meghatározottság, hanem a tekintet kizárólagossága határozza meg. A tudat, továbbá, az a hely, ahol tett és tettes kapcsolata (a szándék vagy a motívum) helyreáll, sőt „vádoló” és „vádlott” felcserélhetősége, illetve az én önmegkettőzése e két pozícióban is csak itt valósul meg, aligha véletlen, hogy az én először itt hoz (noha felmentő) ítéletet. A tudatban, tehát, újra-termelődik az én mint (kognitív) „törvényszék” partikularitásának és a jogi törvényhozás általános igazság(talanság)ának kettőssége, ami azt teszi láthatóvá, hogy az én individualitásának önmegjelenítése ezen a szinten is akadályokba ütközik, amennyiben az én határain belül ismétli meg egyedi és általános differenciáját.

Az én belső univerzumának egy másik jellegzetes csomópontja a zárt és üres terek képvilágában azonosítható: ez a *Börtönök* harmadik szakaszában az agy és a (véltetőleg) üres terem hasonlatában bontakozik ki, a *Harminc*

év az ént félkész (épülő vagy romos) házként jeleníti meg, az *Embertelen* zárata pedig megint csak a befelé tekintő és hallgató agy „tükörszínjátékára” korlátozza az „egész világot”. Aligha kerülheti el a figyelmet itt, hogy Szabó Lőrinc meglehetősen következetességgel az *agy* biológiai kifejezésével él (pl. a *tudat* helyett), ami különösen látványos a *Börtönökben*, ahol a 2. szakaszban az önmegszólítás (*Az Egy álmaiban* látotthoz hasonló módon) a *lelkemre* irányul, olyan kontextusban, amely az én paradox, önmegketőzés útján végrehajtott kifelé irányulásának lehetőségét veti fel („Más ember! Miért nem lehetek/ ellenfele saját magamnak!/ Lelkem, mi van oda-ki? Vannak/ más napok, más rend, más egek!”). Ez a lehetőség az „ellenfele saját magamnak” formulában csúcsosodik ki, aminek gátja, szó szerinti értelemben, nemigen rejthet másban – leszámítva a magányversekben rendre visszatérő halálöszton esetét – , mint az én testi egységében vagy önfenntartásában, és a vers éppen e lehetőség elvetését követően fordul az *agy* instanciájához, melynek kitüntetett jelenlétét talán Baudelaire-ra lehetne visszavezetni (a *Spleen*-versekre, illetve még inkább azon helyekre – *Le Beau Navire* vagy *Brumes et Pluies* – , ahol agy és szív, *cerveau* és *coeur* mint érzékszervek kerülnek egymás mellé vagy egymással szembe). „Lélek” és „agy” szembeállításának több szinten is számottevő funkciója van: poétikai szemszögből nem lényegtelen, hogy az aposztrophé hagyománya, de a magyar nyelv konvenciói értelmében is a kettő közül nyilvánvalóan inkább a „lélek” szólítható meg s vezetheti be ily módon az én felosztását a megszólító és a megszólaló szólamaira. Ugyanakkor, szemantikailag, az ellentét a psziché–test–sémát is felidézi, méghozzá nyilván a kettő széttartásának modern formuláját. Ha, Michel Serres egy ötletét követve, a lélek „helye” a testben mindig ott feltételezhető, ahonnan a test (pl. önmagát megérintve) testként érzékeli önmagát,²⁵ akkor sejthető, hogy valamiképpen a testben való lét és a test külső megjelenésének vagy hozzáférhetőségének, azaz – Helmuth Plessner nevezetes különbségtételével élve – „Körper-Sein” és „Leib-Haben” valamiféle metszéspontját jelöli, ellentétben ellenpárjával, az aggyal. Vagyis, az „agy” az az instancia, ingerek és idegek világa, amely önnön zártságát nem érzékeli, aminek van bizonyos következménye az én ilyen önmegjelenítéseiben.

²⁵ Michel SERRES, *Die Seele und die Tätowierung = Das Schwinden der Sinne*, szerk. Dietmar KAMPER – Christian WULF, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, 334–338.

Leginkább azt szem előtt tartva lehet ennek jelentősége, hogy az ént reprezentáló üres, zárt tereket, némiképp paradox módon, érzékletek töltik ki: „Agyamban, bent, mint egy teremben, / száll a szó s visszajön megint;”, illetve „tükörszínjátéka agyadnak, / mely [...] befele néz”.²⁶ Vagyis: az én külvilágtól és külső érzékektől levált absztrakt, belső birodalmát különféle hallucinációk vagy víziók töltik ki, ami az agy önreferens tevékenységében nyerheti el fogalmi párhuzamát. Ez pedig azt is jelenti, hogy – legalábbis ezen tematikus súlypont esetében – megint csak nem történik más, mint hogy az a differencia, amely mentén az én (ezúttal mint tudat) belső univerzuma elhatárolja magát saját, érzéki, külső oldalától, nem képes az autonóm én formájaként viselkedni.

Tulajdonképpen ugyanezen folyamatnak egy másik változata figyelhető meg a „túl”- és „másvilág” motivikus csomópontja esetében, amely a *Te meg a világ* vége felé mutatkozik dominánsnak. Köztudott, hogy a túlvilág, a szó elsődleges értelmében, a *Te meg a világban* nem áll rendelkezésre autentikus lehetőségként az én önmagából való kimenekülésére vagy bezártságának kompenzálására. Erről tanúskodik például a *Boldogság* című, szintén „lelkem”-mel vitázó vers, ahol az álom kétes produktumaként utasítatik el, illetve lényegében ugyanez a séma ismétlődik meg a *Belül a koponyádonban*. Másfelől azonban a *túlvilág* egyben az én meghaladásának azon, már többször szóba került lehetőségét is megnevezi, amely a születés visszafordításának prenatális fantáziáiban (és kábítószeres élményeiben) nyilvánul meg: ez itt is az álom világában lokalizálható, és problematikája éppen az érzéki megtapasztalhatóság kérdéseként jelenik meg, amelyre a vonatkozó versek kétféle választ is adnak. Egyrészt a hallucinatórikus érzékiségét, mint a *Csodálkozás* című versben, ahol a valóságos fájdalmat az én testi egységének feloldódása múlja felül és ahol a tudattól függetlenedő érzékiség képzete idézi fel az agy imént tárgyalt szerepét („Mint szünő fájdalom, egész / életed visszaindul, / vissza, születésed elé, – / csak juss túl, magadon túl! / A többit már nem is tudod, / úgy elaltat a béke, / érzékeid s a túlvilág / titkos szeretkezése.”), másrészt viszont éppen ennek tagadását, amint az a *Farkasrét* első, „a halál nyugalmat” a külső természeti világ érzéki gazdagságával szembeállító darabjának (*Másvilág*) kétkedő kérdés-

²⁶ A tükör motívumának szerepéről RÁBA, I. m., 76.

sorozata jelzi, így például „de mit ér a halál nyugalma, ha / nem érzem majd gyönyörét?”, illetve „Nem fény a fény, nem zöld a zöld, / s a Másvilág csak kifele szép?”. Szabó Lőrinc önkomentárja itt meglepő egyértelműséggel jelöli ki a *Másvilág* jelentését: „Régi verssorom, mely szerint idegen nekem minden, ami a bőrömön kívül van (a *Fény, fény, fényben A föld sír és meghal* címen megjelent versről van szó: „[...] idegen / minden, ami bőrömön kívül van,” – K.-Sz. Z.), itt tömörebb megfogalmazást kapott: minden »Másvilág«, ami kívülem.”²⁷ A túlvilág és a másvilág egyszerre „kívül” és „belül” vannak, ez a motivika, amely tehát egyfelől a hallucinatórikus érzékiség birodalmát, másfelől éppen a külső, érzéki realitás hiányát implikálja, sem alapozza meg az individuuum autonómiáját a tudat belső univerzumát az én érzéki, külső oldalától elválasztó differencia mentén.

Az, hogy az individualitás megjelenítésének problematikája Szabó Lőrinc költészetében az én, lélek és agy közötti különbség vagy távolság formáját ölti, méghozzá úgy, hogy én és külső realitás konfliktusának éppen az agy a kitüntetett színtere, nyilvánvalóan felveti azt az alternatívát, hogy talán éppen a test, tehát az egység biológiai princípiuma kínálja az én önazonosságának lehetőségét, vagyis az individualitás ilyenként való önmegjelenítése a test egységének képzetében alapozhatja meg vagy építheti fel önmagát. Mint az korábban már szóba került, az individualitás önreferens, zárt rendszerként való felfogása esetén egyedül a test egysége garantálhatja, mint elsődleges környezet, a tudat egységét, ez ugyanakkor nem szünteti meg minden strukturális különbözőséget a kettő között. A tudat mint zárt rendszer Luhmann szerint²⁸ képtelen önnön végességét feldolgozni, azaz nem tudja önmagát autoreferensen végesként leírni, amennyiben működése önmaga fenntartására irányul. Éppen ez az oka annak, hogy a saját halál elképzelhető az élet vagy a test végeként, a tudat működésének befejeződéseként viszont aligha (nyilván ez magyarázza a lélek halhatatlansága körül kirajzolódó kultúrtörténeti szemantika jelentőségét). Éppen ezért van szüksége a testre: a tudat nem juthat önmaga végéhez, csak egyszerűen megszűnik, ugyanakkor éppen e megszűnés vagy abbamaradás, azaz a testi halál ignorálhatatlan lehetségsége képezi a tudat

²⁷ SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = *Uő., Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 65.

²⁸ LUHMANN, *I. m.*, 374–375.

egységének (s ilyenként való önazonosításának) másik központi feltételét. Luhmann szerint a modern individualizmust ebből a szempontból a halálnak a privátvilágba való visszaszorítása, diszkurzív marginalizálása jellemzi, amit például az orvosi hallgatás praxisa jelez, illetve a saját halálról való beszéd kulturális tilalma, „az ilyen kísérletek kínosnak minősülnek és kevés rezonanciára lelnek”.²⁹ Ez nyilvánvalóan nem független az individualitás történetének azon fejleményétől, amely az individuum önmegalapozásának lehetőségét a szociális (kül)világ helyett egyre erőteljesebben az én határain belülre szorította vissza, egyben a szellemi-lelki és fizikai létezés distanciáját megnövelve. A testi halál (és a halott test) háttérbeszorulásának kulturális praktikái kiiktatják annak (pl. a szentkultuszban még implikált) lehetőségét, hogy a halott test is jelenléttel vagy jelentéssel rendelkezzen.³⁰

A modern művészet erre a halál vagy a test esztétizálásával, illetve – épp ellenkezőleg – az ilyen kompenzáció elutasításával reagál (Szabó Lőrinc számára különösen releváns példát jelenthetnek Baudelaire és Gottfried Benn általa fordított versei, pl. az *Une charogne* és a *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*), ami persze azt a kérdést is felveti, hogy milyen lehetőségek állnak rendelkezésre a test megjelenítéséhez akkor, ha ez az individuum autonómiáját mintegy eltűnésében biztosítja. Ezt az összefüggést illetően a *Te meg a világban* több stratégia is körvonalazódik. Megfigyelhető például, hogy az én fizikai létének ábrázolását döntő mértékben a test egyszerű, elvont megnevezése, mintsem érzéki reprezentációja irányítja, s a technika elsősorban test és psziché, vagy – talán pontosabban – test és én egységének vagy azonosságának fogalmi kontextusára vonatkozik, amit az agy kifejezés fontos szerepköre is megmutat. Az agy mintegy gondolkozás és érzékelés metszéspontja, s Baránszky-Jób pontos észrevétele, miszerint Szabó Lőrinc „nemcsak a fejével gondolkozik, hanem – mint számtalan-szor fejtegette – az egész testi valójával”,³¹ lényegében megmagyarázza, milyen lehetőség rajzolódik így ki a testnek az énbe való reintegrálására. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* a nem-nyelvi, hanem valamilyen más módon érzéki kommunikáció képze is visszatérően kirajzolódik.

²⁹ *Uo.*, 375.

³⁰ Erről bővebben lásd Christian WULF, *Körper und Tod = Die Wiederkehr des Körpers*, szerk. Dietmar KAMPER – Christian WULF, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 264–265.

³¹ BARÁNSZKY-JÓB, *I. m.*, 187.

A kötetet nyitó, Mikes Lajos halálára írt *Húsz év múlva* című vers a halált például éppen ennek akadályaként fejt ki („Nézlek, hívlak, de idegeiden / hiába zörget hívó idegem, / hiába kéz, nincs semmi vezeték / szív és szív, agy és agy között. [...]”), de itt említhetők a részvét jellegzetes gesztusai is (pl.: „és én értettem a panaszt, / amit ők már nem is gondolnak el,” – *Körúti éjszaka*).

A test, s ez az iméntiek alapján teljességgel következetes, a nem-érzéki vagy külső megközelítés, így például a (költői) leírás számára idegen: a *Te meg a világban* visszatérően a természeti tájhoz, illetve géphez hasonlítatik (a testi lét megszűnése ebből a perspektívából pl. ismételten a „lecsavart” lámpa metaforájában jelenik meg: *Halálfélelem, Két sárga láng, Semmiért Egészen*), hangsúlyosan nem emberi alakot ölt tehát. Az én (mint tudat vagy „lelkem”) és a test harmóniája, egyfajta „Körper-Sein”, csak akkor teljesül tehát, amikor előbbi az érzékelésben nyilvánul meg, amikor viszont az én vagy a lélek – a „Leib-Haben” formájában – a testtel mint saját testével szembesül, a test mibenlétét elsősorban az én uralmával szembeni lázadás határozza meg. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* ez a viszony is alkalmat szolgáltat az igazságszolgáltatás bírósági-törvényi fogalmának megidézésére: *A test védekezik* című vers az én törvényszéke előtt felelősségre vont és védekező test fikcióját bontja ki, ahol a vádló vagy ítélkező pozíciót a tudat vagy lélek tölti be (tehát mindaz, ami az én testetlen lényegét alkotja). Itt a lelkiismeret és az akarat, illetve a bírói-ítéletalkotói hatalom közös elemei („örök hang, aki kérdez”; „önvád”) állnak szemben a testtel, amelynek védőbeszéde *Az Egy álmaiból* vagy a *Csillagok köztől* ismert mintára épül („Bűnös a test? Elhinni bűn! / Bűnös, mégis? Mit tudom én! / Talán a törvény az, nem én.”), miközben a „zsarnok” vádló legfőbb bűneképp az jelöltetik ki, hogy ez – itt is – tett és tettes összefüggését kéri számon: „[...] örök hang, aki kérdez / s kutatja, hogy az ember mit miért tesz;”, illetve „s mindenki, mint én, gyilkosom, / aki les, üldöz s kérdi, hogy / rémült idegem mit miért tesz...». A vers elkülönített záró sora („Mi közöm hozzád, bíró, ha nem értesz?!”) végső soron erre utal vissza, ugyanakkor, mint az pusztán az itt citált sorokról is pontosan leolvasható, a test eme „védekezése” mégiscsak újratermeli a vitatott vád logikáját, nemcsak azáltal, hogy viszontvádol, hanem mert – minthogy megszólal – azt az antropomorfizációt hajtja végre, amely ellen lázad (énnek nevezi

magát, párhuzamot létesít „az ember” és „rémült idegem” között, s innen nézve aligha lehetséges elhatárolnia magát a „lelkem”-től: „vádoló, vádlott lelkemet,”).

Ez leginkább a test kiszolgáltatottságának képzetét erősíti fel, s paradox módon ugyanez történik abban a versben is (*Testem*), ahol a *lelkem* helyett *testemet* megszólító én köszönetet mond utóbbinak azért, mert az mintegy átvállalja a lélek vagy az akarat bűneit: „megköszönöm jószágodat, / hogy a robotok s hadak élén / jártál, míg pára lelkem élt, / és siratlak, hogy mindezért / oly rútúl meg fogsz bünhődni a végén.” A test itt „egyetlen szövetségesem”, „otthon, gép, erő, munka, gyár”, valamint „[...] szelíd, / kihasznált állatom, szegény, / akit még én is üldözök,” (azaz nem antropomorf, leszámítva az alávettség emberi szerepköreit, amelyekkel a vers időnként felruhazza: „te vagy a munkás és a hordár”; „testem, nyomorult proletár vagy”). A lélekkel való szoros összetartozása őr és rab, úr és szolga dialektikája szerint valósul meg („lelkem megfutott” – „te megtartottál”; „Nagyon önző és gőgös úr / a lélek, de úgy rádszorúl, / hogy fájni sem tud nélküléd.”), s lényegében ezen alapul a testbe való bezártságnak a *Te meg a világ* számos magányversét meghatározó képze. Az én egyrészt azonos a testtel, ez azonban másrészt pusztán határa, külső formája az „énnek” (a kettő közötti váltás egy tömör példáját lásd az *Egyetlenegy vagy* második szakaszában: „Ez vagy, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké;”).

A halál elkerülhetlensége s így az individuum egyszerűsége legkézenfekvőbb módon a testbe való bezártság képében adja tudtul magát. A *Te meg a világ* verseiben ez az összefüggés nemcsak a lélek vagy a tudat testhez láncoltságának képzetében mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a halált és az életet elválasztó határvonalat az önmagába, önmaga testébe zárt én körvonalai helyettesítik. Mint az az iménti példák során is láthatóvá válhatott, élet és halál különbsége a testi és szellemi lét mindkét oldalán megjelenik. Az én deiktikus jelene az egyén testi életének biológiai egyszerűségére mutat (pl. az *Egyetlenegy vagy* imént citált szakaszában: „Ez vagy te, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké; / s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak itt! és / sehol soha többé!” – az alliterációk szembeállításával is kiemelt időbeli ellentét *örökké* és „soha többé” között az én testi-térbeli autonómiájában oldódik fel), miközben másutt – *A Sátán Műremekei* egyik fontos témájára visszautalva – a testi vagy anyagi világ pusz-

tulása szolgálja a lélek életét (lásd pl. a *Testem* idézett sorait vagy a *Materializmust*: az anyag „milliószor megalázza magát / hűtlen fiáért, kinek neve lélek. / Az anyag öngyilkossága az élet”). Ugyanez a kettősség megfigyelhető a halál oldalán is: a tudat vagy a lélek „rágja” a testet például *A test védekezik*ben vagy a *Másvilágban*, miközben a testi lét végessége vagy fenyegetettsége a lélek különös hajótörésének bombasztikus allegóriájában tárgyiasul a *Halálfélelem* zárlatában: „[...] a nagy eget lelkünk ragyogva szántja, / még bízunk, akarunk, s egyszerre, mint bukott / csónakok, merülünk, s roncsunkra rázuhog / győzelmesen a föld fekete óceánja.” A két utóbbi példa azt is megmutatja persze, hogy ez a kölcsönviszony önmagában inkább psziché és test összetartozását, mint függetlenedését feltételezi: a test védőbeszédében vádló és vádlott a beszéd grammatikai pozíciójában egyesülnek („s mindenki, mint én, gyilkosom,”), míg a hajótörés-allegóriában a lélek és a (holt)test lesznek szétválaszthatatlanok (a nagy eget ragyogva szántó lélek lezuhanásának képe az emberi élet végső pillanatát szimbolizáló hullócsillagban fejthető meg, amely testetlenül tűnik el a horizonton, ugyanakkor elmerült *roncsunk*, amelyre a föld zuhog, aligha lehet más, mint az eltemetett holttest, az emberi élet anyagi hulladéka). Innen nézve következetesnek mondható, hogy találhatók a *Te meg a világban* olyan versek, amelyekben a halál nem pusztán az élet ellentétéként, hanem az élő test nélkülözhetetlen alkotórészeként materializálódik, megint csak meglehetősen biológiai értelemben: az énnel együtt születik a halála (*Majd*), illetve a test kihordja (talán úgy is lehetne fogalmazni: életre segíti) a halált („készül bennünk a túlvilág, / s mint anyának a magzatát, / ellenségünket, a halált, / gyermekünket, meg kell szeretni” – *Gyermekünk, a halál*).

Aligha véletlen, hogy a testi bezártság meghaladása vagy felülmúlása a modern költészetben a költői teljesítmény halált legyőző hatalmának kifejeződéseiben jut, rendkívül különböző formákban, fontos szerephez. Ez az összefüggés meghatározza a test önmegjelenítésének változatait a modern magyar lírában is. Ady költészetében a lírai én testi önreprezentációjának egyik súlypontját – az élet szimbolikájában dematerializált szív és vér mellett – a test azon régiói képezik (szem, arc, fül, könny) amelyek – kifejező képességük, illetve külvilág és én közötti közvetítő funkciójuk révén – lényegében éppen a testbe zártság meghaladásának lehetőségét biztosítják: itt még az agy bezártsága is megszüntethető („S meglékeltem a fejemet, /

Agyamba nézett s nevetett.” – *Harc a Nagyúrral*), s a külső kifejezés hiánya (így az írás nélküli arc *A föltámadás szomorúságában*) egyenesen az én önmaga számára való ismeretlenné válását eredményezi egy tükrös struktúra keretében. A testi lét végességének vagy egyszerűségének szintén a kifejezés az egyik legfontosabb ellenpólusa Babitsnál is: ez megmutatkozik egyfelől az egyszeri énbe való bezártságot és a testi pusztulást meghaladni képes dal alakváltó teljesítményében („egy dallal ölöm meg azt aki / voltam, és már más leszek.” – *Mint forró csontok a máglyán*), másfelől ugyanennek fordítottjában, például a betegségversekben, ahol a fájdalom (Babits esetében egyben nagyon szó szerinti fenyegetésként is) elsődlegesen éppen a költői hang létét veszélyezteti (*Beteg-klapancia*, *Balázsolás*). Sőt érdekes módon ugyan ezen kompenzációs struktúra egy variánsa figyelhető meg a magyar avantgárd költészet főművében: *A ló meghal a madarak kirepülnek* szövegében többször is előfordul a testbe való bezártság (az iméntieknél amúgy jóval materializáltabb és az expresszivitástól mentes) képzelete („de az ember mindig be van csukva s bőre fölött észrevétlenül elszaladnak a világok”; „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre mert ki is nézhetne túl önmagán”), melynek meghaladása az irrealizált, szétdarabolt vagy összerakott testben („megduzzadt könnyzacskóinkat állandóan a nyakunkban hordtuk”, „bélyegzőt ütnek a szívünkre”) a nyelv teljesítményeként valósul meg.

A Te meg a világ testfelfogásában kevés példa található az ilyen kompenzációra, hiszen itt a testtel való azonosság és a testtel való rendelkezés nem különülnek el végletesen egymástól. Szabó Lőrincnél a testbe való bezártságot nem az érzékek birodalmának elhagyása kompenzálja (a lélek „fájni se tud” nélküle), hanem a testben-lét felfokozása, s ez aligha történhet másként, mint más testekkel való érintkezésben, hiszen a test csak ezen az úton képes tudtul adni önmaga számára saját jelenlétét. A testi lét, s a szerelmes versek erotizmusa erről tanúskodik, mintegy más testekkel való érintkezés révén tartja fent magát: a női test az érzékiség „irgalmas kábítószere” (*Nők*), a végtelen hullámmozgás, a versritmus és a szerelmi aktus közötti párhuzamra épülő *Tenger* című vers pedig szétválás és egyesülés pólusai mentén állítja szembe a testtelenség és a testtel rendelkezés élményét. A test csak önnön határainak túlhaladásában válik testté,³² ugyanak-

³² Éppen ezért jelenik meg az erotikus élmény helyenként az én létrejöttének feltételeként: vö. erről KABDEBÓ, *Útkeresés és különbéke*, 53–55.

kor – s ennek számtalan tematikus kifejtése található a *Te meg a világban* – ezzel talán egyben képtelenné válik arra, hogy az én individualitását megalapozza.

Ezt a problémát jelzi azon versek jelenléte a *Te meg a világban*, amelyekben a halál nem az egyszeri testi lét eltűnésének, hanem az elpusztult test sajátos túlélésének, materiális jelenlétének képzetében tárgyasul. A *Szamártövis*-ben a bogáncs – az egymást követő évszakok természeti idejével párhuzamba állított – „életének” végességét a hátramaradt váz képe viszonylagosítja. A szamártövis a testnek mint önmaga őrének motívumát viszi tovább itt is („Mozdulatlan katona vagy: / befelé őr, őre magadnak!”), olyan összefüggésben azonban, amely a elmúlt élet testi érzékelhetőségét (ami a megfelelő kulturális praxissal is párhuzamba kerül: „Mint múzeumban holt lovagot / páncélja idéz kevélyen, / szuronyos csontvázad úgy zörög / december jég szelében;”) valamely jelentés vagy értelem feltételül jelöli ki: a vers zárlatában a halál sajátos jelentését vagy legalábbis jelentésének lehetőségét („üzenetét” a jövő számára) nem valamely túl- vagy másvilág, hanem a testi létezését lehetővé tévő őr maga hordozza („de mint holt őr, helyeden maradsz / egész az új tavaszig, / melynek, a nyár halálakor / üzentél valamit.”). A test minden pusztulást felülmúló hátramaradásának hasonló képzetére épül az *Egy egér halálára*. A csapdába került egér fogsága itt is arra emlékeztet, hogy a testi életbe való bezártság lényegében halál és élet elválaszthatatlanságát vonja magával: az egér a „halott élet kis fegyence”, tápláléka pedig maga a halál („[...] Kis fogai / harapdáltak még a szalonnabőrbe, / amelyből keserűen és előre / testileg ette a halált [...]”), míg a – végig a csapda „rácsbörtönével” metaforikus kapcsolatba állított – csontváz, „[...] csupasz gerendák és traverzek / célszerű és szép labirintusa”, nemcsak az elmúlt élet érzéki lenyomata („csak mint egy emlék emléke, ize, / álmok maradéka, mely szétoszol / a friss reggelbe, vagy mint gondolat, / mely rég elmúlt, de valahogy / az agy szöveteiben hagyta illatát: / úgy élt csak ő [...]”), hanem egyenesen a világ egy olyan képét tárja fel, amelyben nem különül el testi és szellemi lét („más világot, hol minden illanó, / hol a halál csak desztilláció, / s mint test, olyan a gondolat [...]”). A külső és belső (testi) bezártság egymásra másolóása itt, egyebek mellett, azért lényeges, mert ugyanazt a sémát valósítja meg, amelyre az én és a külvilág viszonyának megjelenítése épült, például *Az Egy álmaiban*. A holttest, ezekben

a példákban, éppen azt a differenciát vonja kétségbe (az anyagi és szellemi élet – és halál – elhatárolhatóságát), amelyet elvileg megjelenít, amivel, fordítva, arra is rávilágít, hogy ennek valóban a test materiális eltüntetésé a feltétele. Persze itt nem emberi testekről van szó, ám a strukturális hasonlóság mégis felveti azt a kérdést, hogy a test anyagi jelenléte miként befolyásolja az individualitás önleírását.

Erre a kérdésre egy olyan vers ad választ, amely a kötetben belül a legkövetkezetesebb módon hajtja végre az (ez esetben: élő) emberi test érzéki megjelenítését, s ebből a szemszögből, mint majd látható lesz, az egész *Te meg a világ* egyik kulcsversének nevezhető. *A belső végtelenben* arra a fikcióra épül, hogy az én (gondolkodó és elképzelő) szellemi és (érzékelő) fizikai aktivitása befelé, az ezen képességeit lehetővé tévő test régióiba irányul. Mint az már a vers második sorából³³ kiderül („a por, mit beveszek”), kábítószeres kalandról van szó, amely tehát a tudat hallucinatórikus birodalmában zajlik, ugyanakkor a szöveg végig avval szembesít – s a jelzett feltételek mellett ez, valóban, aligha lehet másképp –, hogy ez a birodalom maga is a test irányítása alatt áll. A vers nyitánya a lemerülés, a „befelé” szabadulás a kötetben sokféle változatban megjelenő képre épül („Szellemem néha a test ágyába merül le”), amely itt eleve a testben való érzéki tájékozódás paradoxonját implikálja. A szellem a test révén képes érzékelni, s talán éppen ez az oka annak, hogy a test, annak feltétele, hogy bármi érzékelhetővé váljon, maga nem illeszkedik a külső érzékelés elvárásaihoz. A test régiói átláthatatlanok („nézi bent, szivacsos éjszakába kerülve, / hol a hús eleven tájai ködlenek,”), s a szellemi megismerés vizuális megjelenítését („nézi”) innen nézve következetesen váltja fel a testi (nemi) behatolás vak vagy „kábult” tapogatózása („nézi, kábultan és mélyebben, mint szerelmes / test tudja csápjait titokba nyujtani,”), ami persze eleve visszavonja a megismerés „testi” és „szellemi” komponensei közötti különbségtétel lehetőségét. A saját testhez való hozzáférés másik változata a parancsoló utasításé, ami nyelvi aktusként („»Állj meg!« kiáltom, és: »Ne fájj!« s: »Tedd ezt!« Hiába,”), illetve az ész működésének leírásaként (pl.: „parancsait az ész hiába küldözi.”) is megjelenik, mindkét esetben sikertelenül. A vers gerincét (4–8. szakaszok) kérdések sorozata képezi, amelyek – s tulajdon-

³³ Illetve Szabó Lőrinc önkomentárjából: SZABÓ, *Vers és valóság*, 53–54.

képpen ez a harmadik hozzáférési mód – a testbéli utazásról mint a „barlangi utazó” egzotikus kalandjairól nyújtanak beszámolót („Utaztál valaha [...]?” „Láttad [...]?” „Nézted már [...]?”).

A test megjelenítésének egyik visszatérő attribútuma (a címnek némi képp ellentmondva) a zártság: a test gép, ráadásul „vak gép”, amely „magába zárva” működik, miközben e bezártság itt is egyszerre külső és belső bezártságot jelent. Mint az a 3. szakaszban világosan látható, ezzel egyben a tudat és a test határai azonosulnak, az ismert minta szerint („és akaratomon belül, magába zárva, / külön törvény szerint él bennem egy világ”), hiszen e zárt világ határait egyrészt *akaratom* és *bennem*, másrészt viszont egy „külön törvény” jelöli ki, mely utóbbi viszont éppen hogy az *akaratom* határait jelzi. Ezt az egyszerre az énnel azonos, illetve benne idegenként rejtőző világot – közismert kultúrtörténeti konvenciók szerint – a gép mellett a (képzeletbeli) táj, a háborúba induló hadsereg, végül pedig az állam metaforája jeleníti meg, ami láthatóvá teszi, hogy a testhez való hozzáférés imént felsorolt változatainak mindegyike a testtől a szellem felé irányuló akcióként tükröződik vissza: a „tündértestű kék” a testben lakozik, a parancsokat a test – mint hadsereg („Nézted, hogy indul a betegség ostromodra? / S hogy fú vad trombitát benned a szenvedély?”), illetve mint gép („S láttad, a villamos és feszült idegekben / hogy futnak idegen parancsok szerteszét, / parancsok, melyeket ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]”) – küldi, sőt a gondolatok is az – itt belültre helyezett s szintén gépként megjelenő („villogó, álmatlan agyadat”) – „agy” „szörnyű üzemében” keletkeznek.

A test belső végtelenjének felderítését ígérő vizuális megismerés a tudat és a test eme tükröződéseben meglehetősen materiális ellenpontot nyer: „[...] és érzed, / hogy nem egyéb, nem több akaratod, e dölyfös, hiú szolgál, / mint érzékeny lemez vagy néma óralap, / amelyről az erők birkózását szorongva / olvassa, míg lehet, a mérnök öntudat?” Érdemes végigtekinteni azokat a módosulásokat, amelyeket ez a hasonlat magával von. Az „akarat”, először a test külső burka („akaratomon belül”), amely azonban képtelen uralni annak „külön törvényeit”, itt ezek materiális rögzítéseként (mintegy a törvényt feljegyző „néma” szövegként) tárgyiasul (egyetlen emberi tulajdonsága, az „érzékenység” itt a szó anyagi jelentéskörére korlátozódik), miközben itt is úr és szolgál, őr és rab kettős pozícióját tölti be. Sok tekintet-

ben a már ismert séma köszön vissza itt is: mint mindenütt, ahol a *Te meg a világban* a törvény fogalmisága előkerül, a törvény az akarat törvénye, abban a kettős értelemben, hogy egyrészt a törvényi ítélezés akaratok felől hoz ítéletet, másrészt viszont a törvény akaratok harcának a tárgya, sőt eredménye. A *belső végtelenben* ezen annyit változtat, hogy az utasításait érvényre juttatni képtelen akarat törvényét a testi „erők birkózására” vezeti vissza, amivel az akaratot lényegében megkettőzi ezen erők és az őket leolvasó öntudat pozícióira: az erők voltaképpen birkózása az akarat és a test között megy végbe. A leolvasás lehetősége innen nézve konzekvensen kétes („[...] szorongva / olvassa, míg lehet [...]”), legalább annyira, amennyire az öntudat mérnöki hatalma (amely leginkább a *Börtönök* önnön szerkezetét elrontó gépészére emlékeztethet), a törvényt ugyanis annak az akaratnak kellene aktualizálnia, amelyben lejegyződik (aligha véletlen, hogy az „érzékeny lemez vagy néma óralap” rögzített hang és lejegyzett jel s így akár itt is szituatív és absztrakt jog ellentétét is konnotálja). Mint azt már, jóval előbb, az „értettél valamit?” kérdés is jelzi, mégis ez az olvasás az alternatívája a test vizuális megfigyelésének: az óralap végrehajtó leolvasása az egyetlen olyan képzet a versben, ahol látás és megértés, ha mégoly redukált módon is, összekapcsolódhatnak, evvel szemben a test belső tájaiban tett utazás a turisztikai spektakularitás, a pusztá, meredő nézés élményét vonja magával (ezt súlykolja a „nézted [...]?” és „láttad [...]?” kérdések sűrű ismétlődése, illetve magának a test leírásának változatos, sőt impulzív – „villogó agya”, „villamos és feszült” idegek, „lüktető mámor” – érzékletessége). Az „értettél valamit?” kérdés, amelyet persze kézenfekvőbb költői kérdésként olvasni, az óralap leolvasásának engedelmes vagy végrehajtó műveletében nyer választ, nemleges megválaszolása (ami a vers zárlatában következik be: „[...] be vad és érthetetlen / és új világ vagyunk [...]”) pedig éppen a test belső látványosságaira hivatkozhat, hiszen a test pontosan megértésének hiányában nem tűnik el vagy húzódik vissza az én fenntartásában betöltött funkciói láthatatlanságába.

Mindeközben az én testtelen régióinak összes instanciája színre lép: *szellemem* lényegében a saját hallucinációban lemerülő, illetve – s itt nincs ellentmondás – önnön testének kiszolgáltatott (*szorongva* olvasó és *riadtan* széttekintő) tudat, az akarat egyszerre a test őre és szolgálja, az ész pedig itt is önnön biológiai alapján, az agyban tükröződik vissza (előbbi hiába-

való parancsokat küld a testnek, utóbbi, a test oldalán, viszont irányítja a test utasításait), míg a lélek esetében még az sem biztos, hogy egyáltalán megkapja a test parancsait („parancsok, melyeket, ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]”). Az én és a „vak gép” psziché–test differencia mentén való elhatárolása azonban nem teljesül tökéletesen. Egyrészt kint és bent pólusainak folyamatos felcserélődése áll útjában ennek a lelehetőségnek: a tudat és akarat az általuk körülzárt test tartalmazottjaiként hajtják végre az utazást a „belső végtelenben”. Másfelől az agy bontja meg szellem és test szimmetriáját: nemcsak azért, mert feltételezhetően a test működését ő irányítja s ennyiben maga is parancsokat küldöző akarat, amit az is hangsúlyoz, hogy – szemben a testi táj álomszerűségével – „álmatlannak” neveztetik, hanem pl. azáltal is, hogy gondolatot termel, amely viszont, a maga részéről, „töviseket”, azaz hatása nagyon is érzéki (a gondolat testiségének motivikája köszön vissza tehát itt is). A versben számos további pont is található, ahol szellemi és anyagi világ áthatolnak egymásba: míg a tudat a nemi behatolás formájában „nézi” a „kegyetlen és örök gépet”, addig a testben a kéj csupán „tündértestű”; az a felismerés, hogy az akarat pusztán „érzékeny lemez vagy néma óralap”, az *érzed* ige tárgya; sőt az emberi test *végtelen* és *örök* attribútumai is bajosan juttathatók értelemez az élet pusztán biológiai felfogása szerint.

Nyilvánvaló tehát, hogy a test „belső végtelene” áthágja a psziché–test differenciát és ennyiben meggátolja azt, hogy az individuum akár az egyik, akár a másik oldalon alapozza meg önleírását: egyfelől az én önmagából való ki-, voltaképpen azonban befelé menekülésének lehetőségét kínálja, másfelől olyan attribútumot rendel a testi léthez (a végtelenségét), amellyel csak a testtől elváló tudat rendelkezhetne. Sok szempontból tehát ugyanazzal a paradoxonnal szembesít, mint az Egy birodalma *Az Egy álmaiban* s ez nem véletlen, amint azt a két vers képvilágának párhuzamosságai elárulják. Az én „mélyre, magadba” rejtőzése utóbbi versben szintén az álom közegében valósul meg, s e menekülés célpontja a „könyveink s vérünk savában” megjelenő „végtelen tenger” volt, míg *A belső végtelenben* utazása „álmodban, képzeletedben”, a „bolond vízeséshez” hasonlított „vér sodrán” kezdődik meg. Ez az összefüggés lényegében azt teheti láthatóvá, hogy az Egy vágyott birodalmának illúziója itt a test belső világában realizálódik – akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy – noha két évvel korábban íródott

– *A belső végtelenben* a test anyagságában leplezi le az Egy képlékeny tartományát. Ugyanakkor, mint látható volt, a test érzéki ábrázolása ugyanúgy nem teszi lehetővé, hogy az individuum önleírása pusztán saját individualitására, jelen esetben a test egyszeri, zárt birodalmára alapuljon. Innen nézve a *Te meg a világ* kevésbé az individualitás önleírását, mint inkább ennek végső lehetetlenségét tárja fel, az individuum költészete helyett az individuum válságának költészetét megvalósítva. Szabó Lőrinc költői fejlődése szempontjából sokatmondó, hogy az imént említett két vers közül kronológiailag *Az Egy álmai* reagál *A belső végtelenre* és nem fordítva, hiszen lényegében ez az irányvonal húzódik tovább az életműben a *Te meg a világ* után, a külvilággal kötött *Különbékén* át az én „élveboncolása” helyett a személyiség költői felépítésének koncepciójára alapuló *Tücsökzenéig*. Szabó Lőrinc a *Te meg a világ*ban páratlan költői erővel tárta fel az individualitás önmegjelenítésének esélyeit és korlátait, s evvel a modern líra olyan lehetőségei előtt szabadította fel az utat (pl. a nyelvben feloldott szubjektivitás vagy a személytelenség korszerű formái előtt), amelyekkel ő, az individuum költője, ugyan nem tudott mit kezdeni, de amelyek hosszú évtizedekig meghatározták a magyar költészet alakulását.

Különbség – másként

Az Egy álmai

A *Te meg a világ* kiemelkedő szerepét a 20. századi magyar líratörténetben (vagy – visszafogottabb fogalmazással – a költő életművén belül) nemigen lehet kétségbe vonni. A kortársi (kritikákban, ismertetésekben megnyilvánuló) recepció éppúgy észlelte ezt, mint a későbbi, irodalomtörténeti távlatokat is mérlegelni kényszerülő megítélések. Kabdebó Lóránt 1992-es monográfiája szerint – e kötet egyik legfigyelemreméltóbb sajátosságaként – a dialogicitás, a versbeszéd dialogikus hangoltsága az a vonás, amely felől ez a kitüntetett költészettörténeti pozíció a legnyilvánvalóbb és legpregnánssabb magyarázatát lelheti (s Kabdebó éppen *Az Egy álmain* mutatja be e dialogikusság poétikai funkcióját). 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, például amelyek a dialogicitást az irodalmi befogadásfolyamat univerzális vonásának tekintik, elsősorban Bahtyin írásai és az e téren gyakran éppen őrá hivatkozó irodalmi hermeneutika nyomán. A másik ok pedig az lehet, hogy annak a poétikai szerveződésnek az (esztétikai) tapasztalata, amelyet a Kabdebó által használt értelemben ez a dialogicitás megnevez, láthatólag már jóval korábban, nem sokkal a kötet létrejöttét követően részben eltérő megfogalmazást nyert.² Ehhez a felismeréshez persze éppen maga Kabdebó segíthet hozzá, mégpedig éppen azzal, ahogyan a dialogicitást meghatározza. Kabdebó egyfajta modális ambivalenciában, többszólamúságban, még hozzá nem valamifajta „belső” vitaként megjelenő drámai monológ formájában, hanem különböző nyelvi

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.

magatartásformák együttes jelenlétében jelöli ki a *Te meg a világ*-kötet eme sajátosságát, amely ezzel elsősorban a lírai én szólamában figyelhető meg, vagyis a versben beszélő hang megalkotásában.³ Kabdebó vitathatatlan érdeme az, hogy ezt a felismerést – amely tehát igazából végigvonul a kötet befogadástörténetén – a lírai én szólamának megosztottságaként magyarázza. A korábbi értelmezésekben ugyanis a dialógust formálisan lehetővé tevő különbséget rendre olyan oppozíciókkal írták le, 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 szerep-versek lehetővé is tesznek). A recepciótörténet első szakasza tehát különböző ellentétpárokból próbálta elhelyezni a költő „állásfoglalását” (individualizmus–közösségiség, pesszimizmus–optimizmus stb.).⁴ Kabdebó munkái 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, sem a fenti minőségeket, sem a modern líratörténet kontextusában a korban már rendelkezésre álló mintákat tekintve.⁵

Az, hogy a versekben beszélő hang integratív, koherens voltát a legtöbb esetben nem kérdőjelezték meg s így a felmerülő ambivalenciákat Szabó Lőrinc olvasói általában az egyetértés–elutasítás differencia mentén érzékelték (ennek talán legismertebb példáját a *Semmiért Egészen*, Szabó Lőrinc talán legismertebb versének olvasási stratégiái nyújthatják), nem kis mértékben egy olyan poétikai konvencióval magyarázható, amely a „költőiség” valamifajta kritériumait a hagyományos értett „stílusesszókokban” véli megtalálhatónak. Innen nézve ugyanis látszólag valóban nem ütközik különösebb akadályokba az olyan parafrázisra tett kísérlet, amely a lírai én szólamából (és/vagy önleírásából) a maga köré rajzolt külvilággal szembeni koherens állásfoglalást (pl. értéktulajdonítást, oppozíciós elhatá-

³ Vö. KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992, 40–53.

⁴ Vö. PALKÓ Gábor, *Szemponyváltások a Szabó Lőrinc-recepcióban = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1997, 55–57.

⁵ NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője = Újraolvasó*, 9.

rolásokat) igyekszik kiolvasni. A *Te meg a világ* nyelvhasználatát illetően teljesen egyértelmű ítéletek vonulnak végig a recepciótörténeten, amelyek a viszonylag puritán, „köznyelvi”, „dísztelen”, „intellektuális” stílus, illetve a formai-poétikai klasszicizálódás fogalmai köré csoportosulnak (ez utóbbi kifejezés problematikuságának, sőt – esetenkénti – használhatatlanságának felismerése nem kis mértékben az 1991-es, *Paradigmaváltás (?) az 1920/30-as évek lírájában* című pécsi konferencia előadóinak 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 bölcséleti igénytel 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 klasszikus tanulmánya a magyar költésztörténet alakulástörténetének egy lényegi összefüggését megvilágítva dolgozott ki, olyasfajta verstípust jelöl, melynek (itt részletesen nem tárgyalandó) poétikai sajátosságai, par excellence dialogikus

⁶ Pl.: „Szabó Lőrinc »lázadó évtizede« (1918–1928), sokféle stílussal, elsősorban az expreszszionizmussal való kísérletezése után egy dísztelen, tárgyas és intellektuális jellegű stílust alakított ki” – írja Szabó Zoltán (SZABÓ Zoltán, *Kis magyar stílustörténet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982², 313.). Ez a stílusminősítés teljes egyértelműséggel kíséri végig Szabó Lőrinc fogadtatástörténetét, s az összefoglaló igényű írásokban is megszilárdult, pl.: BARÁNSZKY-JÓB László, *Szabó Lőrinc = Ő., Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 133. vagy RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 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 = Ő., Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981, 718. (Voltaképpen e példánál pontosabb volna inkább a stílushatás, mint a stílus minősítéseiről beszélni, e kifejezés Barbara Sandig által használt értelmében, vö.: BARBARA SANDIG, *A német nyelv stilisztikája*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Helikon 1995/3., 309–318.)

volta, elterjedtte válásának időszaka, valamint a benne létesülő alapvető attitűd, az individuum szembesülése saját önértelmezési „válságával”⁷ nem volnának teljesen idegenek Szabó Lőrinc költészetének elemző leírásaiban, a *Te meg a világ* verseinek olvasatában mégsem mindig érvényesíthető, aminek az az oka, hogy a verstípus latens dialógusának érzékelhető szólama gyakran önmagában is problematizálja a beszédhelyzetet.

A *Te meg a világ* verseinek egyik legjellemzőbb vonása, hogy a verskezetek 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 legreprezentatívabbnak 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 jelölletlensége a szövegben) egy igen figyelemreméltó mozgásban ragadható meg. Rögtön az első két sor háromféle névmást tartalmaz (*te, ő, 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, élesen szembeállítva az ént a szöveg egyéb grammatikai szereplőivel, elég határozottan átírja az első sor (a kötetcím kézenfekvő értelmezései által is motivált) önmegszólításként 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 prozopopeiáját⁸ illetően viszont ismét egyfajta eldönthetetlenséget hív elő, hiszen a „Szökünk is, lelkem, nyílik a zár, / az értelem szökik” sorokban a *lelkem* ismét lehetővé teszi az „önmegszólítás” olvasási stratégiáját, noha a többes szám első személyű megszólalás (amely az előző szakaszokban is mindig

⁷ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő., *11+7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984², 19–20., 59–60., 68.

⁸ A prozopopeiáról mint a szövegben létesített én alakzatáról vö. Paul de MAN, *Autobiography as De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 69–70., 80–81.

úgy jelent meg, hogy egyből jelezte az én elválasztottságát a mindenkori „másktól”, vagyis mindig egyben különbséggént 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 szinекdochés, metonimikus kapcsolatot ábrázol, amit azután a második sor is megerősít, hiszen a *szőkünk* kifejezést „az értelem szövik” kijelentés helyettesíti, ami – úgy tűnik – megint csak 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) mindenesetre a szakasz zárlatával sem nyújt egyértelmű képet a lírai én szólamáról, 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 lírai megnyilatkozás egy régebbi – romantikusnak is nevezhető – hagyománya köszön itt vissza, amelyben valamiféle „mozgósító” hangvétel kínálja fel a lírai szubjektum pozíciójának átsajátíthatóságát vagy megoszthatóságát, ami az olvasó (vagy valamiféle közönség?) megszólításaként a versbeli én és az olvasó némileg váratlanul megformálódó közösségét tételezi, amit a versbeli „megszólítás” és „ön-megszólítás” 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 aposztrophé, a megszólítás alakzata révén (aminek funkcióját egyébként, többek közt, éppen az olvasótól való elfordulás gesztusával s a megszólított antropomorfizálásával lehet jellemezni)¹⁰ itt közvetlenül előállítja egy általános címzett (a feltételezett olvasók) közvetlen elérhetőségének illúzióját, illetve ezzel együtt visszakapcsolódik magához a lírai énhez, aki azonban mégsem oldódik fel teljesen ebben az általános címzettben: ezt jelzi az, hogy a vers a *mi* értelmezését is körülhatárolja („mi csak mi vagyunk, egy-egy

⁹ Kabdebó elemzése éppen a pszichológiai és a logikai elv szembenállásának versszervező szerepéből indul ki. Vö. KABDEBÓ, *I. m.*, 43.

¹⁰ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 372–375.

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 versbéli én tapasztalata így bármely megszólított, az általános címezett, de akár a partikuláris olvasó tapasztalatává is válhat, vagyis a lírai én szólama nem oldódik fel a mi körvonalazatlan közegében, hanem pusztán „tükörképpé” válik, a címezett 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” alapképletének, vagyis az én és a mindenkori másik szembeállításának vagy legalábbis elhatárolhatóságának.

A pragmatikai szint azonban sohasem kínálhat egyértelmű következtetéseket az értelmező számára, ugyanis a „beszédhelyzet”, a „ki beszél?” kérdésre adható válaszok már eleve egy olyan retorika produktumai, amely azzal, hogy antropomorfizálja a nyelv eme szintjét, bizonyos értelemben erőszakot követ el a szöveg tropológiai rendszerén. Ez az átcsúszás tropológiából antropológiába megakasztja azt a kölcsönös irányú mozgást, amely 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 „dísztelennek” minősítése okán elhanyagolt képek defigurációjához vezethet. A szöveg néhány pontján ugyanis én és világ viszonyának (mely utóbbi az olvasás retorikájában ezúttal a szöveg tropológiájának önmetaforájaként volna megragadható) 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”, „tex-

tusba” beleszövődött ennek a tiltakozásaként olvasható, vagyis arról volna szó, hogy az én eme gesztusában – performatív értékét tekintve – az ebből az összeszövődésből való „kibogozódás” lehetőségét tenné mérlegre, miközben persze az énként való olvashatóságot, az énné formálódást éppen a szöveg teszi lehetővé. Ez a kettős mozgás leképezi mindenfajta „prozopopeia” kettős dinamikáját: a szöveg által létesített hang megpróbál elszakadni a – működésének effektusait tekintve mindig kétértelmű (*bolond*) – tropológiától, s így uralni azt a diskurzust, amely őt létrehozta. Az én létesülése, antropomorfizálódása (vagy akár: an-tropológia) 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 versbéli, implicit, klisészerű trópusa. Ebben az esetben ennek a viszonynak a versbéli mozgása a vers olvasatainak (s ezzel az olvasás önmegértési stratégiáinak) az allegóriájaként olvasható, vagyis e retorikai mozgás végső soron a lehetséges 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 igazságszolgáltatási metaforika („győzni [...] a tömegben”, *fegyverek*, „szeretet vagy gyűlölet”, *ő, török*, „ketrecben a rab”, *szökünk, tilalom*) annak az esztétikai ideológiának a defenzív retorikai „érzékelése” (megfigyelése a szövegben), amely a trópusok és az antropomorfizmusok közötti kettős mozgás megakadályozásában¹² érdekelt? Ez az esztétikai ideológia feltehetően az én körülhatárolását, a prozopopeia tro-

¹¹ Távol attól, hogy ezzel 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 dialógusfelfogás komolyan vételéhez segíthet hozzá. Vagyis arra, hogy a dekonstrukció retorikafelfogása (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 Ami de Man felfogásában egyébként, aki szerint az antropomorfizmus éppen a tropológiai helyettesítések befagyasztásaként, szubsztanciává való rögzítéséként jön létre, egyenesen szükségszerű, vö. Paul de MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 371–372.

pológiai 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, amely kétségkívül nem azonosíthatatlan Szabó Lőrinc költészetében, 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 szolgáltatathatna a versből, itt legyen elég csak arra az egy-két helyre felhívni a figyelmet, amelyeken 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 ugyan, de nem egymásra rímelve. A párhuzam szerint az *én–világ* kapcsolatot a *ketrec–rab* viszonyoknak lehetne metaforikusan megfeleltetni, ami szintaktikailag is indokolt lehet.¹³ Az önkéntelenül – nemigen lehetne megválaszolni persze, hogy miért (?), nyilván az olvasás antropomorfizáló késztetései miatt – adódó olvasat azonban az ént a rabhoz hasonlítja, akinek ketrece lenne a világ. Ez a szöveg írásképet tekintve (amit azért kell figyelembe venni, mert szintaktikailag különböző szerkezeteket kell azonosítani: egy mellérendelést és egy alárendelést) egy khiaszmust rajzolhat a szövegbe, vagyis e sorok khiasztikus olvasatát, amit egyébként a rímszerkezet (az „elrontott” keresztrím) is motiválhat. Ezen kívül azonban semmiféle grammatikai indok nincs ezen olvasat érvényesítésére egy őt keresztező, a paralelisztikus alakzathoz kiinduló olvasattal szemben, amely szerint viszont éppen az énnak volna rabja a világ. Annál is kevésbé, mert a következő sorok névmásait szemügyre véve a *neki* csak a világra és a rabra vonatkozhat (a ketrece, amelyik

¹³ Az utalószó hiánya miatt a két tagmondat közötti viszony némiképp meghatározatlan szerkezetű, a „ketrecben a rab” olvasható esetleg értelmező jelzői vagy éppen hasonlító mellékmondatként.

a négy szó közül az egyetlen, amely semmilyen szinten sem tekinthető antropomorfának, aligha, az énre sem, ez grammatikailag kizárt!), vagyis grammatikailag a *rab* és a *világ* kerülhetnek azonos pozícióba, ezzel a parallelistikus olvasatot erősítve, amit viszont az hátráltathat meg ismét, hogy a „[...] magamnak én / vagyok a fontosabb.” kijelentés a *rab*ra rímel, eszerint az én mégiscsak a rab metaforája volna. Ez a négy sor tulajdonképpen az én radikális olvashatatlanságának (de Man) a helye, amelyen egy parallelistikus és egy khiasztikus 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, hogy a retorikai eldönthetetlenség (ahogyan az már fentebb szóba került) nemcsak például szó szerinti és figurális olvasat kettségében jelenik meg, hanem beleíródik a szöveg szintaktikájába, grammatikájába is, olyan megszüntethetetlen oszcillációként, ami jelen esetben én és a világ viszonyának egyértelmű elképzelhetőségét destruálja.¹⁴

Ez különös élességgel mutatkozhat meg egyébként rögtön a következő versszakban, a 20. századi magyar költészet egyik legtalányosabb és leginkább „olvashatatlan” versszakában, amely semmilyen módon nem teszi lehetővé az értelmező tevékenység performativitásáról való megfeledezést. A harmadik szakaszt uraló börtönmetaforika itt is megjelenik, hiszen már a szakasz első szava, a *szökünk* is idekapcsolódik. A pragmatikai szituáció már tárgyalt reflektált elbizonytalanítása miatt korántsem határozható meg, hogy ki az, aki szöki, hiszen a *lelkem* ugyan még felfogható önmegszólításként, ám a második sor egyes szám harmadik személyben a vele

¹⁴ Meg kell itt jegyezni azt is (s ez a monográfus kiváló versérzékét dicséri), hogy Kabdebó elemzése latensen 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 eloldódás révén, 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.

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 megfejthetetlenné teszi. Itt elsődlegesen az ötödik sorban előtűnő *bent–kint* ellentétpár vethet fényt a lehetséges olvasatok összjátékára: a szökő értelem képzeete ugyanis illúzióvá válik, hiszen a „látszat rácsaiba” burkolózik. Vagyis az, aki (vagy ami) szökik (s már az ő identitása 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, amely szerint a szökés mégsem történik meg, hiszen ami szökik, továbbra is rácsok mögött marad, mintegy végtelenné kitágítva a börtönt – ezt a defigurációt az teszi lehetővé, hogy az előző versszak *ketrec–rab* ellentétpárja láthatólag visszafordítható, meghatározhatatlan, vagyis illuzórikusnak, „látszatnak” bizonyul az határ, amely én és világ között („rácsokként”) húzódik. Eszerint a *bent–kint* ellentétpár nem teszi olvashatóvá e költői képet, annál is kevésbé, mert a „látszat rácsai” szintagmának a magyar nyelv lehetővé teszi egy transzpozíciós olvasatát is (‘a rácsok látszata’), amelynek értelmében nemcsak a *látszat* jelentheti a rácsokat vagy a börtönt, hanem a birtokos szerkezet felcserélésével mindenfajta rács eltűnik, amivel viszont értelmét veszti a szökés képzeete. 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 újratemtődik az elválasztottság megszüntetésével (*szökés*), másrészt valóban megszilárdul ebben a metaforikus szerepben (s így megszűnik trópusként működni), harmadszor *látszatként* (tehát retorikai kétértelműségében) lepleződik le, végül pedig maga hozza létre az elválasztottságot, aminek a metaforája (vagyis itt inkább katakrézise). A vers ily módon önmaga retorikai ellentmondásosságát reflektálja e képben: a börtön (mint az elválasztottság trópusa) éppúgy jelzi önmaga megszüntethetetlen retoricitását, mint e reto-

ricitás „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 képzeténél tör felszínre, a vers jelzi a lírai én lehetséges olvashatóságának stratégiáit is, és kimozdítja a *bent–kint* differenciát rögzített-ségeből – 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 *rácso*k által jelzett elválasztottságot, s a kérdés: „Hol járt, ki látta a halat, / hogyha a háló megmaradt / sértetlenül?”, költői kérdésként olvasva az elválasztottság szűkszerűségét implikálja, szó szerinti értelmében (valódi, feltehető kérdésként) viszont ismét kétségbe vonja azt – hiszen tételez egy olyan „helyet”, amelyre ez az elválasztottság nem érvényes.

Annak funkciója, hogy a *rácso*kat, *ketrec*et 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 rács vagy háló átjárhatóságát konnotálja. Még hozzá olyan átjárhatóságról van itt szó, amely úgy valósul meg, hogy nem semmisíti meg a(z itt a *háló*val 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) alliterációja¹⁵ 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 képzeit azonosítja a szabadsággal és a határtalansággal. A *rejtő*zz 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, amely – a következő sorban szereplő egyetlen és egyértelmű *ott* miatt (lehet-e, persze, egyértelmű *egy ott?*) – megfélelteti egymással a *tengert* és a *magunk*at). Úgy tűnik tehát, hogy a vers zárlatát előkészítő sorokban az

¹⁵ Vö. FÖNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Akadémiai, Budapest, 1989², 45.

én és a világ különválaszthatósága elszabadul a bent–kint-ellentétpártól, s mintegy a *bent* oldalán oldódik fel vagy rendeződik el. Vagyis az én kiterjed s ezáltal megszabadul a *ketrec*, a *rácso*k 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 akadálytalanná ezt a kézenfekvő (és némileg az elmentmondásokat elsímító vagy akár összebékítő) olvasatot, ugyanis (éppen az elválasztottság alakzataiban) pontosan ez az ellentétpár maga bizonyult illúziónak. Vagyis a bent–kint oppozíció szövegbeli (retorikai) alakítása oly módon „olvassa” az utolsó két szakaszt, hogy éppen azok alappilléreit bizonytalanítja el (ezek itt szó szerint 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 olvasási konvenció emelte a vers domináns olvasatává a recepcióban, amely a lírai én alakjának körülhatárolásában érdekelt, s amely ezért kénytelen befagyaszteni azt a retorikai mozgást, amely szétbontja a versben megjelenő határképzeteket. A vers interpretációi jogosan kötődnek az individuum szabadságának kérdésköréhez;¹⁶ magának a versnek a szabadsága, ami mint szó is megjelenik a szövegben (a két utolsó versszakban), viszont ezen olvasásmód 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*, *rácso*k stb. tropológiai láncolatába illesztené – az itt megkísérelt olvasat egyik implicit törekvése éppen ezért az volt, hogy visszaírja a szabadságot Szabó Lőrinc

¹⁶ Vö. pl. RÁBA, *I. m.*, 68–69.

szövegébe. Amely 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 „tükör” ugyanígy a szövegtől reménytelenül elválasztott olvasóként láttatja viszont önmagát – bizonyos értelemben nem-olvasóként, ami egy éppen olvasó olvasó számára nem éppen pozitív identitás.

Az én alakját-alakzatát stabilizáló eszközt (bizonyos értelemben ideológiát) lehet felismerni a Szabó Lőrinc-költészet stílusminősítéseiben vagy ezek mögött is. 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, amely minden nyelvi megnyilatkozásban (fundamentálisan) jelen van, méghozzá önellentmondásos, dinamikus módon.¹⁷ 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 tropológiája és a versbeszéd an-tropologizálása között. Ahogyan de Man felhívta rá a figyelmet,¹⁸ 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, ám korlátozó 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 nem érzékelhető, sőt nem is igen gondolható el azon hang(ok) nélkül, amely(ek)et énként szokás stabilizálni. Sőt teljesen

¹⁷ Ez az implicit retorika jelenik meg egyes modern stílusfelfogásokban, például Genette-nél, aki szerint „a kontextustól és a befogadás fajtájától függően minden elemet lehet szó szerint vagy alakzatként felfogni.” (Gérard GENETTE, *Stílus és szignifikáció*, ford. Kiss Ágnes, Helikon 1995/3., 352–353.)

¹⁸ Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 23–32.

nyilvánvaló az is, hogy egy szöveg tropológiai játékait éppen az teszi egyáltalán lehetővé, hogy a szöveg (valamiképpen) mondódik, „mondva van”. A Szabó Lőrinc-vers esetében például aligha merülnének fel problémaként, ellentmondásosként az én és a világ közötti határ metaforái, ha a versben megszólaló hang nem problematizálná folyamatosan saját szólamának viszonyrendszerét, mint ahogyan az egyes képek mélységes „olvas-hatatlansága” sem (így) lenne jelentésszerű akkor, ha a vers beszédmódja nem keltene bizonyos stilisztikai „egyszerűség” vagy parafrázisálható egyértelműség 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.

Utazás, gyerekek, Kelet

Kulturális idegenség Szabó Lőrincnél

A *Te meg a világ* megjelenését követően Szabó Lőrinc költészete gyors módosuláson megy át, melynek természetét és esztétikai hozadékát máig meglehetősen ellentmondásos megítélés övezi. A *Te meg a világ* után írott költeményeket egybefogó *Különbéke* már címében is bonyolult viszonyt érzékeltet elődjével, hiszen a gyűjtemény fölé helyezett kifejezés egyrészt konkretizálhatja a szubjektum és környezete közötti kapcsolat természetét, melyet a *Te meg a világ* formula meghatározatlanul hagy, ugyanakkor old is az e kapcsolatot (konfliktust?) az 1932-es kötetben jellemző paradoxonokon. Aligha kerül el a figyelmet egy markáns műfaji váltás sem: míg a *Te meg a világ* vitázó, újabban gyakran dialogikusnak vagy kettős modalitásúnak nevezett verseit a recepcióban dramatikusnak minősítették, a *Különbéke* költői világának jellemzéseiben a költemények sokszor elbeszélő és/vagy jelenetező karakterére került a hangsúly. Szabó Lőrincről kiadott különféle monográfiáiban Kabdebó Lóránt éppúgy az „epikus vers” dominanciájával írja körül ezt a váltást,¹ mint ahogyan már Radnóti Miklós korabeli kritikája is evvel a műfaji jellemzéssel él,² s ez a terminológiai döntés kézenfekvőnek mondható: alátámaszthatja a *Különbéke* jellegzetes verseinek kidolgozott narratív kerete vagy váza, a versek terjedelmének jelentős növekedése a *Te meg a világhoz* képest, szembeötlően gyakori anekdotikus felépítésük és az olykor az olvasói türelmet is próbára tévőn ismétlődő csattanós szerkezet, amely rendre a hosszan kifejtett egyedi-min-dennapi példa és a rákövetkező absztrakt vagy eszmei tanulság pólusaira

¹ Elsőként KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbéke*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, pl. 180–181.

² RADNÓTI Miklós, *Különbéke* = *Uő. Művei*, Szépirodalmi–Madách, Budapest–Bratislava, 1978, 688.

bontja fel az egyes költeményeket. A *Különbéke* lírájának bizonyos gépiességét, „kántáló pontosságát”, „kattogó imamalomszerűségét”, rutinszerűségét, „lineáris vonalvezetését”, régies epikusságát, túlrészletezettségét, „lapos életképeit” a nagy utódok közül, egészen zavarba ejtő, ám talán mélységesen következetes módon, nem más tette később kritika tárgyává (megengedve annyit, hogy Szabó Lőrincnek esetleg „nagyon is a nyűtt eszközök illettek céljaihoz”), mint éppen Tandori Dezső!³ A kötet (egyik) tematikus súlypontja valóban a mindennapok, a privátvilág s így akár az én partikularitására helyeződik, ezen belül is – mint Rába György kiemelte⁴ – különös hangsúllyal a fiziológiai lét és empíria tartományaira – ez a másik olyan sajátossága, amely időről-időre döntő mértékben meghatározta a kötet esztétikai és/vagy politikai sikerültsége felőli ítéletalkotást. Nehezen volna tagadható, hogy már itt sejthetők annak a különös ellentmondásnak a gyökerei, hogy a költő pályájának sikerekben és elismerésekben leggazdagabb, a harmincas évek második felétől 1945-ig tartó szakasza egyben az életmű talán legkevésbé produktívjának is nevezhető egyben. Noha az 1938-as *Harc az ünnepért* című kötetet elmarasztaló Féja Géza elhíresült fordulata („harc az ihletért”)⁵ ugyan aligha mondható igazságosnak és még kevésbé tükrözi Szabó Lőrinc korabeli recepciójának főszólamát, mégis megkockáztatható, hogy a befutott költő (kis)polgári mindennapjaira (gyerekek, utazások, munka) telepített életképek vagy anekdotikus költemények sokasága költői világának bizonyos beszűküléséről tanúskodhatnak.

Ez az ítélet a *Különbékére* még aligha áll, mégis feltűnő, hogy a kötet (túlnyomórészt pozitív) recepciójának szóhasználata, főbb vitái, akár a cím megfejtésére tett javaslatok hasonló összefüggéseket tárnak fel. Kabdebó például rendre a költő (maga által) korlátozott (vagy kivívott) világában való „berendezkedésekként” írja le a *Különbéke* lírikusának attitűdjét, Szentkuthy Miklós pedig (nyilván a *Reggeli ének* és a *Gyomrok* című versekre célozva) a következőképpen foglalta össze Szabó Lőrinc új esztétikáját: „Igen, jó a meleg kádban ülni, több a henyélő negyedóra borotválkozás előtt, mint az Idő minden taoista bölcsellete, jó öntudat nélkül álmodozni, tízdeka disznósajtot enni két mandarinnal, – ahogy a *Sivatagban* írja: »Az örökkévaló

³ Az idézeteket lásd TANDORI Dezső, *Szabó Lőrinc: Különbéke*, It 1980/4., 950–953., 957.

⁴ RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 93–94.

⁵ FÉJA Géza, *Nagy vállalkozások kora*, Magyar Élet, Budapest, 1943, 371.

világnál többet ér egy perc életed». A nagy művész *ezt* prédikálja, nem a művészetet.”⁶ Szigeti József (akinek irodalmi megfigyelései nem mindig olyan bornírtak, mint az ezekre alapozott ideológiai kirohanásai) egyenesen a külvilággal, az igazságtalan „imperialista” világrend nyújtotta biztonsággal kötött *Különbékére* vezette vissza Szabó Lőrinc „antihumanizmusának” gyökereit, egyebek mellett arra figyelmeztetve Illyést, hogy nem létezik „ártatlan visszavonulás a gyermekszobába”,⁷ sőt annyit még vitapartnere is megállapít, hogy „ennek a költőnek nem a béke az eleme”.⁸ Szigeti bírálata kerül a legközelebb a címadó kifejezés ma talán ritkábban használatos elsődleges kontextusához: a *különbéke* – noha erre, talán magától értetődő volta miatt, a recepció egyáltalán nem utal – köztudottan külpolitikai szakszó, az olyan, a magyar történelemből is számtalan példával illusztrálható manővert nevezi meg, amely során egy háborúban álló fél saját szövetségi rendszeréből kilépve egyoldalúan békekötést kezdeményez ellenfeleivel, végső soron az érdekeivel immár ellentétes háborúból való kilépés céljából. Béke így (pláne „örök” vagy „tartós”), lehetne hozzáfűzni, ritkán születik, mint ahogy háborúk sem így zárulnak le, ami viszont lehetővé válik, az egy külső, semleges pozíció kialakítása. Mindennek az adja a jelentőségét, hogy én és külvilág viszonyát, kibékíthetetlen ellentétét a *Te meg a világ* egyik legalapvetőbb kliséje jó és rossz, igaz és hamis szembenállása helyett örök és fogvatartottak, szövetségesek és ellenségek örök háborújaként jelenítette meg, például *Az Egy álmai* második szakaszában („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?”), sokszor ráadásul úgy, hogy ezt éppen kint és bent, én és külvilág lényegi szétválaszthatatlanságának, kölcsönös egymásba zártságának figurációiban közvetítette. Az 1936-os kötet feltűnő sajátossága elődjéhez képest, hogy míg abban rendkívül gyakori a dialogi-

⁶ SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc*, Magyar Csillag 1943/14., 77. Ezzel szemben Tandori: „De a cél: mindig valamely eszmei képződmény megjelenítése. Mármint ezeknek köre nem elegendően tág; túlságosan előtérbe kerül az agy munkája, elmetornai másodmértékűek lesznek gyakran a versekből. Mintha már olvastuk volna ezt, érezzük tehát.” (TANDORI, I. m., 957.)

⁷ SZIGETI József, *Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* = Uő., *Irodalmi tanulmányok*, Európa, Budapest, 1959, 238.

⁸ ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc* = Uő., *Ingyen lakoma*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1964, 221.

kus (kérdő vagy válaszoló), gyakran erőteljes illokúciós értékkel rendelkező (támadó, vádló, győztködő, védekező stb.) beszédhelyzet, addig a *Különbéke* hosszas párbeszédverseiben a kérdéseket és válaszokat szinte mindenütt narratív közbeékelések, egy kívül- vagy felülálló pozíció közvetíti és idézi, vagyis – végső soron – reprezentálja.

Innen nézve valóban következetes, hogy a *Különbéke* felfüggesztett háborúi a kivonulás (lásd pl. a *Nyitott szemmel* című vers ezúttal közigazgatási metaforáját: „s elvonultam s békét találtam / a magam önkormányzatában”), én és külvilág (pl. a földi „árnyékát” kívülről figyelő én a *Komédiában*) vagy én és másik szeparációjának, sőt sok esetben, látszólag ellenkezőleg, az énből (vagy tudatból) való kimenekülésnek lehetőségét ígérik (ez utóbbi, a recepcióban gyakran megállapítást nyert törekvés tenné egyben indokolttá a keleti tematikájú, az akarattól, vágytól, öntudattól megszabaduló lemondás filozofémáit megidéző versek hangsúlyát a kötetben). Számtalan példa található a kötetben az én ideiglenes jelen- vagy ittlétét középpontba állító megjelenítésére, így az *Ősapám* című versben a testet megelőző és túlélő, abba mintegy beköltöző agy, *A föld álmában* a sivatagi porból mint sírból kiemelkedő és abba visszahanyatló szobor képében, a kötet egyik leggyakoribb konceptuális metaforája pedig az öntudatlansággal azonosított túlvilág (egy egyszerű formáját lásd pl. a *Fölkelni* című versben), mely utóbbinak a kompozíció szintjén az esetleges, felfüggesztett verszárlatok felelnek meg, például a zárlat és az elalvás gyakori párhuzama („– Sötét a mindenség... Aludjunk... / Elfogy a vers lélegzete... / Ha kész van, jó. Ha nem, fejezze, / kinek hogy tetszik, maga be.” [*Monológ a sötétben*]; „és megyek, morogva, aludni... / Majd holnap meglátjuk, mi lesz...” [*Megoldás*]). Még a *Különbéke* azon helyein is, ahol visszaköszönni látszik én és világ khiasztikus egymásba foglaltságának a *Te meg a világból* ismert képlete, világos az elmozdulás a korábbi kötethez képest. Ez a legegyszerűbben a *Gyomrok* (első megjelenésekor: *Állatok*) című versen szemléltethető, amely – Szabó Lőrinc egy korai versére, a *Grand Hotel Miramontira* emlékeztető módon – én és külvilág viszonyát az egymást tápláló gépekéhez hasonlítja („Milyen jó volt! Mint ha a kályhát / begyújtják, vagy a gépeket, / úgy megmozgat az idegen vér, / úgy fűt az idegen meleg; / s érzem, hogy a világ gyomrában / én is csak egy éhség vagyok / s mint engem ő, úgy fűtök én is / egy másik éhes állatot.” Kiemelés K.-Sz. Z.), s szintaktikai szinten

idézi épp a fentebb citált *Az Egy álma*it („Ketten vagyunk, én és a világ, / ketrecben a rab, / *mint neki ő*, magamnak *én* / vagyok a fontosabb.” Kiemelés K.-Sz. Z.). Noha a vers következő, utolsó szakasza a névmás vissza- és előrevonatkoztathatóságát szembeállítva („Ettem, most *ő* eszik, a gyomrom.” Kiemelés K.-Sz. Z.) nemcsak az én és a „másik éhes állat” felcserélését teszi lehetővé, hanem ezzel együtt kölcsönös bekebelezettségük fogalmi irritációját is előhívja, a zárlat („Most rendben vagyunk mindketten / s egy kicsit rendben a világ.”) éppen a kettő – bár az egybeírás (*mindaketten*) által grafikailag még egyszer megkérdőjelezett – különválásában azonosítja a „különbéke” állapotát.

Nem lehet tehát egészen véletlen, hogy az a voltaképpeni újdonság, amelyet a *Különbéke* Szabó Lőrinc pályáján hozott, első pillantásra leginkább tematikai. Néhány előzménytől eltekintve a *Különbékében* jelennek meg a keleti témájú bölcséleti versek, itt jutnak legdominánsabb szerephez Szabó Lőrinc gyerekversei, és itt szentel ismét nagy teret utazással, úti élményekkel kapcsolatos költeményeinek. E három tematikus súlypontot legkézenfekvőbb módon az (elsősorban kulturális, gondolkodásmódbeli stb.) idegenség problémája köti össze, ami megint csak a *Te meg a világ* felől nézve lehet különösen jelentésszerű. Az idegenségtematika önmagában ekkor már nem új Szabó Lőrinc költészetében, megtalálható a korai kötetek utazásverseiben vagy akár a *Föld, Erdő, Isten* természetvándorlósaiban, és emlékeztetesen jelenik meg a *Te meg a világ A belső végtelenben* című versében, ahol a saját testben „alámerülő” tudat kétszeres idegenként (idegenként mint turista, illetve mint önmaga számára idegen test) fedezi fel önmagát, ám itt kevésbé az idegenség kulturális komponense vagy az idegennel való találkozás eseménye áll a középpontban, mint éppen az én saját hasadtsága vagy távolsága önmagától („Gyümölcs vagyok, magamban, idegenben.” – *Magány*). A *Te meg a világ* szubjektumfelfogását, mint az már szóba került, éppen én és másik elhatárolhatatlansága alakítja, s e viszonyban sokkal inkább az (akár: hasonló vagy ugyanolyan) ellenséggel való szűkségszerű szembenállás, mintsem valamely megragadhatóvá tett vagy leírható különbözőség fejeződik ki: „mint neki ő, magamnak én” *Az Egy álmai* imént citált helyén, „hogy legyenek a sok én közt én is Én” a *Testem* című versben. Mindez sokkal inkább megragadható a pusztán másság, másik-mivolt kategóriájával, mint az idegenével (miközben persze akad azért hely, ahol

az ilyen, „puszta „ellenségként” megjelenített másikat éppen az „idegen” nevezi meg, például: „Irtóztató / magány a harc / idegenek között;” [*Egyetlenegy vagy*]), amelynek a *Különbékében* talán pontosan azért jut fontosabb szerep, mert voltaképpen a külvilágtól vagy a mindenkori „másiktól” való szeparáció lehetősége, az én önazonossága az, ami a másikat vagy másságot idegenként engedi körül- vagy elhatárolni. A másik idegenként való elhatárolása vagy objektivációja, amely vélhetően a mássággal szembeni leggyakoribb defenzív reakciók egyike, persze, talán mindig implikálja ugyanazon gesztusban az éntől, az én potenciális másságától való elzárkózást vagy elzárulást is.⁹ Hogy milyen más hozzáférés lehetséges a „külső” (pl. kulturálisan kódolt) idegenséghez, illetve – másként megfogalmazva – mi az, amihez ez utóbbi juttat közel, továbbra is kérdés persze, amelynek megválaszolásakor – Szabó Lőrinc esetében legalábbis – érdemes szem előtt tartani a másik és az idegen lehetséges fogalmi különbségét.

A dolgot nehezíti, hogy – s ez a két fogalom jó ideje tartó teoretikus konjunktúráját tekintetbe véve kissé meglepő lehet – kevés elméleti támpont, sőt egyes nyelvekben szűkös terminológiai lehetőség található a módszers elhatárolás számára. Georg Simmel *Soziologie*jának gondolatgazdag „exkurzusa” többek között az „általános”, vagyis ismétlődő vagy helyettesíthető emberi tapasztalatok rémképében lel rá a legegységesebb élményeket is kikezdő idegenségre, amelyet így lényegében a másik, mások puszta létének tételezésére vezet vissza.¹⁰ Carl Schmitt pedig, aki a „politikai” fogalmát Szabó Lőrinc szempontjából nagyon tanulságos (sok tekintetben akár párhuzamosnak is nevezhető) módon „barát” és „ellenség” elkerülhetetlen és formatív elhatárolására vezette vissza, az ellenség idegenségét *A politikai fogalma* elején az én létét fenyegető potenciális (és normatív úton nem szabályozható) konfliktusra vezette vissza, ám a másságot és az idegenséget itt szinonimákként használja az „ellenség” definiálására: „Az ellenség éppen a másik, az idegen, és lényegéhez elegendő, hogy különösen intenzív értelemben egzisztenciálisan valami más és idegen (*der andere, der Fremde*),

⁹ Ezt, egy Nietzsche-passzus értelmezése kapcsán, szépen kifejti LŐRINCZ Csongor, „*Enkidu üzenete*” = *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor és mások, Osiris, Budapest, 2003, 172–176.

¹⁰ Georg SIMMEL, *Soziologie*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908, 688–689.

úgy hogy szélsőséges esetben konfliktusok lehetségesek vele, melyek nem dönthetők el sem előzetesen meghozott általános normatív szabályozással, sem a konfliktusban »részét nem vevő« és ezért »pártatlan« harmadik ítéletével.¹¹ Az idegenség körüli ezredvégi diskurzusban sem magától értetődő a különbségtétel: ahol mégis elkerülhetetlennek mutatkozik, ott az idegen fogalma – az iménti megfontolásoknak nem ellentmondva – az „abszolút más” objektivációjának s így korlátozásának veszélyét hordozza magában,¹² más megközelítésben – s némiképp ellentétesen – az idegen viszont a puszta másság egy „különleges esete”, ahol a „saját” nem egyszerűen „ugyanaz”-ként áll szemben, kölcsönös, reverzibilis elhatárolás révén a „másik”-jával (pl. mint egy alteregóval), hanem egy kirekesztő, aszimmetrikus elhatárolásban hozza létre önmagát.¹³ Ez utóbbi elhatárolás (saját vs. idegen) nem kínálja fel magát pl. az olyan típusú „pártatlan” harmadiknak, amelyet az ego és alter közötti különbségtétel aligha hoz zavarba.

A fogalmi oppozíció talán ennyivel is érzékeltett diffúz mivolta szinte kikényszeríti az elhatárolási kísérletek egyfajta próbára tételét a (legalábbis

¹¹ Carl SCHMITT, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris – Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 2002, 19. (Uő., *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlin, 1963, 26.). Schmitt „ellenséghez” közelhozott „idegen”-fogalmának hatékonyságát – igaz, nem minden ponton meggyőzően – kérdőjelezi meg Bernhard WALDENFELS, *Fremderfahrung und Fremdanspruch* = Uő., *Topographie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 46–47. Érdekes lehet itt, hogy – egyébként Schmitt-tel éppen egy időben – Helmuth Plessner viszont amellett érvel, hogy az idegenség félelmetes tapasztalatának még a barát–ellenség-relációnál, azaz a potenciális ellenség fenyegetésénél is alapvetőbb eredete a sajátban megbúvó, kísérletes idegenség felismerésében rejlik: az ellenségtől való félelem a sajátban rejlő idegenségben, illetve – fordítva – az idegenben felfedezett saját kísérletességében gyökerezik, vö. Helmuth PLESSNER, *Macht und menschliche Natur* = Uő., *Gesammelte Schriften*, V., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, 192–195.

¹² „Az idegen és az abszolút más közti különbség, az egyik igen finom különbség, mely időnként megragadhatatlan, az, hogy az utóbbi nem képes névvel vagy családnévvel rendelkezni; az abszolút és feltétlen vendégszeretet, amelyet én szeretnék neki ajánlani, törest feltételez a szokásos értelemben vett vendégszeretettel, a feltételes vendégszeretettel, a vendégszeretet jogával vagy paktumával.” (Jacques DERRIDA, *Az idegen kérdése* = *Az Idegen*, szerk. Biczó Gábor, Csokonai, Debrecen, 2004, 16.)

¹³ Vö. ehhez elsősorban az „idegenség fenomenológiájának” tanulmánykötetek egész sorát szentelő, s a szóban forgó problémához rendre Husserl felől közelítő Waldenfels elhatárolásait, pl.: Bernhard WALDENFELS, *Auf der Schwelle zwischen Drinnen und Draussen; Fremderfahrung und Fremdanspruch; Der Anspruch des Fremden und die Rolle des Dritten* = Uő., *Der Stachel des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 34.; 21–22.; 110–111., továbbá Uő., *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai* = *Az Idegen*, 99.

a magyar) köznapi szóhasználat nyújtotta különbségeken. Ez, Waldenfels hasonló kísérletéből kiindulva, legelsőként a már érintett különbséget igazolja vissza, amely az ego és alter pusztán másságon (*másik*ságon) alapuló elhatárolása és a saját és idegen közti specifikus viszony között áll fenn: nyilvánvaló, hogy egy halom alma bármely két tagja között különbséget lehet tenni a saját–másik differencia alapján, ám annak meghatározásához, hogy hol létesül saját–idegen-viszony, legalább egy körtét kell betenni a halomba (meg a megfelelő gyümölcsosztályozási ismereteket). A pusztán másik idegensége nem közvetíthető valamely külső megfigyelő számára: a köztük levő saját/másik viszonnal ellentétben alter ego előtti idegensége nem feltétlenül látható át a harmadik fél megfigyelésében.¹⁴ Mindebből az következik, hogy – mint azt Waldenfels és mások sosem mulasztják el megállapítani – az idegenség fogalma *relacionális*, továbbá a „saját” helyét kijelölő kontextustól vagy szituációtól függ. Aligha lehet véletlen, hogy egy házba illetéktelenül vagy feljogosítva betérő még akkor is *idegen*, ha amúgy ismerős (vendég vagy postás), de az az (amúgy idegen, általában kellemetlen) alter, akit jegye a moziban vagy egy repülőn véletlenszerűen ego mellé irányít, legtöbbször pusztán *egy másik*, *valaki más*. Valaki vagy valami mindig csak valahonnan vagy valaki vagy valami más számára idegen, miközben potenciálisan mindig más(ik). Mindez persze azt is implicálja, hogy minél kizárólagosabb szituációt vagy kontextust teremt a saját, annál idegenebbként rekeszti ki vagy objektiválja az idegent. S éppen a reláció közvetíthetetlensége vagy átsajátíthatatlansága, irreverzibilitása az oka annak a már szóba került fenyegetésnek, amelyet az idegen ilyenként való tárgyi-asítása (vagy stigmatizálása) von magával. Az abszolút (vagy partikuláris) másság idegenként való félreolvasása a saját fogalmának ideologikus implikációja. Innen nézve érthető meg teljes mélységében az a veszély, amelynek az olyan költészet szolgáltatja ki magát, amely a mássággal (akár a saját másságával/idegenségével) folytatott küzdelmet a különféle idegenségek számbavételével cseréli fel. Az legalábbis kérdés lehet, miként férhető hozzá az idegen, vagy még inkább miként ragadható meg az idegenség relacóná-

¹⁴ A kommunikációban a másik Waldenfels szerint voltaképpen mindig már *harmadik*, amennyiben eleve igényt tart a felek pozícióinak közvetítését biztosító neutrális autorításra. Minél erőteljesebb szerep jut ennek a harmadik instanciának, annál inkább viszszaeszköz a másik *idegensége*. Vö. WALDENFELS, *Der Anspruch des Fremden...*, 116–117.

lis tapasztalata úgy, hogy megkerülje azt a bekebelező kirekesztést, amely a saját oldaláról fenyegeti, s e probléma súlyáról sokat elárul, hogy a különféle kultúratudományok tekintélyes része lényegében folyamatosan az e lehetőségben megbúvó paradoxonokkal vagy aporiákkal foglalatoskodik.

A helyzet persze valójában nem ennyire drámai. Létezhetnek ugyanis a megértésnek (vagy önmegértésnek) olyan specifikus teljesítményei, amelyeket kifejezetten az idegenség tapasztalata tesz lehetségessé. Ez a tapasztalat, amely általában – épp váratlansága, kiszámíthatatlansága okán – nem nélkülözi a szingularitást, az átmenetiség vagy eseményszerűség karakterét, nem feltétlenül merül ki az átsajátítás vagy a kirekesztés identitásrögzítő műveleteiben (alighanem evvel magyarázható, hogy még az idegen „tisztán” érzéki tapasztalata is valamely felfokozott spektakularitás ellenőrizhetetlen élményeként lép elő, amint az ismerős lehet a turisták világából). Éppen relacionalitása okán ugyanis csakis úgy mehet végbe, hogy a másság vagy idegenség lényegében az általa okozott változásban, vagyis *nem* önmagában, nem mint a tárgyiasított idegenség adja hírül magát, vagyis – óhatatlanul hermeneutikai ízű distinkciót téve – nem pusztán az idegen következménye, mint ahogyan a sajátot sem hagyja érintetlenül.¹⁵ Talán éppen ez, az idegenség tapasztalatának eseményszerűsége, találkozásjellege az, ami megtörheti az idegen saját általi tárgyiasító bekebelezésének vagy befagyasztásának zárt struktúráját, s jelen gondolatmenet számára ebből nyilvánvalóan leginkább az a kérdés adódik, vajon miként rögzülnek vagy jegyződnek fel, mit eredményeznek, illetve végbemennek-e egyáltalán ilyesfajta események Szabó Lőrinc ebből a szempontból releváns költeményeiben. (Talán) pontosabban fogalmazva: melyek a mássággal, (kulturális) idegenséggel való találkozás jellegzetes figurációi ebben a költészetben s miben áll ezek poétikai teljesítménye?

Az idegenségtapasztalat fő irányvonalait a *Különbéke* előtti kötetekben (amelyekben gyerek-, illetve keleti tárgyú versek csak elvétve találhatók) elsősorban a vándorlás és utazás, a turisztikai élmények tematikája tárja fel: különösen azokat a diszpozíciókat világossá téve, amelyek az „ismert” világ horizontját, lehetőségeit és korlátait rajzolják körül. A *Föld, Erdő, Isten* újbukolikus verseinek közkeletűen „panteisztikusként” leírt ideológiája

¹⁵ Erről lásd megint LŐRINCZ, *I. m.*, 181–182.

ebből a szempontból arra a párhuzamra alapul, amely az ismert világból (a természetbe) kivezető vándorlás és az énből való sajátos kiszabadulás vagy még inkább az én egyfajta kiterjesztése között áll fel: a kötet nyitó-versében a „dal” vezet ki a vándort az ismeretlenbe, amely a közvetlen érzékelés színesztéziás felfokozásában ad hírt magáról (a Nap a dalba „zengő hajnali rétek illatát” „itítja”, sőt az antropomorfizált fény megérinthesztővé, tapinthatóvá válik: „kezet fejemre téve”, „csókkal búcsúzik tőlem”). A *Te meg a világ*ban a természeti külvilág egyfajta „másvilág” (*Farkasrét*), amely azonban nem férhető hozzá az önmagába (befelé) zárt én számára, sőt éppen a belső „másvilágot” teszi láthatóvá („Halott a szépség idebenn.”). Egy másik fontos, s Szabó Lőrincnél viszonylag rendszeresen jelenlévő tematikus súlypont az utazás: a turisztikai élmény visszatérő motívum a *Fény, fény, fény* verseiben. A távoli úti célok alapélménye itt a sebesség, ami – mint az a kötet egyik jellegzetes darabján, az *Óh Nizza! Tenger, arany fővény!* címűn megfigyelhető – egyszerre nyilvánul meg a helyváltoztatás, a kifejezés, sőt az én jellegzetesen expresszionisztikus dimenziótágulásának síkjain: az ént „lihegő vonatok” mellett maga a „rohanó fénynek”, majd „prizmák extázisának” nevezett „ének” (és a szaggatott, töredékes, helyenként felkiáltásokat halmozó szintaxis) vezeti ki a múltó időből („rom-századokból”) és a „mindig lemaradt kétségbeesett akaratból”, önnön határai közül.¹⁶ Az *Óda a genovai kikötőhöz* című versben a város lenyűgöző látványa megint csak egyrészt a vele való azonosulásra és így az én poétikus nagyra növelésére és megsokszorozására teremt alkalmat („Én vagyok a bűn és az erő, pizsokból nőtt egészség, / éjszakai verkli, uccalány, részek és katonák, / én vagyok a vér, én vagyok a hús, tömött bendő vagy éhség, / én tartom széles hátamon a sok cifra palotát: / mindennek apja én vagyok, zsák-hordó, szolga, munkás, / én vagyok a kerék és a vas, az olaj és a láng, / az én millió életem örök századok óta / fűti – százszorszént nyersanyag – a nagy világkazánt:”), aki másrészt – az utólag átírt változatban – saját maga is végtelenné tágul, egy újabb mélységi dimenziót megnyitva („s mintha üveg volna a Föld, / átlátok rajta: elbúvölt / vitorlákat, úszó tájakat / látok idegen egek alatt:”). Mint látható tehát, az utazás az érzékelés megszokott dimenzióit

¹⁶ A versnek az 1943-as *Összes versei* számára átdolgozott változata világosabbá teszi és újabb összefüggésekkel látja el ezt a mozgást: a látványt – mint hasonló tematikájú verseiben Szabó Lőrinc többször is – „mozihoz” hasonlítja és a zárlatban az ént a világűrbe irányítja.

nagyítja fel vagy sokszorozza meg, illetve az én kiterjesztésének, megnövelésének figurációi számára kínál tematikus alapot, s lényegében ugyanez történik *A belső végtelenben* „barlangi utazójával” is, aki mintegy befelé nyílik meg vagy tágul ki a reprezentáció számára. Ami (vagy aki) az ilyen és hasonló utazásversekben mindemellett hiányként jelenik meg, az a *má-sík*: az én kiterjedése, érzékeinek meghosszabbítása vagy felfokozása, túljutása önnön határain paradox módon mégsem nélkülözi a magány bezártságát, amit nemcsak az nyilvánít ki, hogy az emberi lények rendre hiányoznak a turisztikai spektakularitások közül, hanem például a *Fény, fény, fény* azon darabjai is, amelyek (*Marmoláták és Latemárook; Balaton, vakáció* stb.) az utazó magányát, „idegenségét” panaszzalják (utóbbiban éppen azt az érzéki közvetlenséget, amelyben az idegen táj a turistát részesíti: „[...] a nap / bőrrömbe fúrja magát,” ellenben: „az a fehér ruhás – milyen jó volna / megízlelni a nyelve hegyét, / kis mellét kivenni az inge alól, – / milyen jó volna / hűvös combjain át / lassan belecsókolni / magamat az istenbe, a nyárba!”). Amint arról az *Újsághírben* a *végtelen* egy különbségtétele tanúskodik („Bizony itt csak *utazó* mindég / a vendég, / magyarok közt magyar: idegen, –”), az „utazó” itt hangsúlyosan magányába zárt idegent jelent.

Úgy is lehetne fogalmazni tehát, hogy az utazás lényegében azon tematikus mezők egyikeként jelenik meg Szabó Lőrinc költészetében, amelyekben a szubjektum és külvilág kölcsönös bekebelezésének és ezzel együtt az én önnön magányába való bezártságának fogalmi sémája kifejezésre jut.¹⁷ Az idegenségtapasztalat itt, ennyiben, a saját magányból való kiszabadulás és újbóli bezárulás tapasztalata: bezártság a saját magányba és a saját tudat és test (érzékek, képességek) meghaladása, ezek az én alapvető diszpozíciójának koordinátái Szabó Lőrinc költészetében a húszas évek végén és a harmincas évek elején.

Mindeközben aligha kerüli el a figyelmet, hogy az idegenséggel, az ismeretlennel való találkozás spektakuláris élménye a legtöbb esetben meglehetősen zavartalanul kínál alkalmat az idegennel való azonosulásra. A genovai kikötőhöz írt óda első, a műfaji önmegjelöléshez leginkább alkalmazkodó és megszólításokat sorakoztató darabjának fő funkciója mintha

¹⁷ Érdekes lehet ebből a szempontból a szerelmi egyesülés ábrázolása a *Tücsökzene* 313. és 314. darabjaiban: az egymás kölcsönös „burkaiként” leírt szerelmesek is egymásban „utaznak”.

csak abban állna, hogy előkészítse a feltárulkozó látvánnyal való azonosulást és az én megsokszorozását, vagy – ami ugyanaz – az ismeretlen városnak a költői képzelet általi bekebelezését és mozgalmas képpé változását. Ez leginkább az idegen *el-* vagy még inkább *átsajátításának* domináns stratégiájára¹⁸ tesz figyelmessé, s a további vizsgálódás során éppen az lehet az egyik legfontosabb kérdés, hogy az idegenséggel való találkozás eseményének feldolgozása valóban pusztán az ilyen átsajátításokra korlátozódik-e. Az ilyen találkozások három tematikus súlypontja – az utazás, a gyerekek és a Kelet mint idegen kultúra – a *Különbékében* tölti be a legmeghatározóbb szerepet a kompozíció szintjén, a továbbiak során sem érdemes azonban eltekinteni az életmű más tartományaitól (elsősorban a *Tücsökgéne* kínál számos érdekes példát az itt nyomon követett probléma szempontjából).

Már idézett, 1943-as írásában Szentkuthy a „panteizmus” folyamatos jelenlétét állapítja meg Szabó Lőrinc költészetében,¹⁹ s ez az ideológia valóban nem hiányzik a *Különbéke* természetvándor- és utazásverseiből. A *Különbéke* énje – Szabó Lőrinc első kötetéhez hasonlóan – szintén rendszeres kirándulásokat tesz a természetben, amely itt a városi, a mindennapos (vagy – a *Te meg a világ Nők* címe darabjának szavával – „gőgös”) robot világába bezárt ember elvágyódásának szokványos színtereként jelenik meg. Az ezekről beszámoló versek visszatérő kompozicionális (leggyakrabban az egyszerű csattanós szerkezetet kialakító) sajátossága itt talán még egyértelműbben a vándor magányosságára való ráismerés. A kirándulás a természetbe egyfajta terápia, amely azonban – amint az lenni szokott – éppen a hátrahagyott saját hiányával, s ezáltal a saját, az ismerős mibenlétével szembesít, amelynek több köze van a kereskedelem, a munka, a kultúra, egy szóval a természeti kiiktatásának-feldolgozásának világhoz, s ez a természeti szépség békéjének reprezentációját is meghatározza. A *Vasárnap* poénja arra épül, hogy az Ördögormon tett kirándulás élménye pénzzé tehető verset eredményez, az *Itt vagy itthon!* kirándulóját pedig, aki itt is a társtalan egyedüllétébe zárult idegen szerepét ölti, az a „megaláztatás” éri, hogy új magányából elhagyott, városi „börtönébe” vágyik vissza, némiképp a német expresszionisták, például Alfred Wolfenstein anti-természet-

¹⁸ Az *Aneignung* fogalmát Waldenfelsnél lásd WALDENFELS, *Fremderführung und Fremdan-spruch*, 48–50.

¹⁹ SZENTKUTHY, *I. m.*, 67.

verseit felidézve²⁰ (lásd a vers nominális stílusba váltó, élénkebb ritmusú zárlatát: „Falu; már itt a város; este, / emberek, harsog a mozi; / olcsó kék, plakát, rajta démon, / amint bugyira vetkezik... / – Tetszik, nem tetszik, itt vagy itthon,”). A *Találkozás* álmodozó csavargóját egy „kövér, fekete koca” ébreszti fel, s e szembesülés ábrázolása éppen a „természetet” iktatja ki, méghozzá kétszeresen: az állat „gépnek” látszik („Rámnéz. Nézek rá. Reng a húsa. / Micsoda ronda gép!”) és egyedül a költő „disznópecsenye” iránti vágját ébreszti fel, éles ellentétben a *Különbéke* azon verseivel – pl. *Kutyák, Monológ a sötétben* („csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az.”) –, amelyek viszont az emberi létet hasonlítják az állathihoz. Szabó Lőrinc számtalan emlékezetes természet- vagy tájleíró verse bizonyíthatja azonban, hogy az idézett gesztusokban aligha célszerű elsősorban vagy kizárólag a természetlírával való valamiféle leszámolást látni. Sokkal inkább arról van szó, hogy a külvilág, az idegen szépség okozta gyönyör maga az, ami megragadhatatlan: nem hárítja el vagy kompenzálja a tudat félelmeit („[...] Minek vagy itt, / minek jöttél? Mert félek. [...] / [...] / nincs ott, értsd meg, és nem lesz ott a rém, / és amott sem, az újabb sűrűben, / és másutt sem, sehol se: benned él,” – *A Fekete Erdőben*), vagyis a (költői) tudat mégsem képes önmagát a külvilágba projektálva viszontlátni. Bár a *Különbéke* több versében hangot kap az egyszeri, maradandó élmény felett őrködő turista hálás hangja („ezt már nem vehetik el tőlem”, szokta ez mondani, ennek Szabó Lőrinc-i változatát lásd a *Trieszt előtt* zárlatában), a pillanatszerűen érkező, kiszámíthatatlan vagy minden várakozást felülmúló szépség maga az, ami valójában *idegen* marad, akárcsak a Margit-híd felett felragyogó szivárvány, melynek láttán „[...] majdnem sírva fakadok, hogy / a szépség milyen idegen. Nem értem ezt a ragyogást, és / ő se tud az én nyelvemem.” (*Szivárvány Pest fölött*)

Ami, a fentiek alapján érthetően, az idegen vagy ismeretlen tájban szépségként megjelenik, az az érzékeket felfokozó, spektakuláris tapasztalat, amelynek éppen az a sajátossága, hogy a tudat számára nem bekebelezhető vagy feldolgozható. Ez, potenciálisan, az érzékek egyfajta elszabadulását vagy dezorganizációját implikálhatja. Az érzékelés sajátos forradalmát

²⁰ Vö. pl. Wolfenstein *Nacht im Dorfe* c. versével („Nichts als Sterne und hohlen Mond / – Halt ich nicht aus –”)

a 20. század első felében a technika fejlődése (elsősorban nyilván a közlekedés, azaz a test gépek által felgyorsított mozgásának elsőként a futuristák, ám éppen Szabó Lőrinc által is gyakran megünnepeelt új lehetőségei) és a nagyvárosi lét új spektakularitása a modern művészet egyik legalapvetőbb tapasztalatává tette, s e tapasztalat egyik legfőbb terepe nyilván éppen az utazás, ami mindig egyben az érzékelés utazása: a modern áruházak látványosságai éppúgy egy „utazó” pillantás(a) számára tárulnak fel, mint a járművek ablakain elsuhanó tájak vagy a filmek képsorai a mozivásznon.²¹ Ezt az tapasztalatot Szabó Lőrinc – többek között – egy 1940-es, *Utazó szemek* c. versében egy autótúrt keltette mámor élményeként ábrázolja, amely a száguldó (?) test valóságos mozdulatlanságát (halálát: „Mintha csak a két szemem élne, / úgy nyúlok el a kocsiban.”; illetve „Meghaltam?... Csak a szemem él.”) és a mozgó látvány által repített szemet állítja szembe. Az utazás élménye, ebben az értelemben, az én egyfajta hasadását, tudat és érzékek diszartikulációját, megértés és fiziológiai felfogás széttagolását viszi színre.

Mint az köztudott, az érzéki szépség megragadásának legradikálisabb összeomlását mégis egy olyan látvány kényszeríti ki, amely bizonyos értelemben egyáltalán nem mozgalmasság: a tengeré. A *Különbékében* és Szabó Lőrinc költészetében másutt is a tenger a legértékeltettebb motívumok egyike: egyrészt a már tárgyalt módon az én önmagából, önmagába való bezártságából való kimenekülésének (rendre az álommal vagy öntudatlansággal azonosított) szimbolikus színtere *Az Egy álmaiban* vagy éppen a *Különbéke* egyik jellegzetes életképében („folytatni kellene a tengert, / a puha, édes éjszakát.” – *Fölkelni*), másfelől a megszokott érzéki környezetből (látványok, tájak, tárgyak közül) való kiszabadulásé, nyilvánvalóan az ismeretlenbe való felkerekedés modernista szimbolikája szerint. A *Különbéke* egy miniciklusában (*Trieszt után, Tengeren, Ősz az Adrián*) a tenger első-sorban a végtelenség maga: az égbolt és a víz egymást tükröző horizontjai egyfajta gyógyító ürességet hoznak létre, s e megfoghatatlan vagy „megváltó” (*Tengeren*) szépség ismét az énből való menekülés útját kínálja. Az őszi Adria partján sütőkéregző gyönyöre erotikus élvezet, nagyon hasonlóan a *Föld, Erdő, Isten* panteista vándoráéhoz: a tenger és a nap „szikrázó ujjai becéznek, / gyúrnak, gyötörnek édesen, / húnyt szemmel és borzongva tü-

²¹ Erről lásd Johannes ROSKOTHEN, *Verkehr*, Fink, München 2003, 67.

röm, / hogy paráználkodnak velem” (*Ősz az Adrián*). Az én kiüresítése itt is érzékek és tudat széttagolásában megy végbe, hiszen a megszemélyesített elemek nyújtotta masszázis egyben áthatolhatóvá teszi a testet: gyógyítóan kimossa a „fáradt sötétséget” a test mélyéről, melynek felszínét a vers az üveghez hasonlíttja. A turista kiürül, átjárhatóvá és átlátszóvá lesz, vagyis megintcsak egyszerre marad belül és jut is túl önmagán.

A tengerbe mint egyfajta határtalan végtelenségbe való behatolás legközismertebb toposza a hajóút. A *Tücsökgzene* 302. és 303. darabja Szabó Lőrinc 1931-es, Az Est tudósítójaként tett egyiptomi útját idézi fel, s ezekben a szövegekben az a legkülönösebb, hogy nélkülözik mindazt a turisztikai idegenségtapasztalatot és élménybeszámolót, amelyek a távoli országról adnának hírt és amelyek e szövegek elsődleges prózai környezetét alkotják a tudósító újságcikkeiben. Ezekben Szabó Lőrinc bőségesen beszámol a látottakról és az útleírások bőséges példatárát nyújtják azoknak a diszkurzív mintáknak, amelyeken keresztül az idegenség ismertté sajátítása végbemegy. Míg a fáraó múmiája a budapesti panoptikumot idézi fel, addig a turistákat megrohamozó árus gyerekek bennszülött létükre a „cigány rajkókat” (azaz a par excellence idegent), a sivatagba, a „tökéletes halál”, „a halálnak és a halált túlélő, de szintén halott művészetnek [...] a világába” tett kirándulás a visszaúton „az idejövétel datolyaligetes *filmjeként*” (kiemelés K.-Sz. Z.) pereg (és tárgyiasul e sajátos reprezentáció által) az utazó előtt, az Egyiptomi Múzeum látogatója „egy belga lakásépítő részvénytársaság” által emelt „modern kertváros” oázisába „menekül” vissza a mégoly vonzó „új másvilágból”. A Kelet európai utazóra gyakorolt hatása Szabó Lőrinc leírásában az idő végtelenségének tapasztalata, az „állandóságba”, majd ugyanígy (némiképp ellentmondva az ugyanezen úti élményekre visszszamutató *Sivatagban* nevezetes sorainak) „az ember és a pillanat fontosságába” vetett hit fokozatos elvesztése. Egyfajta kísérteties, élőhalott világ rajzát állítják elő tehát az útleírások, amelyek egyfelől az életről és időről alkotott saját fogalmak lidérces megkettőzését implikálják, másfelől e világ kirekesztését a valós tapasztalatiság köréből.²² Mindebből semmi nem található meg a – jóval később íródott – *Tücsökgzene*-versekben, amelyek magát

²² Az idézetek a következő helyekről származnak: SZABÓ Lőrinc, *Kolosszusok és piramisok; Hatezer év múzeumában* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 2003, 320–321.; 323–324., 326–328.

a hajóutat beszélük el, melyet ugyan szintén megörökíti egy újságcikk is, de a versekből (ahogy egyébként a *Sivatagban*, sőt nagyrészt az *Első éjszaka Kairóban* című korábbi költeményekből is) ennek minden mozgalmasabb eleme hiányzik. Elsősorban – s talán ez a legfeltűnőbb – az emberek és a hajó sajátos zárt, ám egyben az ismeretlenben mozgó világa (melynek különös térbeliségét Michel Foucault a „heterotópia”, a „hely nélküli hely” par excellence eseteként írta le)²³ az, ami kimarad a reprezentációból. Az ismeretlenbe való behatolás fő mintája e versekben is az antropomorfizált elemek násza. „Szűz” (valóban első útjára induló), „gyönyörű, hófehér” hajó vezet Velence, Bari, majd Kréta partjai mellett elhaladva az „Új”, egy bizonyos „híg, meztelen, légnemű Kék Gömb” és a „nyílt Végtelen” felé, amelyet az „egyetlen ismerős”, a Nap eltűnése tesz valóban mindent átfogóvá.

Az éjszakai út a már végképp ismeretlen tájon, tengeren Szabó Lőrinc-től aligha meglepő módon az érzéki tapasztalás világát hívja elő s egészen nyíltan nemi aktusként nyer leírást, a *Tücsökzene* 303. versének szinte teljes szövege ezt bontakoztatja ki. A tenger „ringó, vágyteli testében”, „mely nyílik-zárul s bár folyton tovább / ereszt, mégis tart [...]”, illetve „ringat, simúl”, „körülhízelg”, „körülhízeleg”, a hajó „roppant ékként hatol mindig előbbre”. „A Tenger és a Gép [...] nászának” eme leírását persze megelőzi egy sajátos nemváltás: a hajó, amely az előző versben Victoria nevet viselő fehér szűz (s persze minden hajó amúgy is nő), itt férfivá válik, aminek legkézenfekvőbb magyarázata megint csak a rajta utazó azonosulása vagy önkiterjesztése lehet. Akárhogy is, a turista által megcélzott „végtelenhez” itt is az utazás eme különös, irreális testisége juttat jóval közelebb, mint az ismeretlen Kelet bejáratott kulturális sémákra, illetve saját és idegen pontos elhatárolásaira alapított, mégoly érzékletes leírása, amely a versek imént citált *prózai* környezetét alkotja. Itt sincs szó ugyanakkor az ember nélküli, pusztá természet kultúrával szemben fölényéről. Noha okvetetlen olvasókban felmerülhet az a kérdés, hogy miért éppen Kréta elhagyása után kezdődik az „Új” (a térképészetileg kézenfekvő válasz nyilván Európa, az ismerős

²³ Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 155. A mozgó járműről mint az idegen par excellence tartózkodási helyéről lásd még: Julia KRISTEVA, *Strangers to Ourselves*, ford. Leon S. ROUDIEZ, Columbia UP, New York, 1991, 7–8. Az a- és heterotópia fogalmaihoz vö. még Bernhard WALDENFELS, *Fremdorte* = Uő., *Topographie des Fremden*, 187.

kultúra elmaradására hivatkozna, a *Vers és valóság*ban a költő maga avval magyarázza Kréta ismerőségét, hogy a sziget „hegyeinek vonala éppoly lendületes és karcsú volt, amilyennek egy diákkori *Odüsszeia*-könyv régi romantikus illusztrációi mutatták és megkívántatták”),²⁴ ám még a második vers is egy „Kettős Mithológiáról” beszél s itt ismét érdemes a *Vers és valóság* magyarázatát követni: „az egyik a görög-latin természeté, amelynek itt teljesen ki voltunk szolgáltatva, a másik a modern mechanikáé, amely szintén isteni, s amelynek szintén ki voltunk szolgáltatva”.²⁵ A tengerrel való egyesülés erotikus fikciója kultúra és gép isteni nászára alapul.

Szabó Lőrinc úti beszámolóí szerint nagyon is fogékony az utazás világában megtapasztalható technikai fejlődés különféle eredményeire, ami különösen igaz a mozgás gépek által megnövelt új lehetőségeire. Az egyiptomi hajóútról írt első cikkében sem mulasztja el megemlíteni, hogy „45 kilométeres gyorsasággal megállás nélkül szaladó hajónk [...] a Földközi-tenger leggyorsabb hajója”,²⁶ és ez a lelkesedés természetesen nem hiányzik a repülési élményeit megörökítő költeményeiből sem. A repülés nyilvánvalóan még erőteljesebbé teszi a fix tájékozódási vagy nézőpont *mozgásának* sajátos tapasztalatát, és persze még nyomatékosabbá a „modern mechanika” mitológiájának való kiszolgáltatottság tudatát. A *Harc az ünnepért* végére helyezett, ám 1937-ben önálló kiadványként is megjelent, kilenc darabból álló (és *Egy repülőutazás emléke* alcímet viselő) *Reggeltől estig* ciklusban éppoly fontos szerepet kap a légi utazó rettegése, mint az egy korábbi, 1925-ös hidroplános sétarepülés emlékét felidéző *Körrepülés* című versben a *Tücsökzenében*. A ciklus egy többször alkalmazott, sajátosan baljós képe, a repülő földi tájon fekete keresztként végigvonuló árnyéka – egy lehetséges megfigyelése szerint – a már az életben (itt nyilván a mozgásban) ott munkáló, születő halál Szabó Lőrincnél gyakori kliséjét hívhatja elő, a *Körrepülés* (némi történelmi csúsztatásra alapuló)²⁷ csattanóját pedig az adja, hogy

²⁴ SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 254. Az utat leíró újságcikkben Krétával maradnak el „az utolsó megszokott vonalak, [...] merész lendületű, de harmonikus görög sziklák kék és lila árnyai”. (Uő., *Júliusi tavaszban Egyiptom felé* = Uő., *Emlékezők és publicisztikai írások*, 317.)

²⁵ Uo.

²⁶ Uo., 318. A sebesség kultuszának poetológiai genezisééről az olasz futuristáknál lásd ROSKOTHEIN, *I. m.*, 103–109.

²⁷ L. SZABÓ, *Vers és valóság*, 242.

„másnap a gép a Dunába zuhant”. A sorsnak, a potenciális balesetnek való kiszolgáltatottság félelme (amely valószínűleg ma is a repülő utasaiban a legerősebb) azonban egyben egyfajta meg- vagy felszabadulás is, nyilván éppen az én önmaga feletti hatalma (azaz önmagának való kiszolgáltatottsága) alól (s a repülőutások eme kényszerű fatalizmusa ma is visszaköszön a felszállás előtti arcokon), sőt a *Reggeltől estig* IV. verse éppen ebben a kiszolgáltatottságban ismeri fel az „igazi békét és biztonságot” („töprengeni, vizsgálni ezt-azt: / gyáva és hős itt egyremegy, / a döntésbe, melyhez közünk nincs, / csak belenyugodni lehet; s ez a jó: az, hogy nincs segítség: / ez az igazi béke és / biztonság a biztos veszélyben, / megváltó megkönnyebbülés.”)! Az utazó mintegy mentesül az önmaga feletti rendelkezés terhétől, egyfajta sajátos tétlenségbe dermed (ismét felszabadítva „utazó szemeit”), s aligha meglepő, hogy az énből való menekülésnek ez a módja Szabó Lőrinc számára éppen a mozdulatlanság és mozgás különös egybeesését teszi a repülőút talán legfontosabb élményévé.

Az utas kiszolgáltatottságát a *Reggeltől estig* anyjukba kapaszkodó fiókákéhoz, majd gyerekenyérbe zárt légyéhez hasonlítja, sőt magát a gépet is konzekvensen élőlényként írja le: az iménti citátum avval a felkiáltással folytatódik, miszerint „Mindig mondtam, hogy él a vas, / mindig mondtam, hogy minden él”, az V., *Motorok* címet viselő darab (akárcsak az útról készített riport)²⁸ a repülő motorjait „fantasztikus állataink”-nak, „három fekete gépbivaly-nak”, illetve (már-már mitológiai színezetű) „szárnyas bivalyoknak” nevezi, akik „bőgnek és dolgoznak veszett gyönyörűséggel” és akiknek fejét a gép elején cigarettázó utas szeretné megsimogatni. Noha mind verses, mint prózai beszámoló alapján elmondható, hogy a költőt (riportert) legalább oly mértékben nyűgözi le maga a gép (a sebesség, az erő, a megbízhatóság, sőt a repülőtéri forgalom), mint az elé táruló látvány, az én azonosulása a géppel itt korántsem olyan egyértelműen kínálkozó lehetőség, mint a tengerrel ölelkező hajótest esetében. Noha található példa erre is, méghozzá a már említett sétarepülésről írott másik, korai, a *Fény, fény*, *fényben* megjelent „H-MAC A” című expresszionista hangütésű versben, ahol a „rossz-szagú benzin robbanó dühe” által „mámoros égbe” emelt

²⁸ SZABÓ Lőrinc, *Magyar szárnyakon Svájc fölött* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 390.

„aeroplán” szolgál mintául a végtelenbe elszálló lánoggá változó, testének „motorai” által repített énnak, a későbbi repülésversek mégis egyfelől inkább a jóval realisabb kiszolgáltatottság- vagy bezártság-, ám egyben szabadduláselménynek, másfelől az utazó előtt feltáruló látvány feldolgozásának szentelnek nagyobb teret.

A turista vizuális tapasztalata itt a közismert kettőtség szerint alakul. Egyfelől a (valóságos vagy térképről ismert) terek és pontok beazonosítására készítet, másfelől a felhők szabdalta végtelen, égi táj (amely itt, mint azt Szabó Lőrinc feljegyezi, maximum 2700 méter magasan lehetett)²⁹ leírására, ami egyben annak ismerős vizuális és/vagy kulturális sémákba való fordítását igényli. Az 1936-os repülőút a MALERT első olyan járatán zajlik, amely saját – „240 órákilométeres sebességgel mennydörgő” – géppel Bécsnél tovább merészkedett és amely bécsi, salzburgi és müncheni megállókat beiktatva (ami mai utasszállítókkal majdhogynem lehetetlenül sűrűn tagolt útiterv volna) Zürichbe tart, és a ciklus VI. versében Szabó Lőrinc mintegy dokumentálja is az útvonalat: térképről ismert tavakat, látványosságokat azonosít be, számolja az alatt elsuhanó városokat, felfedezi a Bodensee partján Konstanzot, majd mulatságosan lapos, ám minden turizmusban oly jellemző ismerősség-élményben részesül, amikor a Konstanz melletti Singenben honos Maggi-gyárat veszi észre. Amint az általában meg is nyugtatja a turistákat, minden a helyén van, ott, ahol a térkép szerint lennie kell – olyannyira, hogy a Budapest fölötti hidroplánon a felszállás rémületes élménye az egyetlen, ami valóban magával ragadja a költoőt, aki a légi panorámától egyenesen a magával vitt úti olvasmányhoz fordul (s mi más lehetne ez, mint a *Faust*?): „[...] Csak e szörny zaj és / rá a teljes csönd volt meglepetés; / a többi mind, ahogy képzeltem: a / billenő föld, a felhők ostroma, / Újpest, rézsút föl a Jánoshegyig, / vissza Csepelnek, majd megint a híd... / (Közben olvasmány: a Faust)... [...]”. Ami az ilyen ismeretlen ismeretlen látványban mégis idegen, az gyorsan váltakozó (mozgó)kép-szerűsége és megőrizhetetlensége („Országok díszletei jönnek / s tűnnek el néhány perc alatt; / mint ha a mozi söpri őket, / fut a sok kép, egyszerre száz...” – *Reggeltől estig*), hiszen – mint azt a kor művészetelmélete számtalan formában kifejtette³⁰ – a sebesség révén maga az érzékelt tárgy vonja

²⁹ *Uo.*, 389.

³⁰ Példákat lásd ROSKOTHEN, *I. m.*, 139.

meg magát az érzékeléstől. Ez mégiscsak kísértetiessé teszi a fentről megcsodált való világ futó mintázatait: „[...] a magasból/ csak árnyék minden gyönyörű. / Csak árny, mondom, mindez csak árnykép, / csak kísértet [...]”, s ezt különösen az az összefüggés teszi kísértetiessé, hogy az utazó mozdulatlanul száguldó heterotóp térídeje az említett módon maga is baljós, halálos árnyékként („fekete kereszt”) kerül szeméi elé.

Ez a sajátosság már átvezet az utazó vizuális tapasztalatának másik komponenséhez: a *Reggeltől estig* ciklus III. darabja bontakoztatja ki a felhők között haladó gépből feltáruuló közismert látványt, amelyben a földi táj a légköri viszonyoktól függően bújik el, majd jelenik meg újra. A vers ezeket a képeket a tenger és az elsüllyedt világok konceptuális és kulturális metaforájával ragadja meg: a felhők a tenger felszínén úszó jégszigetek, amelyeket hófödte hegyek, gleccserek öveznek – megint csak alapvetően ember- vagy életteleniségében és mozdulatlanságában idegen világ, „sarkvidék”, amelynek egyetlen mozgalmassága ismét a gép fekete keresztje, amely a kísérteties tájon siklik (pontosabban „nyaktörően bukdácsol”). Ezalól bukkan fel újra és újra a földi, emberi világ látványa („lék nyílt a földre”), amelyet a vers „zöld alvilágként”, mélytengeri tájként, egyfajta vízbefúlt Atlantiszként, és – ami jóval meglepőbb – visszatérően „akváriumként” ábrázol (az útról készült újságcikkben pedig: „eleven térkép, a tengerfenék, hol emberek laknak...”) ³¹ Az utazó perspektívájából az égi és földi világ látványát tehát megint csak egyaránt a végtelen tenger toposza szervezi, ennél fontosabb azonban, hogy az elhagyott, ismerős világ spektakuláris, irreális képiségében alakul újjá: vagy mint „mozi”, vagy mint „akvárium” – mindkét esetben a külvilág tapasztalatának kulturális manipulációja hozza létre.

Mindez aligha független az utazó egyszerre mozgó és mozdulatlan pozíciójától, amely itt is egyrészt a test és a vizuális érzékelés, másrészt eleve a test és a külvilág viszonyának dezorganizációját vonja maga után. A Budapest fölötti sétarepülésről beszámoló riportban ³² Szabó Lőrinc ezt egy újabb manipulációs technikával, a „költészettel” hozza összefüggésbe. Az írás középpontjában szintén az egy helyben állás, mozdulatlanság váratlan tapasztalata áll, amely itt is a versekben megfigyelhetőhöz hasonló,

³¹ SZABÓ, *Magyar szárnyakon Svájc fölött*, 390.

³² SZABÓ Lőrinc, *Goethe, vagy repülünk?* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*.

khiasztikus jellegű cserékre mutat vissza: a „120 kilométeres gyorsasággal” rohanó gépen belül „legfeljebb csak tudatunk mondja, hogy mozognunk kell”, „mozdulatlanul állunk a levegőben” (legalábbis „az üres térben semmi fix pont nem jelzi a helyváltoztatást”), ugyanígy az utasfülke zárt térének kívülje itt is „akvárium”. Az utazó, akit ez a „mozdulatlan szárnyalás” egyébként aktuális olvasmányára, a Walpurgis-éj varázslataira emlékeztet, a *Dsuang Dszi álma* című majdani versét megelőlegező problémát – „Melyik az igazibb észlelés: az utasoké vagy a lent tovaúszó világé?” – a költészet és a valóságos repülés azonosításával válaszolja meg. „A gép – a költészet megvalósulása – mozdulatlansággá realizálja a repülést”, a repülés így nem más, mint az éppúgy az érzékek felcserélését vagy dezorganizációját kiváltó költői fantázia egy anyagi megvalósulása. „A legnagyobb technikai teljesítmény a repülőgép és a legősből költői álom, a repülés itt egyesül és az anyag nem veszélyezteti az egyesülésben a lelket.” Figyelemreméltó, hogy ez az azonosítás éppúgy érvényteleníti az új technikai lehetőségek civilizációkritikai bírálatát, mint fejlődéshitű ünneplését („Idefönt nevetséges babonává sápad a lélek és a kultúra elgépiesedését hirdető filozófia, de éppoly nevetséges a gép tematikus, a túllontúl irodalmi ünneplése is.”), s noha Szabó Lőrinc nem sokkal ezután megjegyzi ugyan, hogy „ez a tényleges, valóságos repülőgép [...] ma még talán inkább költészet, mint valóság”, mellyé „csak akkor lesz, ha majd – ezrek és tízezrek naponta – éppoly unottan veszik elő utazófülkéjükben az útiregényüket, mint ma a vonaton teszik”, ez nem vehető túl komolyan az olyan utazótól, aki az unt látványosságok helyett első repülése alkalmával a *Faustot* lapozgatja.

A repülés költészettel való azonosítása, persze, egyben vissza is vonja az utazás felszabadult kiszolgáltatottságáról írott lelkes sorok érvényét. A tematikus kompozícióját tekintve az indulástól a kiábrándult hazatérésig vezető ívet követő *Reggeltől estig* ciklus utolsó darabjában a hazatért utazó immár ismét rögzített, *otthoni* perspektívájából tekint az erkélye felett elhúzó gépre, és ez a vers fokozatosan érvényteleníti az utazás révén szabaduló rab nosztalgiáját. A *lenti* meditáció egymást követő vagy egymásra épülő rabságok láncolatát tárja fel: a gépet az útiterv kényszeríti rabságba („Őt is befogták, mondom aztán, / csak épp nagyobb a ketrece: / négy ország közt, ahogy egy inga, / lökdösi, ide-oda jár...”), majd a következő szinten maga a Föld is – a korábban „kis bolygónknak” nevezett repülő analógiá-

jára – idő és tér (a repülő esetében az ingamozgás képével kifejezett) végtelen dimenziójának foglya lesz, és talán éppen ezt készíti elő a fekete kereszt többször visszatérő képe. A záró versnek a ciklus korábbi darabjaira tett allúziói meg is fejtik ezt a képletet: a rabság éppen a szabadulás vágyával azonos („és látom, ő is rab, a Föld is, / a Föld is csak egy *vágy* [...]”); a végtelen téridő itt is tenger („[...] Az űr / és az idő suhog köröttünk / tengerként, győzhetetlenül:”), akárcsak az a spektakuláris kép, amely a magasból az utazó elé tárult, sőt az utazó kiszolgáltatottságában fellelt „igazi béke” („a döntésbe, melyhez közünk nincs, / csak belenyugodni lehet” – *Reggeltől estig* IV.) az utolsó versben a rabság attribútumaként köszön vissza (az „üres örökkévalóság” itt „azt súgja, hogy nincsen menekvés, / hogy minden út hozzá vezet / s a döntésbe, melyhez közünk nincs, / csak belenyugodni lehet, / hogy sokszoros rabok vagyunk mind / és a legnagyobb rab a vágy...”). Mindez azt is jelenti egyfelől, hogy az utazó idegenségtapasztalata, amely az én (önmagából való) kiszabadulását ígéri, csak „költészet” lehet (vagy „költészetként” lehetséges), és – mint látható volt – valóban kulturális figurációkat (mitológiákat és konceptuális metaforákat) kénytelen igénybe venni, másfelől pedig azt, hogy éppen az utazás (a szabadulás vagy határátlépés) „vágya” hozza létre azt a rabságot, amelynek áttörését ígéri.

Innen nézve szinte szükségszerűnek nevezhető, hogy az idegenség-problematika másik két tematikus súlypontja még egyértelműbben a rabsággal azonosított „vágytól” való menekülés kézenfekvő terepeit idézi fel. Szabó Lőrinc távol-keleti bölcelet iránti (persze nem ekkor jelentkező, ám legkonzekvensebben a *Különbékék*ben feldolgozott) érdeklődése, amely a modern európai kultúrában számtalan párhuzamára lelhet, elsősorban az akarata börtönéből, önnön szubjektivitásából menekülni igyekvő tudat figurációinak talál új alapokat, és – még ha ez talán nem is minden szempontból kézenfekvő – ugyanez elmondható gyerekverseinek legalább egy részéről is. A két tematikát Szabó Lőrinc egyik fontos olvasmányélménye, Schopenhauer filozófiája hozhatta közös nevezőre, hiszen *A világ mint akarat és képzet* szerzője, aki páratlan hatással alapozta meg a buddhista bölcelet elemeinek a modern európai gondolkodásban való akkulturációját, egyebek (elsősorban a „zseni”) mellett éppen a gyermeknek tulajdonított szemléletmódban kereste a szubjektivitást szerint fundamentálisan meghatározó akarat kényszerét nélkülöző megismerés boldogságához ve-

zető utat.³³ A gyerek Schopenhauer közkinccsé vált megfogalmazása szerint többek közt azért áll közel a zsenihez, mert észlelése *elidegenít*: képes a dolgokat idegenként, így művészi képként érzékelni, s ez valóban azt sugallja, hogy az idegenségtapasztalatot Schopenhauer az akarattól való megszabadulás, a kontemplatív esztétikai szemléletmód egy lehetőségeként tartja számon – ami, persze, egyben leírható egyfajta békekötésként is, hiszen az akarat általi meghatározottságot a német filozófus egy olyan, a szubjektivitás számára konstitutív hiányra vezeti vissza,³⁴ amelyet a fenti értelemben a tiszta szemlélet magától a szubjektivitás terhétől való szabaddulásként kompenzálna.

Különösen a kötetcím fogalmi kontextusában aligha hárítható el persze teljes mértékben az az esztétikai kockázat, amelyet az „ártatlan visszavonulás a gyermekszobába” magában hordoz, és amelyetől a költő még a *Vers és valóság*ban is szükségét látta elhatárolódni: „Ekkoriban kezdtek kortársaim, főleg a kritikusok úgy mellékesen megróni, hogy ilyen családi témákra pazarlom az erőmet és az időmet, hogy szívhangokon beszélek és hogy őszintéskedem. Nem hinném, hogy igazuk volt: ezek a gyermekversek teljesen emberiek, reálisak, mind valóságos lelki mozzanatokot fognak fel és érzékeltetnek. Ellenkezőleg: bizonyos bátorság kellett (ekkorajt) az irodalmi gyakorlattal és saját magammal szemben, hogy ne szégyelljek egyszerű, közvetlen és családis lenni. Ezek a versek mind a »gyermek+felnőtt/2« képletre épülnek, s igenis bátorság kellett hozzá, hogy az ember a *Te meg a világ* magas eleganciája után ilyen intimus és köznapi legyen.”³⁵ A szö-

³³ „Worauf nun die Aehnlichkeit des Kindesalters mit dem Genie beruhe, brauche ich kaum noch auszusprechen: im Ueberschuss der Erkenntnisskräfte über die Bedürfnisse des Willens, und im daraus entspringendem Vorwalten der bloss erkennenden Thätigkeit. Wirklich ist jedes Kind gewissermaassen ein Genie, und jedes Genie gewissermaassen ein Kind. [...] Jedes Genie ist schon darum ein grosses Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse.” (Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* II/2., Könnemann, Köln, 1997, 530.) Ezt Szabó Lőrincsel kapcsolatban fontos összefüggésként tárgyalja RÁBA, *I. m.*, 94–95. Érdekes módon a gondolat még a hatvanas–hetvenes évek antipszichiátriai mozgalmában is újrafogalmazódik, vö. pl. David COOPER, *The Death of the Family*, Pantheon, New York, 1970, 25.

³⁴ Pl.: „Alles Wollen entspringt aus Bedürfniss, also aus Mangel, also aus Leiden.” (SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille...*, I/1., 295.)

³⁵ SZABÓ, *Vers és valóság*, 75. Vö. még Uő., *Családi kör = Uő., Emlékezések és publicisztikai írások*, 637. („Megírásukkor még nem tudtam, hány nagy költő mennyi ilyenféle művet

veg legalább annyira magyarázkodás, mint valódi magyarázat, ám a különös matematikai képlet mégis figyelmet érdemel. Kézenfekvő „megfejtése” szerint a gyerek–felnőtt viszony olyan tapasztalatban részesíthet, amely egyik „felet” sem hagyja változatlanul: az így szerzett idegenségtapasztalat eseménykaraktere abban sejtethető tehát, hogy mindkét oldal valamiféle átalakuláson megy keresztül, s a versek tanúságai szerint ez az önmegértés eseményétől pusztá nyelvi „eseményekig” a legkülönbözőbb színtereken volna tetten érhető. Arra a kérdésre, hogy miben mutatkozik meg, vagy miként realizálódik a gyerek idegenségtapasztalata (és: idegenségének tapasztalata), számtalan válasz lehetséges. A legkézenfekvőbbekre (és Szabó Lőrinc tárgyalandó versei szempontjából leginkább relevánsakra) korlátozódva elsőként nyilván a felnőtt gondolkodást meghatározó vagy preformáló kauzalitás megtörése vagy érvénytelenné válása az, ami a gyerek sajátos szabadságaként nyilvánul meg – ami persze valójában sokkal inkább a gyereknek *tulajdonított* szabadság vagy kiszámíthatatlanság, amelyet számtalan erőteljes kulturális minta dolgoz fel (köztük a legkülönbözőbb irodalmiak), például a par excellence ártatlanságtól a kis vademberig terjedő (és még oly sok más) skálán. A gyerek, a férfi apja,³⁶ alkalmas arra, hogy kétségsbe vonja azt, ami racionálisan kiszámítható módon „emberi”, ezt ugyanakkor nem érvényteleníti, hiszen a gyermeki viselkedés megfigyelése akár arra is figyelmessé tehet, hogy melyek azok a (még nem feltétlenül sajátta tett) elvárások, amelyekhez a gyerek a felnőttel való kommunikációban kényszerűen alkalmazkodik. Ennek egy – Szabó Lőrincnél gyerekverseiből is ismerős – látványos esete például a majdhogynem szükségszerűen parodisztikus színezetű utánzása, amely köztudottan képes arra, hogy kísérteties megvilágításba helyezze a sajátnak tudott szerepet vagy magatartásmintát. A gyerek idegenségének egy szintén kézenfekvő tapasztalata ezt

írt a gyermekekről. Persze nem rímes gügyögésekre gondolok, azokat most is utálom; hanem Victor Hugo, Stefanson, Walter de la Mare, Dehmel, Morgenstern, Keats és mások komoly gyermekverseire és a népköltészet bolondos fantázia-játékaira. Szituációk rajzára, amelyeknek az lehetne a számtani formulája, hogy: gyermek plusz felnőtt per kettő, vagyis: a kicsinyek a nagyok problémáinak világában...”)

³⁶ Wordsworth híres megfogalmazására Szabó Lőrinc korai verseinek átírásához mellékelte magyarázatában hivatkozik: SZABÓ LŐRINC, *Az olvasóhoz* = Uő. *Összes versei*, Singer és Wolfner, Budapest, 1943, 679.

egy másik irányból hiányként is képes megvilágítani: a gyerek olyan saját, ám már nem előhívható tapasztalatokat vagy viselkedérepertóárokat jelenít meg, amelyek a felnőtt számára „sajátként” már csak az emlékezetben férhetők hozzá.³⁷ Így az individuumá válást, amelyet – Friedrich Kittler tézise szerint – az újkori családformáció egyfajta diszkurzív gépezetként úgy biztosít, hogy a korai gyerekkornak az én számára elfeledett emlékeit kulturális-irodalmi technikákkal archiválva helyettesíti.³⁸ Ezek a vázlatos megfontolások annyit mindenesetre megmutathatnak, hogy a gyerek idegenségével való boldogulásnak alapvetően két fundamentális (és látszólag szimmetrikusan ellentétes) iránya rajzolható ki, amelyek – Waldenfels terminológiája alapján – át- vagy elsajátításként (*Aneignung*), illetve egyfajta „sajátaltalanításként” (*Enteignung*) írhatók körül: előző esetre a gyerek „emberre” nevelésének pedagógikus igyekezete lehetne a hevenyészett példa, utóbbi spektruma pedig a gyerek „saját világához” való alkalmazkodás jámbor ideájától a romlatlan emberi természethez való visszatalálás nosztalgiaiáig terjedhet, ám még az is könnyen megeshet, hogy a két stratégia a legtöbb esetben egyszerre van jelen.

A fenti (vagy hozzájuk hasonló) distinkciók Szabó Lőrinc gyerekversei közül azokon a költeményeken ellenőrizhetők (elsősorban a Lóci-versek ilyenek), amelyek a „felnőtt” perspektíváját közvetítik – jelen munka tehát figyelmen kívül hagyja azokat a javarészt csengő-zengő vagy mondókaszerű, esetenként igencsak népszerű megzenésített vagy megzenésíthető darabokat (a *Különbékében* ilyen pl. a *Versek a gyerekszobából* ciklus), amelyek ha nem is pusztán gyerekeknek íródtak, de kitüntetett befogadóként (előadóként) legalábbis gyerekek jelenlétére tartanak igényt, amelyek tehát maguk is egyfajta nevelési (vagy individuumtermelő) praxis szövegtermékei. Nem mintha ezek nem rendelkeznének valamiféle gyerekfogalommal, ám a gyerekekkel mint idegennek való találkozásnak viszonylag korlátozott

³⁷ Ehhez lásd Käte MEYER-DRAWE – Bernhard WALDENFELS, *Das Kind als Fremder*, Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik 1988/3., 286.

³⁸ Összefoglalva lásd Friedrich A. KITTLER, *Dichter Mutter Kind*, Fink, München, 1991, 10–14. Ehhez vö. még COOPER, *I. m.*, 70–71., továbbá – a családi individuumprodukción ödipális gépezetéről – Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Anti-Ödipus*, ford. Bernd SCHWIBS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 100–101. („Ödipusz azt mondja nekünk: ha nem követed a papa–mama–gyerek elhatárolás vonalát és az ezeket megjelölő kizárásokat, a differencianélküliség fekete éjszakájába zuhansz.”), ill. *Uo.*, 130–131.

formáit feltételezik. A Lóci-versek kidolgozott narratív (jellemzően anekdotikus) kerettel építkező, visszatekintő szemszögű példázatos (vagy – felnőtteknek szóló – tan-) költemények. Legtöbb esetben itt is a közvetített vagy idézett párbeszéd formája dominál, csattanós vagy példázatos jellegű, olykor filozofikus fordulattal zárulnak, s ennyiben formailag szabályszerű példái a *Különbéke* „epikus versének”. Pélázatos jelentésük azonban markánsan kétféle. A verszárlatok egyik jellegzetes megoldása a felnőtt- és gyerekvilág összeütközését elsimító megbékélés. A verselő családfő ezekben a költeményekben valóban rendkívül „családias”: pedagógiai bravúrokat mutat be, melyek (némiképp árulkodó) eredményeként a rosszkalkodó vagy lázadozó Lóci megbékél (*Lóci óriás lesz, Lóci lázadása*), újra visszatér családias szerepkörének keretei közé („és béke lett [...] / Lóci játszott [...]” – *Lóci lázadása*), illetve kérdezősködését felfüggesztve elalszik, ami, úgy tűnik itt, időnként a legjobb, amit egy gyerek tehet (*Lóci elalszik, A rádió*). A gyerek idegensége ugyan mindenkor képes rávilágítani a felnőtt gondolkodásának és nyelvének kliséire is, ám ezek ennek ellenére hatékonyak maradnak. A *Lóci elalszik* kérdéseire („»Anyuka, kit temetnek el?«”, majd „»Kit tesznek le a föld alá?«”) a szülők először nem válaszolnak, „[...] a szemünkben / veszély volt és titok” (a titok itt nyilván egyfelől a halál rejtélye, másfelől Lóci agyáé: „hogy mire gondol Lóci és / mitől fél, hol jár az esze,”), majd a sürgető ismétlésre pusztán egy tautologikus válasz érkezik („»Azt, aki meghalt« [...]”), amely viszont éppen így altatja el a gyereket nyugtalanító „gyanút”, legalábbis ezt sugallja a gyerek válasza már nem váró – költői? – visszakérdezése („»Csak azt?... Akkor jó!« [...]”). A *Kis Klára csodálkozik* nem túl eredeti anekdotája az otthonosság egyik nyelvi kellékét hozza gyanúba. A kislány, miután versszakokon át húzódó kérdezősködés és kutakodás után csodálkozva kénytelen elfogadni, hogy nincs pénz „írkára” (a téma egy érzelgős variánsát l. a valamivel később íródott *Bicikli* c. versben), egy „felnőtt” kliséit alkalmazva fakad ki, hogy „[...] egy rendes házban legalább száz / pengő mindig kell, hogy legyen.” A felébredő gyanút, „hogy mégse *rendes* ez a ház”, az apa „mulatva” fogadja, hiszen végeredményben éppen így tárulkozik fel a pedagógiai teljesítmény, nevezetesen az, hogy a hiányzó pengők ellenére a gyerek eddig „rendes házban” hitte magát. (Egyébként ezt erősíti meg Szabó Lőrinc versmagyarázata is: „Csak-ugyan nagyot nézett, amikor megtudta, hogy mi szegények vagyunk. Vagyis

hát ő addig nem érzett semmi hiányt.”)³⁹ A gyerek a még megszelídítendő emberkezdemény, akinek észjárását a szülő egyfajta trial-and-error logika alapján sajátítja el: rájön, hogy verés helyett hatékonyabb „lekuporodni” a gyerek világába, túltenni még a gyerek ügyetlenségén is, vagy tautologikus válaszokkal oldani gyanakvását.

A záratok másik csoportja nyitottabb jellegű: ezekben a versekben, szemben az imént citáltak helyenként amúgy megkapó intimitásával, a gyerek szabadsága a felnőttől elzárt lehetőségekben nyilvánul meg: Lóci büntetlenül örvendezhet a levágott csirkék és az agyonütött légy attrakciói felett (*Csirkék, A légy*), ahogyan a tél szépsége sem tölti el kulturálisan kódolt szorongással (*Téli este*). Ezek az életképek a szemlélőt részesítik valódi tapasztalatban, amit a szövegek csodálkozásként, irtózatként, ijedtséggént (egyaránt tehát feldolgozatlan feszültségként vagy bizonytalanságként) jelenítenek meg. A *Téli este*-ben a nem valóságos gyermeki tapasztalat átszűrhetetlensége okán mutatkozik fenyegetően idegennek („Jó volna hinni, néki hinni, / aki nem tudja, mit beszél.”), míg *A légy* anekdotájában, amely egy sokfelől körüljárta Szabó Lőrinc-i témát, a büntelenség vagy büntethetlenség iránti vágyat, a tetteihez a morál által odaláncolt én lázadását idéz fel, a legyet agyoncsapó Lóci „büntelensége” az, ami a felnőtt számára csak a másik lehetőségeként jelenik meg. Ez utóbbi darab záró sorai („és Lóci élvezte a hőstett / s a büntelenség örömet.”) innen nézve önmagukban majdhogynem következetlenek (a büntelenség nem a Lóci-versekben alapvetően büntetlennek, noha időnként kegyetlennek mutatott gyerek számára élvezet, hanem a vele azonosuló apának), a gyilkosságot előkészítő párbeszéd azonban egy jóval bonyolultabb pedagógiai műveletről számol be. Lóci ugyanis áldozatát „szerette volna agyonütni, / de a lelke nem vitte rá” (majd: „sóváran és dühösen nézte, / mint vészett zsákmányát a vadász: / szörnyen bántotta, hogy felébredt / szívében a sajnálkozás.”), és ő folyamodik az apai jóváhagyásért, sőt mentesítő indítékért („– Mondd, apu, – szólta a gyerek végre, – / nem zavar téged ez a légy?”, majd ismét: „És szólta: – Itt nem lehet olvasni! – / – Megdögölesszem? – szólta megint.” Természetesen az apa az, aki olvas.), amit az első próbára tétel („– Nem engem, – mondtam [...]”) után parancs formájában, mint előzetes felmentést kap meg („– Dögöleszd meg!

³⁹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 75.

– mondtam keményen,”). Az apa az, aki itt – még a parancsot megfogalmazó nyelv szintjén is (dögöleszd meg!) – alkalmazkodik a gyerek világához és vágyához, átvéve annak „bűnét”, a dolog ugyanakkor nem egyirányú: nemcsak az apa részesíti Lócit olyasvalamiben, amivel ő magától nem rendelkezne, hanem, fordítva, a gyerek „hőstette” az, ami átéltetővé teszi a felnőtt számára „a büntelenség örömét”.

Mindkét szereplő olyan lehetőséget képvisel tehát a másik számára, amellyel az maga nem rendelkezik, a struktúra ugyanakkor mégsem szimmetrikus: mindkét oldalon a gyereknek tulajdonított büntelenség felé nyit utat, az apa számára azzal, hogy Lócin keresztül átélheti, „élvezheti” a „büntelenség” örömét, a pedagógia mutatvány pedig abban áll, hogy a gyereknek nem kell kilépnie abból. Sőt ugyanez a séma figyelhető meg, bár jóval „családiasabb” és súlykolósabb változatban, *A rádióban* is, ahol Szabó Lőrinc mintegy fordított irányban dolgozza ki. A beteg s a korábban meggyötört rádiót szorongó lelkiismerettel követelő gyereket az a váratlanul balsiker („én azonban szerettem volna / a gépet megjavítani / s addig ütöttem, feszegtettem, / míg végképp vége lett neki. / Csalódva mentem a beteghez, / hogy elmaradt az öröme;”) nyugtatja meg, hogy bűnét végül az apa múlja felül s kénytelen átvállalni, megint egy olyan lehetőséget előállítva, ami hiányzik a gyerek repertoárjából („Megverjük aput! – szólt megint. – / S Lóci tapsolt: – De érdekes lesz! –”): a pedagógiai trükk itt is a „büntelenség” adományozása, amelyet az immár „büntelen” Lóci – paradox módon – engedelmisséggel egyenlít ki („s elgondolkodva, megnyugodva, / hálásan nevetett felém / és egy kicsit még beszélgettünk / és lassan elaludt szegény.”). Ez az olvasat persze, mint már fentebb is, megelőlegezi a gyereknek eleve tulajdonított ártatlanság kliséjét, amit Szabó Lőrincnél nem is különösebben célszerű kétségbe vonni. Mégis érdemes végiggondolni, hogy miként módosítana *A légy* értelmezésén e premissza félretétele: különösebb érvelés nélkül belátható, hogy a pedagógus alapvető mintája ez esetben nem volna más, mint a jó zsarnok, mely lehetőség Szabó Lőrincet közismert módon számtalan formában foglalkoztatta (a tengernyi példa közül elég itt a köztudatban a költő legproblematisusabb verseiként rögzült darabokra hivatkozni: a *Vezérre* és a *Semmiért Egészenre*).

Ez a klisé mindenütt jelen van a Lóci-versekben, leggyakrabban a felvilágosult nevelő alakjában. Amint azt pl. a *Lóci óriás lesz* és a *Lóci lázadása*

tanúsítja, a pedagógiai megoldás fordulatát (a gyerekekkel való azonosulást vagy az idegenséget feldolgozó egyéb manipulációkat) mindkét versben az készíti elő, hogy a nevelő nem él a fenytés brutális eszközeivel: a fiával „mint törpével egy óriás” veszekedő apa azért merül el (vagy le?) a gyerek világában, „hogya megrakni ne kelljen” („s végül, hogya megrakni ne kelljen, / leültem hozzá játszani.” Majd: „Lóci lerántotta az abroszt / s már iszkolt, tudva, hogya kikap. / Felugrottam: – Te kölyök! – Aztán: / – No, ne félj, – mondtam csendesesen.”), a másik esetben pedig tehetetlensége, „ügyetlensége” lepleződik le ugyanezen okból saját apja előtt („és én már féltem egy kicsit, / hogya itt hiába az okos szó, / itt már csak a terror segít.”). Mint az iménti citátumnak az adott kontextusban tán némiképp váratlanul elvont és túlzó szóhasználata (*terror*), de ugyanígy a *Lóci óriás lesz* szövegén végigvitt lázadó rab–elnyomó ör allegorézis is láthatóvá tesz („mint nyomorult kis rab mozogtam / a szoba börtönfenekén.”; „feszengtem, mint kis, észre sem vett / bomba a nagy falak között; / tenni akartam, bosszút állni, / megmutatni, hogya mit tudok. / Negyedóra – és már gyűlöltem / mindenkit, aki elnyomott.”), a *Lóci*-versekben valóban a zsarnok és rab háborús dialektikájának lehetőségei alkotják azt a kiemelt kontextust, amelyben a gyerek „idegenségével” való találkozás feldolgozhatóvá válik. A legkézenfekvőbb stratégia itt valóban a gyerekekkel való azonosulás, vagy legalábbis a „saját-talanító” helyettesítés kiváltotta egymáshoz igazodás. A *Lóci óriás lesz*ben az apa átveszi a börtönbe zárt elnyomott nézőpontját, illetve (amikor magasba emeli, hogya *óriás* legyen)⁴⁰ realizálja a gyerekeknek tulajdonított vágyat, a *Lóci lázadásában* pedig a nagyapja tiltásával szembeszálló gyerekekre projektálja saját egykori elnyomottságát, mi több, az apa itt egyszerre azonosulhat mindkét pozícióval, úgy méghozzá, hogya mind a kettő számára már vagy most nem realizálható, idegen lehetőségként ölt alakot, s éppen ez jeleníti meg itt is a „kiszabadulás” útját: „Néztem apámat: én helyettem / játszottam meg, hogya szigorú, / és Lóci: s láttam, hogya helyettem / lázadt fel szegény kisfiú: / helyettem lázadt, s amit egykor / nem mertem, most megtette ő, / s egyszerre nagyra nyílt, szabadra, / előttem a nemhitt jövő,” vagyis valóban chiasztikus átsajátításról van szó: az apa épp a gyerekek felszabadítása (*a terror*

⁴⁰ Az *óriás* figurájának ellenállhatatlan vonzását a gyerekekre a *Tücsökgéne* közismert 75. darabja (*Debrecenben*) a költő egyik meghatározó, saját gyerekkori emlékeként is megjeleníti.

– a *Vezér*ben [„úgy eszközöm, ha kell, a terror is”] nagyon is számon tartott – eszközeitől való tartózkodása) révén szabadul meg saját elnyomottságából.⁴¹

Az ilyen azonosulás persze, amint az az imént már szóba is került, nem mindig ennyire felhőtlen: a *Lóci verset ír* költőjét kisfia „verse” téríti el saját húsvéti költeményének megírásától, ahol ezt éppen a készülő és a gyerek által már megfogalmazott versek hasonlósága váltja ki („én meg épp verse-be igyekeztem / fogni életet és halált,” illetve Lóci verse az istenről: „»Az életet adja, adja, / egyszerre csak abbahagyja.«”). Az elkészült s a jelenetet elbeszélő vers a zárlat tanúsága szerint sem teljesen „saját” („s én eltűnődve ezt a verset / írtam *a magamé helyett.*” kiemelés K.-Sz. Z.), sőt Lóci versének gnómius tömörsége ijesztő árnyként takarja el a sajátot, amit jól jelezhet az, hogy ami a jelenetben szakszerű párbeszédként, a két poéta műhelytitkainak kicseréléseként indul, elindítva itt is a gyerekhez való alkalmazkodást („– Nem kéne még valami hozzá? / kérdeztem én kíváncsian. / – Nem hát, – felelt ő, – ez az élet, / ebben már minden benne van.”), üres áldialógusban, a gyerek családi szerepkörébe való visszazavarásaként, a „családias” béke helyreállításaként végződik („– Benne van, jól van, igazad van, / szép a vers, menj és játssz tovább! – / Szinte ijedten csókoltam meg / Lóci hatéves homlokát...”). Az, hogy a jelenet fordulat- vagy eseményszerűsége éppen itt, a gyerek világhoz való közelítés hirtelen felfüggesztésében érhető tetten, ebben a szövegben legalább kétféle értelmezési lehetőséget hagy nyitva. Az apa „ijedtségét” okozhatja egyrészt annak felismerése, hogy saját, el nem készült verse sem tud többet mondani a világ metafizikai dimenzióiról, mint a hatéves gyerek kétsorosa, másrészt következhet az élet–halál–isten kiszámíthatatlanságát megverselő gyerek tudatába (s nyilván ismeretlenségébe) való bepillantás idegenségtapasztalatából. Akár a *Különbékében* is könnyen található mindkét olvasatot megerősítő kontextus: az egyik Szabó Lőrincnek az emberi és nem-emberi vagy nem-tudatos léttapasztalat hasonlóságára vonatkozó, korábban tárgyalt elképzelését idézheti fel („csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az.”), a másik pedig – egyebek mellett – a „kit temetnek el?” kérdés felett nyugtalankodó kisfiú a *Lóci elalszik*ből.

⁴¹ A vershez lásd még Karinthy korabeli cikkét: KARINTHY Frigyes, *Ultima ratio regum* = Uő., *Szavak pergőtüzében*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 520.

Akárhogy is, a fenti megfontolások láthatóvá teheték azt is, hogy a gyermekkel való azonosulás nem minden esetben korlátozódik valamiféle családi békekötésre, hanem adott helyen éppen a saját lét kísérteties, elidegenítő megkettőzésével vagy tükrözésével is szembesíthet. Ebből a szemszögből nyilvánvalóan a még szelídítetlen emberként megnyilvánuló gyerek, a kis vadember teszi leginkább próbára az idegenséggel való boldogulás stratégiáit. Mint az imént talán láthatóvá vált, *A légy* kis „vadászáának” esetében a khiasztikus azonosulás többé-kevésbé szimmetrikus formája s az ezen keresztül előállított jó zsarnok figurája kanalizálta a gyerek szabadságát és idegenségét. Ennél fenyegetőbb a helyzet a *Csirkék* című versben, amely hasonló élményből indul ki. A kádban borotválkozó apa békés otthonosságát a csirkék lemészárlásáról borzongó csodálattal beszámoló Lóci zavarja meg, akiben itt is a részvét és a kegyetlenség vonzása keverednek: egyfelől „szörnyűködve” zokog, másfelől „ordítva” számol be a látványosságról. A gyerek „borzasztónak” nevezi az élményt, s a szó, amely kétszer ismétlődik a versben, jelentését tekintve nem egészen egynemű, hiszen az ismétlés által olyan átalakuláson megy keresztül, amely révén ki tudja fejezni az attrakciónak a gyerekre gyakorolt kettős hatását („– Borzasztó! – sírt a gyerekek újra. – / Szegény kis csirke! – zokogott”; a zárlatban viszont: „– Borzasztó! Várjon meg, Mariska, / hadd lássam, hogy hal meg szegény!”). Ugyanez a kettősség határozza meg a gyerek lelkendezésének leírását: „ordítva és lelkendezve” hozza a hírt, s beszámolójának leírása is hasonló paradoxonon alapul („s titkos tetszését szájalommal keverve / részletezte [...]”). Ebből a példázatból azonban hiányzik a gyermeki büntudat apai átvállalása, sőt voltaképpen az (ellentétben a körülötte eluralkodó hangzavarral: Lóci ordít, lelkendezik, sír-zokog, illetve beszél, kintről pedig az újabb áldozat „rikácsolása” hallatszik be) végig hallgató (még Lóci hangját is egyre kevésbé észlelő) apa az, akivel történik valami, az nevezetesen, hogy a leölt állat sorsa benne saját, idő általi kivégzésének képzetét kelti fel. Épp ez a mozzanat, a véres látványosság „jelentésének” megfejtése az, ami hiányzik a gyermeki érzékelésből, ami – másfelől – leírható persze úgy is, hogy a felnőtt tudat (a mulandóság tudata) az, ami beszűkíti a gyerek kétértelmű borzongásának jelentését, részvétet a csodálkozástól, titkos tetszést a szájalomtól elválasztva. Az apa felfogásában a gyerek beszámolójából az érzéki elem iktatódik ki, illetve ezt takarja el az az értelem, amelyet a udvaron zajló véreng-

zésnek ad. A csirkék torkát elmetesző kés képét a vers többszörösen tükrözi vissza: metaforikusan előrevetíti már az apa borotválkozása, majd Lóci apja torkát „ujjával szelve át” szemlélteti az eseményeket, később a magát és fiát az áldozat helyébe képzelő apa az ő torkukon látja a „szörnyeteg óriások” (vagyis „az Idő, egy óriás Kéz”) kését, míg Lócinak – az apával ellentétben („s nekem elszorult a szívem”) – nem a szíve, hanem torka szorul el a látványtól („– Tudod, apu, mikor megölték, / nem a szívem volt, ami fáj, / hanem – mondta – valami itt bent / a torkom szorította meg! –”). A vers sajátossága, hogy megjeleníti az apa halálfélelme és az elvágott torkú csirkék metaforikus azonosításának egyfajta „interpretánsát”, amelyet az apa számára ráadásul Lóci, vagyis a gyermeki észlelés ad meg azzal, ahogyan az apa torkán szemlélteti az eseményt – egyszerre *utánozva* a borotválkozást és a csirkeölést. Mindez egyfelől azt is jelenti, hogy a gyerek érzéki szemlélete révén jelenik meg a halandóság igencsak plasztikus árnya a lehető legmindennaposabb és legotthonosabb pillanatok egyike fölött, magyarán a gyerek előtt megjelenő véres spektakulum idegeníti el azt a pillanatot, amely a *Különbékében* magának a békének az egyik jelképe. A gyerek megjelenítésében az apa valóságos félelme másfelől nevetséges vagy ártalmatlan spektakulumként tárgyiasul és talán épp ebben az elidegenítésben lesz kétszeresen félelmetessé. Ezt tükrözi vissza vagy erősíti meg az a mód, ahogyan az apa tárgyiasítja vagy megszemélyesíti a saját rettegését: ez egyfelől egyszerűen komikus megvilágításba kerül (az idő mint „óriás Kéz” a csirkék szakszerű gyilkosának, Mariskának egy tulajdonságát kapja meg), másfelől pedig – s itt valósul meg mégis valamiféle csere a felnőtt és a gyerek szemlélete között – oly módon jeleníti meg az apai képzelet, hogy éppen a gyermeki fantázia legkézenfekvőbb kliséjét használja fel („[...] Vannak szörnyeteg / óriások [...]”)!⁴² Ismét arról van szó tehát, mint Lóci verse ese-

⁴² Közismert, hogy Freud nevezetes dolgozata az ismerős rémület és kísérteties, hiszen elidegenítő megisméltődését elfojtott infantilis komplexumok visszatéréséből eredezteti, vö. Sigmund FREUD, *Das Unheimliche* = Uő., *Gesammelte Werke*, XII., Fischer, Frankfurt am Main, 1999, 263. A fenti olvasat szempontjából leginkább releváns helyeket a gyermeki félelmekről és fantáziákról, illetve a másikkal való identifikációról mint a „kísérteties” forrásáról, továbbá a „kísértetiesről” mint a gyermeki világ, sőt a születés előtti stádiumba vezető regresszió „bejáratáról” lásd Uő., 245–249., 259. Kristeva idegenségkönyve éppen a „kísérteties” freudi fogalmából vezeti le ama tézisé, mely szerint az emberi együttlét egyetemes feltétele a saját idegenségében alapozható meg, vö. KRISTEVA, *I. m.*, 182–192.

tében: hogy a felnőtt tapasztalata semmivel sem más, semmivel sem tud többet, nem tud okosabbat tenni az ember metafizikai végeségének feldolgozása során, mint az együgyű gyermeki képzelet. A gyerek idegenségének tapasztalata, átsajátításának vagy éppen a saját „sajáttalanításának” műveletei ezen a ponton érik el határaikat. A diszkurzív baleset, ami Lóci felvilágosult nevelőjét éri, abban rejlik, hogy egy végső szinten képtelen lesz a gyermeki tapasztalat nyújtotta idegenségbe menekülni – pontosan azért, mert ebben – komikus, kísérteties vagy más módon – a „saját” horizont módosíthatatlansága ismétlődik meg.

Mint az fentebb már szóba került, az elidegenítő gyermeki világérzékelés a *Különbékében* kézenfekvő kompozicionális párhuzamot képez a keleti tematika számára, sőt – mint látható volt – könnyen található bölcseleti motiváció is e párhuzam számára, ami alapvetően Schopenhauerben jelöli ki a legfontosabb kapcsolódási pontot, akiről feltételezhető, hogy még annál is jóval nagyobb hatással lehetett (a fiatal) Szabó Lőrinc filozófiai tájékozódására, mint amennyiről a költő naplóiban, levelezésében, önkomentárjaiban beszámol. Feltételezhető, hogy az önfeladás, az akarat vagy a szubjektív tudat börtönéből való szabadulás, a természeti vagy külvilággal megbékélő harmónia bölcseleti kliséi, amelyek a század első felében számtalan formában tartósan attraktív kompenzációs lehetőségként kínáltak utat a modern nyugati individuum világ- (pl.: idő)tapasztalatának felülmúlására vagy felülvizsgálatára, mint egyik legfontosabb forrásukra mutatnak vissza *A világ mint akarat és képzet* szerzőjének az ősi, keleti valóságfilozófiákban és azok szent szövegeiben tett kalandozására. Mégsem célszerű megfeleledkezni arról, hogy Szabó Lőrinc, akinek keleti tárgyú, helyenként a fordítástól-átköltéstől alig elhatárolható költeményei döntően a pálya 1931 és 1943 közötti szakaszára esnek, valójában ennél jóval korábban is merkedik meg a keleti vallások eszmevilágával, tehát – ami jelen szempontból lényeges – egyértelműen a *Különbékében* megvalósított poétikai és szemléleti koncepció kialakítása *előtt*:⁴³ vagyis nem ez utóbbi igényli vagy teszi lehetővé vagy szükségessé a „Kelet” felé való tájékozódást, azaz a *Különbéke* nem tekinthető ez utóbbi kizárólagos költői realizációjának vagy

⁴³ Vö. ehhez még SIMON Zoltán, *Szabó Lőrinc költészetének keleti vonatkozásai*, ItK 1964/2., 165.

következményének. A keleti tematika jelenléte nem pusztán egyetlen poétika alkotóeleme, hiszen pl. a *Te meg a világba* bekerült két „keleti” darab a *Különbékéetől* sokban eltérő környezetbe volt képes beilleszkedni.⁴⁴ A *Rigvéda* teremtéshimnuszáról készített s a *Te meg a világban* önálló versként szerepeltetett fordítás éppúgy közvetíthető „a léten és istenen túli béke” (*A kurtizán prédikációja*) tematikus súlypontjához a *Különbékében*, mint ahogy teremtmő-figurája („S ha istenek is csak azóta vannak, / ki mondhatja meg, mi volt a teremtés? / Ő, akitől van, aki a világra, / őrködve néz, aki a maga őse, / Ő, aki csinálta, vagy nem csinálta: / Ő tudja! tudja! – Vagy nem tudja Ő se?”) könnyedén beilleszthető a *Te meg a világ* befelé hallgató, sötétben figyelő, önnön szerkezetüket elrontó vagy tehetetlenül figyelő gépszéinek sorába (pl. *A belső végtelenben*, *Magány*, *Harminc év*, *Csillagok közt*, *Börtönök*), a *Tao Te King* című (önmegszólító?) költemény pedig az önmagába zárult szubjektum tudatának (vagy az egyén sorsának?) megjelenítéséhez használja fel az egymást kiegészítő ellentétek végső egységének elvét.

Miben állhat ez esetben a keleti mítoszok és bölcsességek specifikus szerepe a *Különbékében* és azt követően Szabó Lőrinc költői világában? Az idegenség problémája felől közelítve nyilván az lehet a legfontosabb kérdés, hogy a Szabó Lőrinc által összegyűjtött és megidézett, igencsak heterogén anyag időbeli vagy kulturális távolsága miként lesz feldolgozható ezekben a versekben, illetve – egyáltalán – milyen funkciót tölt be jelenléte – sőt akár (s ez az idegen kultúrák reprezentációjának mindenkor kikerülhetetlen kérdése) valóban *megjelenik-e*, a szó reflektáltabb értelmében? Waldenfels több helyen is⁴⁵ figyelmeztet arra, hogy az idegenség jelenléte valójában éppen abban áll, hogy csak annyiban mutatkozik meg vagy ad hírt magáról (legalábbis *idegenként*), amennyiben egyben meg is vonja magát a szemlélőtől, valahogy úgy, ahogyan a gyermeki tapasztalat is már nem hozzáférhető mintaként bizonyul idegennek a felnőtt számára vagy ahogyan a repülőből megfigyelt táj is csak önmagát megvonva jelenik meg az érzékeknek. Kabdebó egy újabb tanulmányában – az 1945-ös *Hálaadás* című és a *Korán* világát megidéző verset mint a *Tücsöközene* projektje felé

⁴⁴ A *Különbéke* és a *Te meg a világ* „keleti” versei között szintén különbséget feltételez KABDEBÓ, *Útkeresés és különbéke*, 176., továbbá Uő., *A nyugati gondolkodás „hézagai” a poétikában = Identitás és kulturális idegenség*, 139–140.

⁴⁵ Pl. WALDENFELS, *Fremderfahrung und Fremdanspruch*, 42.

vezető döntő lépést tárgyalva – amellet érvel, hogy a kulturális Kelet (bár inkább csak a *Különbéke* után) egyfajta személyiségválságból kivezető menekülés lehetőségét reprezentálja a költő számára: a szépség egy lemondó és kontemplatív felfogása kivezeti a modern líra egy tragikus hagyományából, mintegy a személyiség kifejezésének új lehetőségeit feltárva, elsősorban azáltal, hogy az említett hagyomány „hézagait”, azaz egyfajta korlátozottságot mutat fel és/vagy hiányt tölt ki.⁴⁶ Mindez – bár, mint azt Kabdebó is jelzi, nem érvényes a „keleti” versek minden csoportjára – kézenfekvő is, ám nem feltétlenül fedi le az idegenség megtapasztalásának valamennyi formáját – elég például arra gondolni, hogy az idegenség nem mindig vagy nem feltétlenül valaminek a hiányaként jelentkezik, hiszen tapasztalata lehet egyszerűen pusztá távolságának vagy távoli voltának tapasztalata, akárcsak a *Sivatagban* című versben a Szfinx látványa, amelyet a szöveg egy üres, értelmezhetetlen mosolyként jelenít meg („Láttam őt, aki mindent látott, / láttam a Szfinkszet. Mosolya / üres volt és még üresebb lett / tőle a halott Szahara.”), mielőtt a beszélő én és a megszólított közti khiasztikus csere révén szóra bírná.⁴⁷ Nyilvánvaló, hogy éppen az ilyen esetekben a legnagyobb az idegen erőszakos átsajátításának veszélye is, amelynek, csupán látszólag paradox módon, egyik legközismertebb technikája persze éppen az eltávolításé – adott esetben egy bonyolult bölcséleti összefüggésbe és tradícióba ágyazott, különféle kulturális praxisok részét képező szöveg „irodalommá”, „költészetté” tételéé, olyasvalamié tehát, ami ritkán hiányzik – Edward Said elhíresült terminusával élve – az „orientalizmus” álruhájába öltözött kulturális gyarmatosítás eszköztárából.

Érdemes tehát megvizsgálni, hogy miként értelmezi maga Szabó Lőrinc azokat az eljárásokat, amelyekkel a keleti kultúra szövegeihez közelít. Mind a kortárs recepcióban, mind a monografikus feldolgozásokban felfigyeltek már arra,⁴⁸ hogy Szabó Lőrinc, bármily változatosan használja és bármennyire behatóan ismeri is keleti forrásait (a *Vers és valóság* vonatkozó magyarázatai, s ezeken keresztül – mint azt a 2001-es kiadás jegyzetanyaga

⁴⁶ Lásd KABDEBÓ, *A nyugati gondolkodás*, kül. 141–154.

⁴⁷ Ehhez lásd még KABDEBÓ Lóránt, *Az „epikus vers” jellegzetes példája* = Uő., *Versék között*, Magvető, Budapest, 1980, 49.

⁴⁸ Pl.: SZEGI Pál, *Szabó Lőrinc*, Magyar Csillag 1943/14., 64.; ill. KABDEBÓ, *Útkeresés és különbség*, 176.

átfogóan dokumentálja – Szabó Lőrinc könyvtárának vonatkozó állománya azt bizonyítja, hogy ezeket meglehetősen szakszerű módon, helyenként kifejezetten filológiai igénnyel dolgozta fel), nem azonosul azok világával, illetve célja nem annak rekonstrukciója, sok esetben egyenesen az egyéb versekből jól ismert témákat helyezi át a buddhista vagy taoista bölcsélet díszletei közé, olykor épp a hasonlóságokra vagy egyezésekre rávilágítva. Féja a keleti verseket Szabó Lőrinc „protestántizmusának” megnyilvánulásaként értékelte,⁴⁹ Kabdebó egyenesen „pszeudomitoszokról” beszél, ami talán némiképp igazságtalan az olyan helyekkel, amelyeken a Szabó Lőrinc-vers kifejezetten szó szerint követi (és/vagy fordítja) valamelyik (persze közvetítő nyelvből ismert) forrását, illetve az eltérések – mint az még szóba kerül – inkább hozzátoldások és kihagyások formáját öltik, legritkábban esetben alakítva át az eredetiből átvett vagy kiemelt részeket. A fordító dilemmáját pedig Szabó Lőrinc az *Örök Barátaink* különböző kiadásai elé fűzött magyarázataiban az idegenség fogalma szempontjából is tanulságos módon fejti ki: a fordító „házigazda a vendégei között” (s így egyben „magyar nyelvünket ismertetem velük”), s az ilyen vendégnek „esetleg éppen az ad különleges emberi hitelt vagy nyomatékot, hogy távoli, vagy hogy oly régi”, ám épp az idegenség eme nyomatékában rejlik annak veszélye, hogy elemző *leírásuk* érzéki közvetlenségüktől, tapasztalatuktól foszt meg („részletesen leírhatom a gondolatmenetét, megjelölhetem pontos műszavakkal a formáját, rím- és ritmusképletét; hiába: a hallgató nem látja a színt, nem hallja, nem érzi a nyelvet, a képek, a tömörség és kapcsolásmód külön szuggesztív erejét és ízeit” stb.). A fordító feladatát mintha a keleti szövegek esetében is ez, az érzéki hozzáférés rekonstrukciója adná, amit Szabó Lőrinc a kottát érzékileg befogadhatóvá tevő zenei előadás hasonlatával ír le („Az idegen költői művet le kell játszani”).⁵⁰ A *Vers és valóság* magyarázatai arról tanúskodnak, hogy a keleti források esetében (melyek nagy része – európai fogalmak szerint – nem lírai, sőt esetenként nem is irodalmi szöveg) az érzéki közelítés e feladata elsődlegesen a költőivé tétel, a költészetté (sőt egy helyütt egyenesen: filmmé) való átalakítás feladata. Ez tenné az európai „ész” számára befogadhatóvá a „zavarosságuk” mellett éppen

⁴⁹ FÉJA, I. m., 368.

⁵⁰ Vö. SZABÓ LŐRINC, *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez; Bevezetés a Válogatott Műfordítások című kötetéhez* = Uő., *Örök Barátaink*, I., Osiris, Budapest, 2002, 5–6., 14.

egyhangúságuk, unalmasságuk, „ridegségük” révén idegen (vagyis megint csak: az érzéki közvetlenségnek, az „érzékelő olvasásnak” ellenálló)⁵¹ keleti bölcsességeket („Ezt a verset egy körülbelül 40 nyomtatott oldalas kínai buddhista meséből szedtem ki. A költemény a mesének csak egy része. Az egész szerintem szintén nagyon érdekes, de vallásbölcseletileg zagyva szimbólumok sorozata”; „Csuang-Ce filozófiájának egy kivonatos könyvé[ben] [...] rengeteg, számunkra érthetetlen anekdota és forgács van [...], úgyhogy tucatjával, sőt százával kellett átrágni magát az olvasónak, míg valami európai logika számára felfogható képet talált”, „zavaros könyv”; „Mint egyéb keleti verseimnél, ilyen Szun Vu-kung-vers sincsen; a költeményt én csináltam próza alapján és képzeletből”; „büszke vagyok rá, hogy ilyen közgazdasági és történeti anyagot így sikerült feldolgoznom. [...] Hogy egyáltalán elviselhető legyen a túl rideg anyag, az egésznek mesekeretet adtam”; „Szun Vu-kung történetéről egy kozmikus határokat ölelő színdarabot vagy filmet szerettem volna írni”; „borzalmasan hosszú és bosszantóan naiv anyagából összevonással és magam gyártotta kiadós refrénformulával elkészítettem az európai ész és lélek számára elviselhető, sőt megnyerő változatát a hindu mondanivalónak”).⁵²

Nyilvánvaló persze, s az átalakítások is éppen ezt bizonyítják, hogy az itt hiányolt érzékiség, maga az esztétikai érzékelés szintén kulturálisan kódolt: aligha véletlen, hogy az átalakítások szinte mindenütt műfaji (azaz konvenciók által meghatározott) transzformációk, sőt a legtöbb esetben pontosan igazodnak a *Különbéke* párbeszédes „epikus versek” meghatározta poétikai környezetéhez (mi több, ez – pl. az upanisádok párbeszédes tankölteményeinek mintájára gondolva – alighanem magát a válogatást is nemegyszer befolyásolta). A „keleti versek” esetében ez a forma azt is magával vonja, hogy – noha más, európai kulturális allúziók esetében volna erre található példa Szabó Lőrincnél – a különféle mítoszi vagy történeti alakok megjelenítése általában nem a „szerepversek” konvencióját követi, illetve mindig közbeiktatja egy külső, szemlélő én perspektíváját vagy akár szóla-

⁵¹ A probléma olvasáselméleti „háttereként” (a kulturális idegenség által blokkolt esztétikai észlelésről) lásd Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999², kül. 331–332.

⁵² A példákat lásd SZABÓ, *Vers és valóság*, 88–91.

mát: nyilvánvalóan ez nyitja meg az utat a példázatos jelentésalkotás számára, s ami itt talán még fontosabb, sok esetben éppen ez lesz az, amiben Szabó Lőrinc átköltései vagy feldolgozásai valóban élesen eltérnek forrásaitól. Jó példát nyújtanak erre a Dsuang Dszi-versek. A *Dsuang Dszi álma* és a *Dsuang Dszi halála* – a kínai szöveg Tőkei Ferenc fordította magyar és a Szabó Lőrinc által használt, Richard Wilhelm-féle német fordítása tanúsága szerint⁵³ – egészen pontosan követik az eredeti (Magyarországon egyébként Szabó Lőrinc előtt nem nagyon ismert)⁵⁴ példázatokot, amit viszont hozzájuk toldanak, egyrészt a párbeszédes forma kiteljesítését szolgálja, másrészt egy külső (harmadik) nézőpont beépítését: a *Dsuang Dszi halála* Dsuang Dszi példázatát a tanítványok vagy barátok ellenvetéseivel tanító párbeszéddé alakítja, a *Dsuang Dszi álma* pedig a forrást a beszélő azonosítását egyértelműsítő narratív betoldásokkal, illetve egy a mestert faggató „énnel” egészíti ki. Itt továbbá teljesen kimarad az eredeti tanulság („Íme ezt nevezem a dolgok [...] átalakulásának”; „So ist es mit der Wandlung der Dinge”), amelynek helyébe a bölcselőtől immár elforduló én felismerései lépnek, aki a taoista dilemmát (a dolgok relativitásának kontemplatív felfogása vezet el a dolgok „azonosságában” rejlő természeti törvényszerűséghez) reflexív módon is a „költészet” fogalma segítségével oldja fel („és most már azt hiszem, hogy nincs igazság, / már azt, hogy minden kép és költemény.”).

A keleti tematika sok esetben egyszerűen Szabó Lőrinctől már ismert „európai” szerepek vagy dilemmák ábrázolására teremt alkalmat, az élvhajzás önvádjaitól az isteneket kihívó lázadón keresztül a reformer politikusig vagy akár a jó zsarnokig. A *Vang-An-Si* egy kommunisztikus színezetű, (terv)gazdasági reformjairól elhíresült 11. századi kínai miniszter (mellesleg költő) bukásának példázatát nyújtja, míg a (pl. Féja által magasra értékelt)⁵⁵ *Szun Vu Kung lázadása* egy olyan mesét dolgoz fel, amelynek hőse, a majomkirály megkaparintja az „istenek eledelét”, az örök életet adó

⁵³ Vö. Zhuangzi = *Kínai filozófia. Ókor*, II., szerk. TőKEI Ferenc, Magiszter, Budapest, 2005, 74.; ill. DSCHUANG DSI, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, ford. Richard WILHELM, Diederichs, Jena, 1912, 21., 213.

⁵⁴ Vö. SIMON, *I. m.*, 167. Az első magyar nyelvű válogatás a *Zhuangzi*-ből 1944-ben jelent meg (CSUANG CE *bölcsessége*, ford. BREILICH Angelo, ABC, Budapest, 1944.).

⁵⁵ FÉJA, *I. m.*, 369.

barackokat, Prométheusztól Ádámig számtalan Európában jobban ismert sorstársat felidézve. Ennek a sok forrásban ismert, vallásbölcseleti kontextusát tekintve teljesen heterogén történetnek legismertebb változata egy 16. századi népszerű kínai (voltaképpen kaland)regényben, a Vu Cseng-ennek (Wu Cheng-ennek) tulajdonított *Nyugati utazásban* (*Xi you ji*) található, amelyből az is hamar kideríthető, hogy – amint azt Szabó Lőrinc is említi a meseváltozat kapcsán – a cselekménynek csak egy meghatározott része kerül be Szabó Lőrinc feldolgozásába:⁵⁶ a Buddha által megleckéztetett majomkirály, aki miután félelmetes sebességgel pörögve-forogva eljut a világ végéig, s rá kell, hogy jöjjön, hogy voltaképpen ki sem jutott Buddha tenyeréből, később egy buddhista zárandok legfőbb segítője lesz, a *Szun Vu Kung lázadásában* pusztán az idő és a végtelen fölötti hatalom csábításában elvakult lázadó. Ami a legérdekesebb, az az, hogy ezenközben a költemény építi ki a lázadó bukásának bölcseleti kontextusát, amely a Vu Cseng-en regényében szereplő epizódból teljesen hiányzik. Miközben ott Buddha gúnyos, majdhogynem rátarti fölénytel leckézteti a hatalomért folyó küzdelemben a majmot, Szabó Lőrincnél a „béke”, a „jóság” és a „türelem” erényeit hirdeti, és Szun Vu Kung mesés (ál)repülésének is ő fejt ki filozófiai „jelentését”: a lázadó tér és idő dimenzióit véli meghaladni („repült és forgott, át az űs cónok / s csillagködök száz szigettengerén, / repült, a tértől részegen, repült, mint / az időmegállító gondolat,” majd „mint az időtlen gondolat, repült most / visszafelé a végtelenen át”), s innen nézve az, hogy e végtelen birodalom a mesében (némiképp Dsuang Dszi álmára is emlékeztető módon) Buddha tenyerének bizonyul, éppen a Buddha megnevezte erények fölényét nyilvánítja ki az akarattal és erővel szemben. Az idő és tér végtelen hatalma nem győzhető le az akarat által, ez volna tehát a Szabó Lőrinc-féle átdolgozásban kifejtett bölcseleti klisé, amit viszont maga a költemény ad hozzá vagy fejt ki a mesében, s ez valóban egy jellegzetes orientalizáló stratégiát tesz láthatóvá: a csodás, ám idegen (s így európai „fogasztásra” átdolgozandó) mese egy Keletnek tulajdonított, ám valójában

⁵⁶ A Szabó Lőrincnél szereplővel lényegében egyező epizódot a regényben lásd VU CSENG-EN, *Nyugati utazás*, I., ford. CSONGOR Barnabás, Európa, Budapest, 1980, 55–57. A regény forrásairól és eszmei kontextusról lásd LU HSUN, *A Brief History of Chinese Fiction*, Foreign Languages, Peking, 1976³, 103., 200–201., 206–207., ill. 392., továbbá TÖKEI Ferenc – MIKLÓS Pál, *A kínai irodalom rövid története*, Gondolat, Budapest, 1960, 131.

az egész *Különbéke* személyiségfelfogásának dilemmáját hordozó eszmével válik megfejtethetővé, sőt, paradox módon, mintha éppen ez volna az elidegenítő keleti történet (érzéki) befogadhatóságának feltétele.

A *Különbéke* „keleti verseinek” középpontjában mindenütt az akarat, harc és végesség dimenzióba zárt én lemondás, vágyaktól való megszabadulás általi „békekötése” áll, amely olykor az állandóan változó és alakuló érzéki látszatvilág mögött rejlő igazság kliséjével párosul. Nem véletlen, hogy a Vimálá nevű kurtizánból lett buddhista apácát megszólaltató versben (*A kurtizán prédikációja*) a vágy fogságában raboskodókhoz intézett, Buddhára hivatkozó szónoklat is Mara, az ördög „forgó kerekét” emlegeti, egy olyan, a pörgő, bukfenceket vetve száguldó majomkirályé mellé helyezhető képpel él tehát, amelynek görög mitológiai változatát, az örök forgásra ítélt Ixiónt Schopenhauer „az akarás szubjektumának” prototípusaként említi.⁵⁷ Vimálá prédikációja „a léten és istenen túli békében”, az idő és az akarat végében, „a semmi gyönyörében” jelöli ki a kiutat, amely olyannyira abszolút, hogy túlmutat az emberi lét időbeliségének dimenzióin is: a vágy áldozatai ugyanis még a halál (amely itt folyton újratermelt végesség: „mindig újrászülető halál”) megváltásából sem részesülhetnek („s amíg vágytok, a tűzre nincs halál, / Mara forgó kereke egyre jár: / újrászülöttek, nem bírtok vele.”), amit a *Szánalom* című vers záró szakasza fejt ki talán még nyilvánvalóbban („Mit szánjak rajtad, Ember? Magamon mit? / Nem szánhatom a kínodat, / legfeljebb, hogy a kín anyját, az önzést, / megölni, mint én, gyöngé vagy, / legfeljebb azt, amit mindenben: azt, hogy / vágyad a sírból is kifáj: / azt, hogy a végső kín után is újjá- / teremts hóhérod, a halál.”). Az örök újjászületés képzete (amely a költőnek a *Szánalom*hoz fűzött magyarázata szerint lehet „akár a buddhista, akár a schopenhaueri-nietzschei”)⁵⁸ itt egy Szabó Lőrincnél több formában megtalálható, az életműben végig központi szerepet játszó motívumot érint, amely valóban legalább olyan joggal hozható összefüggése a *Die fröhliche Wissenschaft*-ban az ittlét rémületes, „örök homokóraként” szemléltetett örök visszatéréssel,⁵⁹ mint az örök

⁵⁷ SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille...*, I/1., 296. Ixiónhoz lásd: HANSÁGI Ágnes, *Az Ixión-szindróma* = Uő., *Az Ixión-szindróma*, Ráció, Budapest, 2006, 7–19.

⁵⁸ SZABÓ, *Vers és valóság*, 92.

⁵⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft* = Uő., *Kritische Studienausgabe*, III., DTV – De Gruyter, München – Berlin – New York, 1999², 570.

semmi filozófiai orientalizmusával. Itt továbbá láthatóvá válik az is, hogy milyen funkcióváltáson megy keresztül ez a motívum, kirajzolva egyben valamiféle ívet az önnön létezésében saját halálát hordozó individuumnak a *Te meg a világban* uralkodó elképzelésétől (pl. *Gyermekünk, a halál*) a *Tücsökgzene* kompozícióját nem lezáró *Az elképzelt halál* ciklusig, amely a halált az önmagát a mindenség elemeként *befelé* újrafelfedező én különös újjászületéseként írja körül („mintha egy gömb fénytág felületén / robban-na rólad, úgy hagy el az Én, / úgy rohan, úgy nő az egeken át / és csak mikor már benne a világ, / csak amikor már ő a burka, csak / akkor látod meg újra magadat, / az eltűnt parányt, mikor kerete / vagy már mindennek s minden csak a te / belsőseged...: egyszerre isteni / biztonságba hal földi tudatod” – ...a nagy, két réten...).

Az örök semmi békéje nyilván a *Különbéke* azonos című záró darabjában szereplő, a „semmivel” kötött különbke – egyik – fogalmi megfejtése lehet, annál is inkább, mert az akarat evilági rabjainak ittlétéről a kötetben számos keleti tematikájú vers – pl. *Az irígység erdejében*, *Jang Dsu üzenete* – mint örökös harcról, háborúról beszél: a különbke tehát egyoldalú kilépés, tulajdonképpen a végesség meghatározta emberi világból. Noha a „keleti versek” ezt a békét éppen az én (vagy a tudat) kényszerű újjászületésével állítják szembe, figyelemreméltó lehet, hogy ezt olyan eszközökkel teszik, amelyek sok tekintetben nagyon hasonlóak az olyan reprezentációhoz, amelynek egy jellegzetes példája a *Tücsökgzene* imént citált 352. darabjában volt látható, hiszen rendre az én mint individuális tudat és az érzéki külvilág egyesülését ábrázolják. Az „*Ez vagy te*” című versben egy hasonló mintát fejtegető (pl. a vízben szétoldódó, de ízében mégis megmaradó só híres hasonlatát is felsorakoztató) tanítás készíti elő a *Cshándógja-upanisad*-ban ismételtetett „tat twam asi” formulát, amely Schopenhauernél is többször visszatér, egyebek mellett az érzéki világ sokfélesége („az akarat manifesztációi”) mögött feltárul s csak a szemlélődés számára hozzáférhető magasabb rendű ideák megismerését illusztrálандó.⁶⁰ A dolgok folyamatos átváltozásának és a lélek vándorlásának törvényét a vers visszatérően az (utóbb egy

⁶⁰ SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille...*, I/1., 328-329. Az individuáció, a „principium individuationis” Schopenhauer számára csak jelenség, csak „Mája fátyla”, lásd ehhez különösen Uő., *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, Brodhaus, Leipzig, 1860, 267-271. A Schopenhauer-összefüggésről lásd SIMON, *I. m.*, 166., RÁBA, *I. m.*, 96.

népszerű fizikatankönyv címében közismertté vált) „egy a valóság s ezer a ruhája” és ehhez hasonló frázisokban fejt ki, és a megismerés végső bölcsességét a mindenséggel (és ugyanígy a „Semmivel”) való egyesülés érzéki világon túlmutató állandóságának képzetében jelöli ki („az isten él, az isten A Te Lelked: / ez a valóság, melynek *nincs halála*, / ez a mindenség, ez a könnyű pára: / *Ez Vagy Te*, Szvéta kétú!” – az első kiemelés K.-Sz. Z.), amelyet Rába itt is a „panteizmus” bejáratott címkéjével ragadott meg.⁶¹ Ez a terminológiai döntés (vagy inkább a mögötte rejlő olvasói tapasztalat) rendkívül árulkodó. Az én önmagába zártságából kivezető út, amelyet itt az „örök semmi”, a „léten és istenen túli béke” bölcséleti kliséi határoznak meg, ugyanis valóban a reprezentáció azon logikája szerint jelenik meg, amely Szabó Lőrinc tematikailag és poétikailag is más karakterű verseiből szintén ismerős lehet: a *Különbéke* és a rákövetkező kötetek „keleti verseinek” többsége az önmagáról lemondó tudat külvilággal való egyesülését nagyon hasonlóan írja le (s végső soron ez adhat magyarázatot a *Zhuangzi*-példázatot Szabó Lőrinc-i átírásainak már tárgyalt sajátosságaira [„minden kép és költemény”]), mint azok a versek, amelyek ezt a költészet, a költői képzelet teljesítményeként dolgozzák fel. A „semmi gyönyöréhez” ugyanaz a költői út vezet, mint a tudat örökké újjászülető végtelenségéhez.⁶² Megeshet, hogy maga a „költészet” az, ami „Kelet” álruhájába búj.

Ezt a feltételezést mindenesetre erősíti az, hogy a *Tücsöközene* önélet-rajzi költeményei közül a keleti tárgyú versek meglehetősen gyakorisággal felidézett olvasmányélményekként inszcenírozzák az idegen tapasztalatot, s az olvasásról itt (lásd pl. a *Szofoklész* című darabot: „[...] nem tudom, / hol jártam... De. De! Kívül Magamon.”) rendre szintén az énből kivezető utak egyikeként esik szó (nincs mód erre itt kitérni, de elképzelhető a *Tücsöközene* egész „nevelődési” narratívájának olyan értelmezése, amely azt az énből folyamatosan kifelé tartó mozgások sorozataként írná le). Ezek egyik visszatérő változata – mint azt leginkább a *Tücsöközene* Gilgames-versei példázzák – az, amikor az én ősi mítoszok alakjaival azonosul vagy ezek képzeletbeli társául szegődik. Nemcsak az idegenségproblematika, de épp az

⁶¹ Vö. *Uo.*, 96–98.

⁶² A „kelet bölcsességének” jellegzetes orientalizáló kliséje Said szerint többek között „egy rosszízű időtlenség” élményére alapul, vö. Edward W. SAID, *Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek, Európa, Budapest, 2000, 357.

említett olvasmányokon keresztüli „nevelődés” sémája szempontjából is meglepő vagy érdekes lehet, hogy az ilyen identifikáció rendre a kultúrából „kifelé”, valamiféle „barbár” idegenségbe vezet (aligha véletlen, hogy a *Tücsökzene* énjének kedvenc Gilgames-hőse Enkidu, „a babiloni vadember” [*Gilgames és barbárai*]), mi több, a *Vers és valóság*ban Szabó Lőrinc a Gilgames-eposz tartós hatását annak jeleként magyarázza, „hogy kultúrám vékony bőre alatt milyen barbár ösztönök, rokonszenvek laktak”.⁶³ A kulturális idegenség e talán legkézenfekvőbb feldolgozási módja (az idegen kultúra „barbárként” magának „a” kultúrának lesz az ellenpontja), persze, maga is (kulturális) közvetítésre szorul, sőt annak következménye vagy eredménye, és Szabó Lőrincnél – mint az az eddigiek során is látható volt – e közvetítés kitüntetett közege az irodalom maga. Arra a kérdésre, hogy miként reprezentálódik az idegenség érzéki effektusa ebben a poétikában, szintén a *Tücsökzenéből* nyerhető a legkézenfekvőbb válasz.

A ciklus 318. és 323. darabjai a Korán utolsó fejezeteinek egyikét, a 101. szúrát idézik, amely (Simon Róbert fordításában) *A katasztrófa* címet viseli: a szúra az Utolsó Ítéletet, a Végső Napot írja le, s a cím ez utóbbira vonatkozik (mint ’aminek a rémülete *kopogtat* a szívekben’).⁶⁴ Szabó Lőrinc itt ismét azt az eljárást választja, hogy egyfelől viszonylag szorosan követi (valamint egyéb mohamedán allúziókkal kombinálja) az eredetit, másrészt oly módon bővíti, hogy hozzáigazítja azt a nagyobb kompozícióhoz, jelen esetben a *Tücsökzenéhez*. Itt ez egy egészen szó szerinti értelemben valósul meg, amennyiben mindkét versben kitüntetett szerepet juttat a szöveg *zeneiségének*, eufonikus effektusoknak, alliterációknak és különösen látványos ritmikai megoldásoknak, amelyek mindkét esetben a szúrából indulnak ki. A 323. darab (*A Kopogó!*) egyfelől kozmikus végítéletként ábrázolja a rettenet kiváltotta szívdobogást (vagy: -kopogást?), másfelől ennek egyfajta hangutánzó illusztrációját nyújtja, ami különösen a vers zárlatában megfigyelhető (s a *Vers és valóság*ban a költő által is büszkén szemléltetett)⁶⁵ ritmusváltásban lesz látványos, amelyet a hangutánzó effektusok és egymással szembeállított gyorsuló és lassuló (daktilikus és anapesztusi) ritmusok váltása tesz valóban mozgalmasan „kopogóvá” („perdül arra a pokol fekete /

⁶³ SZABÓ, *Vers és valóság*, 227.

⁶⁴ SIMON Róbert, *A Korán világa*, Budapest, 1987, 406.

⁶⁵ SZABÓ, *Vers és valóság*, 259.

dobszava, dobogó számuma: dördül a / csillag-kő-zápor: rácsikordul a / robogó lángtitok, a zokogó: / a Legkeményebb Tűz, a Kopogó.”). A másik vers (*A Százegyedik Szúra*) a szívdobogást és a haláltól vagy végítélettől való rettegést a tücsökzene motívumán keresztül kapcsolja össze: a (külső) tücsökciripelés egy belső, csendes, ám „szűrő” hangban leli meg az ellentétét, amely „mintha tű volna, Idő tűhegye, / s a szívemet szedné ízre.” A szívben ciripelő hang baljós üzenete a vers szerint maga a 101. szúra, a „Kopogó” (Szabó Lőrinc önkomentárja szerint „a tücsöktéma keveredik benne a szívbjaj aggályaival”),⁶⁶ és ez a vers zárlatában nyújtott megfejtés majdhogynem fölösleges is: a szűrő hang metaforáját voltaképpen ismét egy homonimikus alakzat határozza meg: az idegenség (jelen esetben a *szúra* hangalak) feldolgozása (jelentéshez juttatása) a költészet (a retorika) által megy végbe.

Amint azt a *Tücsökzene* egyik Gilgames-verse (*Szentírások Népköltésze*) szemléltetheti,⁶⁷ Szabó Lőrinc számára tehát az idegenség „költői” mivolta az, ami lehetővé teszi átsajátítását, vagy – ami majdnem ugyanaz – az idegenség a tapasztalatban „költészetté” válik. „A szörnyeiben mosolygó Kelet” azért sajátítható át – talán még a sajátnál is „sajátabbá” –, mert esztétikai karaktert vagy még inkább, a szó teljes jelentésspektrumát ideértve, esztétikai *távlatot* nyer: a vers egyebek mellett „érdeknélkülinek” nevezi s ez a kifejezés ebben a kontextusban pontosan jelzi azt, hogy az esztétikai miként implikálja szinte szükségszerűen azt az állapotot, amelyet Szabó Lőrinc az idegenségbe való menekülés lehetőségében kilátásba helyez: „és ez egészen enyém volt, enyém, / teljes Igazság, mert csak Költemény, / mert fürkész, mert érdeknélküli, / mert oly sötét. Valahogy az egész, / ahogy én, még emberelőtti volt”. „Csak Költemény” tehát, s hogy ez mit jelent, a vers már előbb kifejtette: „képzelet, amely nem kíván hitet”, ahol megint csak érdemes figyelni a fogalom többértelműségére, hiszen itt a „nem kíván hitet” ismét egyszerre vonatkozik egy esztétikai (ami „csak költemény”, az nem igényli a benne reprezentáltak valóságos ittlétébe vetett hitet) és egy bölcséleti kontextusra (ami „csak költemény”, nem kényszeríti ki a vallásos hitet abban, amiről beszél). Mintha tehát az, amit a költemény „teljes Igaz-

⁶⁶ *Uo.*, 257.

⁶⁷ A versről lásd még LŐRINCZ, *I. m.*, 186–187.

ságnak” nevez, éppen a referenciális és vallási igazságok határainak átlépésével tárulna fel. Szabó Lőrincnél pedig éppen ez a „teljes Igazság” az, ami láthatóvá teheti az idegent kutató vagy az idegen által lebilincselte én diszpozícióit: az énbe való bezártság korlátoltságát, a hozzáférhető valóság vagy igazság elégtelenségét, vagy akár a szívfájdalmakat. Erre azonban nem kulturális távolsága okán képes, hanem azáltal, hogy – *csak* – „költészet”. Az idegenség feldolgozása, akárcsak az utazásverseknél, itt is a „költészet” reflexiók alakzatában (és „költői” effektusokban: megverselésben, eufóniában) megy végbe, amely egyébként a harmincas évek elejétől, lényegében a *Te meg a világot* követően ritkán hiányzik a Szabó Lőrinc-líra metapoétikai önértelmezéseiből.

Immár talán körvonalazható a válasz arra a kérdésre, hogy milyen befolyással vannak az idegenségtapasztalat eddigiek során tárgyalt nagy formációi az én diszpozícióira a *Különbékében* és azt követően Szabó Lőrinc költészetében. A három kiemelt tematika (utazás, gyerekversek, „keleti” kultúrák) ebből a szemszögből is többé-kevésbé egy irányba mutat. Az én zárt egységének és sajátos kommunikálhatatlanságának alapképletét az utazásversek idegenségfigurációi én és külvilág, illetve (amint az pl. az „utazó szemek” trópusában látható volt) az én mint test vagy tudat és az érzékek viszonyának dezorganizációja révén vizsgálják felül, a gyerekversekben lényegében ugyanezt szolgálják a gyermeki érzékelés átsajátításában vagy az ehhez való igazodásban felkínálkozó lehetőségek, sőt a „keleti versek” orientalizmusai, illetve bölcséleti kliséi (pl. az érzéki világ „mögötti” valóság megközelítésének alternatívái) is felfoghatók ennek egy újabb változataként. A szubjektivitás (ön)megjelenítésének egyik legalapvetőbb tematikus és fogalmi alapja Szabó Lőrincnél az önmagába mint börtönbe zárt rab figurája, aki – mint az ennek az elemzésnek a bevezetőjében már szóba került – önmagát a másiktól mint egyik magányt egy másiktól, egót az altertől különbözteti meg, utóbbit sok esetben az ént fenyegető „ellenség” pozíciójába állítva. A kulturális idegenség tapasztalata ebben a tematikus összefüggésben is alternatívákat termel ki: az utazásmatematika például a mozgás és mozdulatlanság élményének azonosításán keresztül, a különféle heterotópiák révén visszavonja a bezártság és a szabadság közötti differenciát (amennyiben az én nem képezi a belőle kiinduló tapasztalat fix pontját), a gyerekversekben ezt a lehetőséget a jó zsarnok kliséje villantja fel, a keleti

bölcsességek pedig sok esetben az örök háborúból való kilépésre szolgáltatnak kulturális mintákat.

Számos példa szemléltethette azt is, hogy az ezeket a lehetőségeket megnyilvánító idegenségtapasztatásokat Szabó Lőrinc költészete az én önmeghaladásának olyan végetes élményeként reprezentálja, mint a szexuális aktus, az újjászületés, illetve a (szubjektum végességét folyton újrateremtő vagy, éppen ellenkezőleg, a „semmi gyönyörében” részesítő) halál. Csupa olyan határtapasztatat, amelyeket Waldenfels a minden rendet hátrahagyó „radikális idegenség” kézenfekvő eseteiként határolt el az idegenség köznapibb változataitól,⁶⁸ s ez – egyebek mellett – azt a kérdést is előhívhatja, hogy miként győzhető le az ezekről feltételezhető ellenszegülés a megértéssel vagy a reprezentációval szemben. Az elemzés azt tette láthatóvá, hogy az idegenség megjelenítésének vagy feldolgozásának apóriáit vagy akadályait Szabó Lőrinc alapvetően a „költészet” önreflexív fogalmában dolgozta fel: ebben a tekintetben az utazás- és a „keleti” versek (sőt „a túlsó partra” tett mindenfajta kiruccanás)⁶⁹ eljárás módja nagyon hasonló, ahol pedig (így a Lóci-versekben) ez a reflexió alakzat hiányzik, ott szerepét a – felnőtt tapasztalatát parodisztikus vagy kísérteties módon ismétlő – gyermeki képzelet tölti be.

E stratégia pontosabb megértése nyilvánvalóan nem nélkülözheti a releváns (költészet)történeti alternatívákra vetett pillantást. Az ilyen irányú vizsgálódásra itt már nincs mód, egy vázlatos felvetés erejéig mégis érdemes fontolóra venni, hogy az idegenségtematika Szabó Lőrincnél leírt feldolgozása miként viszonyul – csak a legkézenfekvőbb alternatívát tekintetbe véve – Weöres Sándor költészetfelfogásának hasonló összefüggéseihez. A különbségek természetesen első pillantásra számottevőek: noha szám-

⁶⁸ Bernhard WALDENFELS, *Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt* = Uő., *Topographie der Fremden*, 78.

⁶⁹ Lásd ehhez a *Tücsökzene* 154. darabját (*A túlsó part*): „S ez lett fontos az Istenek előtt. / Áldottak voltak a titkos erők, / melyek a tulsó partra vittek át, / ahol a lélek elejti magát, / ahol gyógyul a fájó akarat, / ahol bilincset oldja a tudat, / ahol levedli magányát az Egy, / ahol a Sokba az ember hazamegy, / ahol félelem és vágy megszűnik, / ahol az ész nem érzi szárnyait, / ahol a cél leteszi fegyverét, / ahol tárgyaltan merengés a lét, / ahol úgy ringunk, mint a tücsökenén, / ahol már pusztá közeg az egyén, / ahol én jártam: minden pillanat, / ami csak rávesz, hogy feledd magad, / ami, álmodva, a vég gyönyöre, / s ha ébredsz, a költészet kezdete.”

talán egyezés található, különösen a forrásként felhasznált távol-keleti mítoszok és bölcséleti tanok terén, poétikailag Weöres (akinek nevéhez – sok egyéb mellett – a *Tao Te King* [vagy *Laozi*] talán legnépszerűbb fordítása fűződik), költészetének negyvenes–ötvenes évekbeli szakaszát tekintve is, elég messze áll Szabó Lőrinc-től. Kabdebó megítélése szerint kettejük közül Weöres az, aki nemcsak tematikailag, hanem versalkotásában is kísérletet tett a keleti források átsajátítására,⁷⁰ Szabó Lőrinc viszont a *Vers és valóság*ban csalódottan nyilatkozott Weöres *Gilgames-átdolgozásáról*.⁷¹ Különbséget kell feltételezni „keleti” tájékozódásuk filozófiai és/vagy ideológiai meghatározottságai között is, ami nyilván nem független az időbeli eltéréstől: míg Szabó Lőrinc érdeklődését – a húszas évektől kezdve – a rendszeres, helyenként filológiai igényű tájékozódásról tanúskodó, ám eléggé heterogén szakforrások mellett elsősorban sejthetőleg Schopenhauer filozófiája prefigurálta, Weörest a mitológiák és az ősi, Európán kívüli kultúrák harmincas évek végén–negyvenes évek elején Magyarországon is erőteljes humanista (és egzotizmustól sem mentes) kultuszának ismert nagy teljesítményei orientálták. Az ezekből és Weöres költészetfelfogásából vagy ennek recepciójából jól ismert címkék az „orpheuszi költészettől” a „teljesség” vagy a „kozmosz harmonia” ideológiáin át a „próteuszi” karakterig aligha volnának igazán találóak Szabó Lőrinc költészetére.

Mégis, másfelől közelítve, majdnem ugyanennyi párhuzam is felállítható. Éppúgy lehetne utalni arra, hogy a kommunista kultúrpolitika (nem minden következetesség nélkül) mindkét életműben hamar felfedezte (és szankcionálta) az „izolált én” retrográd menekülését a tetszőlegesen távoli világokba (a gyerekszobától a mítoszokig), mint ahogyan arra is, hogy például *A teljesség felé* bölcsességeiből számtalan olyan idézet volna idecitálható (s ettől most el lehet tekinteni), amelyek pontosan illeszkednének a Szabó Lőrinc „keleti verseiben” bemutatott filozófémákhoz. Igaz, amint azt a Weöres életművéről készült leghasználhatóbb monográfia részletesen kifejti,⁷² Weöres ezt a bölcséleti háttérrel, Szabó Lőrincnél talán konzekvensebben, egy Szabó Lőrinc-től meglehetősen idegen poétika megalapo-

⁷⁰ KABDEBÓ, *A nyugati gondolkodás...*, 139.

⁷¹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 228.

⁷² KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest, 1983, kül. 88–96., ill. 125–133. Weöres és Szabó Lőrinc elhatárolásához lásd *Uo.*, 223–224.

zásához használta fel, amennyiben egyfajta „nem reflexív”, a dolgokhoz „belülről” hozzáférkőző megszólalásmód lehetőségeit kutatta, amihez természetesen kézenfekvő terepet éppen a gyerekkersek, illetve a keleti mítoszok szolgáltatnak. Ez a korban nem általános megértéssel fogadott poétikai projekt (amely Rónay György szerint „egy földön- és kultúrán kívüli társasutazásra biztat”),⁷³ érdekes módon számtalan esetben éppen a „költészet” közegét emeli hasonlóan kitüntetett pozícióba, mint amelyet az Szabó Lőrincnél is betölt. A Weöres Szabó Lőrinc egyiptomi hajóútját néhány évvel követő, ám annál jóval messzebb vezető keleti utazását megörökítő *A Bab el Mandeb-en* című versben például az elsüllyedt világok Weöresnél gyakori képzete vált ki ilyesfajta önreflexiót (az elsüllyedt, mítikus városokról tanúskodó sziklák és az utókor között a tengerrel azonosított dal teremt mégis kapcsolatot: „meghalt a költő: verse elveszett, / akár a tréfa-szó, káromkodás – / így múlik mind a lény, a név, a mű, / de fejleményük él és hat tovább: / fölöttük száll a más kor embere, / kiben új módon él a régi rossz, / s veszett homok-partok, hegyek között / dúdolva éli a hullámverést, / mint ahogy benne saját közönyét / hinné dobogni, míg a hang alatt / alusznak az elsüllyedt városok”), a végtelen tengerrel való találkozás Weöresnél ugyanakkor nem érzéki egyesülés (a tenger pl. „mozgó, érzéketlen és kopár tömeg” – *Úti jegyzetek*). Saját „belső végtelenné” szentelt s Várkonyi Nándornak ajánlott versében pedig a határtalanná táguló én végtelennel való egyesülésének közege a költészet (s ez a végtelen az, ami – mint majd a *Hatodik szimfóniában* olvasható – végül „rokonabb veled önmagadnál”), a már játékos nélkül szóló (azaz a végtelent nem reprezentáló, hanem mintegy megnyilvánító) *lant* („mi kéz nélkül zsong mint a lant / s a kéznek elveszett a lantja –” – *A benső végtelen*). A költészet közegében békül össze tehát élet és halál, múlandóság és végtelen, saját és ismeretlen⁷⁴ – formálisan ugyanaz a képlet tehát, amely Szabó Lőrincnél is alkalmazható, legalábbis bizonyos versekre. Ám, s ezen a ponton rajzolódik ki talán mégis a legélesebben a két költészetfelfogás különbsége, Szabó Lőrincnél ez a közeg nem nélkülözi annak mozzanatát, ami fentebb reflexivitásnak neveztetett. Mint azt a *Dsuang Dszi álma* példázata („kép és költemény”), vagy a halált

⁷³ Idézve *Uo.*, 93.

⁷⁴ „Az élet és a mulandóság, a lét és a pusztulás között a vers, a dal, az alkotás a feloldó és győzedelmeskedő harmadik.” (*Uo.*, 137.)

követő túl- és másvilág leírásai a *Tücsökzenében* megmutathatták, a „költészet” nála az idegenség olyan (romantikus eredetű) tapasztalatát nevezi meg, amelyben a saját tükröződik vagy verődik vissza és ismétlődik meg kísértetiesen, vagyis amely a saját „végtelenségét” éppen örökös ismétlődésben, pontosabban az ezt kiváltó vagy általa láthatóvá tett, eredendő referenciális bizonytalanságban teszi felfedezhetővé. Szabó Lőrinc itt tehát, ha lehet így fogalmazni, nietzscheibb. A saját végtelen visszatérésének tapasztalata az, ami költői,⁷⁵ és az, hogy Szabó Lőrinc – mint látható volt – képtelen a „léten és istenen túli béke” végtelenségét a saját végesség (legkevésbé sem próteuszi) végtelen újjászületésétől konzekvensen elhatárolni, vagy, ami ugyanaz, az idegenség nem-kisajátító tapasztalatát újra és újra a „költészet” fogalmában hárítja el (illetve – rosszabb pillanataiban – esztétizálja), ebben leli magyarázatát.

⁷⁵ Ehhez Nietzsche-nél vö. pl.: „Wir wollen ein Kunstwerk immer wieder erleben! So soll man sein Leben gestalten, dass man vor seinen eigenen Theilen denselben Wunsch hat!” (NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, IX., 505.)

Kereszteződések

Az időbeliség mintái a későmodern költészetben

Az időszemlélet, illetve, egyáltalán, a temporalitás tapasztalatának változatai és ezek poétikai következményei a modern irodalom megértéséhez jó ideje nélkülözhetetlen kérdések sokaságát vetik fel, s ez még akkor is így van, ha nem minden megközelítésmód kínál egyformán érdemi válaszokat ezekre a kérdésekre. Aligha képzelhető el olyan bevezetés a modernség irodalmához, amely ne éppen az időtapasztalat megváltozásában, például szubjektivizálódásában jelölné ki a tárgyát meghatározó történeti és/vagy kulturális diszpozíciók egyik legáltalánosabbikát, s itt talán el is lehet tekinteni az idevonatkozó közhelyek felsorolásától az individuális és történeti idő szétválásától „belső” és „külső” idő radikális szembenállásán át a megjelenés vagy feltűnés hirtelenségének,¹ az észlelés modern körülményeit meghatározó pillanatnyiságnak mértékadó tapasztalatáig. Az idő problémája mindezzel együtt nem azok közé tartozik, amelyekhez az irodalomtörténeti értelmezés megfelelően kényelmes hozzáférési utakkal rendelkezik. Némileg leegyszerűsítve az állapítható meg, hogy az irodalomtudomány vagy a filozófiai kommentár és/vagy hatáskutatás lehetőségeivel segít magán (ami az irodalmi szövegeket legtöbbször filozófiai tételek illusztrációjának státusába vagy éppen valójában csüggesztően keveset mondó eszmétörténeti összefüggésekbe állítja), vagy pedig a szubjektív tapasztalat – valamilyen szinten szükségszerűen – mimézisen alapuló tematikus olvasására, esetleg bizonyos narratív formaelvek azonosítására kénytelen korlátoznia magát. Az ilyesféle önkorlátozások makacs visszatérése arról tanúskodik, hogy valójában aligha kerülhetők el az irodalmár

¹ Ehhez lásd elsősorban Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.

számára. Innen nézve némiképp meglepőnek mondható, hogy az irodalmi modernségről rendelkezésre álló tudás egy jelentős része mögött éppen az időtapasztalatra vonatkozó felismerések állnak. Erőteljes értelmezési paradigmák egész sora épült az időbeliségről tett elemi megállapítások köré, ami éppúgy elmondható a lírai, mint az ebből a szempontból kézenfekvőbb narratív műfajok esetében: egyetlen, a magyar irodalomtörténet-írásból vett példaként Németh G. Béla költészettörténeti tanulmányaira lehetne ezt alátámasztandó hivatkozni.

Könnyen belátható, persze, hogy a lírai szubjektivitás alakzatainak megjelenése aligha lehet független a temporalitás mintázataitól. Egyfelől az idő (pl. mint „belső” vagy „megélt” idő) tapasztalata mindig egyben feltétele és hordozója (vagy megjelenítője) a szubjektivitásnak, amennyiben szükségszerűen állítja és tagadja is az én és nem-én, valós tapasztalat és képzelet, érzékelés és tudat, megismert és csupán megsejtett közötti kontinuitás lehetőségét. Ezek feltehetőleg ott vagy akkortól válnak igazán szorosan a temporalitás modern problémájává, ahol vagy amikortól az idő (végtelen?) horizontja nem konkretizálható a beteljesedett vagy megváltott idő keresztény fogalma felől: aligha véletlen, hogy a lírai szubjektivitás kibontakozó új formáinak egyike a magyar romantikában például a „remény” és „emlékezet” nem teljesen szimmetrikus instanciáihoz intézett megszólításokban ismerhető fel, mint ahogy az sem, hogy a „külső” és „belső” időérzékelés már említett hasadását rendre a modern szubjektivitás egyik ismérveként szokás emlegetni. Az időbeliség problémája – a fentitől nem függetlenül – egy másik, kézenfekvő összefüggésben is speciálisan irodalmi problémaként jelentkezik, hiszen a nyelv ábrázoló vagy megjelenítő képességének kérdése mindig egyben a jelen (vagy éppen elmúlt) pillanat megragadásának temporális lehetőségével is szembesít: Paul de Man romantikatanulmányai² például éppen ebben az összefüggésben kapcsolták össze a fikcionális költői nyelv eredetét a külvilág elsőbbségéről lemondó tudat temporalitásával. A romantikus költői tudat és/vagy nyelv, de Man szerint, éppen az egyszeri eseményről, az érzéki jelenről való lemondásban alapozza meg magát, abban a negatív tapasztalatban tehát, hogy képtelen

² Lásd elsősorban Paul de MAN, *Wordsworth and Hölderlin* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 49–50., 56–59.

egybeesni azzal, és e romantikus tematika számtalan változata volna itt felsorolható, a költészet elégikus vagy akár nosztalgikus karakterének előtérbe kerülésétől (ami a líra viszonylag fiatal műfaji fogalmát általában sem hagyta érintetlenül) egészen például Nietzsche második *Korszerűtlen elmélkedésének* „történetelméletéig” vagy Mallarmé jégbefogyott hatyújáig,³ sőt talán az is megkockáztatható, hogy bizonyos esztétista ideológiák a századforduló környékén szintén felfoghatók egyfajta kísérletként a költői nyelv eme sajátos temporalitásával való boldogulásra. Ebben az összefüggésben a költői nyelv ön- vagy areferencialitásának esztétikai ideológiája, legalábbis dogmatikus változataiban, mintha a múló vagy megragadhatatlan pillanat távollétének a nyelv, vagy egyáltalán az ábrázolás érzéki jelenléte általi kompenzálását ígérné, olyan lehetőséget, amely azonban az esztétikai észlelés olyasfajta transzcendálását feltételezné, aminek érvényét számtalan – a pillanatnyi észlelet rögzítésének új technikai lehetőségeitől valószínűleg nem független – tényező viszonylagosította és ami közelebből nézve a századelő öncélú „esztétizmusuk” okán bírált vagy ünnevelt életműveiben sem feltétlenül támasztható alá: ez utóbbit – hevenyészett példaként – Kosztolányi, az *Őszi reggeli*, de akár a regények figyelmes olvasása is alátámaszthatná.

A 20. századi költészet gyakran későmodernként leírt vonulatát sokszor a fentieknél explicitebb módon hozták kapcsolatba egy új időtapasztalat olyan, meghatározó sajátosságaival, amelyek viszonylag kézenfekvő módon illeszkedtek eszmetörténetileg is megtámogatható bölcséleti összefüggésekbe. Németh G. Béla József Attila kései költészetét centrumba állító kísérelte a magyar költészet egyfajta létbölcséleti alapú rekanonizációjára egy olyan gondolkodástörténeti fejleményre tudott több összefüggésben is hivatkozni, amely a modern szubjektum önértelmezésének leglényegesebb dimenziójaként irányította az időbeliségre, az emberi lét végessége által meghatározott temporalitásra a figyelmet, e temporalitás alapmodelljét Heidegger, a *Lét és idő* szállította. Az, ami ebből Németh klasszikus, s ma is csak jobbára téves irányból bíralt versértelmezései számára elsődlegesen hasznosítható volt, az voltaképpen az autentikus és nem-autentikus idő-

³ A *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* című vers ebből a szempontból releváns értelmezéséhez lásd Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon 1996/1–2., 71–72.

felfogás közötti különbség vagy váltás lehetősége: előbbi (melyben a *Daseint* önnön lehetőségeinek éppen saját végességére való előrevetítése, azaz egy folytonosan „előrefutó”, ám nem vagy nem egészen „cirkuláris” önmegértés határozza meg), amennyiben érvényteleníti, illetve revízió alá vonja a mindennapos időtapasztalatot, voltaképpen éppen hogy láthatóvá teszi az idő valós hatalmát és szerepét a lírai szubjektum önértelmezésében, továbbá – ami még fontosabb – új keretet kínál a megragadásban mindig már múlttá váló jelen reflexiók alakzata számára.⁴ Noha Hegel paradox definíciója („Az idő a lét, amely ha van, akkor nincs, s ha nincs, akkor van”),⁵ mint az majd látható lesz, éppen a 20. század költészetében számtalan illusztrációt nyerhet, mégis ez az, amely az autentikus időtapasztalat koncepciója felől módosításra szorul. A Hegel „vulgáris” időfogalmáról nyújtott kritika, amelyet Németh idéz, a *Lét és idő* végén éppen arra hivatkozik, hogy az önmagát tagadó „mostból” megértett idő koncepciója nem tudja megalapozni a „felemészthetőség” és az „elmúlás” elsőbbségét, amelyet Heidegger „a mindennapi időtapasztalatban” ismer fel, hiszen az időt éppen a „most”-on keresztül teszi „kéznélélővé”. A „mostból” kiindulva az idő léte nem alapozható meg, hiszen – mint azt Heidegger leginkább feltehetően Husserltől megtanulta – „minden egyes most »most« már nincs is”, vagyis ugyanilyen joggal „felfogható nemlétként is”.⁶ Az idősíkok viszonyaként leírva az autentikus időbeliségben a jelen a jövő, a végesség meghatározta jövő „múltja”,⁷ e múltbelisége azonban ily módon nem pusztán elégikus vagy nosztalgikus, hiszen – autentikusan – csakis ebben az így értett múltbeliségében válik

⁴ A végesség, „a Semmit megnyilvánító halál” (NÉMETH G. Béla, *Még, már, most = Uő., 11+7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984², 255.) felől megértett időbeliségnek Németh számára az lesz a legfontosabb mozzanat, hogy a jelen folyamatos megsemmisülésének temporalitása így a jövő idődimenziójára irányítja a figyelmet (*Uo.*, 249.). Többször is megjegyzi azonban, hogy az autentikus időbeliség heideggeri felfogásában a jövő idősíkjá szerinte túlzottan háttérbe szorítja az ittlét múlt általi meghatározottságát (*Uo.*, 255., ill. – József Attila kapcsán – 263–264.).

⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*, II., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1968, 52.

⁶ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. BACSÓ Béla és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 680–682. Vö. NÉMETH, *I. m.*, 251–254.

⁷ Vö. *Uo.*, 252–254. Németh arra is kísérletet tesz, hogy az idősíkok viszonyát az autentikus időbeliség felől némiképp erőszakosan a világhoz való viszonyulás különféle modalitásainak („erkölcsi”, „érzelmi”, „ontikus”) fejlődéseként is leírja, vö. *Uo.*, 262–264.

hozzáférhetővé vagy tárulkozik fel lehetőségeiben. Az „időszembesítés”, „létösszegzés” és a némiképp áttételesen szintén idetartozó „önmegszólítás” kategóriáiban körülírt lírai kánonban talán nem is a korábbi pozíciótól vagy önmegértéstől eltávolodó szubjektum (Németh olvasataiban általában tragikus, sőt olykor mégiscsak elégikus modalitású) számvetésének reflexivitása, hanem éppen ez, a tapasztalat vagy észlelés különös temporális feltételezettsége jelentheti az igazi kihívást, egyebek mellett azért, hogy feltehetőleg a (nyelvi) reprezentáció lehetőségeit sem hagyja érintetlenül, amire József Attilánál legkézenfekvőbb módon az időbeliséggel kapcsolatos paradox, illetve negatív formulák hívhatják fel a figyelmet. Az életmű kései szakaszának értelmezéstörténete, nem utolsósorban Németh nyomán, többé-kevésbé meggyőző mintákat dolgozott ki a jelen és a megjelenítés sajátos múltbeliségének megragadására (csak egyetlen példaként a „vers vége – élet vége” párhuzam kompozíciós alakzatának jelentőségére lehetne utalni itt),⁸ ezek azonban aligha válaszolhatják meg teljes körűen azt a kérdést, hogy milyen következményekkel jár a temporalitás ezen mintázata nyelv és jelenlét egybeesésének költői illúzióját, vagy, egyszerűbben fogalmazva, a nyelv ama hatalmát tekintve, hogy az, akár a *van* kimondásával, mégis képes a tartós ottlét mégoly fiktív létmódjával felruházni a dolgokat. Pontosabban, még az ilyen egybeesés általános tagadása esetében is fennáll a kérdés, hogy miként alakul át annak a tartamnak a dimenziója, amely annak ellenére, hogy megvonja a közvetlen jelenlét illúzióját, a költői nyelv teljesítménye révén mintegy kiemeli a dolgokat a folyamatos keletkezés és elmúlás időbeliségéből. Heidegger az említett helyen rámutatott arra, hogy Hegel egyik kitétele szerint az igazi jelen valójában az „örökkévalóságként” gondolható csak el,⁹ s ezt a dimenziót, mint egyfajta permanenciát, itt nyilván nem érdemes valamiféle üdvtörténet vég- vagy célpontjaként elgondolni, ahol végül vagy egyszer minden létező eljut autentikus és tartós létmódjához, hiszen ez sokkal inkább egyszerűen annak a világnak vagy időtapasztalatnak egyfajta „túlvilága” (vagy legalábbis ennek fiktív lehetősége), amely a végesség felől feltárulkozó időbeliséggel, a múlttal

⁸ Vö. pl. BÓKAY Antal – JÁDI Ferenc – STARK Antal, „*Köztetek lettem én bolond...*”, Magvető, Budapest, 1982, 177.

⁹ HEGEL, *I. m.*, 55.; HEIDEGGER, *I. m.*, 682.

terhelt vagy önnön végességének horizontjában mindig egyben múltként megmutatkozó jelen foglya.

Az *Eszméletben*, ahol a halálra pusztá „ráadásul” kapott élet vagy a „meghasadt” múlt fogalmi irritációi sokat elárulnak az időproblematika általános, egész költeményen átívelő jelenlétéről, legnyilvánvalóbban a IV. szakasz talányos zárata érinti ezt az összefüggést, amely éppen a *van* hangsúlyos kijelentéseit helyezi egy meglehetősen paradox konstellációba. A szakaszt záró kijelentés, amely az „ami nincs” és az „ami lesz” kifejtéseit követően végre a *van* idődimenziójához fordul, ezt emlékezetes módon egyből önnön ellentétébe fordítja, amennyiben a *van* idősíkját a dolgok (létezők) pusztulásával vagy megragadhatatlanságával írja le (grammatikailag éppen a folyamatot kiemelve: „széthull darabokra”). Ez egyfelől megfejtí a szakasz első, nagyobbik egysége és a záró gnóma közötti kapcsolatot, amely persze maga is paradox, hiszen a Babbitshoz intézett (*Magad emészto...*)-ből átemelt hosszas hasonlatban („Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat / s így mindenik determinált.”) – a passzusról ismert legpontosabb olvasatot alapján, amely a feljegyzések szerint éppen József Attilától származik¹⁰ – a világ rendezettségének némiképp fenyegető képe egyfelől a szerves létet (életet) a *feldarabolt* („hasított”) fa holt tehetetlenségével helyettesíti, másfelől éppen ezzel alapozza meg a „széthullás” ellenpontjaként a farakás mozdulatlan tartósságát. E kettős paradoxon minden bonyolultsága ellenére tehát meglehetősen kézenfekvő klisére épül: a világ nincs, illetve amennyiben (jelen) van, nem él, csak önnön létének múltja.¹¹ A szakasz rendkívül konzekvens felépítéséről tanúskodik, hogy a záró kijelentéssort végig az organikus

¹⁰ Vágó Márta felidézésében: „Az élet fája», mondták azelőtt, és az élőfára gondoltak, de én azt mondom, *egy halom hasított fa*, nem élő egység, minőségileg meghatározott valami, mint a növényi sejtek mennyiségeiből kialakult minőség: virág, bokor, valami, hanem csak mennyiségek, *szorítja, nyomja, összefogja egyik dolog a másikat, s így mindegyik* (sic!) *determinált*: kölcsönhatások vannak, fejlődést csak remélünk, képzeljük, hogy egyre teljesebb egységekké, kiválóbb új minőségekké válunk – nem igaz! A jelenben, a valóságban szétadarabolt mennyiségek vagyunk, és ha kívülről megmozgatják a halom fát, valaki elmegy mellette, meglöki, szétgurul, széthull!” (VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Budapest, 1978², 221.)

¹¹ Az, hogy a szakasz eredeti címe a *Világ* volt, ebben az olvasatban különösen következetesnek mondható: a *világ* szó a *világ* távollétét, nyelvi hozzáférhetetlenségét implikálhatja.

élet képei uralják: a nemlét ebben az értelemben vonatkozik az élet, az organikus lét eredetére, megint csak paradoxonok sorát kibontakoztatva. „Csak ami *nincs*, annak *van* bokra”, ám ezt a következő idősíkon („csak ami lesz, az a virág”) rögtön egy grammatikai váltás határolja be: az életre mint (itt nyilván: szervesen) keletkezettre, létrejöttre, csak a *van* birtokjelentése vonatkozhat az előző sorban, hiszen – a „csak ami lesz” mellékmondat elsősorban nyilván a *van* és a *volt* kizárását emeli ki – a virágról itt szintén pontosan az nem mondható el, hogy *van* – ami virágnak nevezhető, az még *nincs*. Fontos itt, hogy – felismerve e definitív formát imitáló kijelentések azon sajátosságát, hogy voltaképpen *jelentéseket* vagy akár szó- vagy névhasználati „szabályokat” adnak meg – a szöveg voltaképp a nyelv, a megnevezés és az „élet” közötti hasadásban tárja fel paradox időszemléletét: a nyelv mintha csak azt volna képes megragadni, ami (még vagy már) nincs, illetve – talán pontosabban – mintha maga a megnevezés, amely képes a *van* dimenzióját a dolgokhoz rendelni, tenné (amint azt a farakás-hasonlat sugallja) élettelen, bár tartammal rendelkező múlttá azt, amire irányul.¹² A másik fontos következmény, hogy az időbeliségnek az a dimenziója, amely, ebben az értelemben, megragadhatatlan a temporalitás grammatikájával, valamiféle eredet nélküli („bokra” csak annak lehet, ami maga „nincs”), folytonos keletkezésként, nietzschei értelemben *Werden*ként gondolható el – mintha ez lenne itt ama sajátos „örökkévalóság”, amelyhez az emberi végesség meghatározta időtapasztalatnak nincs hozzáférése.

Noha jelen elemzés keretei között az eddigiek során aligha volt és a továbbiakban sem lesz mód a vonatkozó filozófiai kontextusok sokaságának szisztematikus számbavételére, az imént felvázolt mintázat eszmetörténeti hatásösszefüggésekben is elhelyezhető. A költeménynek (ciklusnak?) szentelt, különös célkitűzésű könyvében Tverdota György egy jelen szempontból igencsak releváns kontextusra hívta fel a figyelmet, amikor a cím magyarázatát a *conscience* bergsoni fogalmából (pontosabban a kifejezés

¹² A létege ilyen paradox retorikájának számos formája figyelhető meg a modern költészetben. Babits *Esti kérdése* volna idézhető itt („merengj a messze multba visszaríván,/ melynek emléke édesen gyötör, / elmúlt korodba, mely miként a bűvös / lámpának képe van is már, de nincs is,”), az avantgárd lírából pedig Kassák több költeménye kínálkozik az öszszehasonlításra, pl. az *Örömhöz* („S nekem már nincs semmi: ami van s csak az van: ami nincsen.”).

Dienes Valéria-féle magyar fordításából) és ennek József Attilánál feltételezett fogalmi párhuzamaiból indította ki:¹³ ebben az összefüggésben egyrészt Bergsonnak a korban általánosan ismert *durée*-fogalma lehet eligazító, amely aktuális pillanat és múlt érintkezésének lehetőségén alapul¹⁴ (József Attilánál olyan versek időfelfogásához lehetne, legalábbis első pillantásra, ebből az irányból közelíteni, mint pl. *A Dunánál*: „minden ami volt, van”), másrészt a jövő olyan aspektusát megragadó *devenir* kategóriája,¹⁵ amelynek ugyan Tverdota meglehetősen (ám nem példa nélkül)¹⁶ optimista olvasata annak alátámasztásában igyekszik szerepet találni, hogy a szakaszból egy eljövendő, teljes vagy szerves világ ígérete volna kihallható, amely meghaladná a *van* negativitását, de amely (legalábbis lexikai összefüggésben Nietzsche *Werden*-kategóriájával) éppen a keletkezés azon aspektusára irányíthatja a figyelmet, amelyről mint a nyelv temporális kategóriái számára hozzáférhetetlenről fentebb szó esett.

Akárhogy is, itt pusztán annyit érdemes leszögezni, hogy – a fenti példa alapján legalábbis – József Attilánál az idő megjelenésének két fundamentális aspektusa nyílik fel: egyfelől az autentikus időtapasztalatban (a „létösszegzés” vagy „időszembesítés” perspektívájában, illetve egyáltalán a nyelvben) csakis valamifajta múltként tárja fel valós jelentését, másfelől pedig rendelkezik egy olyan lényegi oldallal, amelyet a (disz)kontinuitásként vagy tartamként elgondolt idő nem képes megragadni. Aligha véletlen innen nézve, hogy azt, ami, ebben az értelemben, az időn „túl” van, József Attila költészetében gyakran a pusztulás tematikus mezője vagy a „semmi” absztrakt fogalmisága jeleníti meg. Minthogy – az itt nyomon követett feltételezés szerint – az időn „túlnak” ez a be- vagy kitöltetlen dimenziója a későmodern-

¹³ Lásd különösen TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, Gondolat, Budapest, 2004, 106–111.

¹⁴ A *conscience* teremt kapcsolatot értelem és „intuíció” között, s itt egyben a pillanatban mégis megképződő „tartam” rekollektációs ereje (azaz, aktuális pillanat és a „tartamban” egybegyűjtött múlt legmélyebb egybeesése) szegül ellene a lineárisan előrehaladó időnek (a folyamatos elmúlásnak): „Akkor a tiszta tartamba merülünk, oly tartamba, hol a folyton menetelő múlt szüntelenül abszolúte új jövendőtől terhesedik.” (HENRI BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Franklin, Budapest, 1930, 184.). Bővebben vö. első sorban *Uo.*, 184–185., ill. 81–85.

¹⁵ TVERDOTA, *I. m.*, 149.

¹⁶ Vö. pl. Szuromi Lajos egykori értelmezését, amely szerint a szakaszban az általános pusztulással egy „történelmi jövendő” ígérete is megfogalmazódik, vö. SZUROMI Lajos, *József Attila*: Eszmélet, Akadémiai, Budapest, 1977, 39.

ség költészetének egyik legáltalánosabb problémája, az eddigi megfontolások valamiféle kiindulópontként szolgálhatnak annak felderítésében, hogy miféle formákban jelentkezik ez a probléma (amely – bár nem egyenlő mértékben kifejtett formában – mindig a nyelv problémája is) az időszak más, meghatározó költői életműveiben: Gottfried Benn-nél például a realitás egyfajta (gyakran mitológiai vagy álmitológiai színezetben megjelenített), kísértetiesen visszatérő „előtörténetének” figurációiban (illetve, Németh megjegyzése szerint, „jövő irányultságú” költeményeiben)¹⁷ lehetne megvizsgálni, T. S. Eliot pedig valamiféle – éppen Benn által mélységes székszisszel figyelt¹⁸ – rekrisztianizáció keretei között dolgozza fel, meghozzá – elsősorban a *Four Quartets*-ben – olyan módon, amely – mint azt Bednatics Gábor tanulmánya igyekezett megmutatni¹⁹ – sok tekintetben párhuzamba, illetve szembeállítható az *Eszmélet* időszemléletével. Noha ez a vizsgálódás a továbbiakban elsősorban Szabó Lőrinc időfelfogásának tárgyalásához keres támpontokat, Eliot terjedelmes vesszorszorozatának összetett gondolatisága, bonyolult kulturális utalásrendszere és gazdag értelmezéstörténete pedig amúgy is szinte könyvterjedelmű elemzést igényelne, újabb viszonyítási pontként mégis érdemes röviden szemügyre venni a temporalitás alapmintáját a *Four Quartets*-ben – nemcsak a meglehetősen váratlan párhuzamosságok vagy kapcsolódási pontok miatt, amelyekről később esik majd szó, hanem azért is, mert a korban kevés lírai költemény beszél a időbeliségről a reflexivitás hasonló szintjén, mint a *Four Quartets*.

Eliot versciklusának rendkívül összetett, rendre zenei mintákra visszavezetett²⁰ s ennek megfelelően sokat elemzett szerkezetében az időre vonatkozó, az *Eszmélet*-ben tárgyalthoz hasonlóan paradoxonokra épülő megállapítások²¹ („Only through time time is conquered”; „In my beginning is my end” stb.) szolgálnak olyasfajta csomópontokként, amelyeket a szöveg különféle tematikus mezőkben fejt ki (vagy – akár – meg). E szentenciák

¹⁷ NÉMETH, I. m., 268.

¹⁸ Gottfried BENN, *Das Zeitalter der Angst* = Uő., *Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 409–411.

¹⁹ BEDNATICS GÁBOR, *Idő és individuum két költemény párbeszédében* = Uő., *Beszédformák között*, FISZ, Budapest, 2003.

²⁰ Az evvel kapcsolatos álláspontokat ismerteti John Xiros COOPER, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, Cambridge UP, Cambridge – New York – Melbourne, 1995, 162–168.

²¹ A hasonlóságokról lásd BEDNATICS, I. m., 88–96.

nagy része – a *Burnt Norton* élére állított Hérakleitosz-mottók kontextusát felidézve – az idő egyfajta ciklikus felfogását írja körül, amelyben az időbeli kontinuitás minden pontja egyben kezdő- és végpontként, az ezek közötti közlekedés pedig örökös visszatérésként mutatkozik meg. Amint azt éppen már az egész ciklus jó néhány bibliai helyet (legfőképpen: Préd 3,15) felidéző nyitánya („Time *present* and time past / Are both perhaps *present* in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable.” kiemelés K.-Sz. Z.) kifejezi, ez a körkörös minta azt a részint fenyegető eshetőséget hordozza magában, hogy – itt az idősíkok egymásba foglaltsága okán – végső soron „minden idő” a (végtelen) jelen perspektívájába kerül, amely a *Four Quartets*ben alapvetően két, egymással szembenálló értelmezést nyer. Egyfelől valamiféle mindennapos, „inautentikus” időfelfogás kiindulópontja lesz (melyet a szövegben számtalan ponton visszatérő idő- és térbeli deixisek illusztrálnak), amely elsősorban azt a fenyegetést hordozza magában, hogy – amint az imént citált nyitányban felhasznált poliszémia sugallja – a jelen mint az időök örökkévalósága csak oly módon lehet jelen, mint minden más, ami időben létezik, azaz egy következő szinten mégiscsak az elmúlásnak (s így egyszerre múltnak és jövőnek) kiszolgáltatva. Az örökkévalóság, vagy legalábbis valamiféle permanencia Eliot (ekkori) felfogásában oly módon kerülheti el az időbeliség eme csapdáját, ha elgondolható egy, az idősíkok vagy pillanatok organikus vagy ciklikus láncolatát megszakító vagy azt megtörő, időtlen vagy még inkább valamilyen módon időn kívüli vagy túli dimenzióként,²² amely a mindennapos időtapasztalat megtöréseként vagy megszakításaként (a *Four Quartets* több pontján visszatérő szavával: „intersection”-ként) hagyja ott a nyomát.

Azt, aminek ez az időn „túli” permanencia a túloldala, vagyis az idő ciklikus (bár hasonlóan örök vagy megállíthatatlan) mozgása, az állandó pusztulás, mindenfajta jelenlét múltba fulladása, vagy éppen – s itt struktúráisan nincs nagy különbség – a szüntelen újjászületés különféle képzetei írják körül, legtöbbször – pl. az *East Coker* nyitányában – a növényi és emberi lét anyagi körforgása: kezdet és vég mintha csak azért kapcsolódhatnának össze, mert a dolgok vagy létezők időbeliségét éppen a végesség,

²² Ez a „mozdulatlan instancia” viszont – Bednaries szerint – már nem épül ki az *Eszmélet*-ben, ahol éppen a halál foglalja el a helyét, vö. *Uo.*, 100–101.

a pusztulás határozza meg. Ugyanígy a „vég” sem tekinthető valamiféle megragadható vagy önmagával azonos pontnak az időben, sőt Eliot egy helyen kifejezetten a végtelen addíció képzetével (amit szépen érzékeltet a jelentés halasztásának a bővítéses grammatikai szerkezet által keltett effektusa: „There is no end, but addition: the trailing / Consequence of further days and hours, / While emotion takes to itself the emotionless / Years of living among the breakage / Of what was believed in as the most reliable – / And therefore the fittest for renunciation.”) s rajta keresztül kicsit később a céltalan jövő fogalmával helyettesíti („We cannot think [...] / [...] of a future that is not liable / Like the past, to have no destination.”). Az idő reményteljes vagy éppen „üres” körforgásából, az idő negativitásának „üres” vagy akár „betöltött” tapasztalatai²³ felől egyetlen irány mutat az időn kívüli vagy túli permanencia, egyfajta autentikusabb időtapasztalat, „kronosztól” „kairosz” felé. Azok a szakadások, amelyeket a *Four Quartets* képvilágában és lexikájában kitüntetett (időt és teret, pontosabban időbeli és térbeli jelent bizonyos értelemben felfüggesztő) színhelyek, események vagy pillanatok jelenítenek meg, ebben a nem-időbeli (vagy nem az idő vulgáris fogalmát követő) értelemben ugyanis mégiscsak egyfajta végpontot képeznek: mintegy véget vetnek az időnek, mint például azok a pillanatok, amelyek valamiféle ékként szakítják meg a múlt idő, múlt és jövő láncolatát és amelyeket Eliot gyakran különös, hajnali óraként ír le (pl. az alábbi, végesség és végtelenség paradoxonjaira épített s ezáltal a két időfogalmat szembeállító megfogalmazásban: „In the uncertain hour before the morning / Near the ending of interminable night / At the recurrent ends of the unending”) – ami egyébként, nyilvánvaló keresztény konnotációi mellett vagy ellenére, akár az *Eszmélet* nyitányával is párhuzamba kerülhet.

Kétségkívül megfigyelhető a *Four Quartets*ben olyan tendencia, amely a kétféle idő (vagy idő és időn túli) kereszteződéseit a kezdethez mint ismeretlen vagy újonnan felfedezendő ponthoz való öntudatlan visszatérés-

²³ Az idő be-, ki- vagy eltölthetőségének problémája, mint azt Hans-Georg Gadamer Heidegger kapcsán szépen kimutatta (Hans-Georg GADAMER, *Az üres és a betöltött időről*, ford. HEGYESSY Mária = Uő., *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994, 90–95.), még az időtapasztalat negativitásának, egy nem-tulajdonképpeni temporalitás mintázatának rabja. Hogy persze mennyi időt lehetne eltölteni vagy elviselni (?), e kifejezés mindenféle értelmében, egy igazán autentikus időtapasztalatban, az már más, nem ide tartozó kérdés.

ként harmonizálja (ez vezeti be az egész ciklus zárlatát: „And the end of all our exploring / Will be to arrive at where we started / And know the place for the first time. / Through the unknown, remembered gate / When the last of earth left to discover / Is that which was the beginning”), amelyet forrás, gyerekek és gyümölcsfás díszletek, „a condition of complete simplicity” jelenítenek meg. Ez a némiképp problematikus, bár nem nosztalgikus, mégis identitáselvű feloldás nem teljesen magától értődőően következik az egész ciklus gondolatvilágából, így nem teszi teljesen feleslegessé az időn túli további figurációira, illetve az ezek mögöttük rejlő nyelvfelfogásra (s az ennek esetleges feszültségeire) vonatkozó kérdezést.

Az ilyen kitüntetett jelenlét első (s a ciklust mintegy keretbe fogó) helyszíne a – gyakran az *Alice in Wonderlandre* vonatkozó allúzióként megnevezett – rózsakert, amelyhez a valós és fiktív történet különbségét megszüntető tudat, az emlékezet (egyszersmind mint *szavak* emlékezete, hiszen valójában visszhangok kertjéről van szó: „[...] My words echo / Thus, in your mind. / [...] / Other echoes / Inhabit the garden. [...]”) vezet el („What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.”). A kert leírásának középpontjában, az édenkerti utalások mellett, az időről-időre feltűnő napfény által feltöltött üres medence képe nék idealisztikus vagy metafizikus metaforája áll, az pedig, hogy a kert ellentéte a beporosodott rózsaszirmokkal teli tál (s ez a szembeállítás nagyon hasonlít a növényi keletkezés és a farakás rendje közötti ellentétre az *Eszmélet* IV. szakaszából),²⁴ azt árulja el, hogy a rózsakert sajátosan időtlen jelenét²⁵ a jelenidejű élet és a tudatban kiteljesedő, irrealizált, ám ideálissá teljesedő lét kombinációja hozza létre. Ez a képlet ismétlődik a hasonlóan részint irreális téli tavasz, illetve nyár leírásában a *Little Gidding* elején,

²⁴ Az egykori biológiai élet holt örökkévalóságának hasonló képzete tér vissza a *The Dry Salvages*-ben is, ahol éppen a jövő idősíkjára vonatkozik: „That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender spray / Of wistful regret for those who are not yet here to regret, / Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened.” A jövő ismeretlen „könyve” elmúlt életet tartalmaz, s ez mintegy előrevetíti azt is, hogy a jóslás különféle változatainak a vers V. szakaszában nyújtott katalógusában ezek a múlt, sőt a tudat titkaira is vonatkoznak: „To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual / Pastimes and drugs, and features of the press.”

²⁵ Ahol voltaképpen „minden emberi cselekvés láthatatlan eltérülése” menne végbe (Hugh KENNER, *The Invisible Poet*, McDowell–Obolensky, London, 1960, 260.).

ahol a téli tájat megcsillogtató és a havat hirtelen, átmenetileg virágzó bimbóvá változtató, nem organikus értelmű termékenységet²⁶ hozó fény („[...] Now the hedgerow / Is blanched for an hour with transitory blossom / Of snow, a bloom more sudden / Than that of summer, neither budding nor fading, / Not in the scheme of generation.”) egyfelől krisztológiai megfigyelt nyar („no wind, but pentecostal fire”), másfelől pedig egy kiterjedés és kontinuitás nélküli évszak fiktív nyugvópontjának enigmáját vázolja fel („Where is the summer, the unimaginable / Zero summer?”).

Az ilyen, időn túli jelenlét absztrakt koordinátáit Eliot a különböző idő- és térbeli szintek és állapotok körforgásának mozdulatlan középpontjában, „at the still point of the turning world” jelöli ki, s ez a képzet megihlette a ciklus szerkezetének némely leírását is.²⁷ Ennek a centrumnak megtalálhatók a képi megfelelői is, amelyeknek közös pontja abban fedezhető fel, hogy egyfelől ugyan az időbeliséget egyáltalán nem tagadó, sőt azt kifejező mozgásformák közé szerveződnek, ezek azonban, másfelől, nem valahonnan valamerre irányuló, hanem önreferens – a mozgás által egyfajta nem mozgó centrumot kirajzoló (a tánc és – a visszhang egy jelentésmozzanatát itt továbbvezető – harang), illetve önmagát végtelenül ismétlő (hullámozás) – mintával rendelkeznek. Az ilyen mozgás ugyan nem azonos ezzel a nem érzékelhető ponttal, mégis nélküle nem jöhetne létre: amint azt a táncnak a korban gyakori – pl. Valéry értekezéseiből ismerős – poetológiai metaforáját bevezető passzusból („Neither from nor towards; at the still point, there the dance is, / But neither arrest nor movement. And do not call it fixity, / Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards, / Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point, / There would be no dance, and there is only the dance. / I can only say, *there* we have been: but I cannot say where. / And I cannot say, how long, for that is to place it in time.”) kiderül, olyan mozgás ez, amely oly módon mutat vissza távollévő vagy nemlétező eredetére, ahogyan az

²⁶ Itt megint szinte kínálkozik a párhuzam az *Eszmélet* IV. szakaszának különös, eredet nélküli termésével.

²⁷ Lásd pl. Northrop Frye elképzelését, amely szerint a költeményekben felbukkanó színhelyek és állapotok koncentrikus körökbe rendezhetők, amelyek középpontja, melyben még az időbeliség két, egymást diagonálisan metsző tengelye is találkozik, az inkarnációra, illetve Isten jelenlétére vonatkozna: Northrop FRYE, *T. S. Eliot*, Oliver & Boyd, Edinburgh–London, 1963, 76–78.

Eszmélet tárgyalt szakaszának bokra. A dolog persze valójában ellentmondásmentes interpretációt kaphatna az utólagos vagy másodlagos eredet reflexiók alakzata felől (maga a tánc hozza létre önnön láthatatlan centrumát), ez azonban alighanem elvétené a *Four Quartets* időproblematikáját, amely nem hagyja ily módon maga mögött a jelenlét prioritásának elvét. Ami fontosabbnak tűnik Eliot számára, az az, hogy az ilyen körszerű mozgások – mint az az *East Coker* a költő egy őst, Sir Thomas Eliotot idéző táncleírásának rusztikus idilljében megfigyelhető – tökéletesen visszaadják a cirkuláris (természeti) idő mintáját: nem csak mérik vagy reprezentálják, hanem tartják, igazodnak hozzá s ezáltal egyben őrzik („[...] Keeping time, / Keeping the rhythm in their dancing / As in their living in the living seasons”).²⁸ Az ilyen (alighanem csak részben ironizált) föld- vagy természetközelség eszményiségéből persze éppen az von le sokat, hogy csak sugallja vagy utal az időt felfüggesztő állandóságra. Ugyanez figyelhető meg egyébként, a ciklus több pontján is, fény és árnyék természetes váltakozásnak leírásán is: az időn kívülit éppen a világ – nyilván a Föld – ilyen mozgásán túl kell keresni („[...] neither daylight / Investing form with lucid stillness / Turning shadow into transient beauty / With *slow rotation* suggesting permanence / Nor darkness to purify the soul / Emptying the sensual with deprivation / Cleansing affection from the temporal.” kiemelés K.-Sz. Z.), a természeti világon túli „belső” sötétségben („internal darkness”),²⁹ amely az *East Coker* III. részében aztán a bolygók közötti ürességben (űrben), a színház színváltások közötti teljes sötétségében, illetve az állomások között veszteglő metró üres csendjében nyer párhuzamokat. De hasonló ellentmondás figyelhető meg a harang motívumában is: a harangnyelvek mozgásában implikált állandóság (amely ugyan „measures time not our time”) csak az ima révén, ígéretként vagy reményként nyilvánul meg („the sea bell’s perpetual angelus”).

A romboló időt a *Four Quartets* egyes darabjaiban váltakozó tematikus hangsúlyokkal a négy – az évszakoknak is megfeleltethetőnek vélt³⁰ – alap-

²⁸ A rituálé, illetve egyáltalán a művészet múltat és jelent egybefogó időbeliségének szerepéről a *Four Quartets*-ben lásd még *Uo.*, 84–85.

²⁹ Amelyben szintén előáll a világ és a világ negációja közötti azonosság: „World not world, but that which is not world”.

³⁰ A ciklus szerkezetének kialakulásáról lásd Helen Louise GARDNER, *The Composition of Four Quartets*, Oxford UP, London–Boston 1978, 18. A szerkezethez vö. még KENNER,

elem jeleníti meg, melyek közül jelen szemszögből talán a víz motivikus szerepe a legfigyelemreméltóbb: nemcsak azért, mert – többek közt – felülvizsgálja az egyszerre életető és pusztító közegnek a *The Waste Land*ben betöltött funkcióját (a „death by water” sorscsapása most, a *Little Gidding*-ben, maguknak az elemeknek a pusztulásaként – „death of water and fire” – is újrafogalmazódik), hanem mert ezenközben egyben az időn túli megjelenésének egyik tematikus súlypontját is a víz (a *The Dry Salvages*ben a folyó, majd még inkább az óceán) adja. A *The Dry Salvages*ben istenségnek megtett folyó egyszerre teremtő és romboló hatalmának egyik fő tényezője megint csak a ritmus, amelyhez az emberi élet – akár a születés: „His rhythm was present in the nursery bedroom” – is igazodik, sőt a szöveg a folyót, majd a tengert mindennel – emberrel, állattal, természettel – azonosítja, aminek a vízzel dolga van. A víz motívumát a hullámozás mellett az kapcsolja a „ritmus” sajátos temporalitásának már említett hordozóihoz, hogy maga az időtlen hullámmozgás az, ami a tengeri harangot mozgatja (megszólaltatja: „And the ground swell, that is and was from the beginning, / Clangs / The bell.” – bár ezek a vers első nagy egységét záró sorok formailag éppen a harangzúgás lassú elhalásának hatását erősítik fel).³¹

Mint a fenti példákon talán látható volt, a „ritmus” időbeli mintája sem vezet azonban az időn túl, hiszen a legtöbb esetben éppen az idő örök körforgásának kontinuitását igazolja vissza vagy ezáltal jeleníthető meg, máskor pedig a rekollekció, a tudat emlékezőképességére, azaz megint múlt és jelen, távollét és jelenlét összekapcsolódására szorul (ez a felismerés vezeti be a *Four Quartets* talán legnagyobb súlyú megállapítását, amelynek érvénye alól a szöveg szinte folyamatosan kibújni igyekszik: „To be conscious is not to be in time / But only in time can the moment in the rose-garden / [...] / Be remembered, involved with past and future. / Only through time time is conquered.”). Éppen ez indokolhatja, hogy a versciklus további le-

I. m., 262., továbbá Denis DONOGHUE, *Words Alone*, Yale UP, New Haven – London, 2000, 230–244.

³¹ Érdekes lehet összevetni az időbeliségnek ezt a víz és harang motívumai körül kibontakoztatott tematikáját a *The Waste Land* utolsó egységének azon passzusával, amelyben kiszáradt vízforrásokból érkező hangok és megfordított tornyok harangjai mérik (tartják, őrzik) az időt: „And upside down in air were towers, / Tolling reminiscent bells, that kept the hours / And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells”.

hetőségeket is kidolgoz az idő „legyőzésére”. Így például – egy ideológiától nem igazán mentes pillanatában – a „történelmet” teszi meg az idő hatalma alól kivont, „időtlen” pillanatok instanciájává („[...] A people without history / Is not redeemed from time, for history is a pattern / Of timeless moments. [...]”), másutt pedig a „moments of happiness” (egy újabb variáció a „sudden illumination”-ökre) maradandóságáról iktat be egy hosszabb meditációt. Ez megteremti a kapcsolatot a „történelmi” pillanatok témájához is, hiszen éppen az derül itt ki, hogy az időn túli állandóságot pontosan a „feljegyzett történelem” mögött kell keresni, s a leírás azt is elárulja, hogy az időbe vetett szemlélő éppen ezeknek fordít hátat (majdhogynem Klee Walter Benjamin által hasonló összefüggésben helyezett „Angelus novusának”, a „történelem” angyalának³² különös tükörképé-ként): „The backward look behind the assurance / Of recorded history, the backward half-look / Over the shoulder, towards the primitive terror.” Itt már persze – szinte észrevehetetlen fordulattal – a „moments of agony” maradandóságáról van szó, amelyek permanenciáját a szöveg szerint viszont mindig csak mások tapasztalatában lehet felismerni, aminek az az oka, hogy a „saját” tapasztalat maradandóságát (s így nyilván a félfordulatos visszapillantást a történelem „mögé”) a cselekvés világa (azaz, nyilván, a mindenkori jelen dimenziója), miközben meghatározza (feljegyzí) a történelmi múltat, mégis elfedi („[...] We appreciate this better / In the agony of others, nearly experienced, / Involving ourselves, than in our own. / For our past is covered by the currents of action.”): maga a cselekvés, maga az időbeli jelen az, ami megakadályozza az időn kívülivel vagy túlival való egyesülést. Ez bizonyos magyarázatot ad arra, hogy a szöveg számos helyen – mint az nemsokára még szóba kerül – egyfajta tétlen vagy lemondó várakozás attitűdjéhez köti az idő hatalmának meghaladását. Hasonló összefüggésekben fordul sokszor a szeretet keresztény fogalmához: a *Burnt Norton* egy Keresztes Szent Jánost parafrázáló – bár szintén némiképp paradox megfogalmazású – helyén („Love is itself unmoving, / Only the cause and end of movement, / Timeless, and undesiring / Except in the aspect of time”) az olyan szeretetben fedezi fel a mindenfelé keresett moz-

³² Vö. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I/2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 697–698.

dulatlanság dimenzióját, ami mentes a vágtyól (mely utóbbi mindig idővel terhes, vagy amelynek mindig valamiképpen az időbeliség – a végesség? – a forrása), másutt pedig az unio és communio fogalmainak felidézésével kísérletezik.

Mi a szerepe a *Four Quartets* számtalan reflexiójában előkerülő (költői) nyelvnek, hidat vagy akadályt képez-e inkább temporalitás és időtlen állandóság között, tehető fel a kérdés immár. A nyelv nyilván inkább a tudat oldalán helyezhető el, s ennyiben – elvileg – képes lehet arra, hogy tartamot, tartós jelenlétet kölcsönözzön a múlt idő hatalmának kitett dolgoknak, s a tudatot a *Burnt Norton* már idézett helye („To be conscious is not to be in time”) kifejezetten szembeállította az idővel. A *The Dry Salvages* imént tárgyalt passzusa viszont a jelentés és a (múltbeli) tapasztalat szétválásáról is beszél („We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form,”), a „feljegyzett történelmen” túlra irányuló pillantást pedig kimondhatatlannak („quite ineffable”) nevezte. A ciklus mindenesetre több, nem egészen egyező támpontot is nyújt a kérdéshez. A rózsakert-epizódtól kezdve végigvonul a szövegben a deiktikus nyelv paradigmája („Quick now, here, now, always –”), amely a nyelv időbeliségének, jelenhez kötöttségének egyik legkézenfekvőbb összefüggését világítja meg: elsősorban nyilvánvalóan azon fogyatékosságát, hogy utaló funkciójában aligha éri el az időn kívüli állandóság dimenzióját, amit pedig formálisan sugall (a „here, now” a nyelvben éppen a jelent tartósítja vagy *örökíti* meg, mi több, bizonyos értelemben egyedül a leírt vagy rögzített szöveg az, ahol a „here, now” egyben *always* is). A versorozat egyik legfontosabb önreflexív alakzata a nyelv–tánc párhuzamon alapul, amivel a nyelv is belép a „ritmus” időbeliségét képviselő elemek sorába (a visszhanghoz való kapcsolódása szintén nem szorul magyarázatra: már a *Burnt Norton* elején található utalás a visszhangzó szavakra, de a szöveg zenei szerkezete, belső rímei a forma szintjén is számtalan helyen hasonló hatást idéznek fel), s ebben az összefüggésben is éppen a deixis jelene szolgál annak demonstrálására, hogy a tánc bizonyos értelemben nem-létező, ám épp ezáltal időtlen középpontja megnevezhetetlen („I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.”).

Másfelől viszont a szavak időbelisége (időbeli kiterjedése, amely tehát mindig elhallgatást, a beszéd utáni csendet is implikálja) nem azonos az

élet végességével: „Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence”. A nyelv ezen előre- vagy behatolása a nyelven túlba (amit itt éppen egyfajta nyelvi visszhang effektusa vezet be: „speech, reach”), amely egyben a kimondhatatlan (az *East Coker* egy helyén: „a raid on the inarticulate”) és így az időn túli dimenziója is, mégis egyfajta tartós jelenlét lehetőségét³³ villantja fel, amelyet Eliot a *Four Quartets* több helyén is a forma elvéhez, a szó megfelelő formáltságához köt: az idézett hely a formában kapcsolja össze a szó időbeli mozgékonyágát és a csend – a *still* poliszémiájában kiemelt – tartósságát vagy állandóságát („[...] Only by the form, the pattern, / Can words, or music reach / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness.”), másutt a szó és a tökéletes mértékű tánc kerülnek párhuzamba. Mozgás és mozdulatlanság, *e*/hangzás és tartam egysége, ami a nyelvi formában megvalósul, egyfelől kezdet és vég azonosságának hossz-
szas példatárába lesz beilleszthető („Every phrase and every sentence is an end and a beginning / Every poem is an epitaph.”), másfelől azonban közelebb is juttathat egy örök jelen rekollekciójához, épp ebben jelöli ki Eliot a nyelv referáló és deiktikus teljesítményének csúcspontját („All is always now”). Úgy tűnik tehát, hogy a temporalitás szempontjából mintha két út állna a nyelv rendelkezésére: egy, amely a dolgok örök temporalitásából részesülne és egy másik, amely az idő (vagy éppen az időn túli) autentikusabb tapasztalatához juttatna közelebb. Ez utóbbi erőteljes igényét a leginkább talán a Szó krisztológiai allegóriája jelenítheti meg a *Burnt Norton* fentebb már többször idézett záró részében, ahol a Szót a sivatagban („The Word in the desert”) a legkülönbözőbb szavak hangzavara, a hangok olyan kavalkádja „kísérti meg”,³⁴ amelyek modern paradigmáját a költészetben éppen Eliot alapozta meg, a jelenlét ideológiájával szemben jóval rezisztensebb *The Waste Land*-ben.³⁵ Mintha éppen a mindennapos nyelvhasználat térítene el az autentikus tapasztalat lehetőségétől.

³³ Vagy akár az autentikus „jelentés” lehetőségét: vö. ehhez DONOGHUE, *I. m.*, 265–266.

³⁴ Az allegória két evangéliumi motívumot kombinál: a Jézust eljövételét megjövendölő „pusztába kiáltott” szót és a pusztában böjtölő Jézus megkísértését (vö. Mt 3,3; Mk 1,3; Lk 3,2–4; Jn 1,23; továbbá ezek ószövetségi előzményeként Iz 40,3–5; ill. Mt 4,1–2; Mk 1,13; Lk 4,1–2).

³⁵ Korántsem magától értetődő azonban, hogy az 1922-es költemény felülmúlja a *Four Quartets* magával ragadó szépségét.

³⁷ A „virrasztás” újabban feltárt, jelentős szerepéhez József Attilánál és általában a 20. századi magyar költészetben lásd SZIGETI Lajos Sándor, *Agrupnéó – grégoréo* = Üő., *Verssor(s)ok*, Széphalom, Budapest, 2005. A magyar líra e tematikát illető gazdag hagyományából az itt tárgyalt időszak és probléma összefüggésében Dsida Jenő *Nagycsüörtök* című, egyébként Szigeti által is tárgyalt verse (távolabbról akár Kosztolányi *Hajnali részsége*) érdemelhet még kitüntetett figyelmet.

ben: „I said to my soul, be still, and wait without hope”) vagy éppen a tudat önküresítése (pl. az „éter alatt” kiüresedő tudaté: „[...] the mind is conscious but conscious of nothing –”). Az ilyen „virrasztás” jellemző ideje az idő ciklikus vagy lineáris haladását mintegy felfüggesztő vagy meghaladó, időnként szenvedéstörténeti allúziót is hordozó pillanat („the uncertain hour before the morning”, „between midnight and dawn”, vagy épp a télben felcsillanó tavasz), egyik jellegzetes színtere pedig az indulás és megérkezés közötti úton lét sajátos atópiája (melynek leírását a távolodó jármű és a kiindulópont közötti kapcsolat – sínek, hullámbarázdák – folyamatosan törlődő rajzolatainak képe uralja: „You are not the same people who left that station / Or who will arrive at any terminus / While the narrowing rails slide together behind you; / And on the deck of the drumming liner / Watching the furrow that widens behind you, / You shall not think »the past is finished« / Or »the future is before us«.”).

A szó, a nyelv, a tudat, tehát – dacára a tartósság és az autentikus jelenlét ígéretének, amelyet hordoz – nem reprezentálja (ez per definitionem lehetetlen volna),³⁸ de nem is nyilvánítja meg vagy tárja fel az epifániát, az időn túli permanencia dimenzióját, amelynek alapmintája a *Four Quartets*-ben az isteni inkarnáció: megközelítését – mint az idő és időtlen igazi „intersection”-jét – a szöveg a szentek foglalatosságai körébe utalja („[...] But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint”), melynek földi pandanja az időt felfüggesztő vagy megszakító pillanat: ennek példáulként a pillanatnyi felvillanás – valamiféle szatori? – vagy emergencia természetes, illetve hangzás és látvány

³⁸ Erre a nyelvszemléleti ellentmondásra vezet vissza a ciklus ideologikus kontextusoknak való kiszolgáltatottságát Paul MORRISON, *The Poetics of Fascism*, Oxford UP, Oxford – New York, 1996, 66., 69. Morrison elfogultan rosszindulatú, kritikáinak sem mindenhol nevezhető olvasatának további kitételeit lásd *Uo.*, 100–108. A *Four Quartets* olvasatai az utóbbi időkhöz szinte kizárólag Eliot 1940-es években kifejtett, keresztény-konzervatív, restauratív kultúrpolitikai programjára vezetnek vissza a ciklus nyelv- és időfelfogását: ez, persze, csakis ebben a kontextusban írható le pusztán a ciklikus visszatérés mintája szerint (lásd pl. Kenneth ASHER, *T. S. Eliot and Ideology*, Cambridge UP, Cambridge – New York – Melbourne, 1995, 97–108.) vagy a fejlődés liberális fogalmának kritikájaként (COOPER, *I. m.*, 170.). J. Hillis Miller ellenben még éppen abból indította ki a ciklusról nyújtott értelmezését, hogy az inkarnáció realitásába vetett hit Eliotnál éppen hogy az idealizmusról való lemondást és egyfajta modern „immanens” gondolkodás megalapozását teszi lehetővé, vö. Joseph HILLIS MILLER, *Poets of Reality*, Harvard UP, Cambridge, 1966, 179–189.

természetfeletti tapasztalatai sorakoznak: „For most of us, there is only the unattended / Moment, the moment in and out of time, / The distraction fit, lost in a shaft of sunlight, / The wild thyme unseen, or the winter lightning / Or the the waterfall, or music heard so deeply / That it is not heard at all, but you are the music / While the music lasts. [...]”. Ám, folytatva az idézetet, „[...] these are only hints and guesses, / Hints followed by guesses; and the rest / Is prayer [...]”, de még az ima is csak homályos vagy tökéletlen perspektívát kínál az örökkévaló vagy időtlen, isteni jelenlétre („The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.”) – az *incarnation* nyelvi reprezentációjának csúfondáros visszhangját Eliot éppen egy, az emberi vagy történelmi emlékezetet tárgyaló passzusban helyezte el („It is not to ring the bell backward / Nor is it an *incantation* / To summon the spectre of a Rose.” kiemelés K.-Sz. Z.).

Az ima sokkal inkább értelem vagy nyelv és tett vagy tapasztalat szétválását rögzíti vagy igazolja vissza: ezt példázhatja Krisnának a *Bhagavad-gítát* idéző, Ardzsunához (Eliot szövegének kontextusában az utazókhoz) intézett különös áldása a *The Dry Salvages*-ben („You can receive this: »on whatever sphere of being / The mind of a man may be intent / At the time of death« – that is the one action / [...] / And do not think of the fruit of the action. / Fare forward. / O voyagers, O seamen, / You who came to port, and you whose bodies / Will suffer the trial and the judgement of the sea, / Or whatever event, this is your real destination.”)³⁹ – amely egyébként Szabó Lőrinc 1938-as, *Ardsuma és Siva* című párbeszédese költeményével, különösen annak záró formulájával („– Nincs biztonság? – Schol az ég alatt! / [...] / – Megmondtam már: vállald a sorsodat!”) is párhuzamba állítható –, illetve, még erőteljesebben a *Little Gidding*-ben tett látogatást emléke („At any time or any season, / It would always be the same: you would have to put off / Sense and notion. You are not here to verify, / Instruct yourself, or inform curiosity / Or carry report. You are here to kneel / Where prayer

³⁹ A Krisnától idézett mondatból Eliot úgy idéz, hogy módosítja annak jelentését. A tettek „gyümölcsei” a *Gítá*-ban ugyanis a lélek örök újjászületésének metafizikai kontextusában jutnak szerephez, hiszen ez indokolja a velük szembeni közömbösség isteni parancsát. Vö. GARDNER, *I. m.*, 55–57. Egyébként a *Gítá* egy fontos helyén, hasonló összefüggésben, éppen a jelennek az itt-és-most érzéki bizonyosságán alapuló autoritása kérdőjeleződik meg, lásd erről Gayatri Ch. SPIVAK, *Time and Timing = Chronotypes*, szerk. John BENDER – David E. WELLBERY, Stanford UP, Stanford, 1991, 109–110.

has been valid. And prayer is more / Than an order of words [...]”). A *Four Quartets*ben a két szféra (ismét: tudat vagy nyelv és tett vagy tapasztalat) között, akárcsak a múltó idő különböző rétegei között csakis hamis egység jöhet létre, s ezt az egységet éppen az idő és időn túli „intersection”-jei lep-lezik vagy bontják le, amelyek az állandóság vagy az idő autentikusabbnak láttatott dimenziója felé mutatnak.

Érdekes módon ez a struktúra nem áll teljesen távol az „időszembesítés” József Attila kapcsán említett koncepciójától. Noha József Attilánál aligha képzelhető el a megragadhatatlan jelen időtapasztalatának ilyen, valamiféle öröklét felé mutató felülmúlása vagy helyreállítása,⁴⁰ mégis, az autentikusabb időtapasztalat felől újjárendeződő temporalitás sémája a *Four Quartets*ben is megfigyelhető. Míg a Németh József Attila-olvasatait meghatározó mintában a jövőhöz mint végességhez való „előrefutás”⁴¹ Heidegger felidéző cirkularitása készíti elő az időtapasztalat váltását (pl. az ittlét idejének egyfajta „Semmibe” való beleállítását), addig a *Four Quartets*ben a múltó (vagy körben forgó) idő és egy időtlen transzcendencia különös metszéspontjai hatják végre ugyanezt. Érdekes lehet mindeközben, hogy a *Four Quartets*ben ez a minta egyáltalán nem kapcsolódik össze valamiféle „létösszegző”⁴² attitűddel: a ciklus két fontos helyen is (a „dead master” alakjával folytatott „párbeszédben”, illetve már az *East Coker* II. részében) kifejezett cáfolatát nyújtja a múltra való visszatekintésből nyert állítólagos (akár negatív) bölcsességnek. A „létösszegző” vers – ahogyan egyébként Benn-nél sem, akinek költészetében a múlt felfoghatatlan vagy csupán „fasczináló” (akár: nyelvi) maradványként vagy roncsként jelenik meg a jelen számára⁴³ – Szabó Lőrinc költészetének sem tartozik a kitüntetett formációk közé, ami arra enged következtetni, hogy – s a további vizsgálódást ez a kérdés irányítja – Szabó Lőrincnél az időfelfogás olyan változata sejtethető, amely mind a József Attilánál, mind az Eliotnál megfigyelthez viszonyítva gazdagíthatja a korszak lírájának ezen összefüggéséről alkotott képet.

⁴⁰ Vö. chhez pl. BEDNANICS, *I. m.*, 100.

⁴¹ Lásd HEIDEGGER, *I. m.*, 446–447.

⁴² A kifejezést Némethnél lásd NÉMETH, *I. m.*, 246–247.

⁴³ Benn időfelfogásának egy fontos összetevőjét egyfajta történelmen „túliség” tapasztalattal hozza összefüggésbe Regine ANACKER, *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004, 519–532.

Szabó Lőrinc viszonyáról Eliothoz (néhány fordítása mellett természetesen) legtöbbet talán 1945-ös *Naplójának* egy feljegyzése árul el („csak-ugyan olyan nagy volna?”), amely erőteljes ellentétben áll például Babitsnak az amerikai-angol lírikus iránti kései csodálatával.⁴⁴ Egy különös – ha teljesen véletlen, akkor is tanulságos – egybeesés viszont arról tanúskodik, hogy a harmincas–negyvenes években létezett olyan összefüggés, amely nem láttatta egymástól teljesen idegennek Szabó Lőrinc és Eliot költészetének bizonyos vonásait: az ekkoriban fellendülő hazai Eliot-recepció fontosabb dokumentumai ugyanis kivétel nélkül lényegesnek tartották kiemelni annak a John Donne-nak a jelentőségét Eliot lírája számára,⁴⁵ aki a korban (pl. Szentkuthynál) éppen Szabó Lőrinc műveinek kritikai fogadtatásában is az egyik leggyakoribb világirodalmi hivatkozási pont volt.⁴⁶ Ettől az itt közelebbről nem vizsgálható összefüggéstől függetlenül is sejthető, hogy noha a *Four Quartets* keresztény ihletésű jelenlét-metafizikája Szabó Lőrinc poétikájában éppoly kevésbé mutatkozik érvényes lehetőségnek, mint Benn számára, éppen az időprobléma terén viszont találhatók olyan kapcsolódási pontok, amelyek láthatóvá teszik azokat a közös kérdéseket, amelyekre Szabó Lőrinc ugyanakkor igencsak eltérő költői válaszokat adott.

Az időtapasztalat domináns formái közül Szabó Lőrinc költészetében meglepő módon hiányzik az, amit Németh G. Béla József Attila költészetében „időszembesítő” verstípusként írt le. Megtalálható ugyan például Szabó Lőrinc természetleíró költeményeinek némelyikében, ahol az idő feltartóztathatatlan múlásának vagy ciklikus körforgásának ábrázolásában jut szerephez, de a szubjektív időtapasztalat meghatározó formái másként jelennek meg. Szabó Lőrinc időszemléletének egyik legmeghatározóbb

⁴⁴ SZABÓ Lőrinc, [Napló] = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 342. A kései Babits Eliot iránti rajongásáról („»A legnagyobb!«”) többek közt maga Szabó Lőrinc számol be, némiképp szkeptikusan: Uő., *Babits betegágyánál* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 2003, 537.

⁴⁵ Vö. REMÉNYI József, T. S. Eliot, *Protestáns Szemle* 1934/7–9.; ORSZÁGH László, *A legújabb angol líra*, *Magyar Szemle* 1938/5., 49.; HALÁSZ Gábor, *Az újabb angol líráról* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981, 901. (eredetileg: *Nyugat* 1939/2., 107.). Lásd bővebben RÓZSA Olga, T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon, *Akadémiai*, Budapest, 1977, 20–32. Szabó Lőrinc Eliot-fordításairól: Uő., 78–86.

⁴⁶ Pl. HALÁSZ Gábor, *Te meg a világ* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, 719., vagy SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc*: Tücsökzene, *Válasz* 1947/1., 559–560.

sajátossága ebből a szempontból az, hogy az idő elsősorban hiányában lesz megtapasztalható, mint olyasvalami, amiből kevés van s ami így az egyént a számára lehetséges tapasztalatok sokaságától vonja meg, érdekes módon olyan formában, amely e tapasztalatok időbeliségének mikéntjét kevésbé problematizálja: az idő pusztán azáltal nem enged „egyszerre mindenféle lenni” (*Egyszerre mindenféle*), hogy nem sokszorozható vagy állítható meg, minden be- vagy kitöltése megfoszt valamely másik lehetőségtől. Olyan sajátosság ez, amely – mint az idő negativitásának új formája – a modern élet talán legalapvetőbb diszpozíciója, és Szabó Lőrincnél gyakran a nagyvár-rosi lét díszletei között ad hírt magáról, és amelyről – még ha itt csupán pusztá hipotézis formájában – elmondható, hogy egy fundamentális fordul-
lat eredménye, melynek során a feltartóztathatatlanul múló vagy eltűnt idő, a megragadhatatlan jelen távollétének nosztalgikus vagy akár más modalitá-
tású tapasztalatát⁴⁷ a legegyszerűbben a „nincs idő(m)” (a *Különbéke* élére állított vers címében is visszaköszönő) közhelyes kliséjében leírható hiány váltja fel. Ez az élmény (amely nemcsak Eliotnál, hanem József Attilánál is meglepően kevés szerephez jut) amennyire közhelyszerű, olyannyira álta-
lánosan (és sejtetően ma is a legalapvetőbb módon) határozza meg a mo-
dern élet kereteit, aligha véletlen, hogy a *Lét és idő*-ben Heidegger is szüksé-
gesnek látta megvizsgálni a (persze: „vulgáris”) időfogalom e kijelentésben
feltárulkozó feltételeit.⁴⁸

Mindemellett ez az időtapasztalat sem nélkülözheti a múlt (vagy itt inkább: elfogyó) idő (de nem a jelen!) pusztulásának különböző képzeit, amelyek Szabó Lőrincnél – a fentiek alapján nem következetlen módon – gyakran az idő mint mennyiség szétbomlás vagy csökkenés általi elemésztő-
déseként lépnek színre: a napok „tolvaj kölykei az időnek” (*Akkor se, vagy csak akkor?*), a *Föld, Erdő, Isten* XXVI. darabjában pedig a kétely (a későbi-
bi, *Az idő kísértetei* címet viselő átiratban: a halál, amely „bennünk lakik”) „[...] levegőbe- / porló percekbe őrli napjainkat,” – a pillanat és az idő mint
tartam olyan destruktív egybeesései (interszekciói?), amelyekre a *Four*

⁴⁷ Ez még Husserl időfogalmának is meghatározó mintázata (lásd pl. az észlelés és az „elsőd-
leges emlékezet” elhatárolhatatlanságára vagy a „retenció” kettős intencionalitására vo-
natkozó fejtegetéseit: Edmund HUSSERL, *Előadások az időről*, ford. Sajó Sándor – ULLMANN
Tamás, Atlantisz, Budapest, 2002, 53., ill. 100.), Heideggerének viszont már nem!

⁴⁸ HEIDEGGER, *I. m.*, 644–645., 652.

*Quartets*ből is számtalan párhuzam hozható („a lifetime burning in every moment”). Amint az az utóbb citált versből kiderül, a jelen pillanataira széthulló idő felemésztyődését nem kárpótolja a tartam, a múlt és jövő közötti kontinuitás semmiféle (se szakrális, se más módon autentikus) illúziója, hiszen ez mint a tudat, a emlékezet hallucinatórikus szellemvilága értékelődik le – Szabó Lőrincnél gyakori módon – az élő jelennel szemben: „mert ha, a multba látva, sejtjük is, / hogy évezredek szellemei járnak / kísérteni agyunkba, – sohase / bízunk eléggé a jövőben (...)” (az átírt változat talán világosabb megfogalmazásában: „[...] az ilyen / jövő, ha lesz is, mit ér? [...]”).

Az idő (vagy akár – pl. a *Kortársak*ban – az Idő) fogalma gyakran valamiféle allegorikus halálalak képében lép színre: az idő a legnagyobb hatalom, amelynek fogságából az élet már csak azért sem tud kiszabadulni, mert mintegy magában hordozza a végességet, amely – mint a fenti példában – „bennünk” lakozik: ezt a *Majd* című szonett az ént mintegy megkettőző, halálos Doppelgänger alakjában fejt ki, másutt pedig az étellel együtt születő, vagy az élet által életre segített halál – vagy, egy másik klisével fogalmazva: a halállal mintegy terhes élet – paradoxonja közvetíti (*Gyermekünk, a halál*). Ez a képlet, az egyént már mindig megkettőző elmúlás, az időbeli jelent már mindig átjáró vagy keresztülmetsző végesség, a lényegét tekintve, egyáltalán nem áll messze attól a konstellációtól, amelyet Németh G. Béla József Attilánál a „létösszegző” attitűd sajátos temporalitásában ragadott meg. A különbség abban áll, hogy Szabó Lőrincnél ez aligha írja elő, sőt teszi lehetővé a különbségtételt egy inautentikus és egy azt az ittlét végességének belátása felől felülíró autentikus időtapasztalat között.

Ettől aligha függetlenül, Szabó Lőrincnél szintén nem kézenfekvő a folyton múló idő temporalitása és egyfajta időtlen vagy idő feletti állandóság közötti különbségtétel lehetősége. Az idő, egyfelől, megjeleníthető a folyamatos keletkezés és elmúlás felett rendelkező, állandó, voltaképpen *időtlen* hatalomként – erre a nem túl eredeti költői technikára Szabó Lőrincnél számtalan példa található, különösen a korai költészetben, például a világon végigsöprő örök szél metaforája az *Isten* című versben („Zúgott az idő és városok nőttek s pusztultak a porban,” illetve: „Zúgott az idő és századok forogtak le az égen”). Másfelől ugyanakkor sok esetben éppen a folyamatos keletkezés és elmúlás világának időbelisége hordozza a tartam

vagy az állandóság illúzióját. Ezt Szabó Lőrinc többször, például *A Sátán műremekei* egy érdekes darabjában (*Az Isten nem tud elaludni*),⁴⁹ „öngyilkosságok” és folytonos újjászületések („nap-nap után könnyörtelenül / ujjaszületik az élet, –”) végtelen körforgásaként ábrázolja (a *Föld, Erdő, Isten* III., *Este* című darabja pedig éppen a tenger örök hullámozását írja le hasonlóan: „az örök hullámok sikoltva dobják / fáradt testüket a percnyi halálba / s elomlanak a kimart köveken.”),⁵⁰ amelyből – Szabó Lőrincnél gyakran megtalálható fordulattal – az öntudatlanság és az alvás (teljességgel megszakrális) menekülő útvonalai vezetnek ki, melyek ellenpólusaként egy különös, fordított virrasztás rajzolódik ki: az isten (mint „[...] az anyag / örök vándora [...]”) lesz az, aki „[...] sose tudja / lecsukni magában az idő / lázas pillait és millió / s millió öngyilkosság után is / tovább kell virrasztania / halhatatlansága élő / kriptájában, az anyagban”. Itt tehát az idő lesz mintegy a folyamatos változás foglya, egyben – amint azt a halandó vagy legalábbis változó (élő) anyag halotti kriptájába zárt halhatatlanság oxymorona kiemeli – megfordítva örök jelenlét és időbeliség viszonyát. A két, némileg esetlegesen kiválasztott példa alapján valóban úgy tűnik tehát, hogy Szabó Lőrinc költészetében korántsem kézenfekvő az időn kívüli vagy túli permanencia és a folytonos keletkezés temporalitása közötti különbségtétel lehetősége. Ami viszont így lehetővé lesz, az az idő sajátosan térbeli megjelenítése vagy „összegyűjtése”.

Azt, hogy miként szembesül Szabó Lőrinc a térré vált idő képzetével, amelyet majd a *Tücsökzene* emlékeztetfelfogásának és egész kompozíciójának legmeghatározóbb elveként ismer fel a recepció, az 1930-as évtizedben elsősorban a *Sivatagban* című vers segíthet feltérképezni.⁵¹ Az egész szöveg legfontosabb szervezőelve a khiasztikus megfordítások és/vagy cserék sorozata,⁵² amely a lírai én és az általa megszólított Szfínx viszonyát írja le, méghozzá úgy, hogy ezek a cserék az „idő” mint olyan tanújának szerepét (szerepeit) sem hagyják érintetlenül. A Szfínx látványát (Szabó Lőrinc

⁴⁹ Az átitrt változat címe: *Az örök virrasztó*.

⁵⁰ Az eredeti változatban: „tátott torokkal sikoltva dobják / az öngyilkos hullámok a csuszós-sá / sulykolt kövekre fáradt testüket.”

⁵¹ Vö. KABDEBÓ Lóránt, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Argumentum, Budapest, 1992, 80.

⁵² Vö. ehhez még KABDEBÓ Lóránt, *Az „epikus vers” jellegzetes példája* = Uő., *Verseik között*, Magvető, Budapest, 1980, 68.

1931-as egyiptomi útjának egyik legfontosabb emléke) a versben eleve pusztá tekintete és a megszólító általi látottsága helyettesíti: a vers nyitányában elsőként az derül ki róla, hogy „mindent látott” („Láttam őt, aki mindent látott”), ami a szöveg kontextusában elsősorban a „minden” időbeli teljességére vonatkozik, hiszen ami körülötte elterül, az a sivatag, amelyet a vers „üresnek” és „halottnak” nevez, még ha ezt az ürességet mintha éppen az idők tanújának megfosztó tekintete hozná is létre („[...] Mosolya / üres volt és még üresebb lett / tőle a halott Szahara”). A Szfinx tekintete és látványa az üres mosoly képében kapcsolódik össze,⁵³ melynek megfejtéséhez akár azt is figyelembe lehet venni, hogy – amennyiben az arccal rendelkezés a költői megszólítás vagy megszólíthatóság retorikai feltétele,⁵⁴ illetve amennyiben a mosoly egyáltalán valaki számára vagy valahonnan nézve az – olyan tulajdonságot ábrázol, amelyet maga a Szfinxet később megszólító lírai hang kölcsönöz. Mindennek éppen a 2–3. szakaszban színre vitt megszólítás szempontjából van jelentősége: a Szfinxnek, a múlt idő tanújának első – nonverbális – válasza éppen ez az üres mosoly, ami talán csak a rá irányuló tekintetet (azt, hogy nézik) tükrözi vissza, hasonlóan, mint a *Four Quartets* időn túli rózsakertjének növényei, melyek „had the look of flowers that are looked at”.

A Szfinxet faggató én viszonyát a megszólítotthoz az aránytalanság ismételt, egyszerű képzetei határozzák meg („láttam őt” – „mindent látott”, porszem–sivatag, ember–óriás, egy percnyi élet – ötezer év), és ugyanez az aránytalanság tér vissza, fordított formában, a szobor válaszaiban („»Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed«, majd „»Egy perc örömed többet ér, / mint a föld minden szenvedése«”).⁵⁵ E válaszokat azonban megint csak a Szfinx egyszerre üres és beszédes tekintete kíséri, amely-

⁵³ Kabdebó szerint akár ellentét is feltételezhető a Szfinxhez rendelt látás és a pusztá mosoly között, vö. *Uo.*, 49.

⁵⁴ Vö. Pal de MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999², 430.

⁵⁵ A Szfinx válaszáinak lehetséges történeti kontextusát Kabdebó utóbb egy Schopenhauer-nál talált Seneca-idézetben (mindkettő Szabó Lőrinc fontos olvasmányai közé tartozik) jelölte ki: KABDEBÓ, „*A magyar költészet...*”, 83., 89–91. Az alábbi citátumról van szó: „minden napot végy úgy, mint egy-egy egész életet” (ARTHUR SCHOPENHAUER, *Parainezisek és életszabályok* = *Uő.*, *Parerga és paralipomena*, II., Budapest, é. n., 333.). Az idézet közvetlen kontextusát a „jelent” többek közt „igazi valóságként”, „a reálisan kitöltött időként” meghatározó fejtegetés alkotja (*Uo.*, 332.).

nek itt a térré vált idő és – ennek változataként – „a pusztulás” a tárgya, melyeknek képi megfelelője (hiszen rajta kívül csak a megszólító én van a színen: „És végignézett az időn és / rajtam [...]”) aligha lehet más, mint az üres sivatag, amely – a por ekvivalens színekdochéjával együtt – Szabó Lőrinc fontos, gyakran ismétlődő metaforája ekkor és amely az idő szétporlásának konnotációja révén megalapozza a Szfinx válaszában jelentését. Ez ugyanis a percekre lebomló idő Szabó Lőrinc-i képzetén alapul, hiszen – amint azt a megszólítás is sugallja: „mit *érek* / én, aki csak ember vagyok?” (kiemelés K.-Sz. Z.) – egy nagyon is mérhető ellentétet állít fel az „egy perc” és a Szfinx tanúságában végtelenné összegyűlt idő additív fogalma között, melynek értelmében ez utóbbi (mint az „egy”-nél kevesebb) egyfajta nulla lehet csak, a végtelen kiterjedés (sivatag) és a semmi metszéspontja. Az élet-telen sivatag valóban egyfajta üres tanúskodás a végtelenről vagy az időn túlról (Kabdebó egy helyen épp a *The Waste Land*-et, másutt József Attila *Reménytelenjét* emlegeti párhuzamként),⁵⁶ s az, hogy itt egyben az időbeli jelen („egy perc életed”) áll szemben a Szfinx (egy – élettelen – szobor) örök vagy időtlen jelenlétével, a Szfinxhez intézett megszólítás retorikai funkcióját is pontosítja: a pillanat „értékére” irányuló kérdés mintha – a megszólítás által – egyben a végtelenség élettelen instanciájának életre keltését (hanggal és arccal – mosollyal – való felruházását) hajtaná végre, mintegy azt faggatva, hogy az ittlét (élő) jelene vajon áthelyezhető- vagy felismerhető-e az időn túlban, van-e a kettő között valamiféle „intersection”. A – Szaharában tulajdonképpen: *virrasztó* – Szfinx válasza innen nézve annak az autentikus hangnak a Szabó Lőrinc-i változata (még inkább: tagadása), amelyet a *Four Quartets*-ben a „the Word in the desert” bibliai konnotációja jelenített meg, s éppen az ő szavait ismétli meg aztán a hazautazó turista, a lírai én, aki tükörszerűen cserél helyet a Szfinxszel a vers második felében (az eredeti választ is kiasztikus megfordításokkal megismételve: „Az örök-kévaló világnál / többet ér egy perc életed. / Többet ér egy perc örömd, / mint a Föld minden szenvedése!»”). A szavak átsajátítása és a múlt idejű beszédmód jelen idejűvé válása mellett azonban ezzel együtt nyilvánvalóan egy másik csere is végbemegy: a Szfinxszel való szimmetrikus azonosulás mintegy a tekintetek felcserélésének már a versnyitányban implikált lehető-

⁵⁶ KABDEBÓ, *Az „epikus vers” jellegzetes példája*, 71.

ségét is megvalósítja („s velem jött a Szfinx mosolya, / s mindenütt és rémülten látom, / hogy őneki van igaza.”), ami azzal kecsegtetne, hogy megfejti a Szfinx mosolyának rejtélyét, kiderítve mintegy, mit látott a szobor az idő sivatagján végigtekintve. Ez azonban nem derül ki a szövegből: noha itt sem maradnak egyedül a szavak, a választ nézés vagy mosoly helyett a porba írt jelek jézusi allúziója (vö. Jn 8, 6–8) kíséri („S aki kérdez, annak a porba / jeleket húzva felelek:”).⁵⁷ Ez a megoldás egyrészt – a megnyilatkozásra magára vonatkoztatva – megismétli a pillanat múlékony időbelisége (a beszéd) és a Szfinxhez hasonlóan maradandó vagy időtlen jelenlét (írás) ellentétét, amelyet azonban a verszárlat rögtön vissza is von („S betűim belevesznek a / futóbolond idő szelébe.”), oly módon méghozzá, hogy maga az idő (itt is mint szél, amely sivataggá gyűjti össze az elmúlt pillanatokot: „s ülök a növény sivatagban, / melyet az idő fűj körém.”) törli ki (mint pusztító szél) a pillanatot: *only through time time is conquered*.

Hogy a porba írt szavak azonosak-e a Szfinx bölcsességével, vagy ez utóbbi éppen azok emberi világon túli, s az idő által elfűjt bölcsességét helyettesíti (vagy, másként fogalmazva a kérdést: hogy e bölcsességet a versben való feljegyzés révén maga a költészet képes-e megőrizni, vagy pedig éppen a feljegyzés pillanatában veszíti el érvényét), a vers zárlatából aligha deríthető ki egyértelműen. Az én és a megszólított Szfinx közötti csere inkább csak a sivatag jelentését fejti meg vagy teszi még egyértelműbbé az „idő szele” metafora s ezen keresztül az idő által az én (mint korábban a Szfinx) köré fűjt sivatag segítségével: az idő, illetve az emlékezet – térbeli összegyűjtésének, megőrzésének, ismétlődésének paradox lehetősége ezt sugallja legalábbis – magányossá, szoborszerűvé, vagyis élettelen és mozdulatlanná teszi a jelenben létezőt. Ezt támasztja alá az is, hogy a költemény voltaképpen központi eseménye – az én és a Szfinx között végbement csere mellett – a megöregedés (amely persze ismét a Szfinx vonásainak átvitele: „Hazajöttem, megöregedtem, / vén vagyok, mint ő, szörnyű vén,” – a Szfinxet a 3. szakasz „szörnyetegnek” nevezte), ami ebben a versben – bizonyos értelemben – nem más, mint kézenfekvő kísérlet az emberi idő jelene és a végtelenné halmozódó idő (emlékezet) közötti újabb kereszteződés előállításra

⁵⁷ A kép egy érdekes modern költészettörténeti párhuzama figyelhető meg Georg Trakl – jóval korábbi – *Ballade I* című versének zárlatában: „Der Wind verwehte drei Zeichen im Sand – / Laut sang, o sang das Meer.”

(vagy legalábbis szimulálására, a jelen időtapasztalata felől). Aligha meglepő, hogy a *Sivatagban* szövegéből éppúgy hiányzik az öregségnek az elmúlt időre való visszatekintésből, az emlékezetből, az összegyűjtött múltból származó bölcsességére tett minden utalás (még a Szfinx szavai sem feltétlenül tekinthetők annak), mint a *Four Quartets* vonatkozó passzusaiából (az *East Coker* II. részéből és a „dead master”-rel folytatott fiktív beszélgetésből).⁵⁸ Az én és a megszólított Szfinx közötti csere, ebből a szempontból, leírható úgy is, mint a végtelenség vagy az időn kívüliség tapasztalatának átvételére tett kísérletet, ám a *Sivatagban* azt sugallja, hogy a kettő, a megélt (és egyre múló) jelen, illetve az idő időn túli felfüggesztése (vagy összegyűjtése) között nincs folytonosság: a vers legfontosabb szerkezeti elve, a Szfinx megszólítása és a hazatérés közötti határvonal, amely a költemény két egyenlő hosszúságú és egymást tükröző részre osztja, amely tehát magát az átváltozás pillanatát reprezentálná, éppen a kettő közötti szakadásra helyezi a hangsúlyt: a 4. szakasz végén fejeződik be a Szfinx válasza, a második rész kezdőmondata pedig éppen a beszéd megszakadásának legegyszerűbb jelzését hordozza („És csend lett.”), és ez a csend – amelyet a túlhajtott bibliai vagy szenvedéstörténeti párhuzamokhoz ragaszkodó értelmezés különösen beszédesnek találna – szakítja meg idő (az időn túli) és pillanat találkozását.

Szabó Lőrincnek azonban nem ez az utolsó szava az időbeliség problémájáról. Noha innen nézve ez némiképp meglepőnek mondható, a *Tücsökzenében*, amelynek egész koncepciója szintén az idő térbeliesíthetőségének lehetőségén alapul,⁵⁹ éppen az emlékezet költői instanciájában tárja fel az időbeli és időn túli jelenlét összekapcsolásának új mintázatát. Az önélet-rajzi versciklus szakirodalma több irányból is megvizsgálta ezt az emlékezetkonceptiót, rendre arra a következtetésre jutva, hogy a *Tücsökzene* az

⁵⁸ „What was to be the value of the long looked forward to, / long hoped for calm, the autumnal serenity / And the wisdom of ages? [...] / The serenity only a deliberate hebetude, / The wisdom only the knowledge of dead secrets / Useless in the darkness into which they peered / Or from which they turned their eyes. [...]”, ill.: „Let me disclose the gifts reserved for age / To set a crown upon your lifetime’s effort. / First, the cold friction of expiring sense / [...] / Second, the conscious impotence of rage / At human folly, and the laceration / Of laughter at what ceases to amuse. / And last, the rending pain of re-enactment / Of all that you have done and been [...]”

⁵⁹ Lásd ehhez KABDEBÓ, „*A magyar költészet...*”, 214.

emlékezés folyamatát több idősíki többszólamú összjátékként jeleníti meg, amelyben az emlékezés jelene és a felidézett emlék vagy múlt mellett ugyanolyan fontos szerep jut a kettő között eltelt, a kettőt összekapcsoló időnek, s ebben a struktúrában az egyszeri vagy szubjektív időtapasztalat, a múlt nosztalgikus felidézése vagy akár a jövő helyett magára az emlékezésre mint folyamatra esik a hangsúly.⁶⁰ A költői emlékezet itt – írja Baránszky-Jób László – „a múltó percek láncsora helyett az élmény időtlen, belső kiterjedésű pillanatát”⁶¹ kutatja, s ez a némiképp paradox megfogalmazás – noha ebben a formában a lírai emlékezés számtalan formájára egyaránt érvényes volna – olyasvalamit implicál (az „időtlen pillanatot”), amelynek problémája az eddig tárgyalt szövegek mindegyikében a leglényegesebbek közé tartozott.

Már a *Tücsökgéne Nyitányának* záró darabja (*Táj épül, omlik*) világosan megmutatja, mi a tétje ennek az emlékezetkoncepciónak: a visszaemlékezés az idő sokaságát folyamatos keletkezésként és pusztulásként ragadja meg (s itt is található párhuzam a *Four Quartets*ből),⁶² amelyben nemcsak az vesz részt „mind, ami voltam”, hanem az is, „ami sohasem”, és amelyben az én mintegy egykori önmagával szembesül („[...] én magam vagyok / a kép s a keret [...]”), méghozzá azáltal, hogy – s ez visszatérő eleme a *Tücsökgéne* képvilágának⁶³ – az emlékek sajátos forgószínpada mintegy térben veszi körül az emlékezőt. Mindez elsősorban a költői képzelet teljesítménye, s mintha éppen ebben jelölné ki Szabó Lőrinc annak biztosítékát, hogy az én maga is folyamatosan keletkezőként váljon megérthetővé önmaga számára („a zűrzavar, amit most rendezek, / hogy értem magam s hogy megértsetek: / örök véget és örök kezdetet”). Az emlékek a képzeletben újra „megszületnek” („[...] itt suhog körülöttem minden boldog éjszaka: / gyűlnék az árnyak, örök muzsika / hozza, kíséri őket, s mennyi év, / mennyi

⁶⁰ Lásd pl. LUKÁTS János, *Szabó Lőrinc időszemlélete a Tücsökgében*, ItK 1971/3., 334–338.; FÜLÖP László, *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből* = Uő., *Élő költészet*, Magvető, Budapest, 1976, 90–100.

⁶¹ BARÁNSZKY-JÓB László, *Tücsökgéne* = Uő., *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 151.

⁶² „Houses rise and fall, crumble, are extended, / Are removed, destroyed, restored, or in their place / Is an open field, or a factory, or a by-pass. / Old stone to new building, old timber to new fires, / Old fires to ashes, and ashes to the earth”.

⁶³ Pl.: „[...] mint bűvös Jelen / áll körül egész elmúlt életem, / s ezt te akartad így, te rendezed, / Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!” (*Kigyúl a csillag*)

táj, mennyi drága, régi kép / vágyik még megszületni [...]” – *Közjáték: a tücskökhöz*), s mintha épp ez, az újra- vagy ismételt keletkezés az, ami egyenrangúvá vagy egyenértékűvé teszi őket a jelen pillanattal, pontosabban annak létmódjával ruházná fel őket. A múlt rekollekciója a költői képzetben mintegy meg- vagy feltöri az idő lineáris (vagy ciklikus) haladását, amely mintha maga volna a gátja a temporális önmegértésnek – nagyjából ez volna az a minta, amelyet a *Tücsökzene* kompozíciója követ, s innen nézve aligha meglepő, hogy az emlékező én a ciklus számtalan darabjában oly módon idézi meg a múzsához forduló evokáció hagyományát, hogy azt az emlékezethez magához intézi.

Bár a *Tücsökzene* sok esetben a rekollekció költői birodalmát ruházza fel az „örök” jelenlét attribútumával, amely így az érzéki jelen pillanat-szerűségét keresztezi vagy metszi, ezzel mintegy pillanat és öröklét interszekciójának konvencionális mintáját előállítva („S oly laza a lélek szövete, oly / vékony réteg az érző pillanat, / s ami – valóság? – rajta áthalad, / olyan kétes, és a jelen mögött / – vagy előtte – olyan nagy az örök, / oly tengersok a többi, az, amit / a szellem őriz és elevenít,” – *Ezeregyéj*), az emlékezet – az idők örök visszatérésének forrása – alapvetően mégis mindent, vagyis a visszaemlékező jelent is a szüntelen keletkezés és pusztulás, a nietzschei értelemben vett *Werden* dimenziójába helyezi, s éppen ezen a ponton (lényegében utóbbi kiiktatásával) oldja fel a pillanat és a permanencia egybeesésének költői problémáját. Annyiban következetesen, hogy maga a visszaemlékező is inkább tárgya, sőt – akár nem is emberi (vagyis nem a végesség meghatározta temporalitásban létező) – szülötte a folyamatnak („Még mindig, édes, várj még, várj, maradj, / Emlékezet! Anyám te s én fiad, / egyek vagyunk mi, és nem emberek: / mások vagyunk, oly személytelenek, / mintha maguk az évek, egykori / dolgok akarnák újrakezdeni / álmukat bennünk. [...]” – *Kigyúl a csillag*). Ebben az emlékezetkoncepcióban rejlik a magyarázata annak, hogy az emlékező tudata és az (érzéki jelenként) felidézett múlt viszonyát a khiasztikus csere formája jeleníti meg: az *Ezeregyéj* című darab zárlatában pl. úgy, hogy ez megint csak magát az emlékezőt is a képzetlet produktumaként (másvalaki „álmaként”: „Ezeregyéj forog át agyadon / úgy húnynak-gyúlnak a csillagai, / ahogy téged álmodik valaki.”) alkotja újra. Az emlékezetben összegyűjtött múlt létmódja itt a képzetlet vagy a fikcióé: a múlt újraszületése a *Werden* dimenziójában, amely bizo-

nyos értelemben közel kerül, valójában azonban éppen módosít a dolgok örök visszatérésének nietzschei affirmációján,⁶⁴ éppen a költői képzelet médiumában oldja fel a létösszegzés ama hiábavaló terhét, amelyről a *Four Quartets*-ben a „dead master” tudósít („the rending pain of re-enactment of all that you have done and been”), talán pontosan azért, hogy ebben a közegeben nem tehető már különbség a múltat felidéző jelen és az örökre visszatérő múlt referenciális és temporális létmódja között. Maga a múlt az, amit az emlékezet – éppen újjászületésének feltételeként – megfoszt az örök vagy időn túli állandóság illúziójától.

Noha a *Tücsökzene* kevés helyen tematizálja nyíltan a nyelv szerepét ebben az emlékezőfolyamatban, innen nézve viszonylag egyértelmű választ nyer az ezt firtató kérdés: az „örök visszatérés” közege a fikcionális (vagyis referenciálisan megbízhatatlan s éppen ezáltal megörökítő vagy tartósító funkciójától megfosztott) nyelv, amelyet az ismétlés (a *Tücsökzené*-ben számos összefüggésben megfigyelhető) elve állít elő. Aligha véletlen, hogy ebben a ciklusban is található olyan szövegrész, amely felfogható egyfajta variációnak az *Eszmélet* IV. szakaszában vagy *A Dunánál* vonatkozó helyén megfigyelt temporális paradoxonokra: „A jelen? Nincs. Csak az Van, ami Volt,” olvasható a *Tücsökzene* 32. darabjában (*Csak ami Volt*), mintegy azt visszaigazolván, hogy a jelenlét itt mindig már csak ismétlésként, valamely múlt visszatéréseként, vagy éppen „újjászületéseként” ragadható meg. Jelen és múlt elválaszthatatlansága itt ugyan éppen ellenkező hangsúlyozást kap, mint József Attilánál, ám ebben a megfogalmazásban is jut némi szerep a temporalitás problémája mögött rejlő nyelvi dilemmának, amit éppen a mondatot folytató (a bensővé tevő képzelet helyett az memória prózaian nyelvi praxisára utaló) kifejezés („csak amit megjegyeztél”) is megerősíthet:

⁶⁴ Az örök visszatérés gondolata egyebek mellett, a „jelen” bizonyos szintű elvesztését, pontosabban kívülről láthatóvá váló eseményszerűségét implikálja. Ez, a *Werden* birodalma (s e dimenzió végtelenségét – vagy a végtelen egyfajta dimenzióját? – egyedül az örök visszatérés feltétele teszi elgondolhatóvá) ugyan majdhogynem érintkezésbe kerülhet a(z időtlen) *Sein*nal (vö. pl.: „Dass Alles wiederkehrt, ist die extremste Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins: Gipfel der Betrachtung.” [Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, XII., DTV – De Gruyter, München – Berlin – New York, 1999², 312.]), ám ez végeredményben olyan illúzió, amely éppen az időtlen és az idő egybeesésének feloldhatatlan paradoxonára mutat vissza. A kérdés legjobb összefoglalását lásd Günter FIGAL, *Nietzsche*, Reclam, Stuttgart 1999, 268–276.

miközben fontos különbséget jelent persze, hogy az *Eszmélet* tárgyalt szakaszával ellentétben a *Tücsökzene* mintha jobban bízna a *Werden* (vagy éppen a *devenir*) nyelvi megragadhatóságában. Ami a nyelvben vagy a nyelv által itt jelenléthez jut, ami tehát kifejeződik, az mindig már ismétlése vagy újjászületése valamely megelőző múltnak, ami – megfordítva – azt is jelenti, hogy a dolgok csak így, visszatérő vagy folyton „újjászülető” múltként emelhetők ki a felejtés vagy az inautentikus emlékezés temporalitásából. Szabó Lőrinc tehát a *Tücsökzenében* tárja fel az időbeliség olyan, autentikusabbnak mutakozó tapasztalatát, amely – ellentétben akár még a harmincas években írott verseiben sugalltakkal is – képes arra, hogy határozottan felmutassa az időtlenség vagy az időn túli olyan figurációját, amely kompenzálja a jelen felemésztődésének vagy elvesztésének átfogó negativitását. Hogy ezt a dimenziót a *Tücsökzene* a „költészettel” azonosítja (ami valójában nem sokkal kevesebb ellentmondást hoz magával, mint az epifánia időt felfüggesztő temporalitása a *Four Quartets*ben, legalábbis végső soron), éppen annak a kihívásnak az elementáris voltáról tanúskodik, amellyel a felfoghatatlan idő tapasztalatának új változatai szembesítették a későmodernség költészetét.

Spleen és ideál

A modern irodalomelmélet nyitott kérdéseit tekintve különösen fontos és tanulságos lehet az a Hans Robert Jauß és Paul de Man között lezajlott vita, amely a recepcióesztétika és a dekonstrukció különböző előfeltevésének szembesítése mellett egy vers, Baudelaire *Spleen II*-jének az értelmezésében bontakozik ki. Mint általában, ebben az esetben is érdemes ismételtlen kihasználni a konkrét szövegértelmezések létét, az itt következő megfontolások éppen ezért nem érdekeltek a vers egy új, részletes elemzésének kidolgozásában, sokkal inkább az említett vita végérvényesen aligha lezárható kérdéseiből szeretnének kiindulópontokat nyerni.

Kiindulásképpen érdemes Jauß aprólékos, a hermeneutika olvasásfeldogásának demonstrációjaként végrehajtott interpretációját követni. Jauß elemzése annak a központi kompozíciós elvnek a felismerésére épül, mely szerint a vers (formáját tekintve is) szimmetrikus alakzatoknak és ezek metonimikus eltolódásainak összjátékaként prezentálja a lírai én „metamorfózisait”.¹ Mindez azt a benyomást kelti, hogy a lírai én különböző identifikációs kísérletei (fiókos szekrény, piramis, temető, budoár) kudarcot vallanak, amit Jauß olvasatának retrospektív horizontú szakaszában egy pszichológiai jelenség segítségével értelmez, eszerint a „spleen” egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (pl. időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik.² Az utolsó identifikációs kísérlet után az

¹ Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999², 333–339. Vö. ehhez Sebastian Neumeister „strukturális elemzését” (Sebastian NEUMEISTER, *Charles Baudelaire: Spleen, Poetica* 1970/3–4., 446–452.) és a vers Blüher nyújtotta szintaktikai jellemzését (Karl Alfred BLÜHER, *Die poetische Funktion der Sprache in der symbolistischen und surrealistischen Lyrik* = *Die Sprachen der Lyrik*, szerk. Erich KÖHLER, Klostermann, Frankfurt am Main, 1975, 35–39.) is.

² JAUSS, *A költői szöveg...*, 347.

addig saját emlékezetének, vagyis múltjának „túlcsordulását” kompenzálni igyekvő én „eltűnik” a szövegből s helyette az időtlenség képzele jelenik meg, amit a „halhatatlanság” attribútumával ellátott unalom képvisel („Lennui [...] / Prends des proportions de l’immortalité.”). Az utolsó hat sort egy aposztrophé vezet be, amelyben a te mint „élő anyag” („matière vivante”) szólíttatik meg, és végül a Szfinxszel azonosul. A – Baudelaire-nél különösen gyakori³ – aposztrophé megjelenését legalább kétféleképpen lehet interpretálni: egyrészt az én újabb alakjának véglegesítéseként⁴, másrészt a lírai én „tárgyasulásaként”.⁵ Mindenesetre a Szfinx alakja az idő megszűnésével egyfajta véglegességhez jut, amit – mint Jauß megmutatja – a Memnón-oszlopok mítoszának átalakítása jelez a versben, hiszen az utolsó sor szerint énekelni is kezd, méghozzá nem a felkelő, hanem a lenyugvó nap sugaraira, Baudelaire tehát ezzel a transzformációval összekapcsolja a véget és a kezdetet. Ezen allúziótól inspiráltan Jauß interpretációja arra a következtetésre jut, hogy ez a dal saját létrejöttét meséli el, vagyis végső soron a „költészet költészete” paradigmájában helyezi el a verset, ami Baudelaire recepciótörténetének fényében nem is olyan különleges művelet, hiszen már Théophile Gautier híres előszavában is felfedezhető.⁶ Mégis ez az a pont, ahol de Man a legerőteljesebben ellentmond Jaußnak, hiszen ez az interpretáció az esztétikai „szublimáció” Jauß által támogatott, de Man által elutasított lehetőségét implikálja.⁷ Jauß olvasata, amely Baudelaire újszerű szépségfogalmában kontextualizálja a Szfinxben megvalósuló

³ Vö. Margaret GILMAN, *Imagination Enthroned* = Baudelaire, szerk. Alfred NOYER-WEIDNER, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, 449. Vö. még JAUSS, *A költői szöveg...*, 345–346.

⁴ Culler szerint az aposztrophé mint elsődlegesen lírai alakzat ellenáll a narrativitásnak, hiszen „a jelenlét és távollét játékát” nem az idő, hanem a „költői hatalom” irányítja: a megszólítás nem a versben reprezentált esemény, ezt az eseményt a vers maga hozza létre. Vö. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 384. Vö. ehhez még: Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 47–49.

⁵ „Az én egy tárgyasított te-ként való objektíválása”. (NEUMEISTER, *I. m.*, 452.)

⁶ „Tárgya [ti. Baudelaire költészetének] nem az Igazság, hanem csupán Önmaga” (Théophile GAUTIER, *Baudelaire*, Budapest, é. n., 46.). Ez az ítélet egyébként a magyar Baudelaire-recepcióban is újra meg újra feltűnik, vö. pl. Gera György kijelentését: „Önközpontos költészet hát ez.” (GERA György, *Baudelaire*, Gondolat, Budapest, 1968, 145.).

⁷ Vö. ehhez Paul de MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = JAUSS, *Recepcióelmélet...*, 430.; Hans Robert JAUSS, *Levél Paul de Manhez*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = JAUSS, *Recepcióelmélet...*, 403–404.

„felejtés allegóriáját”,⁸ de Man szerint nem számol avval, hogy a „térképről elfeledett” Szfinx nem más, mint „az öntudattól megfosztott grammatikai alany”, akinek dala „az inskripció [...] általi felejtésről szól”,⁹ vagyis – éppen mint a felejtés allegóriája, mint jel – nem emlékezhet a saját létrejöttét tematizáló szövegre. Ebből a szempontból igazat lehet adni de Mannak, hiszen a lírai én előző allegorikus alakváltozatainak egyike, a temető volt az, amely „tárolta” a verssorokat, ezek azonban – kihasználva a „de longs vers” nyújtotta szemantikai ambiguitást (‘hosszú férgek/verssorok’) – eleve az őrzött emlékek (a halottak) megsemmisítését konnotálják, vagyis a Szfinx két okból sem emlékezhet a vers szövegére: egyrészt ő az egyetlen alakváltozat, amely nem valamifajta „tároló” (tehát nem rejt magában valamit, ami tőle különbözik), másrészt az emlékek visszaidézését éppen a verssorok akadályozzák meg.

De Man olvasatának érvényesíthetőségét ellenben Jauß válasza akadályozza meg, amennyiben figyelmeztet arra, hogy a de Man által – alighanem Derrida „Hegel szemiológiájáról” írt tanulmányától inspirálva¹⁰ – kontextusként kezelt hegeli különbségtétel „jel” és „szimbólum” között nem teszi lehetővé a Szfinx „jelként” való értelmezését (ellentétben a piramissal), minthogy Hegelnél ez „mintegy magának a szimbolikusanak a szimbóluma”.¹¹ Ahogyan arra egyébként de Man maga is utal, a Szfinx az én egyet-

⁸ Vö. ehhez még Hans Robert JAUSS, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie* = Uő., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 166–188.

⁹ de MAN, *Bevezetés*, 430.

¹⁰ Jacques DERRIDA, *Der Schacht und die Pyramide* = Uő., *Randgänge der Philosophie*, ford. Peter ENGELMANN, Passagen, Wien, 1988, 97–103., 110–111.

¹¹ JAUSS, *Levél Paul de Manhez*, 402. Külön tanulmányt érdemelne Hegel szerepe ebben a vitában, annál is inkább, mert de Man olvasata nem érthető meg nélküle. Elsődleges kontextusként de Man Hegel-tanulmánya kínálkozhat (vö. de MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, főleg 82–84., lásd még ehhez Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek*, ford. VÁSTYÁN Rita – Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2–3., 115–123.). De Man ugyanis egy allegorikus modellt helyez szembe egy szimbolikussal, és latensen ezt az ellentétet felelteti meg a hegeli jel és szimbólum viszonyának. Hegel *Esztétikájában* mind a piramis, mind a Szfinx a „tudattalan” szimbolikát tárgyáló fejezetben szerepelnek, s közülük a Szfinx a tökéletesebb példája a szimbólumnak, mert mintegy átsugározódik rajta a „tartalma”, míg a piramisé láthatatlan (vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, I., ford. ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 363–364., 367–368.). Igaz, de Man (Derridát követve) idézi az *Enciklopédia* 458. §-át, amelyben a piramis a jel paradigmájába illeszkedik (de MAN, *Bevezetés*, 430.), ez azonban éppen a piramis és a Szfinx közötti különbséget hangsúlyozza. A szimbólumot az *Esztétika* szerint

len olyan alakváltozata a versben, amelynek „arca” is van, tehát „megszólítható a retorikai figuráció költői nyelvén”,¹² s mint ilyen a lírai én legérvényesebb reprezentációjának tekinthető, amit szimbolikus volta is hangsúlyoz: a többi allegóriával ellentétben a Szfinxben nem választható külön a meg-

az különbözteti meg a puszta jeltől, hogy külsőleg is magában foglalja azon képzet tartalmát, amelyet megjelenít (HEGEL, *Esztétikai előadások*, 312–313.), ugyanakkor Hegel figyelmeztet arra is, hogy alak és jelentés a szimbólumban is csak részlegesen esnek egybe, hiszen egy szimbolikus jelentést több alak is megjeleníthet, tehát a szimbolikus „kétségessége” éppen abban rejlik, hogy nem dönthető el, hogy egy alakzat szimbolikusként tekintendő-e vagy sem (Uo., 314.). A szimbolikus művészetet definíciója szerint pedig a szabad szubjektivitás megjelenésétől kell elhatárolni, mivel itt az alak nem saját „bensőjét” fejezi ki, hanem egy attól különböző belső tartalmat (Uo., 321.). Ebben az elhatárolásban a szimbólum és az allegória együtt, ugyanazon az oldalon szerepelnek, pl. kép és jelentés szétválasztásában képeznek közösséget (Uo., 320.). Az (általá kissé leértékelt) allegóriát Hegel a „tudatos szimbolikánál” tárgyalja, s itt csak annyiban különbözik a szimbólum fentebb leírt szemiotikai szerkezetétől, hogy az allegóriában a jelentés áttetszősége érdekében a megjelenítés a tartalomhoz képest alárendeltté válik (Uo., 406.). Az allegória hegeli értelmezését illetően de Man rendkívül invenciózusan arra világít rá, hogy itt érhető tetten jel és szimbólum egymást kölcsönösen megszüntető viszonya, hiszen a hegeli meghatározás szerint az allegória szükségszerűen szétválasztja a szubjektumot és a prédikátumot, az általánosat és a különösét (vö. de MAN, *Jel és szimbólum*..., 97–98.). Ezzel de Man szerint az allegória aláássa a hegeli rendszer építményét, ám ez még nem biztosítja az allegória–szimbólum viszony megfeleltetését jel és szimbólum viszonyával. Bár az allegorikus forma még ugyanebben a szövegrészben közel kerül a jelhez („a meghatározott külsőlegesség csak jel, amelynek önmagáért véve már nincs értelme [*Bedeutung*]” – HEGEL, *Esztétikai előadások*, [Uo., *Ästhetik*, I., Aufbau, Berlin–Weimar, 1976³, 387.]), a néhány sorral ezt megelőzően felsorolt allegóriákat Hegel megint csak amiatt különbözteti meg az (ezeknél is szükségszerű) „szimbolikus kapcsolatoktól”, hogy az allegóriában egyértelműen a jelentés uralkodik, tehát nem a jel önkényessége miatt. Vagyis amikor Hegel Winckelmann szemére veti, hogy összekeveri a szimbólumot az allegóriával (Uo., 407.), mintegy megfélemlítve arról, hogy saját használatában a „szimbolikus” kétféle (saját önkényességét megszüntető jelként, illetve művészi formaként való) értelmezése teszi lehetővé a hasonló összekeveréseket, amire de Man tanulmánya nyújthat példát, akinél ezt persze az is magyarázza, hogy az *Enciklopédia* kerülőútjait is igénybe veszi. Igaz, a piramis kétféle hegeli értelmezését szembesítő Derrida ugyanakkor érzékeli a két Hegel-mű fogalomhasználat közötti különbséget (DERRIDA, 99–100.). Egyébként amikor Jauß avval utasítja vissza de Man Baudelaire-olvasatát, hogy „az emlékezet vagy a felejtés nem kerül szóba Hegelnél a jel és szimbólum megkülönböztetésekor” (JAUSS, *Levél Paul de Manhez*, 402.), igazat lehet neki adni, de csak annyiban, amennyiben de Man nem hivatkozik Derridára, aki ezeket az összefüggéseket több Hegel-szövegrészből létrehozta (vö. DERRIDA, *I. m.*, 101.). A Hegel-olvasat kérdéséhez lásd még Gasché hasonló irányú problémafelvetését (Rodolphe GASCHÉ, *The Wild Card of Reading*, Harvard UP, Cambridge, 1998, 59–63.), valamint Bettine MENKE, *Proso-poiia*, Fink, München, 2000, 233–238., 303–308. A kérdés médiailméleti összefüggéséhez vö. Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 2003⁴, 200–205.

¹² de MAN, *Bevezetés*, 309.

jelenése és a „tartalma”, vagyis nem fogható fel egy jel önkényes létesítése-ként, amelyet el lehetne választani a „bensővé” tett emlékektől (*Erinnerung*). A Szfinxre mint szimbolikus alakzatra érvényes lehet az „önkifejezés” lírai attitűdje, azaz a verset sokkal jogosultabban lehetne a lírai én létrejöttének színreviteleként értelmezni. Ebből pedig az következhet, hogy a Szfinx valóban „énekel”, de amit énekel, az nem a *Spleen II* című vers, az nem olvasható minden akadály nélkül, mintegy a sorok között van elrejtve: egy másik szöveg tehát, amelyhez nem lehet közvetlenül hozzáférni.

Itt aligha kerülhető el egy rövid irodalomtörténeti exkurzus: ez a szakadás, töredékesség vagy hiány a lírai én önprezentációjában ugyanis elhelyezhető abban az értelmezési keretben, amely a „szimbolizmus” modelljét szokta Baudelaire költészetéhez társítani, sőt alighanem módosíthat is ezen a modellen. A baudelaire-i szimbolizmus jellemzőjeként emlegetett nyelvi „evokativitás”¹³ ugyanis itt láthatólag nem magyarázható kielégítően az „üres idealitás” tapasztalatával sugallt „transzcendens analógiák” tételezésével (Hugo Friedrich),¹⁴ hiszen amit a vers megidéz, az hangsúlyozottan nyelvi természetű, mivel a nyitottság tapasztalatát egy másik szöveg „elrejtése” okozza a vers olvasásában.¹⁵

Ez egyben a szimbolizmus egy másfajta felfogásának lehetőségét, sőt szükségességét sejteti, amelyben a rejtélyes megfelelések, a transzcendens analógiák illúzióját egyfajta nyelvi töredékesség vagy a versszöveg valamilyen diszkontinuitása, hiánya helyettesíti: másképpen fogalmazva, a „valóság-töredékek” érzékelésének nyelvi okai vannak. Vagyis – Baudelaire híres cikluscímét kölcsönvéve – az elrejtett „ideál” a szöveg kiteljesedésének egyik metaforája volna, s így a „spleen” éppen erre a hiányra, a másik szöveg elrejtettségének tapasztalatára vonatkozhat.¹⁶ A szimbolizmus ezen

¹³ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, Fink, München, 1987, 16–17.

¹⁴ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1985¹⁰, 47–49., 52. Vö. ehhez még Jauß Meyer H. Abrams hasonló felfogását illető kritikáját: Meyer H. ABRAMS, *Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, szerk. Wolfgang ISER, Fink, München, 1983², Jauß hozzászólását lásd Uo., 421–422. A kérdéshez vö. még GILMAN, *I. m.*, 468.

¹⁵ A „nyitottság” esztétikai elvéhez Baudelaire-nél vö. NEUMEISTER, *I. m.*, 453–454.

¹⁶ Korompay H. János szerint Baudelaire fogadtatásának első szakaszában ebből az ellentét párból sokkal inkább a „spleen”-t érzékelték, vö. KOROMPAY H. János, *Műfordítás és líra-szemlélet*, Akadémiai, Budapest, 1988, 29–37.

nyelvi modellje már sokkal inkább allegorikusnak tekinthető (ami mellelleg összhangban is volna Jauß és de Man interpretációival), hiszen ha a lírai én megképződése pl. szükségszerűen magában foglal valamifajta hiátust, akkor a versszöveg valóban egy másik, vele nem egybeeső szöveget tételez. Baudelaire allegorikus értelmezési paradigmájának megalapozója, Walter Benjamin nem véletlenül hozza kapcsolatba a „spleen” lelkiállapotának értelmezése során az időbeli szakadék tapasztalatát a melankóliával és ezen keresztül az allegóriával.¹⁷ A „spleen” tapasztalata tehát vonatkozhat arra is, hogy a versszöveg szükségszerűen egy másik szöveget feltételez, amely azonban nem hozzáférhető, feltehetőleg a lírai én számára sem, minthogy a vers tropológiai rendszerében tematizált létrejöttét éppen az emlékek bezárulása, bensővé tétele, illetve a vers általi megsemmisítése teszi lehetővé. Mégsem egészen érdektelen kérdés azonban, hogy ezt a feltételezett másik szöveget hol lehetne keresni. De Man szerint „az allegória a saját eredetétől való eltávolodását jelöli”,¹⁸ s ez a mozgás – az eredettől való eltávolodás – értelemszerűen elsősorban a fordítások felé irányíthatja a figyelmet. Annál is inkább, mert a modern fordításelméletek sokban emlékeztetnek a *Spleen II*-ben feltárolt allegorikus formára: Benjamin híres esszéje szerint például „az eredeti művekben meglévő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg”, s ezt a kijelentést bontakoztatja ki – a fordítás „de-kanonizáló” potenciáját érzékelve – Carol Jacobs vagy de Man kommentárja, míg például Roman Jakobson szerint a fordítás nem más, mint „idézett beszéd”.¹⁹

¹⁷ Vö. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I/2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 660–662. (pl.: „Der spleen legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick.”). Jauß Benjamin-értelmezését, az időbeliség ezen figurációjára is tekintettel, lásd Hans Robert JAUSS, *Spur und Aura* = Uő., *Studien zum Epochenwandel...*, 189–215. Ez az értelmezés rendre erőteljes kritikában részesül az újabb Benjamin-recepció neomarxista vonulatában, lásd pl. Michael SPRINKER, *Imaginary Relations*, Verso, London – New York, 1987, 97–99. Az allegóriafogalom előtérbe kerülésének egyébként szintén van nyoma a magyar Baudelaire-recepcióban, pl.: CSÁNYI Erzsébet, *Baudelaire élete és költészete*, Subotica, 1928, 52., 54.

¹⁸ de MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 31.

¹⁹ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt, 1991, 10.; Carol JACOBS, *Die Monstrosität der Übersetzung* = *Übersetzung und Dekonstruktion*, szerk. Alfred HIRSCH, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 174.; Paul de MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. KIRÁLY Edit, Átváltozások 1994/2., 70–80.;

A kérdés tehát az lehet, hogy miként viszonyulnak a fordítások a Szfinx rejtélyes énekéhez, feltárhatható-e azt, megfejtve evvel a Baudelaire-verset, illetve hogyan képződik meg a lírai én eme végső alakmása azokban a szövegekben, amelyek – fordítások lévén – „széttördelik” a Szfinx jelentését, vagyis óhatatlanul megbontják annak szimbolikus alakzatát?

Bár Stefan George Baudelaire-fordításait általában a német műfordítás-irodalom csúcsteljesítményei közé szokás sorolni, általában hozzáteszik, hogy nem oldotta meg Baudelaire német megszólaltatásának feladatát, és sokkal inkább „átköltéseket” készített, mint valódi műfordításokat. Noha ezt George maga is hangsúlyozza a kötet előszavában,²⁰ a magyar olvasóban mégis felmerülhet a kérdés, hogy minek lehetne tekinteni ebben az esetben például Babits fordításait, s még ezt a kérdést megválaszolatlanul hagyva sem szabad megfedkezni arról a másik közismert ítéletről, mely szerint George túlságosan is „idealizálta” volna a *Fleurs du Mal* verseit. Benjamin szerint például „a *Spleen és ideált* George »Mélabú és átszellemlülés«-nek fordította, s ezzel megtalálta a baudelaire-i ideál-fogalom lényegét.”²¹ Ezt a némiképp Baudelaire megszelídítésére is célzó vagy ilyenként is érthető ítéletet első látásra a *Trübsinn* címet viselő, különösen szép *Spleen II*-fordítás is alátámasztja. Például a „mon triste cerveau” (‘szomorú agyam’) kifejezésből Georgénál hiányzik ez a jelző („mein hirn”), mint ahogy a „de longs vers” ambiguitását is egyértelműen oldja fel, úgy, hogy a *verssorok* fenyegetését eltünteti a versből („lange wüermer”). Gadamer, aki a költészet lényegét a „fordíthatatlanságában” látja,²² a „mesteri utánalkotás ritka eseteinek” egyikeként azért méltatja George Baudelaire-fordításait, mert azok képesek kompenzálni a fordítás veszteségeit, s ez abban mutatkozik meg, hogy a George-féle *Fleurs du Mal* „új nyereséget eredményez”,

Roman JAKOBSON, *Fordítás és nyelvészet* = Uő., *Hang – jel – vers*, ford. BARCZÁN Endre és mások, Budapest, 1972², 426.

²⁰ Charles BAUDELAIRE, *Die Blumen des Bösen*, ford. Stefan GEORGE, Klett-Cotta, Stuttgart, 1983, 5.

²¹ Walter BENJAMIN, *Zentralpark*, ford. BIZÁM Lenke = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 276. („George hat spleen et idéal mit ›Trübsinn und Vergeistigung‹ übersetzt und damit die wesentliche Bedeutung des Ideals bei Baudelaire getroffen”. [Uő., *Gesammelte Schriften*, I/2, 657.]

²² Pl. Hans-Georg GADAMER, *Az „eminens szöveg” és igazsága*, ford. TALLÁR Ferenc = Uő., *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994, 196.

hiszen belőle „sajátos új egészség árad”.²³ S valóban, George mintha visszariadna a nyelvi erőszak önprezentációjától, például a de Man Jauß-kritikájában kiemelt *Boucher–débouché* rímpárt teljesen kihagyja (beleértve a tulajdonnevet is).

Az aposztrophé George fordításában a te-t „staub mit leben”-ként azonosítja (‘élő por’), ami azért alakítja át teljesen a Baudelaire-nél szereplő „matière vivante” trópusát, mert a *staub* (vagyis a ‘por’) valamifajta elmúlást konnotál,²⁴ amit ráadásul a *mit* viszonyzó használata elkülöníthetővé tesz az „élettől”. Ezzel viszont a megszólított Szfinx beilleszthetővé válik a „halott test” és a benne továbbélő „lélek” szétválasztottságának sémájába. Ezen a ponton lesz szituálható a Benjamin által kiemelt „átszellemítés” a fordításban, hiszen ez a megoldás így a porrá lett „testtől” elválasztott életre vonatkoztatható. George ezzel egyrészt azt a benyomást kelti, hogy a Szfinx voltaképpen csupán „emlékműve” lehet a lírai éneknek, hiszen „arca” így már csak az én „arcának” (élettelen vagy újraélesztendő) poraként gondolható el, másrészt megbontja a Szfinx szimbolikus egységét, s így áthelyezi azt a tároló formájú allegorikus megszemélyesítések szekvenciájába. Vagyis George deszimbolizálja a lírai én utolsó alakváltozatát, s ezt az utolsó sorok is visszaigazolják („Vergessner alter sfinx dess niemand denkt / Nirgends vermerkt und dessen wilde laune / Beim sonnenuntergang sein lied nur raune.”), hiszen a Szfinx énekéből itt *raunen*, vagyis suttogás, mormolás lesz, azaz érthetetlenként prezentálódik.²⁵ Nyilván azért nem érthető, mert a lírai én utolsó alakváltozata így nem lesz más, mint önmaga, vagy akár a Baudelaire-vers egyfajta „emlékműve” (egyébként George saját átköltéseit „egy német emlékműnek” nevezi).²⁶ Ez az emlékmű tehát bezárja, mintegy újra kriptába zárja a Szfinx énekét, a másik szöveget, sőt ezt a folyamatot

²³ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 271.

²⁴ Pl. a Bibliára emlékeztetve (Préd 3, 20): „es ist alles von Staub geworden und wird wieder zu Staub” (a közkeletű német változat, a revideált Luther-fordítás szerint), a szövegrész magyar megfelelője (a Magyar Bibliatanács 1991-es kiadásában): „mindegyik porból lesz, és újból porrá lesz mindegyik”. Esetleg e konnotációs sorba kapcsolható még a *Staubhülle* (‘porhüvely’) szó is.

²⁵ Wuthenow egyébként éppen ezzel a szóval, a suttogásra, mormogásra való hajlammal („Neigung zum Raunenden”) jellemzi George Baudelaire-fordításait: Ralph-Rainer WUTHENOW, *Das fremde Kunstwerk*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1969, 138.

²⁶ BAUDELAIRE, *I. m.*, 5.

végtelenítettként prezentálja. Ez egyrészt abban mutatkozik meg, hogy az említett „staub mit leben” kifejezés a bibliai idézet kontextusában egyben az újjászületést is lehetővé teszi, másrészt az első sor rejtélyes megoldásában: „Mir deucht ich hätte vor mir tausend jahr.” Itt a „vor mir” ugyanis olvasható helyhatározásként (eszerint a lírai én mintegy szembesül saját feltételezett ezer évével), illetve kétféle időviszony jelöléseként is, hiszen nem zárható ki az az olvasat sem, mely szerint az „ezer év” még előtte van, vagyis George a végtelenítést nemcsak a vers végén (a „költészet költészete” alakzatának lehetőségével), hanem már az első sorban is megvalósítja. Ez egyrészt az „emlékállítás” gesztusát hangsúlyozza, másrészt a Baudelaire-vers énjét örökre a szimbólummá válás és e folyamat kudarcának dinamikájában helyezi el, s éppen ez a mozgás támasztja alá a Szfinx énekéről mint egy hozzáférhetetlen, másik szövegről nyújtott interpretációt. A lírai én nem tud szimbólumként stabilizálódni, hiszen ez a folyamat szükségszerűen önmaga emlékművévé teszi, s így ebbe az emlékműbe zárja be (akár: így zárja ki) a Szfinx feltételezett, érthetetlen énekét.²⁷

A nagy Baudelaire-fordító triászából Babits fordította le a *Spleen II*-t magyarra, az ő fordításairól szintén hasonló értékelések ismeretesek, mint amilyenek George „átköltéseire” vonatkoznak. Laczkó Géza szerint például a Babits-féle Baudelaire „tisztább és nemesebb, mint az eredeti”.²⁸ Babits meghagyja a *Spleen* címet, s nála is rögtön az első sor kimozdítja a lírai én allegorikus szituáltságát. Az „Emlékem több, akár száz éve gyűjteném.” sor ugyanis aktiválja az *akár* határozószó megengedő értelmű használatát is a hasonlító mellett, amivel a mondat az én múltba való kiterjedésének vágyát is megnyilvánítja (ezt a feltételes mód óhajtó modalitásának lehetősége is felerősíti). Ezen olvasat szerint a „spleen” tapasztalata egyfajta kudarcként értelmezhető, miután a múltba való kiterjedés, az emlékezet

²⁷ Mint Rand invenciózus elemzése tanúsíthatja (Nicolas RAND, „Vous joyeuse Mélodie – nourrie de crasse”, *Poétique* [52] 1982, kül. 481–484.), ez a formáció nem egyedülálló George Baudelaire-fordításai között: a *Le mort joyeux* – eredetileg azonban szintén *Spleen* – címet viselő vers fordítását George (a *vers* itt is kiaknázott sokértelműségét más poliszémikus alakzatokkal helyettesítve) szintén test és lélek, hang és én szembeállításával, valamint a kriptonímia betűszerű effektusával oldja meg, a szubjektum sajátos inkorporációjának képletét felállítva.

²⁸ Idézi GÁLDI László, *A magyar Baudelaire-fordítások = Eszmei és irodalmi találkozások*, szerk. KÖPECZI Béla – SÓTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1970, 374.

„túlcsordulása” nem juttatják el az ént egy rögzülő identitáshoz. Ezt hangsúlyossá teszi az is, hogy Babits a *bilans* szót *számvetés*nek fordítja (Georgénál ez a kép eltűnik), vagyis ez a kiterjedő mozgás az egymást követő metamorfózisokat a *számvetés* elégtelenségeként irányítja a múlt e sajátos birtokbavételének attitűdjé felé. Babits fordítói stratégiáját némiképp megvilágítja saját, *Spleen* című verse, amelyet Rába György (aki szerint e versnek nincs köze Baudelaire-hez) a jelen szakadatlan múlttá válásával jellemez²⁹ (némi kapcsolat e vers és éppen az itt tárgyalt Baudelaire-fordítás között egyébként mégis felfedezhető, hiszen a Babits-vers kezdősora [„Lakásom tétlenség szigetje”] visszhangzik a „vague épouvante” „tétlen borzadály”-ként való fordításában).

Mindenesetre a fentebb jelzett mozgásnak a fényében az én eltűnésével fellépő unalom a halhatatlanságot (Babits kissé modoros fordításában:³⁰ „s gyümölcsöd, mord Közöny, a makacs Unalom, / haláltalan huzam árnyaiba fon.”) egy inverziós alakzattá teszi, hiszen az így voltaképpen nem a jövőre, hanem a múltra vonatkozik. Ami ennél sokkal meglepőbb, az az, hogy – mint látható – Babits beépít még egy aposztrophét, az utolsó előtti versszak személytelenségét megbontva: a *Közöny* szólíttatik meg, melynek az *unalom* a *gyümölcse*, vagyis a Baudelaire-vers címét leginkább magyarázó *ennui*, amely e szakasz egyes szám harmadik személyű alanyaként az én helyébe lép. A Babits-fordítás így egy, az utolsó versszakban feltáruló parallelizmust létesít (ezáltal megszilárdítva a Baudelaire-vers alapvető kompozíciós kettőssége által viszonylagosított szimmetrikus szerkezetet), hiszen megőrzi az eredetiben szereplő aposztrophét is: a *Közöny* megszólításával a Szfinx megszólítása alkot párhuzamot, s így arra lehet következtetni, hogy az *ennui* is elnyeri a maga párját, s mi más lehetne a Szfinx *gyümölcse* (‘terméke, alkotása’), mint a dal, amelyet napnyugtakor énekel? Vagyis az *Unalom*nak e párhuzamos szerkezetben a Szfinx éneke felel meg, ami viszont megnyitja annak az értelmezésnek a lehetőségét, amely e dalt – akárcsak Jauß – a *Spleen* című költeménnyel azonosítja (ezt az azonosítást az *Unalom* és a *spleen* közötti szoros kapcsolat motiválja, hiszen az una-

²⁹ RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 369–370.

³⁰ Persze lehet, hogy ez a stílusminősítés pusztán a jelenkori olvasó idegenkedését jelzi Babits Baudelaire-fordításainak szecessziós vonásaitól, melyekre Rába hívta fel a figyelmet: RÁBA György, *A szép hűtlenség*, Akadémiai, Budapest, 1969, 40–41.

lom már nem a múltból, hanem a jelen monotóniájából lép elő s így nem illeszkedik a lírai én előző allegorikus alakváltozatai közé).³¹

Babits, akit az irodalomtörténet-írás sokkal kevésbé tekint szimbolistának, mint Georgét (bár a két fordítás közül az övében szerepelnek nagy kezdőbetűs szavak), utóbbtól eltérően nem deszimbolizálja a Szfinx alakzatát, a „matière vivante” kifejezést például „eleven tömeg”-nek fordítja, amivel megszünteti az élő és az élettelen közötti feszültséget, tehát nem helyez akadályt a Szfinx megjelenésének a lírai én stabilizálódásaként való értelmezése útjába. Ez a fordítás tehát lényegében a Jauß-féle olvasatot lehetővé teszi a Baudelaire-versben, vagyis egy végletesen önreflexív szöveget tétel, úgy fejtve meg a Szfinx rejtélyes énekét, hogy azt azonosítja magával a *Spleen II*-vel, ami persze azt is jelenti, hogy a „felejtés allegóriájának” hatástalanítására kényszerül. A két fordítás tehát valójában nem tárja fel a feltételezett, másik szöveget, George lényegében e feltárás kudarcát inszenzírozza, Babits pedig a „költészet költészete” kissé illuzorikus alakzatát érvényesíti. Ugyanakkor mindkét fordítás ellentmond a lírai én „inszkripcióként”, jelként, vagyis öntudattól megfosztott grammatikai alanyként való olvasatának (de Man), hiszen az „oublié sur la carte” kifejezés – Jaußhoz hasonlóan³² – úgy értelmezik, hogy a Szfinx eleve nem került fel a térképre (vagyis nem ’ottfelejtették’, hanem ’lefelejtették’ róla: „Nirgends vermerkt”, illetve „kit mappa nem mutat”).

Persze nem feltétlenül csak a fordítások jöhetnek számításba, hiszen található olyan költemény is, amely a legszószerintibb értelemben megszólaltatja a Szfinxet s ezen kívül is számtalan úton (pl. a vers szcenikájával, illetve az idő problematizálásával) kapcsolódhat Baudelaire *Spleen II*-jéhez. A „Baudelaire-fordítóink közül legbaudelaire-ibb” (Rónay György)³³ Szabó Lőrinc³⁴ *Sivatagban* című költeménye mind a szöveg mögé képzelhető „jelenetet”, mind a tropológiai folyamatokat tekintve színre viszi ezt az aposztrophét. A *Sivatagban* ugyanis idézi is a Szfinxet („Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed.”, illetve „Egy perc öröme többet ér, /

³¹ Vö. JAUSS, *A költői szöveg...*, 345–347.

³² JAUSS, *Level Paul de Manhez*, 402–403.

³³ RÓNAV György, *Baudelaire magyar fordítói* = Uő., *Fordítók és fordítások*, Magvető, Budapest, 1973, 210.

³⁴ Ő egyébként az első és a negyedik *Spleen* fordította.

mint a Föld minden szenvedése.«”), másfelől pedig szintén inszcenírozza a lírai én létrejöttének, stabilizálódásának folyamatát, méghozzá – éppúgy, ahogy a *Spleen II* – az én Szfinxszel való azonosulásaként. E folyamat nyomon követéséhez Kabdebó Lóránt kitűnő, inspiráló elemzése segíthet hozzá, amely felhívja a figyelmet az első versszak enjambement-jainak a szöveg grammatikáját többértékűvé változtató szerepére.³⁵ Az első sorban szereplő „aki mindent látott” kifejezés vonatkozó névmása a beszélőt, illetve a Szfinxet is helyettesítheti, az első sorban, minthogy itt még nem jelent meg a Szfinx, anaforikus, a második sorban (a *láttam* megismétlése miatt) már előre, a tárgyra, vagyis a Szfinxre utalhat. A harmadik sor ugyanakkor a Szfinx *mosolyának* kiüresedéseként érthető („[...] Mosolya / üres volt és még üresebb lett”), ám az enjambement elárulja, hogy ez utóbbi ige itt már a *sivatag* állítmánya („tőle a halott Szahara.”). A grammatikai átheleződések e folyamata azért is különös, mert a predikatív viszonyok ilyenfajta destabilizálása a következő versszakokban már nem fordul elő: az én és a Szfinx viszonya megszilárdul, az aposztrophé követően pedig a lírai én ruházódik fel a Szfinx tulajdonságaival („[...] És én hazajöttem, / s velem jött a Szfinksz mosolya,”; „vén vagyok, mint ő, szörnyű vén,”), sőt az utolsó két szakaszban egyértelművé válik a transzmutációs elrendezés, hiszen itt a lírai én szólíttatik meg, ráadásul a Szfinx hozzá intézett szavaival válaszol, vagyis a metonimikus viszonyt egy szimmetrikus alakzat, a khiazmus váltja fel s – Kabdebó értelmezése szerint – mintegy ezzel emelődik a jelenbe a Szfinx válasza.³⁶ Ezt a khiasztikus viszonyt egyébként az is hangsúlyossá teszi, hogy a Szfinxtől idézett sorok közül a harmadikban felcserélődik a szórend („Egy perc örömöd többet ér,” – „Többet ér egy perc örömöd,”).

Nem elfeledve azt, hogy az aposztrophé a modern líraelméletek szerint a versolvasás alapvető alakzatának tekinthető,³⁷ hiszen a szöveg szükség-

³⁵ Vö. KABDEBÓ Lóránt, *A magyar költészet az én nyelvemen beszél*, Argumentum, Budapest, 1992, 74–75. E folyamat hátterét a verssor egységének a szintaxist befolyásoló poétikai szerepében lehet felismerni, melynek egyik legalapvetőbb értelmezését Tinyanov adta. Vö. Jurij TINYANOV, *Problema sztyihotvornogo jazyka = Poetika*, szerk. KIRÁLY Gyula – KOVÁCS Árpád, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 375–378.

³⁶ Vö. KABDEBÓ, *I. m.*, 87–88.

³⁷ Vö. ehhez Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica 1995/1–2., ill. CHASE, *I. m.*, 108–110.

szerűen betöltetlen énpozíciója az olvasás általi „megszóltatásban” ruházódik fel a lírai én „hangjával”, nemcsak az látható be, hogy az ezt a folyamatot retorikailag prezentáló Szabó Lőrinc-versben a lírai én az olvasó egyfajta trópusává válik, hanem az is, hogy a *Sivatagban* megszóltatásának szükségszerű feltétele a Szfinx által mondottak olvasása is. A *Sivatagban* tehát úgy valósítja meg saját „hangjának” reprezentálását, hogy az a Szfinx szavait olvassa, ami a *Spleen II* kontextusában a szöveg legsajátabb tulajdonságának azt láttatja, hogy (a Szfinx elrejtett dalának egyik megszóltatójaként) Szabó Lőrinc verse a Baudelaire-vers egyik olvasójává, megfejtőjévé válik. Bár sokkal helytállóbb volna úgy fogalmazni, hogy ez a viszony inkább a *Sivatagban* fejtje meg.

A lírai én egyébként avval, hogy a Szfinx helyébe lép, egyben saját szimbolikus megjelenítésétől is megszabadul. Az aposztrophé ugyanis egy hasonlat egyik tagja („Láttam őt és megszólítottam, / mint porszem a sivatagot:”), s e hasonlatban feltárul az én szinekdochikus szituáltsága, ami arra enged következtetni, hogy a Szfinxszel való identifikáció egyfajta önértelmezésnek is tekinthető, hiszen a lírai én (mint *porszem*) e totalizáló trópus segítségével azt reprezentálja, aminek maga is alkotórésze³⁸ (*sivatag*). A Szfinxszé való átváltozás után ez a hasonlat nem ismételhető meg („s ülök a növeő sivatagban, / melyet az idő fűj körém.”), vagyis a lírai én létesülése úgy is felfogható, mint a benne (önértelmezésében) rejtőző Szfinx kiszabadítása, egy elterjedt versértelmezési tradíció szóhasználatával az én „tárgyasítása”, pszichológiai kifejezéssel „projekciója”.

Ez a folyamat további magyarázatot igényel: de Man előbb idézett szinekdoché-értelmezése szerint ugyanis a szimbólum is ehhez az alakzathoz sorolható (főként a „szimbolizmus” irodalomtörténeti paradigmáját szem előtt tartva), s ebből a szempontból úgy tűnik, Szabó Lőrinc versében szintén megtörténik a Szfinx deszimbolizációja, s ennyiben sokkal közelebb áll George Baudelaire-fordításához, mint Babitséhoz (ezt a kapcsolatot alátámaszthatja a *por* motívuma is, amely a három szöveg közül csak a Babitsében nem szerepel). Ugyanakkor nem szabad megfeleltetni arról sem, hogy a *Sivatagban* úgy valósítja meg ezt a deszimbolizációt, hogy – Baudelaire versének olvasataként – tárgyasítja, projektálja a Szfinxet

³⁸ De Man szerint a szinekdoché „része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít.” (de MAN, *A temporalitás retorikája*, 12.)

mint a lírai én alakváltozatát, vagyis „külsővé teszi” a Szfinx rejtélyét, ami azért nem állítható párhuzamba a másik vers hasonló eljárásával, mert Szabó Lőrincnél a Szfinx nem egy identifikációs szekvencia egyik (bár utolsó) tagja, hanem mintegy a lírai én emlékezetéből lép elő. Ebből a szempontból a Szfinx énekének, a másik szövegnek a megfejtése nem bizonyulhat valódi megfejtésnek, hanem mint a *Sivatagban* lírai énjének projekciója az olvasás egyfajta tükörszerű modelljének reprezentációjaként fogható fel: a *Sivatagban* idézőjelbe tett sorai nem lehetnek azonosak a Baudelaire-vers Szfinxének dalával, minthogy a *Sivatagban* hangja mintegy saját tapasztalatát olvassa ki abból. A két vers viszonya sokban emlékeztet arra a kapcsolatra, amelyet de Man *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmánya éppen két Baudelaire-versen mutat be, s melynek mintájára a *Spleen II*-t a *Sivatagban* infratextusaként lehetne felfogni. Behelyettesítve a két verscímet de Man eredetileg más szövegekre vonatkozó mondatába, „valahányszor találkozunk egy olyan szöveggel, mint amilyen a *Sivatagban* – tehát mindig, amikor olvasunk, – ott van alatta egy infraszöveg, egy hypogramma, amilyen a *Spleen II*”.³⁹ A párhuzam azonban mégsem jogos, Szabó Lőrinc verse – mint Baudelaire-olvasat – ugyanis nem ennyire naiv. Ez abban mutatkozik meg, hogy a *Sivatagban* utolsó sorainak bonyolult bibliai allúziójában kettéválasztja a lírai hangot (a Szfinx átsajátított hangját) és az írást, a jeleket: „S aki kérdez, annak a porba / jeleket húzva felelek: / »Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed. / Többet ér egy perc örömed, / mint a Föld minden szenvedése!« / S betűim belevesznek a / futóbolond idő szelébe.” Vagyis a hang valójában szintén a „felejtés allegóriájára” épülő értelmezéshez vezet, hiszen az itt idézett szöveg ismét csak helyettesít, helyettesíti azt a másik szöveget, amely mint inskripció, mint a baudelaire-i Szfinx másik szövege, a felejtésnek esik áldozatul.

Ezzel a *Sivatagban* a *Spleen II* méltó és megértő olvasatának bizonyul. A Szfinx dalának hozzáférhetetlensége ugyanis a „kriptikus szubjektivitás” (Anselm Haverkamp)⁴⁰ paradigmájába sorolja a Baudelaire-verset, amely-

³⁹ Paul de MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 393.

⁴⁰ Vö. Anselm HAVERKAMP, *Kryptische Subjektivität = Individualität*, szerk. Manfred FRANK – Anselm HAVERKAMP, Fink, München, 1988, 355–356., ill. Bettine MENKE, *Sprachfiguren*, Fink, München, 1991, 373–374.

nek alapja a szubjektivitás olyasfajta fenntartása, melyben az egyfajta „belső kriptába” zárva válik csak megőrizhetővé, de közvetíthetatlenné is (ezt a pszichológiai jelenséget egyébként Haverkamp poétikailag a melankólián és az ehhez kapcsolódó allegórián keresztül közelíti meg). A *Sivatagban* és a *Spleen II* viszonya ezáltal felfogható egy hermeneutikai példázatként, egy másfajta, nem feltáró hermeneutika példázataként, amelyben az itt tárgyalt olvasatok közül nem annyira Babits, Jauß, de nem is de Man, hanem George és Szabó Lőrinc bizonyulnak a Baudelaire-vers legmegértőbb olvasóinak. Megértik, éppen azáltal, hogy nem fejtik meg.⁴¹

⁴¹ A nem-értés hasonló mintázatot mutatja be Baudelaire egyik prózájának példáján Hans-Jost FREY, *Der Verzicht auf das Verstehen* = Uő., *Studien über das Reden der Dichter*, Fink, München, 1986, 79–90.

A kísértet elégiája

Egy téli bodzabokorhoz

A *Különbéke* című kötet megjelenése, 1936, és a *Tücsökgzene* 1945-ben megkezdődő munkálatai között eltelt, nagyjából egy évtizednyi időszak kevés igazi csúcspontot hoz Szabó Lőrinc költői pályájában. Miközben élete során talán ekkoriban van része a legnagyobb nyilvános elismertségben, a lírai termés meglehetősen vegyes képet mutat. Ekkor publikált köteteiben nem csekély mértékben korábban készült, ám az előző versgyűjteményekből kimaradt versek kapnak helyet, de ettől függetlenül is sok figyelmet szentel a korai alkotásait meghatározó, már távolabbról szemlélt poétikájának (ez idő tájt fejezi be a húszas években született műveinek teljes körű átdolgozását 1943-ban megjelent *Összes versei* számára), miközben ekkoriban születnek a költői életmű talán legkevésbé attraktív rétegét képező költeményei, például azok az idillikus katonaversek, amelyek egyikéből (1940 szeptember 5.-e *Kisvárdán*) az is kiderül, hogy a költő ezekben az években „[...] egyre jobban / megszereti az egyenruháját”. Kabdebó Lóránt 1992-es monográfiája,¹ amely úttörő módon rajzolta át Szabó Lőrinc költészetének helyét a modern magyar költészet történetében, arról tanúskodik, hogy, poétikai szempontból, ez az időszak sem szakít azonban a *Te meg a világ*, majd a *Különbéke* költészetfelfogásával, sőt kiemelkedő teljesítményei tekinthetők az ezekből következő, még meg nem válaszolt kérdésekkel vagy ki nem próbált lehetőségekkel való szembesülésnek. Ennek egyik eminens terepét, úgy tűnik, a természetlíra hagyománya kínálja, amely még nem kimerített összefüggést látszik nyújtani Szabó Lőrinc számára – többek közt – a dolgok státusával, a megismerés lehetőségeivel vagy az időbeliséggel kapcsolatos lírai reflexió számára.

¹ KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992.

Az időszak egyik legfontosabbként számon tartott verse, az először 1938-ban megjelent *Egy téli bodzabokorhoz* is valami hasonlóra tesz kísérletet, olyan gesztussal, amely Szabó Lőrinc több más verséből is ismerős lehet (pl. *Szamártövis*, *Farkasrét*, *Egy raguzai leánderhez*, vagy akár a *Tücsökzenének* az itt tárgyalandó költeményre visszautaló 285., *Bodzafa* című darabja), és amelyet itt Kabdebó a „természeti tárgynak” „a dolgok és lehetőségek dialógusaként” felfogott faggatásaként ír le. Amint azt egy kevésbé gyakorlott olvasó is igen hamar felismeri, a Szabó Lőrinc önkomentárja² szerint egy buszmegálló melletti rendezetlen telek profán kulisszái között megpillantott növény a természeti idő ciklikus haladásának tanúságaként teremt alkalmat az idő végességének emberi tapasztalatáról való meditációra. Az (először) két élőlény találkozása alapvetően reciprok mintázatú alaphelyzetet rajzol ki, ami igen gyakori az aposztrofikus modalitású versekben, s ezt megerősíti az a sajátosság is, hogy a vers maga is folyamatosan hangot, vagy legalábbis a megszólalás képességét tulajdonítja a megszólított bokornak („néha úgy éreztem, hogy ígérsz, / mesélni akarsz valamit.”; „Emlékező szemünk beszélget,”; „Egész évben szólni akartál / s most megmutattad magadat. / Nem magadról, rólam meséltél, / zörgő, fekete intelem!”).

A verset nyitó megszólítás („Levetkeztél, szegény bokor!”) kijelöli a beszéd fiktív jelenének idejét (tél), illetve a növényi életciklust antropomorfizáló konvencionális alapmetaforát is (lombozat mint ruha). Ez utóbbi könnyen végigkövethető a vers szövegében: a bokor levelei, változó-burjánzó felszíne díszes, csábító női ruhához, majd női testhez hasonlítottatik („zöldleves selyemruhád”, „százzrétű rokolyád”, „zöldhajú és szíromtestű tündér”, „aranyzóke lángba / öltöztet a korai ősz”), ami az 5. szakaszban, a hasonlítás emberi oldalát részint elhagyva, a termékeny és csábító biológiai lét érzéki gazdagságát felvonultatva ismétlődik meg („[...] bódító / fűszerekkel üzensz az égnek / s fuvalás cinke surran és fészkel ágaid közt, / [...] ért bogyók sokasága / húz a sárguló földre le”). Az élő természet tehát nő. Ezt félreérthetetlenül hangsúlyozzák mindazok a gesztusok, amelyeket a szöveg a bokornak tulajdonít: díszes, csábító látványának – „ruhájának” és „szavainak” (ígérsz, „bódító fűszerekkel üzensz”, „s te részegen kigyúlsz, bolondúlsz,”) – leírása nem sok kétséget hagy hátra azt illetően (s amúgy

² SZABÓ LŐRINC, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 113.

meglehetősen konvencionális „nőisége” most csak ebből a szempontból érdekes), hogy a feminizált bokor „vetkezése” révén irányítja magára az én figyelmét.

Ennek megfelelően a szöveg sokkal nagyobb teret szentel a „ruha” érzéki leírásának, mint magának a meztelen testnek. A *meztelen, öreg* bokor kiábrándító látványa bontja ki az érték- és ezen keresztül időszembesítés kontrasztját, egyfajta elégikus modalitást megalapozva, illetve egyszerre továbbvezetve és megszakítva a női testként leírt természet antropomorfizmusát (Szabó Lőrinc már hivatkozott magyarázata ez esetben is az önkomentárjaiból ritkán hiányzó nőismerősök egyikére hivatkozik, egy előadó-művész „öregedési izgalmaira és fájdalmaira”). A titkaitól megfosztott, meztelen test, azaz a lombjait veszített bokor ugyanis ismételt (a 3., majd a 6. szakaszban) csontvázhoz hasonlítottat, sőt irrealizálása ennél is tovább megy, amennyiben a *csontváz*ból kiinduló metonimikus sor az elevenség minden konnotációjától megfosztva tárgyiasítja (*drót-váz*, majd *kalitka*, illetve, egy köznyelvi metaforikus klisé tárgyi síkját aktiválva, „égnek álló pipaszár lábak”). Aligha maradhat figyelmen kívül, hogy mindeközben a kiinduló metafora is átalakul: a bokor–ruha metaforát a bokor és a test (vagy éppen: holttest) közötti csere helyettesíti, ami persze egyáltalán nem szokatlan az ilyen típusú természetlíra retorikájában. Az így létrejött oppozíciós lánc (ruha–meztelenség, fiatalság–öregség, termékenység–tárgyiasulás, elevenség–élettelenség) pusztán arra hívja fel a figyelmet, hogy míg az egyik póluson lehetségesnek látszik a különbségtétel megjelenés és tárgy, külső és belső, ruha és test között (miközben, a virágra és a termésre gondolva, a kettő egyazon organizmus része), a másikon nem. Első pillantásra úgy is lehetne fogalmazni, hogy a nyári bokornak van belső kiterjedése, ám a szöveg képhasználatára arra emlékeztet, hogy ez pusztán látszólagos: a „zöldlevelű selyemruha” mögött sejtett „tündér titkokról” jelzője például a 4. szakaszban főnévi szerepkörben tér vissza, s erről a tündérről könnyen megállapítható, hogy testét éppen azok az elemek alkotják, mint a bokor meztelenségét rejtő ruházatot („az elmenekült kis driád, / a zöldhajú és szíromtestű / tündér, kinéz lombodon át,”). A *tündér* tehát, voltaképpen, egy mintázat vagy rajzolat, amelyet maga a költői leírás hoz létre vagy „lát” bele a tárgyába, testi létmódja – tündérhez illően, s mint Szabó Lőrincnél általában (a „tündértestű kéjre” lehetne gondolni például *A belső végtelen-*

ben című versből, vagy még inkább a „tündértestü meztelenségre” az *Egy pohár víz*ből) – valóban illékony vagy fiktív, s talán ugyanez mondható el a lombruha metaforájáról, mint ahogyan nagyon hasonlóan működik, a másik oldalon, a kísérteties kalitkának vagy csontváznak láttatott tar bokor ágainak megjelenítése.

A bodzabokor látványának leírása ennyiben akár önreflexívnek is mondható, hiszen a látvány megképződésének feltételezettségére is felhívja a figyelmet, pontosabban – minthogy nyelvi leírásról van szó – annak a retorikának a teljesítményére, amely lényegében a nyelv „ruháját” szövi az így megalkotott látvány köré és amely képes arra, hogy tárgyat hol csábító ruhaként, hol lombok között kileső tündérként, hol érett gyümölcsseivel terhes növényként láttassa. Ezen a ponton érdemes rákérdezni az egész vers beszédsszituációját meghatározó megszólítás teljesítményére. A leírás ugyanis, mint látható volt, viszonylag egyszerű eszközökkel is képes kitenni tárgyat a fikció játéka, amely emberi, tárgyi, tündéri stb. alakváltozatok között oldja fel annak identitását, illetve – s most ez a fontosabb – megszólíthatóságát. Az egész verset átfogó aposztrophé eminens retorikai teljesítménye azonban éppen abban áll, hogy kiemeli a megszólított alakváltozatainak kontingenciájából, hiszen a megszólító odafordulás által „megvalósuló létezőség [*animicity*] független a megszólított tárgy bármely lényeges jellemzőjére való utalástól”.³ Az aposztrophé tárgya, bizonyos értelemben, már nem fiktív, hiszen a leírást egy költői eseménnyel, tárgya te-ként való tételezésével írja felül. Nem kevésbé lényeges ebben az összefüggésben az aposztrophé azon teljesítménye sem, hogy az bizonyos értelemben zárójelbe teszi a fikcionális tárgyának ott- vagy távolléte körüli bizonytalanságot, amelyet, mint látható volt, a bodzabokor alakváltozatainak költői leírása aligha tud teljes körűen eloszlatni. Az a referenciális vagy retorikai dilemma, hogy a leírás tárgya tündérként vagy csábos női ruhaként, esetleg az e mögé rejtett titokként van-e jelen (vagy távol), a versben az időbeliség kitüntetett problémájának is az egyik variánsa, ezt azonban megint csak felülírja az aposztrophé struktúrája, amely „kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át”, hiszen „a jelenlét és távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja”.⁴ Aligha hagy-

³ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 2000/3., 376.

⁴ *Uo.*, 384.

ható figyelmen kívül tehát a megszólítás által teremtett *most* mibenlétének kérdése a versben, annál is inkább, mert ezt a pillanatot a leírás maga is több ponton visszatükrözi vagy konkretizálja, méghozzá éppen az idő egyfajta végpontjaként: a cím, majd az egy kivétellel az összes szakaszban megtalálható évszakijelölések mellett a *most* két hangsúlyos deixisére lehetne hivatkozni, illetve eleve a grammatikai időjelzések alakítására.

Ez utóbbiak mentén követhető nyomon a vers felépítésének egy elve. Megállapítható ugyanis, hogy a bokor nyári elevenségét és gazdagságát két nekifutásban ábrázolja a szöveg, amelyeket mindkét esetben a téli látvány szakít félbe, meglehetősen váratlanul, befejezetlenül hagyott, elliptikus mondatstruktúrákat eredményezve.⁵ Az 1–14. sorokban azonosítható az első ilyen egység, amely végig múlt időben van előadva, a második pedig lényegében a 4. szakasz kezdetétől a 6. szakasz közepéig tart, itt jelen időben, ám a nyári virágzás pompáját eleve az emlékező fikció keretei közé helyezve („Emlékező szemünk beszélget, / és ahogy nézlek, felvonul,”). Az első nyár-leírást a 2. szakasz végén a „Most meztelen vagy és öreg vagy / és minden titkod elveszett,” a másodikat, a 6. szakasz végén a „[...] Szárny rebben, ág zörg... / Csontváz-bokor, de szörnyű vagy!” közbevetés szakítja meg, mindkét esetben mintegy a megszólalás jelenébe visszazökkenve az emlékezést, vagyis a beszéd jelenét a téli pillanattal azonosítva, illetve a kopár ágak leírását bevezetve (a 6. szakasz végén található a másik *most*-deixis: „Egész évben szólni akartál / s most megmutattad magadat.”). Mindkét közbevetésnél feltűnő, hogy a vers szövegén belül stílusosan jól elkülöníthetően egy idegen hangot szólaltatnak meg, méghozzá valamilyen módon a romantikus magyar líra nyelvét vagy retorikáját megidézve. Az első közbevetés mellérendeléses ismétlésszerkezete szinte kényszerítően Vörösmarty *Előszó*jának híres sorait hívja az emlékezetbe (nem melleleg egy olyan költeményt, amelynek záró szakasza – „Majd eljön a hajfodrász, a tavasz, / S az agg föld tán vendégahaját veszen, / Virágok bársonyába öltözik.” – eminens példát szolgáltat a magyar költészettörténetben amúgy szinte mindenütt fellelhető⁶ öltözködő természet metafora romantikus változatára), a második pedig leginkább talán az Arany-balladák egy jellegzetes technikájára

⁵ Erről lásd még KABDEBÓ, „A magyar költészet...”, 120.

⁶ Akár az „...öltöznek be az erdő...” címmel számon tartott 16. századi töredékre is lehetne hivatkozni.

(a nem megsemmisített elbeszélői jelenlétet szignalizáló közbeékelésekre)⁷ utalhat. Ez utóbbi esetben ez az utalás amúgy meglehetősen rafinált módon megy végbe, hiszen egyben jelzi a klisé közvetítettségét is, amennyiben egész kis florilegiumot lehetne előállítani Szabó Lőrinc számára többé-kevésbé kortárs megvalósulásaiából is: elsősorban Babits *Cigánydala* első szakaszának nyitó és záró sorára lehetne hivatkozni („Zörg az ág és zug a szél”, illetve: „jár a szél és zörg az ág.”), de akár József Attila több költeményére is, így az *Egy téli bodzabokor*kal lényegében egy időben készült (*Talán eltűnök hirtelen...*)⁸ utolsó, Szabó Lőrinc költeményével itt közvetlen tematikus párhuzamba állítható szakaszára („Ifjuságom, e zöld vadont / szabadnak hittem és öröknek / és most könnyezve hallgatom, / a száraz ágak hogy zörögnek.”), vagy akár, kicsit korábról, a (*Hová forduljon az ember...*) egy ebben a kontextusban szintén aligha egészen irreleváns sorára („– Madarat lát? – pihe suhan s a csontváz ott áll messzi kopasz ág zörgő tetején –”), magánál Szabó Lőrincnél pedig Verlaine *La lune blanche* című verséről készített korai fordításának (*A hold a fák közt*) az *Örök Barátaink* első, 1941-es kiadása számára átdolgozott változatában figyelhető meg az egybeesés („gally moccan, ág zörg / és mindenütt / hangok remegnek...”).⁹

Akárhogy is, az így kibontakoztatható líratörténeti kontextust aligha lehetne az önkényesség veszélye nélkül közvetlenül mozgósítani a sor Szabó Lőrinc versében betöltött szerepének értelmezésében, pusztán annyit érdemes megállapítani, hogy a szövegnek a váltást, vagyis az értéktelített és eleven nyár és a csupasz, téli bokor közötti átmenetet *most*-deixissel nyomatékosító elemei többszörösen is idegen vagy idézett hangot reprezentálnak, ami éppen a költői megszólalásnak az ezzel a deiktikus gesztussal visszatükrözött aposztrofikus jelenét bizonytalanítja el vagy oldja fel. Innen nézve lehet némi jelentősége annak is, hogy a deixissel olyan művelet mond, ebben az értelemben, csődöt, amelyben talán a legszorosabban kapcsolódnak össze az egy meghatározott idő- és térbeli jelenlét kijelölését vagy meg-

⁷ Vö. IMRE László, *Arany János balladái*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 119.

⁸ Az *Egy téli bodzabokor*hoz a Pesti Napló 1938. jan. 9-i számában jelent meg; az – ugyan-ezen lapban 1938. máj. 8-án publikált – (*Talán eltűnök hirtelen...*) keletkezését a szakirodalom 1937 november végére teszi.

⁹ Vö. ezzel szemben a fordítás első változatát: „és minden ág közt / hangok-zenék / kelnek a csendben...” (Paul VERLAINE *Válogatott versei*, Budapest, 1926, 52.)

mutatását végrehajtó nyelvi és nonverbális technikák. Ennek a kettősségnek a jelenléte könnyűszerrel végigkövethető az egész vers szövegében, hiszen a bokornak tulajdonított gesztusok hol nyelvi műveleteket, hol vizuális (ön)prezentációt, sőt akár egyszerű *mutatást* implicálnak. A megfelelő csoportosításokat végrehajtva (megszólítás: „ígérsz, mesélni akarsz valamit”, „üzensz az égnek”, „egész évben szólni akartál”; vizuális megjelenés: „láttam, hogy szövöd”, „láttam, hogy piperézted”, „láttalak, de csak elmenőben, / néztelek, de csak percekig”, „lesi, mit csinálunk”, „bámuljuk egymást szóltanul”, „ahogy nézlek”, „nyaramat, mely a multat nézi”) megállapítható, hogy a versbéli én voltaképpen a látványból következtet a bokor „mondandójára”, valójában a kép „üzenetét” keresve, továbbá – s ez most fontosabb –, hogy a vers döntő helyei talán éppen azok, ahol a nyelvi és nem-nyelvi közlést azonosítja vagy éppen állítja szembe egymással. Erre először a nyár második, emlékszerű felvonultatását bevezető sorok szolgáltatnak példát a 4. szakasz elején („Mit csinálunk? Állunk a ködben / s bámuljuk egymást szóltanul. / Emlékező szemünk beszélget, és ahogy nézlek, felvonul”), ahol a jelenet egymásra meredő szereplői egyfajta néma párbeszédbe kezdenek, melynek eredménye – mint az a lombokban kirajzolódó tündéralak esetében látható volt – egy meglehetősen képlekeny, nem utolsósorban a nyelv retorikai hajlékonyságának kitett látványvilág. A másik ilyen hely a 6. szakasz végén található, amely egyfelől éppen a felidézett nyárról előállított víziót zárja le vagy szakítja meg, másfelől a 7., utolsó szakasz döntő fordulátát, az én és a megszólított te közötti cserét vezeti be. „Egész évben szólni akartál / s most megmutattad magadat”, olvasható itt, s nem irreleváns a folytatás (tehát a záró szakaszt nyitó mondat) sem: „Nem magadról, rólam meséltél, / zörgő, fekete intelem!” Itt egyrészt ismételt megerősítést nyer az, hogy a bokor nem(csak) beszél, a „sta viator”-gesztuson keresztül mintegy a perszifikációs költészet egész paradigmáját megidézve, hanem *mutat*, vizuális gesztusokat is tesz, másrészt pontosabbá válik a különbség mibenléte is. Mindarról ugyanis, amit az én beszédként, megszólalásként tulajdonít a növénynek, itt kiderül, hogy voltaképpen önmagára vonatkozik, egy te perspektívájába távolított önértelmezés, ezzel szemben amit a bokor önmagáról árul el, azt – s ez, jobban belegondolva, módfelett konzekvens is – nem a nyelv útján teszi: a valódi ellentét a „megmutattad magadat” és a „nem magadról (hiszen: rólam) meséltél” kijelentések között jön létre.

Mindez azt is világossá teheti, hogy miért vonja itt vissza a szöveg, illetve miért kell pusztán illúzióvá vagy fikcióvá válnia a beszélgető szemek szinesztéziájában végrehajtott emlékezésnek, amit egyébként megerősíthet a jelenet eddig nem emlegetett harmadik szereplője is, a téli ágak *rácsai* közül *riadtan* leső „fázó vendég”, a veréb, akivel a biológiai létezés harmadik alapformája, az állati is színre lép a szövegben. A madár amúgy helyet kap a bokor nyári, termékeny elevensége és téli látványa között felállított ellentét ábrázolásában is: míg nyáron „[...] cinke és rigó/ surran és *fészkel* ágaid közt” (kiemelés K.-Sz. Z.), addig a veréb a kalitkához hasonlított tar *drót-váz* lakója, bár talán nem rabja, hiszen „beröppen”, s onnan figyel. A lényegesebb különbség talán abban áll, hogy – mint azt Kabdebó megállapítja – a téli látványban megjelenő világ „részei nem összetartozóak”,¹⁰ éppen ellentétben a lombruhába öltözött bokorral, amelyből szintén „kinéz” egy tekintet, a tündéré, ez azonban csak a leírás vagy a formateremtő nézés által különíthető el a bokor leveleitől.

A vers szövege értetlen kérdést tulajdonít a veréb tekintetének („Mit csinálunk?”), amelyet a leginkább talán az az ige írhatna le, melyet az egymást szemlélő én és bokor ábrázolására használ a szöveg („bámuljuk egymást”), olyan tekintet ez (s itt talán nem véletlen, hogy nem emberi tekintetről van szó), amely aligha volna képes pl. tündéralakot „belelátni” egy növény lombozatába. Ennél is fontosabb azonban, hogy ennek a harmadik tekintetnek egyszerre tárgya az én és a bokor is (Szabó Lőrincnél nem ismeretlen sémát kibontakoztatva, lásd például a *Dsuang Dszi álmát*: „[...] Dsuang Dszi álmodja a lepkét, / a lepke őt, és mindhármunkat én.”). Maga a szemlélő is szemléltté, látvánnyá válik tehát, azaz részesül a megmutat(koz)ás és a megszólítotttság vagy nyelvi reprezentáció („rólam meséltél”) kettősségéből.

Hogy a kettő nem ugyanaz, az könnyen belátható, s innen nézve aligha véletlen, hogy amikor a modern képzelméletek a vizuális kommunikáció, a képek által létrehozott „jelentés” sajátosságára kérdeznek, nem ritkán abból indulnak ki, hogy ezeket a „mutatás” logikája szervezi, olyasvalami, ami nem fordítható át maradéktalanul a nyelvi közlés szabályrendszerébe. „Amit mutatni lehet, azt nem lehet mondani”, jelenti ki az ebben az össze-

¹⁰ KABDEBÓ, „A magyar költészet...”, 112.

függésben újabban gyakran idézett wittgensteini tételmondat,¹¹ amelynek sokirányú értelmezhetőségéből jelen esetben talán az emelendő ki, hogy közelebb juttathat a képi reprezentáció sajátosságainak megértéséhez, többek közt a deiktikus mozzanat kikerülhetetlenségének és kétirányúságának feltételéhez. Egy számtalan formában megfogalmazott képelméleti tétel értelmében ahhoz, hogy egy kép bármit is mutathasson, önmagát is mutatnia kell (vagy: meg kell mutatnia), a mutató tehát mindig egyben önmegmutatás,¹² ami nemcsak a megmutatott valamiképpen odaértett jelenlétét, hanem talán mindig egyben a képi jel jelenlétét, materiális megtestesülését vagy előlépését is implikálja.¹³ Ez az önmegmutatás azonban, strukturálisan, nem tér el a mutató deiktikus feltételrendszerétől. Éppen amiatt, hogy a mutató (pl. egy látványt mutató) kép önmagát is meg kell hogy mutassa, kénytelen egyfajta távolságot venni önmagától, azaz saját testi-materiális ottlétére is mintegy rámutatnia, s ez a távolság akkor is meghatározó, ha maga nem látható (Günter Figal találó példáját ideidézve: amikor egy teniszedző bemutatja, hogyan kell helyesen fonákot ütni, a teste és a bemutatott mozdulat közötti különbség ugyan nem látható, mégis érthető.¹⁴ Továbbfűzve a gondolatot ez ráadásul eminens, eminensen egyszerű példa lehet Wittgenstein tételére is: amit mutatni lehet, az valóban nem egykönnyen mondható el).

Mégis, a Szabó Lőrinc-vers szövegében, úgy tűnik, mutató és önmegmutató kettőssége vagy esetleges különbsége kínálhat valamiféle támpontot az időszembesítő gesztus megértéséhez. A vers egész kompozíciója, értékhangsúlyai, a fentebb tárgyalt, *most*-deixisekkel bevezetett fordulatok, valamint a megszólalás (mesélés) és a megmutatás szembeállítását azt sugallják, hogy a bókör „önmegmutatása” juttathat el a megismerés egy autentikusabb szintjére, hiszen a „most megmutatad magadat” kijelentés, a bókör sztriptízánek végpontját kijelölve, mintha minden addig elhangzottat

¹¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1989², 35. (4.1212) Vö. ehhez Wilhelm VOSSENKUHL, *Sagen und Zeigen = Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus*, szerk. Wilhelm VOSSENKUHL, Akademie, Berlin, 2001.

¹² Vö. pl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin UP, Berlin, 2007, 19–33.

¹³ Ehhez, Wittgenstein kapcsán, lásd Dieter MERSCH, *Paradoxien der Verkörperung*, www.momo-berlin.de/Mersch_Verkoerperung.html

¹⁴ Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit*, Mohr, Tübingen, 2006, 235. A problémáról itt: 234–242.

zárójelbe tenne. Csakhogy, az imént hivatkozott megfontolások nyomán haladva, valójában nem lehet döntő különbséget feltételezni a bokor kétféle megjelenése vagy önmegmutatása között. Az, hogy a növény selyemruhába öltözött, csábító nőt mutat (Szabó Lőrinc önkomentárjában, megdöbbenő módon, egyenesen „kép nélküli képről” beszél), illetve hogy lombzata tündéralakot tesz láthatóvá, strukturálisan nem tér el attól, ahogyan a kopár ágak önmagukat mutatják meg. Nemcsak az vonja kétségbe tehát a különbségtétel lehetőségét, hogy ez utóbbi látványa maga is pl. kalitkát ábrázol szemlélője számára, hanem eleve az is, hogy maga az önmegmutatás írja be a különbséget a test és az általa bemutatott kép közé. A valóságos meztelenség, ha nem is lehetetlen, de talán lehetetlen be-, fel- vagy megmutatni (hiszen maga ez a művet, jelen esetben a levetkezés kettőzi meg)¹⁵ – talán csak megpillantani vagy (riadtan) meglesni lehetséges¹⁶ (ellenkező esetben aligha létezne pl. voyeurizmus).

Innen nézve a verset záró szakaszt bevezető igazi fordulat nem a bokor önmegmutatásában, hanem szemlélő és szemlélt felcserélhetőségének felismerésében áll, pontosabban abban, hogy a bokor utolsó *mutató* gesztusa (mint egyfajta *memento mori*: „zörgő, fekete intelem!”) – némiképpen a Kosztolányi *Őszi reggelijében* emlékezetes módon élőhalottá, szoborrá tárgyiasult aranykezű fák intését felidézve – az én mulandóságára mutat rá. Ellentétben Kosztolányi versével, ahol a mulandóság fogalmi jelentése nem feltétlenül következik az ékszerré kövült termések metaforájából,¹⁷ Szabó Lőrinc bodzabokrának metaforáiból (legalábbis az ágak csontvázként való azonosítására gondolva) nehezen volna kiiktatható ez a jelentéskör, ennek ellenére figyelemre méltó, hogy azon a ponton, ahol az én önmagáról kezd beszélni („Váz vagyok én is, vetkező váz, / az életemet vetkezem,”), lényegében eltűnnek a képek a költemény nyelvéből (ez aligha véletlen, hiszen nem előzmény nélküli: ugyanez a helyzet a 2. versszaknak a szemlélőt pozicionáló, teljesen köznyelvi megfogalmazásaiban: „Látalak, de csak elmenő-

¹⁵ Lásd ehhez Barthes emlékezetes elemzését a sztriptízzről: Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, Európa, Budapest, 1983, 121–125.

¹⁶ Ehhez lásd Szabó Lőrinc kis anekdotáját a *Különbéke Szégyen* című versében.

¹⁷ A vers jelen összefüggésben is igencsak tanulságos, kiváló elemzését lásd MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiség, konvenció* = Uő, „Barátilag megfelezni a dolog”, Anonymus, Budapest, 2006, 187–200.

ben, / néztelek, de csak percekig, / néha úgy éreztem, hogy ígérsz, / mesélni akarsz valamit, / de munka várt, sietni kellett, / s a nyár s az ősz is sietett...). Mindemellett az elevenesség/ruha kiinduló metaforát a záró szakasz is továbbvezeti, bár – mivelhogy tulajdonképpen ad absurdum viszi – ezzel inkább leépíti az emberi és a természeti létezés közötti párhuzamot. Az „élet” mint levethető ruha szintén nehezen volna vizualizálható itt, fogalmi magyarázata pedig aligha illeszthető a növényi lét ciklikus idejéhez: a levet(kez)ett „élet” aligha implikálhat olyasfajta tavaszi feltámadást, mint a növény elhullajtott lombozata. Az életétől megvált én (vagy az emberi létnek – Szabó Lőrincnél nem egyedi módon – az önmagától folyamatos megváló vagy elhajló én által megnyilvánított időbelisége) szintén ellenszegül bármiféle képi meg- vagy felmutatásnak. Mint ahogyan, ezen a ponton, már a *váz*at is nagyon nehéz csontvázként vagy bármiféle látható, mégoly bonyolult építményként érteni, úgy az életétől megfosztott én is inkább valamiféle irritáló fogalmi váz (vagy fogalmi börtön), mintsem egy organikus természetmetafora valóságos jelentetteje. Ellentétben a növényével, ez az „élet” aligha korlátozható biológiai értelmére, és figyelemreméltó lehet, hogy a mintegy egy évvel korábban íródott *Téli fák* című, némiképp igazságtalanul kevésbé számon tartott versében Szabó Lőrinc nyíltabban is az „eszmék” világához hasonlítja a kopár fák téli látványát. Ebben a versben, amely minden kétely nélkül tekinthető az *Egy téli bodzabokor*hoz valamiféle szub- vagy infratextusának, a táj látványa a fogalmi világ kísérteties (hiszen hangsúlyosan élettelen: „vértelen”) materializációját alapozza meg: „a táj, mint vén agy vértelen / eszméi, úgy levetkezett / és nem maradt belőle, / csak a csontváz tiszta szerkezet”.

Az *Egy téli bodzabokor* zárata persze visszavonja a én vagy az élet ilyen fogalmi lecsupaszítását, hiszen (emberi) hősének végességét egy meglehetősen konvencionális kép segítségével nyomatékosítja („az életemet vetkezem, / nyaramat, mely a multat nézi / és nem ismeri meg magát: / a megvénült év erdejében / a nap kihúnyó paraszát.”; az önkommentár szerint: „A végén a kihúnyó parázs persze magam vagyok”), sőt a „megvénült év” antropomorfizmusával még egyszer megismétli a kiinduló metaforát: a csupasz bokor vázszerűsége valóban a lejárt időt testesíti meg, amely, akár csak a bokor a lombjaitól vagy az én levetett „életétől”, ezúttal a nap fényétől (és látványától) fosztatik meg. Egészen szó szerint véve a szakaszt, ez a zár-

lat prózai egyértelműséggel teszi nyilvánvalóvá azt is, hogy miért „nem ismeri meg magát” a levetkezett élet vagy az elmúlt nyár: éppen saját hiánya okán, ahogyan a kihunyt nap által hátrahagyott sötétben sem igen rajzolódhat ki (vagy lesz megmutathatóvá) sem az erdő, sem az én hátra-maradt „váza”.¹⁸

A zárlat igazi eseménye az, hogy a szemlélő én figyelme a bokortól önmaga felé fordul, s immár – akárcsak valamiféle tükörben – saját maga az, akit fel kellene ismernie. A záró szakasz 5–6. sorának megfogalmazása („nyaramat, mely a múltat nézi / és nem ismeri meg magát:”) grammatikailag némiképp zavaró vagy kissé következetlennek hat, hiszen a levetett, majd *nyaramnak* nevezett „élet” (nem tehát az én-váz) az, aki magát keresi (s aki, az iménti megfigyelés értelmében legfeljebb önnön hiányával szembesül). Ezen azonban az értelmezés – a tágabb kontextus felé fordulás hermeneutikai szabályát követve – könnyen túlteheti magát, s előállíthat egy olyan olvasatot, amely szerint az idő végpontjáról visszatekintő én mintegy önmagát keresi és nem találja a múltban. Csakhogy, mint Szabó Lőrinc verseiben oly sokszor, egy ilyen látszólag egyértelmű szövegben is megbújik egy másik, szintaktikailag adódó lehetőség, amely első pillantásra talán kevésbé kézenfekvő, mint a fentebb jelzett olvasat, de grammatikailag például kevésbé bonyolult annál. Ez a másik olvasat máshogy fókuszálja a mondatot, és nem implikálja eleve azt a birtokviszonyt, amely az első olvasatban a múltat a szemlélő sajátjaként pozicionálja (aki tehát, szembesülve önnön múltjával, nem ismer magára, mint ahogyan pl. valaki elámul egy régi fényképén). Az, hogy nem ismeri meg magát, itt nem abból a kudarcból következik, hogy nem találja a hasonlóságot jelenbeli és egykori önmagát között, hiszen, éppen ellenkezőleg, nem magát, hanem valami mást, a múltat nézi, s ezért nem ismeri fel, hogy amit lát (a múlt), az valójában ő maga! Ez utóbbi olvasatnak megvan az az előnye is, hogy a fentebb emlegetett grammatikai inkonzekvenciát is feloldja, hiszen – megfordítva szemlélő és szemlélt viszonyát – az, hogy az önnön múltját kereső életet a szöveg nyárnak nevezi, továbbra is ragaszkodva a lehető legszószerintibb olvasási lehetőséghez, nem mást implikál, mint a nyár „múltját”, ami pedig értelem-

¹⁸ A téli erdő, azaz a kopár fák sorozatának képét, amely felidézí a csupasz bokorét is, Kabdebó olyan „skálaként”, egyfajta természetes óráként értelmezi, amelyben a kihunyt nap fénye játssza a mutató szerepét: KABDEBÓ, „*A magyar költészet...*”, 123.

szerűen a megelőző évszakok valamelyike lehet csak, így például éppen a tél! A tél márpedig az idő végpontja, ahol a sikertelen szembesülés végbe-
megy, egyben az az én-váz, amely önnön múltjaként a nyarat vetkezte le,
amely, maga szintén a múltba tekintve, éppen ezt a pillanatot nem ismeri fel.

Úgy is lehetne fogalmazni tehát, hogy a vers, meglepő módon, mégis-
csak áthelyezi a ciklikus időt az individuális emberi lét temporalitásába,
s talán ez lehet az oka annak, hogy modalitása – a szükséges tematikus
kellékek megléte ellenére – nem igazán tekinthető elégikusnak.¹⁹ Mindez
persze azt sem jelenti, hogy a vetkező bokor látványában nem is maradna
semmiféle nyugtalanító mozzanat, hiszen az önmagát felismerni képte-
len én létének ciklikussága a versben inkább azon alapul, hogy magában
a látványban keresztezi egymást elevenesség és halál, nyár és tél, jelen- és tá-
vollét: csak így bizonyulhat a levetett, elmúlt élet egyben nyárnak, majd az
onnan visszatekintve szemlélt múlt azonosnak a megmaradt „vázsal”.

Ezen a ponton megint érdemes visszafordulni a *Téli fákhoz*: ez a vers
ugyanis felajánl egy fogalmi keretet az életét (itt egyben fizikai értelemben
is: csontig) levetkezett én mibenlétének megragadására is, amikor beszélője
„kísértetnek” nevezi magát, olyan kísértetnek, amely testi (tehát az eleven-
ség feltételéhez kötött) módon *érzéke*li a halált: „Kísértet voltam én is a / fel-
boncolt és kipreparált / erdőben: szinte csontomig / éreztem a csupasz halált”.
A szakasz folytatása („[...] és éreztem a gúzszt / s hogy az idő hogy marja le /
rólam is a lombot, a húst.”) még egyértelműbbé teszi, hogy a halál érzéke-
lése itt egyben önérzékelés. Talán még fontosabb, hogy ezt a felismerést a *Téli
fák* éppen az idő múlásáról előadott meditációt követően fejt ki. Ezt a me-
ditációt Vörösmarty nagy költeményének még nyíltabb felidézése vezeti be,
hogy aztán az időszembesítést, halott jelen és eleven múlt szembeállítását
a kettő egymásra másolásával, egy kísérteties jelenlét természetleírónak
talán már nem is nevezhető víziójával ellenpontozza: „Tél volt és csönd,
még semmi hó, / az esti köd gyült és oszolt. / Az elmúlt nyárnak a halott /

¹⁹ Tekinthető viszont akár közvetlen válasznak Babits (1936 végére datált, a költő 1937-es
Összes verseiben megjelent) *Ősz és tavasz között* című versére („Csak az én telem nem ily
mulandó. / Csak az én halálom nem halandó. / Akit egyszer én eleresztettem, / az a ma-
dár vissza sohse reppen. / Lombom, ami lehullt, sohse hajt ki... / Óh jaj, meg kell halni,
meg kell halni!”). Az – egyébként szintén a magyar romantika költői nyelvére visszautaló
– Babits-vers elégikusságáról lásd NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat* = Uő.,
11+7 vers, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984², 189–210.

jelen csak kísértete volt, / s az élt, a múlt, mikor arany / sípot fujtak itt a rigók, / a zöld nyár, melynek hült helyén / most füstként szürkült a bozót.”²⁰ Ezt követi a kísértetként való önazonosítás, amely – visszaírva az *Egy téli bodzabokorhoz* szövegébe – láthatóvá teheti, hogy az én szembesülése véges időbeliségével az itt tárgyalt versben is lényegében a mindig már lejárt időre, valóban a „halott jelen” kísérteties megjelenésére vagy megkettőződésére derített fényt (olyasvalamire tehát, ami a már idézett József Attila-sor szétbontott képében is felfedezhető: „– Madarat lát? – pihe suhan s a csontváz ott áll messzi kopasz ág zörgő tetején –”). Másként fogalmazva, a bodzabokor „intelme” nem egyszerűen a múlandóságra, hanem a tiszta jelen(lét) lehetetlenségére, magának a jelennek az ismétlés-voltára figyelmeztet, s hogy ez a megközelítés Szabó Lőrinctől korántsem volt idegen, azt egyebek mellett egy jóval későbbi interjúja is igazolhatja („Nézze például a legnagyobb és legegyetemesebb újat, az évenkénti tavaszt vagy a nemzedékenkénti ifjúságot. Nézze, mennyire csupán reprodukció, mennyire csupán *ismétlése az életnek* és minden jelenségnek mindaz, ami van.”²¹ kiemelés K.-Sz. Z.). Mindez magyarázatul szolgálhat arra, hogy miért bizonyult csalóknak a test és kép kettősségét a jelenlévőbe bevezető mutató fölénye a nyelvvel szemben, mint ahogyan arra is, hogy miért vezetett Szabó Lőrinc költői útja szükségszerűen egy olyan vállalkozás (a *Tücsökzene*) felé, amelyben az önmegismerés lehetőségeivel egy részint fiktív, térbelivé tágitott időbeliség keretei között kellett számot vetnie.

²⁰ A Vörösmarty-utalás (s – egyáltalán – a romantikus költői nyelv fentebb tárgyalt megidézése) talán egyáltalán nem is esetleges, legalábbis a kísértet motívumának a romantikus költészetben betöltött szerepére gondolva. A kísértet egyébként az egész Szabó Lőrinc-költészet egyik leggyakrabban alkalmazott én-metaforája, amelyet talán – a Szabó Lőrinc-líra filozófiai környezetében Kabdebó szerint kitüntetett szereppel bíró – Max Stirner fogalomhasználatával is összefüggésbe lehetne hozni (vö. ehhez KABDEBÓ Lóránt, *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása* = Uő., *Vers és próza a modernség második hullámban*, Argumentum, Budapest, 1996, 67–68.).

²¹ SZABÓ Lőrinc, *[Rádióinterjú]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 604.

Az átírás mint kritikai aktus

Szabó Lőrinc költői pályájának a harmincas évek végére és a negyvenes évek elejére eső szakaszát mérlegre téve a szakirodalom – viszonylag egységesen – az *Örök Barátaink* című fordításgyűjtemény kiadásában (és a fordítások átdolgozásában), valamint első négy kötetének (*Föld, Erdő, Isten*, 1922, *Kalibán!*, 1923, *Fény, fény, fény*, 1926 [1925], *A Sátán Műremekei*, 1926) az *Összes versei*ben való újraközlése céljából tervbe vett átírásában (mely munka ötlete valójában több mint egy évtizeddel korábban merült fel)¹ látja ezeknek az éveknek a legszínvonalasabb, illetve az irodalomtörténeti értékelés számára legjelentősebb teljesítményeit. Az átírás mint kritikai aktus és mint a költői pálya időnkénti újraértelmezésének művelete illeszkedik ahhoz a Szabó Lőrincre oly jellemző attitűdhez, amely a múltnak a változó időbeli perspektíva által kikényszerített folytonos újratelemtésé-
ként írható le és amelyre az átírások mellett elvileg a húszas években írt köl-
temények felvétele az 1943-as *Összes versei* számára összeállított új, *Régen és Most* című ciklusba éppúgy alkalmat kínál, mint ahogy a *Tücsökgéne* ön-
idézetei, illetve – egyáltalán – kompozíciója is idesorolhatók ebből a szem-
pontból. Köztudott, hogy Szabó Lőrinc pályájának poétikai és politikai
értelmezhetősége szempontjából a recepció ugyancsak döntő jelentőséget
tulajdonított a *Vészér* című vers két változata összevetésének is. Az alábbi
elemzés tárgyát azonban az első négy verseskötet újraírására korlátozza,
amivel elsősorban az avantgárd poétikák feltételezhető hatásának sorsára,
illetve szerepének újraértelmezésére, még inkább azonban egyáltalán az
átírás esetleg kirajzolódó domináns stratégiáira kérdez rá.

¹ Lásd erről SZABÓ LŐRINC, *Az olvasóhoz* = Uő. *Összes versei*, Singer és Wolfner, Budapest, 1943, 677.

Bár ezeket a szempontokat nem feltétlenül gazdagítja jelentős mértékben annak lehetősége, hogy az átírás aktusát szövegváltozatok viszonyaként megközelítve a legkülönbözőbb irodalomelméleti előfeltevések és belátások mozgósíthatók (nyilván nem függetlenül az elemzés által érvényesített vagy előhívott szövegfogalomtól), mégis érdemes szem előtt tartani azt, hogy ez a jelenség legalább három képletet magában rejt, amelyek hozzájárulhatnak egy ilyen vizsgálódás tagolásához. Egyrészt – a „javítás” fogalma mentén – kibontakoztatható egy stíluskritikai aspektus, amely feltehetőleg annak feltárását teheti lehetővé, hogy a négy kötet mely jellegzetes szövegalkító eljárásai, illetve a beszédmódjukat meghatározó mely poétikai elvei esnek mintegy az átírás áldozatául. Ez a szempont, amellet, hogy nem feltétlenül mutat ki egyértelműen kijelölhető alakulásirányokat, illetve az egyszerű lexikai vagy szintaktikai cseréktől a vers beszédhelyzetének átpragmatizálásáig, sőt – egy-két esetben – szinte az egész vers „lecseréléséig” formailag radikálisan eltérő átírási stratégiákat kényszerül homogenizálni, egyszerűsíteni szükségyszerűen előhív egy következő megközelítési lehetőséget, amely a szövegváltozatok viszonyát intertextuális (vagy – Gérard Genette terminológiája szerint² – hipertextuális) összefüggésként fogja fel, hiszen a Genette által aktualizált kifejezéssel „palimpszesztusnak” nevezhető intertextuális viszonylatnak alighanem az átírás a legmagátólértetődőbb megvalósulási formája.

A szövegváltozatok intertextuális kapcsolata elvileg felveti annak teoretikus lehetőségét, hogy egy ilyen megközelítés eltekintsen az időbeli egymásután kronológiai kényszerétől (vagyis az eredeti variánsoknak pusztán az átírt változatok „pretextusaként” való felfogásától), sőt esetleg meg is fordítsa azt, bár ez utóbbi lehetőség aligha kompenzálhatja az irodalomtörténeti aspektus hatástalanításával előálló veszteséget. A változatok viszonyát intertextuális játéknak tekintve ugyanakkor láthatóvá tehetők olyan összefüggések is, amelyek a „javítás” konceptuális sémájában az eredeti változat pusztá kiindulópontként való kezelése és odahagyása miatt esetleg rejtve maradnak, és amelyek – különösen a szövegek határmezsgyéjén – a szövegek egymást értelmező aktivitásaként, sőt akár kizárólag a szövegek viszonyában létrejövő alakzatok poétikai effektusaként jelentkeznek, amire töb-

² Gérard GENETTE, *Palimpseste*, ford. Wolfram BAYER – Dieter HORNIG, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 13–15.

bek közt Barbara Johnsonnak a Baudelaire prózaverseit a lírai változatokkal egybeolvasó elemzése³ mutathat példát. Ez a – harmadik – szempont tehát a szövegek egymást értelmező párbeszédére összpontosíthatna, a szövegváltozatok viszonyát – a szociológiától kölcsönzött kifejezéssel – interpenetrációként felfogva, azaz olyan rendszerek viszonyaként, amelyek csakis kölcsönösen egymást feltételezve képesek létrehozni és reprodukálni önmagukat.

Természetesen a „javítások” egy része a szöveg legkülsődlegesebb vagy legszembeötlőbb szintjére vonatkozik, s ennyiben önmagukban aligha, csupán egy tágabb poétikai kontextusban ruházhatók fel olyan funkcióval, amelyekben ezeknek az átalakításoknak az átírás kritikai teljesítményében betöltött szerepe belátható: ilyen lehet például a tipográfiai megoldások látványos megváltoztatása, így a *Fény, fény, fény* jellegzetes – és a dikció szüneteit, töredezettségét jelölő – gondolatjel- és kettősponthalmozásának elhagyása (párhuzamként Gottfried Benn hasonló interpunkciós eljárásainak látványos egyszerűsödése kínálkozhat az „expresszionista korszaka” után), vagy a – szimbolikus szerepkört sugalló – nagybetűs szavak számának erőteljes csökkentése (igaz, ez utóbbi esetben – és ez más szinten is megfigyelhető az átírásokban – az ellenkező eljárásra is van példa: elsősorban a harmincas évek verseiben hangsúlyossá váló kifejezések korábbi előfordulásait emeli ki a nagy kezdőbetűs újraírás). Az olyan, „normatív” jellegű stilisztikai eljárások, mint a szóismétlések elhagyása vagy a szinesztéziák feloldása (pl. az „aratók illatos dalait” kifejezés jelzőjét a *Szénásszekér ment át a városon* című versben a későbbi, immár csak *Szénásszekér* címet viselő változatban a *bőrtörő* szó helyettesíti, az eredeti jelző hordozta tartalom azonban – jellegzetes módon – nem tűnik el, a vers egy előző sorába újonnan beillesztett „édes szagban” fordulattal tér vissza) poétikai szemszögből felfoghatók az expresszionista stílusjegyek kritikájaként is: például a szóismétlések „tilalma” egyben a szaggatott dikció, a tempós ritmika hatásainak tompításához is hozzájárulnak, tehát ez a fajta stíluskritika részint egybeesik a mindennapi nyelvérzék kontrolljával.

Ez avval magyarázható, hogy az átírásokban gyakran érzékelhető éppen a mindennapos nyelvhasználat poétizálásának törekvése. A szintaxis „javításának” a *Fény, fény, fény* sok verse esetében kardinális, de *A Sátán*

³ Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979.

Műremekei hosszú mondatainak gyakori rövidítésében (pl. a mellérendelő szerkezetek egyszerűsítésében, a felsorolások megrostálásában) is tetten érhető művelete, amelyet egy jellegzetes történeti argumentáció a versnyelv „klasszicizálódásának” bizonyítékeként kezel, inkább a dikció élőbeszédhez való közelítésének egyik stratégiájaként fogható fel, hiszen a redundancia megszüntetésének egyéb eljárásai is azt tanúsítják, hogy ezeket inkább a mindennapos nyelvhasználat általános „stílus szabályai”, mintsem a „szép beszéd” eszménye vezérli. Ez a – gyakran, például a *Van a pénznek lelke, barátaim!* új változatában (*Van lelke a pénznek*) szerencsés eredményű – normatív stíluskényszer helyenként ráadásul bizonyos poétikai effektusokat is megtör, a *Grand Hotel Miramonti* zárlatában az eredeti *világroncs* kifejezés második tagjának elhagyása a szövegből tematikailag, illetve mint a fölösleges redundancia megszüntetése megindokolható ugyan, ellenben éppen a zárlat hangsúlyos pozíciójában szakítja meg vagy teszi felismerhetetlenné a vers kompozícióját megszabó tropológiai folyamatot (melynek alapsémája a materiális világ „kifosztása” az ezáltal a szó szoros értelmében megelevenedő elegáns szálló működése által). A normatív stíluskényszer lehet az oka azoknak a – pl. Rába által is kifogásolt⁴ – lexikai cseréknek, amelyek a vers képkalkálásának egyszerűsödését vagy konnotatív gazdagságának csökkenését eredményezi (pl. az imént idézett *Szénásszekérben* a „tétova és perverz város” sor jelzőit a *villanyfényes* és a *síri* kifejezések váltják fel, aminek az antropomorfizáció megszüntetése mellett az idegen szó elhagyása lehet a másik motivációja).

Az átírások evvel előkerülő két meghatározó művelete, a lexika átalakítása, illetve az antropomorfizmusok elhagyása már kézzelfoghatóbban jelzik azt a distanciát, amely az új változatokat az eredetiektől elválasztja s amely elsősorban a *Te meg a világban* végbemenő poétikai fordulat „nyomát” vetíti vissza a húszas évek költeményeibe. Bár ez utóbbiak innovatív képkalkálásának legsikerültebb példái az új variánsokban is megtalálhatók, a húszas évek sajátos – Rába által némiképp igazságtalanul, bár újhordas költészeteszménye felől beláthatóan „a stílus vadhajításainak” nevezett⁵ –

⁴ RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 123. Lásd ehhez még a szerző egy korábbi dolgozatát: Uő., *Az izmusok sorsa Szabó Lőrinc költészetében*, MTA I. O. Közleményei 1959/1–4.

⁵ RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 122.

szóképzését az átírásokban olyan szókészlet megjelenése viszonylagosítja, amely elsősorban a *Te meg a világ* (*Az Egy álmai, Börtönök, Embertelen*) jellegzetes elvont metaforikájához kapcsolódik, például a *tükör*, az *agy* (pl.: „ne rájuk, – ide nézz! –.” [*Reménytelen ég alatt*] – „Ne oda – agyamba nézz.” [*Ellentétek*]), vagy a rabság önértelmező és önmegjelenítő motivikájában. A *Nem nyúlok hozzád, csak nézem, hogy alszol* 2. szakaszának zárata („[...] Óvatos / lelkem tüskéit fordítom feléd, mert / azt hiszem, te is arcom mása vagy / s megölsz vagy megrontasz a szerelemben.”) az átírásban gyakorlatilag a *Semmiért Egészen* intertextuálisan jelölt párdarabjává emeli a verset („[...] óvatos / lelkem tüskéit fordítom feléd, / mert törvény véd s mert zsarnokom lehetsz.”). Akárcsak a *Mit kaptam én még a világtól?* (új címe szerint *Utazás háború után*), a *Ma minden léggömb égbe szökik* (az 1943-as változatban: *Csodálkozás*) szcenikája is a test mint börtön képzete mentén alakul át az átírás során. A közvetlen érzékelésnek a húszas évek kötetiben oly meghatározó elve itt, a lexika szintjén is háttérbe szorul, jellegzetesen pl. a bomlás és pusztulás organikus folyamataira utaló kifejezések kigyomlálásával (pl. a *Föld, Erdő, Isten* XXIX. darabjában: „[...] Kesperü szél / döngeti az ég rothadt kapuit,” – „[...] Kesperü szél / törte be az ég fénylő kapuit,”), de az eredeti változatok közvetlenül (bár tárgyiasan) erotikus kifejezései is áttételesen, metaforikusan „rejtve” térnek vissza az átírásokban.

Az antropomorfizáció retorikai stratégiájában inkább egyfajta funkcióváltás, mintsem statisztikailag jelentéssé tehető különbség érzékelhető az összevetésben: bár különösen az igés antropomorfizmusok jelentős részét Szabó Lőrinc kiiktatja az új változatokból, sok újat is létesít. Mégis szembeötlő az eltérés: míg a kép dinamikáját vagy a kép létrejöttének mozgását érzékeltető antropomorfizmusokat az új változatok jelentős részben elemeikre bontják, azok, amelyeket megtartanak, elveszítik a kép létrehozójává allegorizált kifejezést (pl. az *Operába indul az autó* első változatában szereplő „[...] amikor november / megtáncoltatta az első / hópelyheket az ablak előtt” fordulat megfelelője az átírt változatban már csak a „pelyhek táncát” láttatja), az újonnan létesítettek pedig (pl. „a föld vegyész kezében” [*Séta közben*] vagy „[...] hány / akarat lükteti össze / a percek mozaikjait és / mennyi erő a körútak / egy-egy mozdulatát!” [*Töprengés egy körúti padon*]) általában a kép vagy a jelenet absztrakciójához járulnak hozzá evvel az eljárással, vagyis az antropomorfizmus alakzatának funkcióváltása a kép

vagy a képalkotás dinamikájától azok absztrakciója felé való fordulásban válik megragadhatóvá.

A közvetlen látvány absztrakciójának képlete már a *Föld, Erdő, Isten* újraírásaiban is megfigyelhető, de például a *Kalibán!* címadó versének kezdetén is az „értelmetlen tündérjátékok” kifejezés váltja fel az eredetiben szereplő „mágneses és nehéz sugarakat”, és Szabó Lőrinc az új változatba beilleszt egy olyan részt is („Az aljas élet szégyelli magát / és álarcot vesz fel és hisz neki.”), amely az ember géppé való átalakulásának egyfajta értelmezéseként is olvasható. Az általánosítás vagy fogalmivá alakítás egész verskompozíciókat is érint, például a *Meghalni ilyen fiatalon* új változata egy erkölcsi-jogi szókézsletből építkező dialógust helyez az eredeti zárlat helyére („Ki a bűnös? Tán én magam. / Ne reményt ígérj, gyűlölet, – / erőt adj! az kell!...A jövő / reménytelen is megjöhet!”). Egyáltalán gyakorinak nevezhető az érzékletes képek olyan metaforikus fordulatokkal való helyettesítése, amelyek – hasonlóan Szabó Lőrinc és József Attila harmincas évekbeli költészetének egy jellemző eljárásához – a fogalmak vagy egyéb nem képi elemek tárgyiasításaként írható le: a *Tízezer éhes nyíl vagyok* második szakaszának 1926-os szövege az én szimultaneitásának képletéhez illeszkedik („A lelkem tízezer robbanás / tízezer éhes nyíl vagyok; / átfúródom a nőkön, falakon,”), az újraírt, *Nyugtalanság* címmel közölt változat viszont „a világ husába” irányítja a nyílveesszőket.

Ez a folyamat alighanem tágabb értelemben is a dikció beszélt nyelvhez való közelítése melletti másik meghatározó jelentőségű változtatásnak tekinthető az átírásokban. Ez utóbbi a leglátványosabban a *Fény, fény, fény* – Rába szerint⁶ – szintaxisromboló mondatképzésének visszavonásában ragadható meg. Rába a *Fény, fény, fény* eredeti szintaxisát még a Stramm-féle „szóköltészeténél” is radikálisabbnak tartja, noha ez utóbbiakban a szavakban vagy tömondatokban általában több mondatlehetőség egyfajta csomópontja ismerhető fel. Hogy Szabó Lőrincnél sokkal inkább rekonstruálható vagy egyszerűen félbehagyott mondatrövidégekről van szó, azt éppen a *Fény, fény, fény*nek a szintaxist nagyobbrészt „helyreállító” átírásai bizonyítják, például a *Sikolts, gejtír! Tavasz! Égbetörő!* eredeti nyitányát („Tavasz! – Forognak – Valaki – / A lélek ventillátorai –”) az átírás a mondat

⁶ Uo., 45.

„összerakhatóságát” akadályozó közbevetés (*Valaki*) kiiktatásával („Tavaszi! – Zúg, tisztít valami – / A lélek ventilátorai –”) teszi szabályosabbá, az utolsó szakasz kezdetét („Szépségek – – Élni! – – Tavaszi dalok! / Őrjöngő ventillátorok!”) pedig szabályos, „teljes” mondatok helyettesítik. Az átírások tehát nagyjából megszüntetik a *Fény, fény, fény* töredékes szintaxisának azon effektusát, amely a felkiáltások, felszólítások vagy egyszerű megnevezések sorozatával az érzékelés pillanatszerűségében, a vershelyzet egyes momentumokká tördelt időszámájában lokalizálja a lírai ént s ezáltal a közvetlen érzékelés, a váltakozó látvány megragadhatatlan perspektivikájával ruházza fel azt. Ezt a változtatást a képalakítás átalakítása is tükrözi: míg az *Iszonyodva nézlek, áldott kenyér* második szakaszának önreflexívként is olvasható mondatai („[...] A kép rohan, / tárult mezőkre, boldogan – / – A kép! most visszafelé! –: keserű / átváltozások [...]”) által bevezetett átváltozássorozatot az eredeti inkább csak egymás mellé halmozott érzékletekként prezentálja, az átírt változat (*Kenyer*) – az idézett sorokat elhagyva – múlt időben előadott történetek sorozatává fűzi.

A *Fény, fény, fény* és *A Sátán Műremekei* szaggatott, gyors ritmusú dikcióját meghatározó különféle eljárások jelentős része tehát átalakul az új variánsokban. Az eredeti változatok egyik – alighanem Babits hatására utaló – jellegzetességét, a hátravetett (részben értelmű) birtokos jelzős szerkezeteket, amelyek a hangsúlyozás rendjét befolyásolva a beszédmód egyfajta deklamációs modalitásához járulnak hozzá, az átdolgozás sok esetben más, a beszélt nyelvhez közelálló mondatfűzéssel helyettesíti (pl. az *Amiért nemcsak templomokat* újraírt s ekkor már az *Ünnep* címet viselő változatában: „[...] félelmetes / gazdáit a pénznek, szemtelen / vigéceit a jóságnak [...]” – „[...] félelmetes / pénz-szörnyeket, nemcsak ifju / lelkesedést, friss vért, kacagó / lányokat s gyermekeket [...]). Az ilyen eljárások helyenként az eredeti fordulat szemantikai összetettségét is feloldják, például ugyanebben a versben a sorok új elrendezése az enjambement-nak (a sorvég képezte szünet révén) a jelentés létrejöttét dinamizáló teljesítményét hatástalanítja: míg az eredeti változat zárlatának („a megnyugvást, a Semmit, aki / az idő / teljességében értem is / eljön s dajkáló karjaiban / elringat mindörökre, ámen.”) egyik különösen rövid sora az olvasás menete szerint először egy pillanatra azonosítja egymással a *Semmit* és az *időt*, az újraírt változat az enjambement áthelyezésével („a semmit, / aki az idő teljességében / ér-

tem is eljön / és áldott karjaiban / elringat mindörökre, ámen.”) megszünteti a kétféle szintaktikai kapcsolódás felvillantott lehetőségében rejlő eredeti dinamikát.

A szintaktikai és retorikai transzformációk tekintetében tehát összefoglalólag az állapítható meg, hogy ha az átiratok mégoly heterogén stratégiáiból kibontakoztatható valamilyen implicit kritika iránya, akkor az elsősorban a dikció élőbeszédhez való közelítésében, a közvetlen percepció – részint az expresszionista líra hatására visszavezethető – elvének, illetve a beszédhelyzet egyfajta pillanatokra bontott jelenszerűségének elutasításában ismerhető fel. Ez egyben azt is jelenti, hogy az átirások természetesen a harmincas évek Szabó Lőrincének hangjához hozzák közelebb az eredeti változatokat, ez a folyamat ugyanakkor nem értelmezhető a „klasszicizálás” oly sokszor súlykolt képlete mentén.

Korántsem biztos azonban az, hogy a húszas évek verseinek „újraközlésében” feltárulkozó kritikai folyamat pusztán mint ilyen, azaz csakis kritikaiként interpretálható, például a szövegváltozatok viszonyának intertextualitását előtérbe helyezve. Az eltérések mértékének skálája természetesen ebből a szempontból is szélesnek bizonyul, a vers szinte teljes lecserélésétől pusztán egy-egy szó megváltoztatásáig, ugyanakkor ez utóbbi művelet is kiválthatja a szöveg teljes újratematizálódását, például a *Föld, Erdő, Isten* záró darabjában, ahol a második szakaszban kétszer előforduló *szeretet* szó helyére a *harc* és a *hit* kerülnek („[...] megtörtem a szeretetben / [...] megtartalak a szeretetben” – „[...] megtörtem a harcban, a hitben, / [...] megtartalak a harcban, a hitben,”). Néhány esetben viszont az újraírás az eredeti szöveg valamely retorikai eljárását ismétli vagy sokszorozza meg, például az *Idenek* új változatában (azon ritka esetek egyikében, amikor Szabó Lőrinc bővíti is a szöveget) a címadó szó hangalakjával folytatott játék figura etymologicája („külön ideg külön idegek közt, / idegen marad az idenek közt:”) ismétlődik meg egy másik szóval is („maga az Ember, az Egy, az Egyén”).

A változtatásokat az eredeti szövegek mellé helyezve feltűnő gyakorisággal khiasztikus szerkezetek bontakoznak ki, ami – azon túl, hogy ennek az alakzatnak a *Te meg a világtól* kezdve jut kitüntetett szerep Szabó Lőrinc költészetében – már csak azért is figyelemreméltó, mert a párhuzam vagy azonosság és az ellentét, de még inkább az azonosítás és a felcserél-

hetőség kettős mozgása, amelyre ez az alakzat alapul, éppen az eredeti és az átirat viszonyát képezi le. A *Sikolto, gejszír! Tavaszi Égbetörő!* már idézett zárlatának újraírásában az első felkiáltás („Óh, be nagyon hívsz! – Indulok,”) az eredetiben szereplő mondattöredékekre („Szépségek – Élni! – Tavaszi dalok!”) vonatkoztatható, ugyanakkor a második sor („a mindenségbe széthalok –”) szemantikai oppozíciót képez ezekkel. A *Föld, Erdő, Isten* VIII. darabja eredeti és újraírt szövegének egyfajta „egymásra-helyezéséből” kibontakozó khiazmus („[...] Ujjaid/ tegnap remegve kérték kezemet/ és ma ijedten futottak előlem.” – „[...] Ujjaim/ tegnap barátként fogták kezedet,/ s ma kerültek, s szenvedtek nélküle.”) egyrészt az ujjak összefonódásának és szétválásának képét vetítik ki egy metafiguratív szintre, másrészt viszont megkettőzik a „tegnap” időhatározó referenciáját, hiszen a két változat viszonyában egy időbeli folyamat is kirajzolódik („remegve kérték” – „barátként fogták”), amivel egyben az eredeti változat maga is felruházódik a múlt időindexével, legalábbis az átirás felől nézve.

Ritkább, de azért feltűnő eljárás a khiasztikus újrarendezés olyan változata, amelyben a létrejövő alakzat metafiguratív szinten feltárulkozó jelentése (vagy jelentéslehetősége) az első változat egyfajta alátámasztásaként vagy megerősítéseként fogható fel. Az *Örök ösztönzőm, áldott Anyaföld!* című vers első változatának jellegzetes „panteisztikus” képlete („mert ketten Egy vagyunk, Én és a Föld; / napos csirái bomlanak belőlem, / mert én vagyok a fű, a föld.”) a *Misztikus hódolat* címet viselő átiratban úgy ismétlődik meg, hogy a harmadik sor birtokviszonya megfordul („mert ketten egy vagyunk, én és a föld; / az én csiráim törnek ki belőle,”), s az így előálló khiasztikus szerkezet formailag is az összefonódás képzetével ruházza fel a két változat intertextusát, ami jelen esetben kissé meglepő is, mert az átdolgozások általában inkább visszavonják a panteisztikus azonosulás lehetőségét a versekben, hiszen ezt majd csak Szabó Lőrinc kései pályaszakasza eleveníti fel ismét. A khiazmus formája felfedezhető az el- vagy kihagyások viszonyában is, például a *Wild West Európában*, melynek első változata a szöveg elején megadja a *csorda* metaforájának némiképp példázatos feloldását („Nagyvárosokban, a pénz / aszfaltozott vadászterületein / keresi az éltető / füvet az emberiség, / a véletlen csordája. [...]”), ami az átirat változatból kimarad („fűért loholnak egész nap / a jámbor csordák. [...]”), ez ugyanakkor a zárlat képének megfejtését tartalmazza („este a szerelem / ünnepi

istállóiban / kétszáz meztelen női comb / hódol és szalutál.” – „este a szerelem / ünnepi istállóiban, a csodarevü / tetőpontján / egyszerre kétszáz meztelen / női comb tiszteleg.”).

Az átírások szintén jellegzetes stratégiája figyelhető meg az újrapragmatizálás különböző eljárásaiban, például a jelenetek átrendezésében, vagy éppen az időszerkezet vagy az időviszonyok hasonló megváltoztatásában, amire a *Föld, Erdő, Isten* imént idézett verse is példát mutatott. Az át- vagy újraszcenizálás különösen a *Kalibán!*-tól kezdve játszik fontos szerepet az átírásokban. A *Kalibán! Átkozd meg a várost és menekülj!* címet viselő ciklusában a város mint helyszín nyer egyértelműbb, ugyanakkor az absztrakció lehetőségét is nyilvánvalóbbá tévő kontúrokat. A *Pókokat rakok a szemeibe* (az átdolgozás után: *Akkor*) zárata viszont a beszélő önmegjelenítését is elvontabbá, illetve némiképp allegorikussá teszi („Akkor aztán / beleibe tapos a sarkam / és bosszút állok / és pókokat rakok undok szemeibe!” – „De akkor / én se fogom tudni, / hogy beleibe tapos az igazság / és koldusnak állítja ki a sarokra / és bosszút áll / és pókokat rak undok szemeibe.”). A zárlat két változatát egybeolvasva itt is egy khiasztikus mozgás válik láthatóvá: az *én* helyére lépő *igazság* egyrészt a bosszú vagy átok képletét értelmezi át, elvontabbá téve a vers szcenikáját, de felfogható (a szó szoros értelmében) a kései változat utólagos „költői igazságszolgáltatásaként” is. A cserét a másik irányban végiggondolva ugyanakkor egy olyan olvasat lehetősége is körvonalazódik, amely az eredeti változat rejtett allegorikusságára hívja fel a figyelmet azáltal, hogy az *én* és az *igazság* felcserélhetőségét láttatja be. Ezen kívül felfogható az átírat az eredeti szöveg *én*-pozíciójának kritikájaként is, amennyiben a zárlatban megfogalmazott fenyegetés beválthatatlanságát (legalábbis a lírai *én* általi uralhatatlanságát) teszi láthatóvá („én se fogom tudni.”).

A *Bazilikában zúg a harang* eredeti változatában (amelyben még szerepel a Sárközi Györgynek szóló ajánlás, illetve a beszédhelyzetet jelölő preambulum [„*Valaki szól:*”]) egy harmadik személy kommentálja a vers reflexiósorozatát kiváltó beszélgetés jelenetét („s az uccán két fiatalember / vitázik a költő / ideális feladatairól –”), míg az átírt szöveg e jelenet egyik szereplőjét szakítja meg a párbeszédben (vagy önmagával folytatott párbeszédben) s idézi a harmadik alak (ez a *láthatatlannak* nevezett *Valaki* ebben a variánsban is alig nyer kontúr) ily módon múlttá váló ellenveté-

seit: „a barátommal hadakoztam, / mialatt magammal hadakoztam, / úgy éreztem, egy harmadik / áll mellénk, láthatatlanul / egy harmadik, valaki, idegen. / Munkás lehetett, vagy munkanélküli, / figyelte a vitánkat / és én *hallottam* gondolatait. / Így válaszolt:”. Az átírt változat evvel az átalakítással még inkább kiemeli, hogy a mindkét verskezdetben szóba hozott „vitát” a költő feladatáról alighanem éppen az azonosíthatatlan harmadik közbeszólása jelenti.

Az átpragmatizálás másik jellegzetes – bár ritkábban előforduló – módzata a megszólaló vagy a megszólított személyének grammatikai megváltoztatása, a Genette által „transzvokalizációnak” nevezett művelet. Az *Átkozod meg a várost és menekülj* című versben (az átírt változat címe: *A szörnyeteg városa*) leírt és „halott szörnyhöz” hasonlított ház nagyvárosi víziójába az átírás már befoglalja a beszélőt is, hiszen a megszólított *ti* helyére számos esetben a *mi* névmás kerül. Az átírat ezzel természetesen megfosztja a szöveget a megszólítás beszédaktusától vagy legalábbis annak dominanciájától (a többes szám első személyű mondatok a szövegben nem önmegszólítások, inkább konstatív modalitásúak). Ez a vers beszédhelyzetét is kimozdítja a kissé profetikus attitűdből s így a – Rába által Georg Heym nagyváros-lírájához hasonlított⁷ – vízió is egy absztraktabb szcenika vonásait ölti magára. Ezzel egyébként egy nagyon érdekes és tanulságos stratégia is láthatóvá válik, amely az átírások több eljárásában is érzékelhető, még hozzá a beszéd közvetlen cselekvésszerűségének, performativitásának (legalábbis részleges) visszاسzorítása egy tárgyiasabb, konstatív modalitás érvényesítése érdekében (pl. a *Fény, fény, fény* töredezett szintaktikai alakzatainak helyreállító-kiegészítő átalakítása vagy a felkiáltójel elhagyása a *Kalibán* címéből is értelmezhetők ennek a folyamatnak a megvalósulásaiént). Ez megint csak előhívja az eredeti változatokkal szembeni distancia (csak részint időbeli) képletét, hiszen a nyelvi cselekvés hangsúlyozott performativitása (pl. a megszólítás, felkiáltás és egyáltalán a beszéd közvetlen érzékelést imitáló pillanat- vagy jelenszerűsége) mindig magával vonja a beszédhelyzet közvetlenségének, a megnyilatkozás hangsúlyozott jelenbeliségének nyomatékos effektusát, így ennek háttérbekerülése természetesen az eredeti beszédpozíció múlttá idegenítéseként érthető az átírások metapoétikai

⁷ *Uo.*, 34.

önértelmezésének szintjén, hasonlóan egyébként ahhoz, ahogyan Baudelaire prózaversei az eredeti, lírai variánsokhoz való viszonyulásához.

Az átpragmatizálás talán legjellegzetesebb eljárása Szabó Lőrinc átírásaiban leginkább az időviszonyok átalakításában azonosítható, amint azt már az imént idézett példák némelyike is láthatóvá tehet. Ez a folyamat általában az eredeti variáns múlttá távolításaként írható le, ugyanakkor ennek ellenkezőjére is akad egy-két példa, így a *Tihany partján a hegy alatt* zárlatának megváltoztatásában.

Az időviszonyok, pontosabban a perspektíva különös váltása tárul fel a *Föld, Erdő, Isten* XI. verse kezdetének – egyetlen ige cseréjére korlátozódó – megváltoztatásában: az új változat („Amint felfelé mentünk [...]”) a visszatekintésnek a perspektívaváltás által képzett távlatából mintegy befejezi az eredeti nyitány szintén múlt időben ábrázolt jelenetét („Amint felfelé jöttünk [...]”). A *Nagy nyaramban tavaszi lepke* című vers átírata (*Mitológia*) a lírai én eredeti önjellemzését („nem illik hozzád ez a rút / lázadozó, lomha nagy állat.”) utalja a múltba, illetve jelzi annak érvénytelenségét vagy megváltozását, ráadásul úgy, hogy a lecserélt *lázadozó* kifejezést az új variánsba is beépíti, még látványosabbá téve magát a cserét („lázongva tiszteli bizalmad / a meggyávelt, lomha, nagy állat.”). Ezek és az ilyen típusú átalakítások nem feltétlenül tekinthetők az átírások legjellegzetesebb eljárásainak, ugyanakkor olyan perspektívát nyitnak meg, amely láthatóvá teszi azt, hogy az új változatok nagyon is tudatában vannak, hiszen reflektálják azt a távolságot, amely az eredetitől elválasztja őket. Ha más esetleg nem, ez mindenképpen azt tanúsítja, hogy az átíratok nem kizárólag vagy egyáltalán nem az eredeti változatok „helyett” készültek, azaz nem azok eltörlésében vagy megszüntetésében áll az értelmük. Hogy ez mennyire tudatos, azt Szabó Lőrinc 1943-as *Összes versei*hez mellékelte írása bizonyíthatja, amelyben azt a – közvetlenül a filológusoknak szánt – lehetőséget emeli ki, hogy olvasója „így is dolgozhat majd a régi és új variánsokkal, összevetésekkel; sőt most dolgozhat igazán velük.”⁸

Az, hogy a szövegváltozatok intertextuális játéka sok esetben szintén magát a variánsok közötti viszonyt emelik ki, például a deiktikus elemek kettős kódolásával, vagy állítják azokat metafiguratív önértelmezésük kö-

⁸ SZABÓ, *Az olvasóhoz*, 680.

zéppontjába, az átírás gyakorlatában legalább kétféle stratégiáról árulkodik: az átdolgozások azon törekvéséről, amely a saját életmű korábbi szakaszának poétikai arculatát átalakítva vagy átrendezve azok implicit kritikáját teszi láthatóvá, illetve – ami tulajdonképpen ugyanennek a folyamatnak egy másik aspektusa – az eredeti szövegek interpretációjának attitűdjéről (ahogyan az új változatok megértéséhez is az eredeti szövegek kínálnak legalábbis egy lehetőséget). Mint már az átpragmatizálás különféle módozataiban látható volt, az intertextuális transzformációk⁹ sok esetben éppen azt a jelenséget helyezik a középpontba, amelyet a szövegvariánsok intertextuális kapcsolatuk általi újrakódolásának lehetne nevezni. Az, hogy a variánsok egymás értelmezéseiként is működhetnek, szükségszerűen következik abból a belátásból, hogy poétikai karakterük sok esetben szinte egyáltalán nem írható le egymástól függetlenül.

Az átalakítások legszembetűnőbb eljárása kétségkívül a címadás megváltozott technikáiban figyelhető meg. Ezek legáltalánosabb vonása abban ragadható meg, hogy az új címek sokkal egyértelműbben vonatkoztathatók a versszöveg egészére. A *Föld, Erdő, Isten* darabjainak az egyes szövegek sorszámán, illetve a kezdőszavakon kívül nincs címe, míg az átírásokban átfogó, a tematikus összefoglalás vagy előreutalás funkcióját ellátó címek kerülnek a sorszámok alá. Az átdolgozás a többi kötetben is új címmel látja el a versek nagy részét, amelyek általában semleges modalitású, tárgyyszerű, tömörítő vagy leegyszerűsítő (pl.: *Szénásszekér ment át a városon* helyett *Szénásszekér*), sokszor a képaláírásokra emlékeztető (pl. *Lombosodó napos tavaszban* helyett *Varázskert*) vagy – más esetben – a vers befejezettségét (pl. nominalizálás által) sugalló, olykor a beszédhelyzet jellemzését vagy meghatározását nyújtó (pl. *Ma minden léggömb égbe szökik* helyett *Csodálkozás*) formulákból építkeznek.

Ezek az eljárások összességükben az eredeti szövegtől való távolságvételt műveleteként foghatók fel vagy írhatók le, amely – a *Föld, Erdő, Isten* új címadásához hasonlóan – abban fejeződik ki a legegyszerűbben, hogy azokat a verscímeket, amelyek a versszöveg egy-egy sorával vagy részletével egyeztek (azaz a cím és a textus szerves összetartozását a cím versszövegben való bennefoglaltságával, vagyis a versszöveg általi megismétlésével fejez-

⁹ Ezek Genette kategorizációs rendszerében alapvetően a „komoly” (tehát kevésbé a „játékos” vagy a „szatirikus”) transzpozíció körébe sorolhatók, vö. GENETTE, *I. m.*, 287–288.

ték ki), az átiratok szinte kivétel nélkül lecserélik. Végso soron tehát a szövegek (Genette fogalmával élve) paratextuális környezetének átrendezése is tulajdonképpen a vers azonosítása és a verstest közötti feszültséget érzékelteti, azaz – az átirás és az eredeti közötti időbeli távolság mellett – a szöveghez való viszony megváltozását is jelzi (idesorolható még az eredeti, alkalmi ajánlások elhagyása is, ez azonban a versgyűjtemények összeállításának viszonylag általános elve). Megjegyzendő itt még, hogy az, hogy Szabó Lőrinc lecseréli az eredeti, Rába szerint gyakran „harsogó”¹⁰ verscímekeket, nem feltétlenül válik az új variánsok esztétikai hasznára, hiszen az új, általánosító, olykor azonban semmitmondó vagy közhelyes címváltozatok helyenként már-már kommentárnak hatnak, mint pl. a *Minden szent fények elbucsúznak* új címének túlértelmező formulája (*Zúrzavar és kétségbeesés*) esetében.

Az új címeknek természetesen a szövegek átpragmatizálásában, sőt – bizonyos esetekben – újrakontextualizálásában is jut szerep, így a *Föld, Erdő, Isten* XVII. és XXXIII. versei a szövegben megszólalót megnevező új címek (*A szelíd tanítvány, A barbár tanítvány*) révén válhattak egyértelműen Szabó Lőrinc és Babits barátságának dokumentumaivá: a kontextus ezúton végrehajtott kijelölésében vagy homogenizálásában rejlt csapda abban ismerhető fel, hogy bár ezekben az esetekben éppen az átirás látja el közvetlen vagy kizárólagos referenciális kerettel a szövegeket, a változtatásokkal létrehívott kettős kód ezt eleve megbontja. A XXXIII. vers szövegének módosításai kettős perspektívát képezve ellentmondásos folyamatá oldják a mester–tanítvány viszony tematikus súlypontját: a verskezdet variánsainak összeolvasása („Komoly s nehéz szavaid úgy világítottak / mint Kalchedon topáza ujjadon. – Azóta / más hitre tértem. E kevély öntudatosság, / e pontos, ésszel-épített élet – [te mondtad / a büszke szót] [...]” – „Komoly szavaid oly tisztán világítottak, / mint Kalcedon topáza ujjadon. Azóta / mégis elcsábított valami. Túlvilágod, / a csodálatos filozófia – [be szépen / csalogattál!] [...]”) a tanítvány önállósodásának képletét bizonytalanítja el („más hitre tértem” – „elcsábított valami”), a vers megszólítottjaként feltételezhető mester tanainak jellemzésében pedig az *élet* és a *túlvilág* kifejezések cserélődnek fel, illetve azonosítódnak egymással.

¹⁰ RÁBA, Szabó Lőrinc, 123.

Hogy az új címadásban rejlő újrakódolás miként bontja meg mégis az éppen általa kijelölt interpretációs keretet, annak az egyik legérdekesebb példáját a XVII. vers (*A szelíd tanítvány*) nyújtja. A biográfiai (később a Szabó Lőrinc-életmű, elsősorban a *Tücsökgéne* több szövege által is megtámogatott) kontextus elvileg a vers megszólítottjának Babitscsal való azonosítását írná elő, ám felismerve a vers zárlatának („Rád figyelek, de még szégyenkezve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”) intertextuális kapcsolatát Stefan George egyik, éppen Szabó Lőrinc által, ám csak jóval később magyarra fordított¹¹ versének (*Betriibt als führten sie zum totenanger [Búsa, ahol találkozunk!]*) befejezésével („Und sind wie seelen die im morgengrauen / Der halberwachten wünsche und im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben / Sich ganz zu öffnen noch nicht getrauen.” [„olyanok, mint lelkek, melyek a síri / álmot tüntén csak félig vannak ébren / s a rontó, nyers, koratavaszi szélben / még nem nagyon mernek egész kinyílni.”]), az válik láthatóvá, hogy a vers pragmatikai kereteit egyértelműsítő új cím éppen a biográfiai kontextus homogenitását töri meg: az intertextus révén ugyanis a címben és a vers beszédhelyzetében implikált *mester* legalább oly mértékben, ha nem sokkal inkább utalhat Georgéra, mint Babitsra, hiszen a „tanítvány” így akár a „fordító” egy metaforájaként is felfogható.

Az átírásokban nyújtott újraértelmezések sok esetben a lírai szubjektum átalakítását is magukban foglalják. A *Fekszem, hanyatt Fűben* átírata a sötétedés metaforizált leírását („nézem a felhőt / és lent az erdőt, / e néma táborn / mely véd sötét / dárdaival, / s ha betakar / fekete árnya:”) újra-fogalmazva („Nézem a felhőt / és lent az erdőt, / a néma táborn; / aztán lehúnyom / a szemem,”) az én projekciójának képletét teszi felismerhetővé a szövegrészben, hiszen a „sötét dárdák” metaforikus hasonlítottját a fák helyett a szempillákban jelöli ki s így a két szövegváltozat a fák és a szempillák metaforikus azonosításának kétféle olvasataként válik szembeállíthatóvá. A *Fény, fény, fény* nyitóversének (*Ki van itt az éghez közelebb?*) – Rába szerint a Doppelgänger-tematikát megidéző¹² – énmegkettőzése („bennem egy iszonyú Másik is él, / él és szívemet / sugaraival telezengi, –”)

¹¹ Vö. SZABÓ LŐRINC, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 13.

¹² RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 122.

az átiratban (*Álarc mögül*) az én sokféleségének és személytelenségének elvontabb és egyértelműen a *Te meg a világ* szubjektumfelfogását tükröző képletévé alakul át („Az Egy csak álarc, alatta az Ő, / alatta a Sok meg a Senki: / sorsom, hogy változás legyek, / mely a saját / ellentétét játszva teremti:”), míg a *Nézek s ezer arcom visszanéz* átdolgozott változatának (*Kísértetek*) nyitánya a világ és az én kölcsönös meghatározottságát („Ez itt a világ és benne én, – / tömbök, rudak, atomok:”) ezek elválaszthatatlanságának szintén a *Te meg a világ*ból ismert sémája mentén fogalmazza újra, a tükörmetaforika kiterjesztésével („Ez a világ és benne én, / tükrök itt, tükrök ott,”). Ezek a változtatások azt is jelezhetik, hogy az átiratokban kibontakozó szubjektumfelfogás az eredeti változatok egyfajta újraolvasásának eredményeként is felfogható: olyan újraolvasásként, amely a korábbi variánsok képvilágát a szubjektum tudatának megjelenítéseként, valóban valamiféle projekcióként „fejti meg”, a szubjektum pozíciójának új, kettős (azaz egyszerre külső és belső) kódja szerint.

Nehéz megítélni, hogy az átírások eljárásainak azon típusa, amely az első változat valamely poétikai vagy retorikai műveletének értelmezését egyfajta „feloldásként” hajtja végre, változtat-e (s ha igen, milyen irányban) a szöveg esztétikai értékén, hiszen ezek a gesztusok nyilván nem csupán „javításként”, illetve – olykor – „rontásként” foghatók fel, hanem szinte a szó szoros értelmében az eredeti szöveg olvasásának aktusát viszik színre – a variánsok pozicionális különbségét ezáltal az átírás önreflexív szintjén is jelezve. Az egyik ilyen eljárás a költői (leginkább metaforikus) kép létrehozásának a kép szétbontása vagy fogalmi kontextualizálása általi magyarázatában ismerhető fel.

Az „öngyilkos hullámok” antropomorfizmusát a *Föld, Erdő, Isten* III. versében az átirat például azáltal fejti ki, hogy az időtartamot kifejező jelzők révén hangsúlyozza a kép referenciájában rejlő sajátos ellentétet, a hullám folyton megszűnő és újrakezdődő mozgását („az örök hullámok sikoltva dobják / fáradt testüket a percnyi halálba”). A *Fény, fény, fény* címadó versének (*Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül*) átirata (*Lidérc*) viszont éppen eltünteti a szöveg egyik önértelmező alakzatát, amely a kísértő látvány érzékelésére vonatkozó kifejezést („S minden megingott”) a második szakasz egyik metaforikus átváltozássorozatának („tornyok zsiráfnyaka nádszál”) egyfajta leírásává avatja, és az ebben rejlő önreferenciális jelentéslehetőség-

get (a kép megragadhatatlanságának képletét) az új címben foglalja össze, megbontva a szöveg tropológiai rendszerét.

Az önértelmezés olyan megvalósulásai viszont, amelyek a szövegek kölcsönös egymásba épülésének logikáját megbontva úgy adják meg az eredeti változat megfejtését, hogy valójában egy fogalmi vagy szó szerinti párhuzam beillesztésével pusztán kibővítik vagy megismétlik, de nem alakítják át az eredeti szöveg kompozícióját, alighanem a túlértelmezés eseteiként foghatók fel, amire számos példa található az átiratokban. Egyértelműen idesorolható például a *Kalibán!* címadó versének új zárata („és ne tudjuk még sajnálni se, hogy / soha többé nem leszünk emberek.”), amely felfogható ugyan az eredeti szöveg beszédpozíciójának kritikájaként, de ezt a vers átdolgozása már több ponton és finomabban végrehajtotta a szövegben: pl. míg az első változat Kalibánt az ösztönösség allegóriájaként jeleníti meg („[...] kinek vak izmaiban / az élet, minden kattogó tudás / s minden erő magától működik, / öntudatlan s nem képletek szerint –”), az átirás homogenizálja a „lázadás” tudatos vagy tervezett voltára vonatkozó lexikát (elhagyva pl. a „gondolkozás nélkül gondolkozó” kifejezést, illetve mégis *képletnek* láttatva Kalibán „szörnyű agyának” működését: „[...] a te szörnyű agyad a / bestia mindenség legigazabb / képletére kattogva működik, –”). A *Wild West Európa* már idézett átdolgozásában pedig kifejezetten kétes annak a túlértelmezésnek a teljesítménye, amely a tisztelgő női combok képének alapját képező referenciát (*csodarevű*) magában a versszövegben adja meg. Az ilyen eljárások azt teszik láthatóvá, hogy e kötetek nyelvi világának a fogalmisághoz, illetve a beszélt nyelvhez való közelítése, valamint a redundancia visszaszorításának törekvései, amelyek az átirásokat meghatározó normatív stíluskenyszer következményeinek tekinthetők, sok esetben szembekerülnek s így hatástalanítják egymást. A tisztelgő combok antropomorfizmusának képi eredetét megadva a szöveg ugyanis kétségkívül kiszolgálja egy közvetlenül referenciális olvasat igényeit, ugyanakkor – azáltal, hogy valójában már az első variáns („este a szerelem / ünnepi istállóiban / kétszáz meztelen női comb / hódol és szalutál.”) is implikálja a metaforikus azonosítás alapját – a hasonlított megnevezésével lényegében növeli a szöveg szerveződésének redundanciáját.

(A konkrét példától most eltekintve) ez persze nem jelentheti egyszerűen azt, hogy az ilyen jellegű túlértelmezések egyértelműen gyengítenék

az átírt verset az eredetihez képest. Ez ugyanis csak egy olyan megközelítésben volna igazolható, amely a variánsok létrejöttét – az „ultima manus” nevezetes elvét szigorúan alkalmazva – az eredeti változatok eltörlésének tekinti. A variánsokat egymástól részint független szövegekként, azaz viszonyukat egyfajta interpenetrációs rendszerként kezelve (amit már a cím-változtatás gyakorisága is motiválhat) ugyanakkor észre kell venni azt is, hogy a szövegekbe mintegy bele van írva a másik szöveg léte, amit pl. a csak az összeolvasásban feltáruló intertextuális vagy más jellegű alakzatok bizonyítanak. Ebben az esetben viszont a túlértelmezésnek nevezett aktusokat is egy kettős kód szerint kell olvasni, vagyis nem pusztán az első (vagy az egyetlen) szöveg tropológiai rendszerét (át)alakító önreflexív gesztusokként, hanem a másik szövegre utaló jelzéseként is, azaz a distanciateremtés egyik műveleteként is.

Ez a másik kód azonban már nem feltétlenül foglalja magába a „javítás” vagy az „elrontás” aspektusait. A *Kalibán* vagy a *Wild West Európa* második variánsának túlértelmező műveletei ebben az esetben ugyanis nem túl-, hanem pusztán értelmezésévé válnak az első változat valamely szöveg-alakító stratégiájának, amiként ez a folyamat a fordított irányban is végig-gondolható: az „öngyilkos hullámok” kifejezés felfogható a *Föld, Erdő, Isten* III. darabjának végső változatában szereplő leírás olyan összesűrítéseként, amely egy természeti látvány antropomorfizálásának konzekvens végrehajtását jelzi, az átírt változat viszont éppen ennek az antropomorfizmusnak a részleges szétbontásával tárja fel a kép mögött rejlő időszemléletet s helyezi át azt egy latens fogalmi jelentéssíkra. Csakis ennek a kettős kódznak a felismerésével lehet ismét egy palimpszesztusszerű, de valahogyan mégis egyazon vagy egyetlen szöveggént megközelíteni a variánsokat, amelyből viszont így sem hiányzik, csupán belsővé válik a megkettőződtség elve, amely ekkor (feltéve, hogy a szöveg bizonyos felfogásai szerint a szöveg-változatok térben kiterjedő, lineárisan tehát olvashatatlan szövevénye is felfogható egy szövegtérként) egyazon szöveg kétféle vesszémélet szerinti aktualizálhatóságában és olvashatóságában ragadható meg.

Hogy Szabó Lőrinc átdolgozásaiban valóban kétféle költészetfelfogás szembesül, az teljesen nyilvánvaló és olyan önreflexív gesztusokkal igazolható, mint például *A tavasz ideges villámai Hangok* című átírata, amely a szövegben felsorakoztatott hang- és fényképzetek dinamikáját utólag a

vers poétikai bázisának nyilvánítja („Ki tudja, honnan / suhog át / a földön, a kék / levegő tengerfenekén / az a sok dróttalan üzenet, / amelyből néha a vers kicsap:”), ami felfogható az eredeti szöveg saját tematikájával való azonosításaként s így az első variánsra vonatkozó metatextuális utalásként a második változatban, amely így – egyfelől – a saját képvilágát az eredeti változat önértelmezésévé emeli, másfelől viszont – hiszen a *vers* kifejezés közvetlen referenciája a variánsok léte miatt megkettőződik – a két szöveg viszonyára is vonatkoztatja. Az „érdeke ellen” beszélő költő eszményének megjelenése *A Sátán Műremekeit* záró „programvers” (*A költő éljen a földön*) átdolgozásában (*A Költő és a Földiek*), aminek Kabdebó Lóránt az életmű alakulása szempontjából kitüntetett jelentőséget tulajdonít,¹³ a „Legyen a költő hasznos akarat” elvét helyezi kettős megvilágításba: az első változat a költészet általi „megváltás” elvét („Legyen a költő hasznos akarat, / éljen a földön, legyen ő / az embernek fia, aki / szálla alá poklokra és / harmadnapra föltámadott:”) egy olyan képviselési szerepmintához kapcsolja („s ha akkor szól az emberek / nyelvén [...]”), amelyet az átírt változat már elutasít („Legyen a költő hasznos akarat, / az isten nyelve, az igazság / helytartója: a többi nép / csak érdeket ismer:”).

Az, hogy az átírások tisztán esztétikai hozadékát nemigen lehet egyértelműen megállapítani (Szabó Lőrinc legavatottabb értelmezői – Rába, Kabdebó, Baránszky-Jób László – egyaránt viszonylagosnak tekintik az átdolgozások sikerültségét), nemcsak stilisztikai okokra vezethető vissza. Sokkal inkább ebben is annak bizonyítéka látható, hogy az átiratok valóban nem csupán az eredeti variánsok helyett készültek, azaz nem olvashatók pusztán azok kijavított vagy módosított változataiként.

Gottfried Benn nevezetes, 1951-es előadásában latens különbséget tesz a (modern költői életművekben szerinte meglehetősen ritka) tökéletes, pontosabban tökéletesen befejezett (*vollendet*) és a pusztán „kész” (*fertig*) versek

¹³ Lásd KABDEBÓ Lóránt, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Argumentum, Budapest, 1992, 27. Szabó Lőrinc magyarázatát a vershez lásd SZABÓ, *Vers és valóság*, 51. A verset a *Tücsökgöze* 264. darabjában is átírja, pontosabban felidézti Szabó Lőrinc, idézőjelek közé foglalva az egész szöveget, „mert mintegy distanciát akartam jelezni, azt, hogy mindezt nem okvetlenül a mostani énem mondja, hanem az 1925-ös, vagyis *A Sátán Műremekeit*.” (Uo., 244.) Ebben a kommentárban is az válik láthatóvá, hogy a korábbi szövegek átírásának vagy idézésének stratégiája nem az eredeti változatok javítás általi eltörlését, sokkal inkább a kétféle perspektíva distanciájának kiemelését célozza.

között, mely utóbbiak akkor jutnának el a stádiumukhoz, amikor egybe-esnek létrejöttük folyamatától független, szükségszerű logikájukkal („das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiss nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist.”).¹⁴ Benn sokkal kevesebbet javított régi szövegein, inkább a ciklusok újrendezésében rejlő lehetőségek foglalkoztatták, sőt az ötvenes években már a kötetek összeállításának legkülönbözőbb munkálataival (az interpunkció egységesítésével, a sorrend megállapításával, még a cím esetleges megváltoztatásával is) kiadóját bízta meg. Bruno Hillebrand, aki Benn verseinek első olyan kiadását szerkesztette, amely az első publikációk variánsait is közli (1982), megállapította, hogy Benn alapvetően elutasította az esztétikai korrekció elvét: a későbbi változtatásokat – éppen a kezéből kiadott vers „kész” volta miatt – a perspektivika megváltoztatásaként kell értelmezni.¹⁵ Megfigyelhető, hogy Szabó Lőrincnél is hasonló szemlélet érvényesül: változtatásai alig érintik a legsikerültebbnek nevezhető szövegeket, de az átírások nagy része – mint látható volt – szintén nem az eredeti variáns „folytatásaként” vagy újraalkotásaként, hanem két különböző, a maga módján „kész” verslehetőség szembeállításaként fogható fel.

Figyelemreméltó, hogy ez a következtetés szituálható abban a kétértelműségben is, amely Szabó Lőrinc *Összes versei*hez írt utószavában megnyilvánul. A korai versek „kijavításának” kényszerét a költő részint az alkotó személyiségének átalakulásából elkerülhetetlenül eredő szemléletváltással, illetve az eredeti versek megírásának külső körülményeiben rejlő akadályozottsággal (pl. az idő hiányával) magyarázza: a „tisztázás”, az eredeti szövegek, illetve az eredeti költői stratégia érthetőbbé tételének szükségessége (lásd a repedezett váza új összeillesztésének hasonlatát, illetve a következő kijelentést: „Tulajdonképpen rajzokat tisztítottam meg fölösleges, kusza, tehát érthetetlen vonalaktól”) mégsem az átírás jelenének, hanem a múltnak az igénye („Nem hamisítottam a múltamat, hanem most mutattam meg igazán.”). Ez abban a – filológiaiilag meglehetősen provokatív – gesztusban látszik a legegyértelműbben, hogy Szabó Lőrinc az átírt változato-

¹⁴ Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik* = Uő., *Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 514–515.

¹⁵ Bruno HILLEBRAND, *Editorischer Bericht* = Gottfried BENN, *Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999¹³, 502.

kat is az eredeti megjelenési évszám alatt adja közre. A szerző két (egykori, illetve jelenbeli) *énje* nem azonosul, de nem is válnak világosan el egymástól az utószó diskurzusában („csak azt mondhatom, hogy aki ezeket a verseket most és az elmúlt években átírta, az nem én vagyok, nem a mai énem volt”, ellenben: „Ezek a versek [...] az én műveim, az én életem fekszik bennük”), és ezt a – csak látszólagos – paradoxont közvetíti a „múlt [...] jóvátételében” rejlő kettős értelem is: az összetett szó szigorúan referenciális olvasatában aligha ismerhető félre a ’javítás’ és az ’utólagos igazságszolgáltatás’ jelentésmozzanatainak párbeszéde, amely alighanem pontosan leképezi az átiratok esztétikai célkitűzésében rejlő dialektikát.¹⁶

Mint azt az újraperagmatizálás különböző eljárásainak, illetve az eredeti beszédhelyzet jelzett eltávolításának dominanciája az átdolgozás stratégiáiban mutatja, az átirások sokkal inkább olyan kritikai aktusokként foghatók fel, amelyek – „ráhelyezve” az eredeti szövegre – egyazon szövegvilág kétféle kódját szembesítik egymással, melyek a szöveghez való viszony kétféle távlatát dolgozzák ki. Az, hogy ezáltal a szöveg önnön kritikai perspektívájával kerül szoros és – ami még fontosabb – reverzibilis kapcsolatba, azt jelzi, hogy ez a kritikai távlat elsősorban nem a korai szövegeknek a későbbi poétikai konstellációhoz való hozzáidomításának erőszakos és illuzórikus önértelmezési képletét valósítja meg (amelyet a „kijavítás” elve tartalmaz), hanem a kétféle poétika összefüggéseinek és különbségeinek feltárásával az önmegértés olyan eseményét teszi lehetővé, amely a már elhagyottnak mutatott pozíciót is érvényre juttatja. Mint azt legegységértelműbben a *Tűzcsökegyzene* tanúsítja, Szabó Lőrinc költészetének egyik legfontosabb kérdése éppen az önmegértés különböző időbeli perspektíváinak viszonyára irányult, de ez a problematika végigkísérte életútját is, például 1945 után a politikai bűnbánatot számon kérő kritikák kihívásában. Szabó Lőrinc költői világa éppen arra figyelmeztet, hogy az igazságos önmegértés nem az idegenné vált s ezért megértendő pozícióval való azonosulásban vagy annak áthasonításában, hanem másságának elismerésével mehet csak végbe, ami alighanem esztétikai és morális szemszögből is hatékonyabb a „kijavítás” vagy a bűnbánat normatív parancsainál.

¹⁶ Az idézeteket lásd SZABÓ *Összes versei*, 677–680.

Lírai hang, emlékezés és fikció
Szabó Lőrinc két kései versciklusában

A *Tücsökzene* műformájának meghatározására tett kísérlet, még ha a legtöbb esetben inkább tartózkodó kérdésfelvetésként, mint határozott döntéshozatalként végződik is, ritkán hiányzik Szabó Lőrinc életrajzi kompozíciójának recepciójából. A műfaji (sőt műnemi) besorolás sokféle, ám egyként tökéletlen lehetősége egyfelől azt a – később itt is röviden előkerülő – dilemmát veti fel újra és újra, hogy mennyiben olvasható a mű (szükségszerűen epikus karakterű) önéletrajzként, másfelől pedig a ciklus struktúrájának, például a verssorozat (narratív vagy más jellegű) kohéziójának problémáját is láthatóvá teszi. Nyilvánvaló, hogy a *Tücsökzene* (legalább) kettős műnemi karaktere egészen alapvető szinten is visszavezethető az életrajzi narratíva kontuitásának és az ezt megszakító töréseknek kettős olvasói tapasztalatára, ami még erőteljesebb lehet a kötet első, 1947-es kiadásában, amely nemcsak a – többek által kissé szervesen utólagos bővítésnek tekintett, tíz évvel később betoldott – *Utójátékot*, hanem az életutató évszámokkal szakaszoló fejezetbeosztást is nélkülözte. Arra a kérdésre, hogy mennyiben tekinthetők a ciklus egyes darabjai önálló költeményeknek, éppoly kevésbé lehet általánosító választ adni, mint arra, hogy olvasható-e a *Tücsökzene* egyetlen „verses regényként”.¹ A dilemma dokumentálható már a kötet munkálatainak kezdetén, Szabó Lőrinc 1945-ös *Naplójában*

¹ A *Tücsökzene* első kiadásának fűlszövege „a klasszikus-romantikus verses regények modern változataként” harangozta be a művet (SZABÓ LŐRINC, *[A Tücsökzenéről]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 550.), de pl. Németh G. Béla szerint is éppen abban áll poétikai sajátossága, hogy a 20. századi líranyelvet ebbe a műfaji hagyományba kapcsolta vissza (NÉMETH G. BÉLA, *A Tücsökzenéről* = Uő., *Írók, művek, emberek*, Krónika Nova, Budapest, 1998, 124.). Imre László műfajmonográfiája a verses regény „kései utóhatását” azonosítja a *Tücsökzenében*, amely tipológiaiilag is távol áll a műfaj 19. századi mesterműveitől, vö. IMRE LÁSZLÓ, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990, 57., 62., 78.

is,² és valóban található olyan kisebb verssorozat a cikluson belül (pl. a 350–352. darabok), amelyet nemcsak valamiféle narratív elv (pl. egy több versben végigmondott epizód), hanem a grammatikai vagy szintaktikai szerkezet is oly módon tart össze, hogy az egyes darabok szükségszerűen befejezetlen töredéknek hatnak,³ más esetekben viszont lazább, akár Szabó Lőrinc korábbi munkáit is jellemző kötetkompozíciós elrendezés nyomai figyelhetők meg. Kabdebó Lóránt kontinuitás és diszkontinuitás összjátékában azonosította a ciklus elsődleges formaelvét,⁴ ami nemcsak magában az önéletrajzi történetiségében, hanem az epikus és lírai momentumok viszonyában is tetten érhető, és jobbra ehhez a megfigyeléshez kapcsolódtak a *Tücsökzene* 1990-es évtizedben felélénkülő recepciójának számottevő darabjai is. Líra és epika kölcsönhatását Lőrincz Csongor például az önéletrajzi mimézis és a kötet fontos darabjait meghatározó aposztrofikus retorika viszonyaként ragadta meg,⁵ elsősorban ez utóbbi teljesítményére helyezve a hangsúlyt, s ez valóban domináns már a kompozíció általában is kulcsfontosságúnak tekintett *Nyitány*ában, meghatározva többek közt a kötet cím s a benne rejlő önprezentációs lehetőségek értelmezését.

Magát a tücsökzenét, a (leginkább a prousti „mémoire involontaire” már a kortárs recepcióban is felvetett, bár csak megszorításokkal alkalmazott párhuzamát emlegető) szakirodalom tanúsága szerint, a *Nyitány* darabjai az emlékezet egyfajta metaforájaként, de egyben közegeként is ragadják meg, ezen kívül ugyancsak elég kézenfekvően előállítható egy másik lehetséges jelentésköre, amennyiben felfogható a költői nyelv önprezentációjának trópusaként is, hiszen maga a cím is működtethető az egész ciklusra

² „A négy első egy vers is lehet, ebben az esetben – elég furcsa – tizennyolc soros strófákkal dolgoztam! Lehet, hogy végig ezt tartom meg. Vigyázni kell az összekötő részeknél, hogy mind önálló darab legyen-e vagy *láthatóan* folytassa mind az előzőt.” SZABÓ LŐRINC, *[Napló]* = Uő., *Vallomások*, 429.

³ A lírai ciklus problémáját tárgyalva Tverdota György a mondatszintű kapcsolatra hivatkozva ezt a példát az egységes vers és a cikluskompozíció közötti átmenetnek minősíti, amit az is alátámasztana, hogy a *Tücsökzene* darabjainak sorrendje sok esetben nemigen volna felcserélhető (TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, Gondolat, Budapest, 2004, 72., 80–81.)

⁴ KABDEBÓ LÓRÁNT, *Az összegezés ideje*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 137.; Uő., „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992, 218.

⁵ LŐRINCZ CSONGOR, *Olvasás és különbözőség(e)* = Uő., *A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 145–146.

vonatkozó előreutalásként.⁶ A két jelentés-összefüggés – némi mitológiai és biológiai kitekintés segítségével – könnyen össze is kapcsolható, hiszen a múzsa megszólításának hagyományára (azaz a költői hang létesülésének egyik legbevetettebb metafikciójára) vonatkoztathatók vissza: a tücskök „hangokból, puha zenéből” felépített „üzenete” (1. *A nyugodt csoda*) egyszerre idézi fel az elmúlt évtizedek eseményeit és teremti meg az emlékezet költői nyelvét. Fontos megjegyezni itt, hogy előbbi teljesítményüket, következetes mnemotechnikai rendszerként, önismétlésként alapozzák meg, amennyiben már a *Nyitányban* (pl.: „[...] a ti dalotok / szól ma, régi, földvári tücsköké, / s még régebbieké, alföldieké,” – 6. *A ti dalotok*), de később is több helyen, így az egész életrajz talán legpozitívabban beállított emlékeit, a gyerekkori tiszabecsi nyarakat felidéző darabokban (115. *Szatmár, Tiszabecs*; 143. *Halálfejes lepke*), korábbi tücskös emlékeket hívnak elő. Ugyanígy fontos, hogy a tücsökzene leírásának bizonyos elemei, mint az még szóba kerül, vonatkoztathatók magának a *Tücsökzenének* a nyelvére is.

A Lőrincz által is hivatkozott tanulmányában Gerhard Neumann német költészettörténeti példákon mutatja be, hogy az invokációs toposz a modern költészetbe bizonyos deformáción keresztül tér vissza, ami első sorban a múzsától remélhető javak szűkösségében érhető tetten: a megszólalás lehetőségét biztosító, hangot (vagy – egyáltalán – nyelvet) kölcsönző, emlékezetet teremtő és üzenetet közvetítő autoritás adománya immár pusztán valamiféle „morajlásként” nyílik meg nyelv és üzenet, érzékelés és felejtés határterületén.⁷ Megjegyzendő persze, hogy a magyar költészettörténetben korántsem volna egyszerű nyomon követni ugyanezt a fejleményt, hiszen a modern magyar lírában eleve kevés példa adódna az invokációs hagyomány komoly, reflexív, poetológiai igényű idézésére. A *Tücsökzenében* mindenesetre, mint az már említést is nyert, rögtön az első darabban van „üzenete” a tücsköknek („nekem üzentek, sok hű kis barát, / lelken-dezve, hogy csak szép a világ, –”), ami Szabó Lőrinc önkomentárja szerint

⁶ MENYHÉRT Anna, *Rajzok egy költemény tájairól* = Uő., „Én”-ek éneke, Anonymus, Budapest, 1998, 94–95.

⁷ Gerhard NEUMANN, „L’inspiration qui se retire” = *Memoria*, szerk. Anslem HAVERKAMP – Renate LACHMANN, Fink, München, 1993.

„a legélesebb ellentétet mutatta a külvilág kegyetlenül vidám és a magam kegyetlenül szomorú lelkiállapota közt”⁸.

A nyitójelenetet, immár az önéletrajz vége felé, szó szerint idézi és megismétli, vagyis – ami fontos, és nagyon jellemző a ciklus kompozíciójára – emlékké teszi a 345. darab (*Töredék: A tücskökhöz*), voltaképpen itt válik világossá, hogy az aposztrofikus hangkölcsonzés szimmetrikus szerkezete a kötet nyitóversében, ahol a költői megszólalás feltétele a megszólított tücskök zenéjének „üzenet” alakítása („Tudom, semmi, de semmi közöttök / hozzám, butuska tücskök a fű között, / mégis jólesik azt képzelni, hogy / [...] / nekem üzentek, sok hű kis barát,”) valóban egyfajta invokációnak tekintendő, hiszen maga a versciklus a zene lejegyzéseként valósul meg („Másnap kótázni kezdtem... [...]”). Hozzávéve ehhez azt, hogy a ciklus egy helyén Szabó Lőrinc, platóni mintát követve (*Phaidrosz* 259b), a tücsközenét a szirének énekéhez hasonlítja (273. *Dalmácia*), ez a zene, a múzsza adománya, valóban nem tekinthető közvetlenül üzenetnek: mint azt pár éve immár egy sajátos médiaelméleti kísérlet is „bebizonyította”,⁹ elképzelhető, hogy a homéroszi szirének éneke valóban csak zeneként (a nyelv dallamaként) volt hallható, olyan üzenetként, amelynek alfabetikus lejegyzésére talán még Odüsszeusz is csak némi csalás által volt képes. Az a mnemotechnikai képesség, amely az éneket le- és megjegyezhetővé teszi, nem véletlenül a múzsák és szirének mitológiai adománya, hiszen – médiatörténeti szempontból nézve – nem más, mint képesség a saját nyelv, a saját beszéd ritmikai-metrikai törvényeinek, *zenéjének* meghallására vagy ki- vagy lehallgatására.¹⁰ Persze nem volna sok értelme a hang létrejöttének figurációját a *Tücskökzenében* a görög alfabetizáció kultúrtörténetével magyarázni. A tücsökhangra eszmélőnek ettől függetlenül is nyomós oka van

⁸ SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság = Uő., Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 181.

⁹ Vö. Wolfgang ERNST, *Loqaltermin Sirenen = Phonorama*, szerk. Brigitte FELDERER, Matthes & Seitz, Berlin, 2004.; Friedrich KITTler, *Musik und Mathematik*, I/1., *Hellas 1: Aphrodite*, Fink, München, 2006, 55–58.

¹⁰ Vö. Uő., 90–91. Az emlékezőtehetség, Marót Károly klasszikus munkája szerint, csak azután vált a Múzsák elsődleges adományává, hogy azok „Apollón mellé szublimált »istennőké«, Mnemoszüné lányaivá szelídültek (MARÓT Károly, *A görög irodalom kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1956, 50., vö. még: 93–94.); múzsák és szirének ennél eredendőbb azonosságáról lásd Uő., 147–149.

arra, hogy a „kótázáshoz” (a *Nyitány* 2. darabjában) az értelem peremvidékén, nyelvi alfabetizáció és zenének nevezett nem-emberi hangkavalkád közötti fordításként lásson neki: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány,” és – fűzhetné hozzá a parafrázis – „ű-rű-krű, kri-kri”-vel folytatódik, míg eljut a tücsökhangszerek metaforáiig („csupa síp, csupa tücsökhagedű.”).¹¹ Az sem igen ismerhető felre, hogy – moraj, kótázott hang és üzenet képlékeny háttérterületét mintegy leképezve – a költemény nyelve éppen a tücsköknek tulajdonított fonémák sűrű ismétlődésére alapul. Az *ü*, illetve *ű* a *hegedűvel*, *frissül*, *fű*, *gyönyörű*, *sűrűbben*, *gyűrűzve*, *sűrűbb*, *ütve-pendítve*, *fénygyűrűket*, *füled*, *tücsökhagedű* sorozatában domináns, míg a *kri-kri* a *felszikrázó* és *káprázatát* szavakban, a kettő kombinációja pedig *körül*, *keresztül*-*kasul* és *tündérkürtcsatát* kifejezésekben valósul meg. Ennyit Szabó Lőrinc állítólagos zeneietlenségéről.

A tücsökzene mint jelentés nélküli vagy legalábbis nem explicit módon „fordítható” moraj időről időre felbukkan például pusztá struktúráképző ismétlődésként (342. *Cirip*), illetve az emlékezet jeladójából befogható és megfejtendő – legtöbb esetben: képpé alakítandó – zajként,¹² amint az a voltaképpen életrajzot kezdő darab nyitányában figyelhető meg („Halkulsz, tücsökszó? Mért? Hová viszel? / Miskolc... 1900... Semmi jel?... / Áh: itt még néma vagy!... Mástól tudom:”), ahol a legkorábbi, tehát csak mások által elbeszélrt történetként ismert emlékek („Mástól tudom”) éppen a tücsökszó ihletésének hiányát kell, hogy kompenzálják (nem sokáig, persze, hiszen már az 5. sorban „zendül képeid sora”). Másutt a kimondhatatlant vagy valamiféle „belső hangot” reprezentálják: a Bajor Gizihez intézett *A legédesebb* című vers (298.) erkélyjelenetében, amely miatt Korzáti Erzsébet „meggyűlölte a *Tücsökzenét*”,¹³ feltehetőleg a szenvedély hangját („[...] és

¹¹ Szentkuthy Miklós, aki – egyre inkább úgy tűnik – Szabó Lőrinc legértőbb kortársainak egyike volt, a *Tücsökzene* „nyelvzenéjéről” beszél kritikájában: SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, Válasz 1947/I., 555., ill. 561.

¹² Rónay György érdekes keletkezéstörténeti adalékként emlékezik vissza a háború utáni első hónapok Budáját feltűnően beborító csendre és az ezáltal mintegy kihangsúlyozott tücskökre: „azon a nyáron igazi csönd volt s ebben aztán százsorosa, ezerszeresére erősödött az egyetlen, estétől hajnalig harsogó [...] muzsika” (RÓNAY György, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene* = *Uő., Olvasás közben*, Magvető, Budapest, 1971, 49.). Szabó Lőrinc egyébként maga is utánajárt a tücsökcirpelés rezgésszámaival kapcsolatos tudományos ismereteknek, vö. FODOR Ilona, *Tücsökzene Szabó Lőrinc emlékezetére*, Alföld 1975/11., 78.

¹³ SZABÓ, *Vers és valóság*, 253.

szólt a tücsök, / s a hegyen a nimfa üvöltözött / s rettenetesen dobbant a szívem”), a *Százegyedik Szűrő*-ben (318.) pedig egy fizikai érzetet és valamiféle megfogalmazhatatlan sejtelmet kapcsol össze („Hang cirpel kint. S bent a szívemben is. / Pici csak, de szúr. Hang s mégis tövis:”, majd „Hang cirpel a szívemben: a szava / nyugtalanság, s veszély a mondata,”), míg a VI. részben az én fiktív, „elképzelt” halálának eseményeit illusztrálja („s végtelen mélység s magasság között / fortisszimóba csap át a tücsök:” – 351. ...*kilátón*...).

Innen, egyfelől, el lehet indulni e zeneiségnek a *Tücsökgzene* szerkezeti egységét – pl. „partitúráként” vagy „fragmentumként”¹⁴ – (át)értelmező szerepének kérdése felé, másfelől figyelmet érdemelhet az a már érintett összefüggés is, amely a ciklus költői nyelvének önprezentációját éppen a tücsökgzene-motívumban lokalizálja. Szintén a *Nyitány*-ban még, az immár áradó, „monoton”, „eszélősen-gépies, oktalan” tücsökgzene leírása (3. *Óriás szív*) szinte elkerülhetetlen vonatkoztatható magára a metrikailag és formailag teljesen egységes, 370 darabból álló ciklusra,¹⁵ amit aztán az önéletrajzi visszaemlékezés egy kulcsfontosságú pontja (107. *Az első vers* és 108. *A megjegyzett ütem*) ruház fel sajátos előtörténettel ott, ahol az emlékező beszámol a benne rejlő lírikus megszületéséről. Az első vers természetesen szintén „egy nyári napon” keletkezik, méghozzá egy kettős zenei, illetve ritmikai monotonía, a kábító *tücsökgzene* és „a sinek egyhangú üteme”, illetve *ritmusa* ihletésére, mnemotechnika ez is, noha „[...] csak azt jegyeztem meg, hogy az ütem, / ha akarom, ott van a nyelvemen” (kiemelés K.-Sz. Z.). Önmagát jegyzi fel, mintegy, ez a feljegyzőrendszer, amely, a maga részéről, az egész visszaemlékezést, a *Nyitány*-ban leírt módon, egyáltalán lehetővé teszi. Ahogyan ott, poétikusabban, az ihlető cirpelés a Múzsza állatainak adományaként lépteti elő a múltat, úgy itt, prózaiban, a saját költői nyelv *meghallása* révén születik meg az egész *Tücsökgzene* médiuma. Ez, nem mellékesen, példát nyújt az egész ciklust meghatározó sajátosságra, vagyis arra, hogy az emlékezet minden eseménye potenciálisan már (az egyik irányban az elbeszélte élettörténetet, a másik irányban a önéletrajzi ciklus felépítését

¹⁴ Vö. LŐRINCZ Csongor, „*Tücsökgzenében új tücsökgzene*” = Uő., *A líra medialitása*, 169–174.

¹⁵ Néhány jellemző kritika leírás: látszólagos formai „monotonía” (RÓNAY, I. m., 57.); „monoton zümmögés” (SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc* = Uő., *Gyűrkő*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 289.); „metronóm-ütemezés” (KABDEBŐ, *Az összegezés ideje*, 187.).

tekintve) emlékezete egy megelőzőnek (a vasút mint költői metronóm később is előkerül, a gyerekkor vége felé tett bécsi utazást tárgyaló versek között: ez az utazás kölcsönzi a *Nyitány* 3. darabjában megverselt „óriás szívét”, ill. l. a vers zárlatát: „[...] Vitt a gyors, / én meg, ahogy a sín üteme szólt, / skandáltam – mit? A semmit. Szavakat. / Végtelen, üres anapesztusokat.” – 197. *Utazni!*). Aligha meglepő ezek után, hogy a valós költői indulást a *Tücsökzene* szintén inkább a hallgatás (és feljegyzés), mint a megszólalás jeleneteként adja elő („így irattátok a verseimet: / mindenhatók, zengők, visszhangosak, / így némultam el tőletek, Szavak.” – 159. *Így tévedtem el*).

Még egy ilyen, végtelenül rekurzív vagy öngerjesztő emlékezettechnika láttán sem érdemes azonban félretenni a tücskök „üzenetének” mibenlétére vonatkozó kérdést. Mint látható volt, ezt az egész ciklus nyitóverse a „csak szép a világ” *kegyetlen* igazságában azonosítja, egy olyan folyamatot beindító felismerésként, amely lassan feloldja az emlékezni sem képes tudat borongása és az eleven külvilág közötti ellentétet. A *Vers és valóság*nak a *Tücsökzenére* vonatkozó bevezető kommentárjaiban Szabó Lőrinc, aki 1945 után előszeretettel helyezi angol kontextusba saját munkáit, kitér Aldous Huxley *The Cicadas* című, a húszas évek végén keletkezett és (valószínűleg joggal) „jó hangulatú, szép, de mégsem jelentős” versként jellemzett költeményére, melyet állítása szerint (s ilyen kérdésekben a *Vers és valóság* viszonylag megbízható) a *Tücsökzene* írásának idején még nem ismert.¹⁶ A párhuzam – a hatás kérdésétől függetlenül – jogos, hiszen Huxley verse lényegében ugyanerre a sémára épül: hőse egy sötétlő erdőben szembesül a tücskök jelenlétével, „the living silence of continuous sound”, akiknek önfeledt üzenetét interiorizálva („Now in my empty heart the crickets’ shout”) saját képzeletét mint egy nagyon is eleven, folyamatosan keletkezőként megjelenített s így felejtést és emlékezet polaritását felfüggesztő vegetációt helyezi szembe a külsővel („My fancy blossoms with remembered spring”, majd: „Desire, life’s earliest and latest birth, / Life’s instrument to suffer and to do, / Springs with the roses from the teeming earth; / Desire that from the world’s bright body strips / Deforming time and makes each kiss the first; /

¹⁶ SZABÓ, *Vers és valóság*, 183. Szabó Lőrinc könyvtárában ugyan megtalálható Huxley *Verses & A Comedy* című gyűjteménye (vö. *Szabó Lőrinc könyvtára*, II., szerk. BUDA Attila, ME, Miskolc, 2006, 163.), amely tartalmazza a *The Cicadas* is, ám ez 1946-ban, vagyis jócskán a *Tücsökzene* megkezdése után jelent meg Londonban.

That gives to hearts, to satiated lips / The endless bounty of to-morrow's thirst.”). Ami itt most a leginkább érdekes lehet, az az, hogy Huxley kabócái – az *Óriás szív együgyű*, „eszélős-gépies, oktalan”, illetve *őrült* tücskeihez nagyon hasonlóan – egy, ha lehet, még egyszerűbb üzenetet tesznek lekótázhatóvá, amelyet a vers 5. szakasza egyetlen szóban ragad meg: „Life is their madness, life that all night long / Bids them to sing and sing, they know not why; / Mad cause and senseless burden of their song; / For life commands, and Life! is all they cry.”

Innen persze alá lehetne merülni a motívumtörténet könnyen felnyitható mélységeiben, vissza La Fontaine-ig, vagy akár Platónig, most azonban inkább a Huxley-versre tett utalás önkomentár-jellege a fontosabb. Ez ugyanis talán még egyértelműbbé teheti, hogy – a tücsökzene üzeneteként – az önéletrajzi emlékezés Múzsája (és egyben tárgya) itt maga az élet, méghozzá a szó biológiai értelmében vett eleven létezés, amelynek igazolást nem igénylő öntörvényűsége a *Tücsökzenében* korántsem lephet meg, hiszen ismerős lehet már a harmincas évek természetverseiből. A tücskök hangja nemcsak valamiféle metaforikus azonosítás útján, hanem sok helyen a szó szoros értelmében átadja a helyét az „életnek”, a metafora, vagy más módon előállított párhuzam teljesítménye talán csak éppen ebben a jelentésobbletben áll, abban tehát, hogy – az animális létezés mozzanatának kiemelése révén – az eleven, testi élet jelentését konkretizálja és ellenáll, példának okáért, az élet elvontabb, fogalmi felfogásának. Példák a ciklus különféle „közjátékaiból” nyerhetők, az olyan versekből, amelyek, az életrajz előrehaladtával egyre ritkábban, explicit módon visszautalnak a *Nyitány* szituációjára.¹⁷ A *Közjáték: a tücskökhöz* (29.) az állatok megszólításával kezdődik, ám a zárlatban már „életét” hallgatja és jegyzi az emlékező („életem beszél, s ahogy hallgatom, / mondom, amit mond. [...]”), egy másik közjátékban (179. *Köszben a tücskök*) hasonlat épül ki a *tücskök* és *életem* között, amely immár megkülönbözteti a tücskök ihlette kótázást az önéletírástól: „[...] már régen nem a réti zenét / kótázom, hanem ezt, – a magamét!” – noha azzal, hogy itt a deixis magára az egész *Tücsökzenére* is vonatkozhat,

¹⁷ A következőkben említettek mellett ilyen „közjátékként” fogható fel a 293. (*A cigány bened*) című darab nyitánya („S közben mindig a tücskök! [...]”) vagy a 342., kataforikus szerveződésű költemény (*Cirip*). A tücsökmotívum jelenléte meghatározza a ciklus fejezeteinek vagy tematikus egységeinek behatárolását is, vö. MENYHÉRT, *I. m.*, 106–107.

amely elmondja a saját, lekótázott tücsökzenéből indított keletkezéstörténetét is, megint csak egy némiképp metaleptikus színezetű önreferenciát hoz létre. A ciklus egész koncepcióját meghatározza továbbá az a sajátosság, hogy a műzsaként megszólított instanciák között (a tücskökkel, illetve *életemmel* szemben mitológiaiilag is korrekt módon) feltűnik maga az emlékezet, Mnémoszüné, a „Múzsák anyja” (81. *Kigyúl a csillag*) is, akinek fő adománya a jelen, pontosabban „életem” jelenlévőként való előállítás („[...] mint bűvös Jelen / áll körül egész elmúlt életem, / s ezt te akartad így, te rendezed, / Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!”). A ciklus egy korábbi pontján, a *Csak ami Volt* című versben (32.) ugyanezen műzsát oly módon szólítja meg az ihletett emlékező, hogy az aposztrophé te-pozíciója folyamatosan változik. A nyitó invokációt („Tűnt évek óre, add áldó kezed, / s kalauzolj, édes Emlékezet!”) követően, szinte alig észrevehetően önmegszólításba fordul át a szöveg („A jelen. Nincs. Csak az Van, ami Volt, / csak amit megjegyeztél. Az Ipolyt, / azt ma is látod! [...]”), amit nyomatékosan tesz a 7. sorban feltűnő első személyű formula („hazavitem”), a zárlat pedig már *életem*hez fordulva ismétli meg vagy adja egy variációját a versnyitánynak, úgy méghozzá, hogy a tematikus elemek (elsősorban az ablaknyitás) révén egyben az egész *Tücsökzene* kezdő helyzetét, s így a tücskökhöz forduló megszólalást („mégis jólesik azt képzelni, hogy / mikor így, este, ablakot nyitok, / nekem üzentek, sok kis hű barát,”) is megidézi: „nyiss most ablakot rájuk, drága, friss, / képeid aggasd körém: életem, / be gazdag vagy, mihelyt emlékezem!”

Mindez egyfelől azt jelezheti, hogy ebben az összefüggésben is az emlékezés önismélteléséről lehet beszélni, másfelől pedig azt is, hogy az emlékezet meg-jelenítő teljesítménye – egyébként a Huxley-versben is megfigyelhető módon („Deforming time and makes each kiss the first;”) – itt valóban „friss” képek előállításában áll, a múlt olyan felidőzésében, amely azt mintegy keletkezésében képes megragadni. A vers 3. sorának („A jelen? Nincs. Csak az Van, ami Volt,”) az egész *Tücsökzene* talán egyik legfontosabb reflexió pontjának az első pillantásra adódó szó szerinti értelmezése innen nézve felülvizsgálatra szorul, amit azonban nem valamiféle figurális, hanem egy még analitikusabban szó szerinti olvasat hajthat végre. Minthogy a vers megszólítottjának pozícióját az én, az emlékezet műzsája, sőt akár a felidézett *élet* is betöltheti, a miniatűr párbeszéd nemigen rendelhető

hozzá egyértelműen valamelyik szereplőkhöz, ennél fontosabb azonban, hogy a tagadó válasz bővítése voltaképpen vissza is vonja a kezdeti negációt. Feltételes modalitása inkább a „jelen” fogalmát gondolatja újra, hiszen a valószínű jelen- vagy ottlét (a *Van*) lehetőségét a kifejtés mégis megőrzi, azzal a feltétellel, hogy – s ez a már idézett példák fényében konzekvens is – ezen jelenlét mindig már ismétlés, másként fogalmazva: csak azáltal *van* valami, hogy egyben már *volt* is. A közvetlen jelenlétet tehát még itt sem, szó szerinti tagadásának pillanatában sem fosztja meg minden érvényétől az emlékezés, ugyanakkor az is sejthető, hogy a múlt jelenlétének (vagy a múltban való jelenlétnek) időbeli paradoxonát, a jelen ismétlés-voltát valóban csak egyfajta „bűvös Jelen” oldhatja fel. Az, hogy az invokatív megszólítások címzettjei között az emlékezet műzsája és cirpelő állatai mellett egy másik Múzsza (a Halál, vö. 141. *A tanító úr*), az én saját, múltbeli élete, annak különféle szereplői, valamint maga az emlékező is megtalálhatók (az egész kötetet tekintve az önmegszólítás a leggyakoribb aposztrofikus forma), nemcsak az emlékezet már tárgyalt rekurzív szerveződésével magyarázható, hanem – ettől nem függetlenül – azt is láthatóvá teszi, hogy maga az emlékező (aki az idézett helyen Mnemoszüné fiának nevezi magát) s általa az emlékezésnek a *Tücsöközene* alaphelyzetét meghatározó folyamata egyszerre tárgya is ugyanennek a „bűvös Jelennek”. Ez pedig Szabó Lőrincnél nemigen lehet más, mint maga a költői fikció.

Ez a kifejezés, noha Szabó Lőrinc önkomentárjainak és irodalmi tárgyú esszéinek számos helyével megtámogatható, kelthet némi zavart, még azt figyelembe véve is, hogy Szabó Lőrinc szótárában a „költészet” tágabb fogalom a „líránál”, sőt egyik legfontosabb ismérve éppen a fikcionalitás. A zavar mégis fennállhat, különösen egy olyan mű tárgyalásakor, amelynek egyik sajátosságát éppen a lírai és epikai elemek kölcsönhatása adja, melyek közül előbbieket jelenlétét egyebek mellett éppen a megszólítás különböző formái szignalizálják, amelyekről elmondható, hogy az elbeszélhető eseményeket magának a megszólításnak (és megszólalásnak) az immár nem temporális eseményével írják felül. Bár ezt a folyamatot – Jonathan Culler szerint – „a költői hatalom irányítja” s ennyiben nagyon is fikcionális,¹⁸ mégis nyilvánvaló, hogy ez nem, vagy nem minden további nélkül azono-

¹⁸ A kérdéstről lásd Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 383–384.

sítható a narratív szövegeknek tulajdonított fikcionalitással. Ebből a szempontból ráadásul az is különösebb kockázat nélkül kijelenthető, hogy a *TücsökHzene* (különösen a II–IV. fejezetekben, tehát a kötetnek a gyerekkort elbeszélő részeiben, amelyek szorosabban és részletezőbben igazodnak az életút eseményeinek linearitásához), narratív szemszögből, még az önéletrajziség viszonylag szűkkeblűen megfogalmazott elvárásainak is képes megfelelni, legalábbis ami a referenciális hihetőség vagy megbízhatóság, illetve a tematikus súlypontok kívánalmát illeti, s ezt a benyomást a *Vers és valóság* kommentárjai is visszaigazolják. A fikció vagy az élet elmesélhetetlenségének gyanúja éppen ott lopja be magát a *TücsökHzené*be, vagy, másképp fogalmazva, a ciklus éppen onnan kezdve távolodik el a műfaji konvenciótól, ahol a költő a részletekért korábbi versesköteteihez utasítja az olvasót – mi több, az egész addigi oeuvre-öt, deiktikusan, mintegy a *TücsökHzene* potenciális részének nyilvánítja („És azután, mi történt azután? – / Elmondtam már. Aki kíváncsi rám, / iktassa be nyolc verseskönyvem, / *iktassa most ide [...]*” – 249. *Nyolc verseskönyv*, kiemelés K.-Sz. Z.). A „bűvös Jelen” fikciójára tehát a lírai kódrendszer derít fényt.

A költői megszólítások egy része, ugyanakkor, egy jóval kevésbé bűvös jelen illúzióját is megteremti, hiszen jó néhány példa található arra, amikor a lírai hang saját beszédének valamely tanújához fordul s ezáltal, egy sajátos deixist végrehajtva, magára az emlékezés pillanatára utal. Noha az ilyen struktúrára mindig rávetül annak gyanúja, hogy a megszólított jelenléte vagy életre keltése maga is fikció (mint pl. a 165–166. versekben, amelyek közül az első egészen az utolsó előtti sorig késlelteti címzettje, az „Első Szerellem” megnevezését, csak hogy a második nyitánya az egész megszólítást kétségbe vonja: „Vagy nem is voltál? S most is magamat / szolongatom csak? [...]”), mégis találhatók olyan helyek, ahol a tanú ottlétét jóval prózaibb technika nyomatékosítja. A megszólított lehet egyszerűen, az olvasó metaforájaként, valamely hallgató, mint a *Nyitány* egyik darabjában („képzelj, barátom, valakit [...]” – 3. *Óriás szív*), vagy egy kevésbé körvonalazott, ám adott esetben az előadottak referenciális státusa felől is tájékoztatott hallgatóság („Ki látta a régi kisvonatot?” – 83. *A kisvonat*; illetve „De ne higgyétek, hogy amit ma itt / elmesélek, mindig volt, s mindig így:” – 157. *Gyerekvilág*). Máskor, különösen a ciklus vége felé, éppen a hallgatóságtól való elfordulás, egy – az életrajz segítségével akár (leginkább talán Korzáti

Erzsébet személyében) konkretizálható – tanú felléptetése hitelesíti nemcsak a megszólalás pillanatát, hanem egyben a felidézett közös emlék valóságosságát, így a 256. darabban (*Sárga lilium*), ahol a nyitó párbeszéd másik szolamát a 3. sor közbeszúrása („– emlékszel? –”) helyezi a vers jelenébe, amely közbeszúrást aztán egy későbbi vers (312. *Emlékszel? Mire?*) egész szövege fejt majd ki, de érdekes módon *Az elképzelt halálnak* is lesz meghatározott szemtanúja („Mi történt? Kedves, ne sirass! [...]” – 350. *Búcsú*), legalábbis fiktív értelemben, hiszen a kedves éppen szemtanúnak nem nevezhető, ellentétben a pontosan ezt a szerepkört magára öltő képzelt halottal („[...] Friss bánatod / átnéz rajtam, s úgy kérdi, hol vagyok.”; majd „[...] Arcodon / a szél csókja én vagyok! [...] / [...] / Hallod, hogy cirpel a szentséges éj?” – 351. *...kilátón...*).

Ezeket az aposztrophékat azonban, másfelől, egyben kiszólásoknak, éppen a fiktív jelent, sőt akár az önéletrajzi keret narratív jellegű illúzióját megszakító töreseknek kell tekinteni, amelyek metaleptikus színezetét csak az homályosítja el, hogy az emlékezésfolyamat több idősíkot egymásra másoló megvalósulása miatt a megszólalás és a felidézett események szintje sok esetben nehezen különíthető el. Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy a lírai elem egyben narratív funkciót is betölt, hiszen az ilyen típusú megszakító kiszólások legfontosabb kontextusát olyan önreflexív deixisek képezik, amelyek az önéletrajz narratív felépülésére vonatkoznak. Viszonylag rendszeresnek mondható például az életrajzi emlékezés (voltaképpen az egész ciklus) lineáris kohézióját vagy kontinuitását jelölő (és a háttérben a verses regény műfaji konvenciójára visszautaló) kiszólások jelenléte, gyakran verskezdő (s egyben rekurzív) pozícióban: „Folytatom, ezt még el kell mondani.” (4. *Férgek, istenek*); „De ez későbbi dolog. [...]” (94. *Az első tízperc*); „Szóval: rákaptam a könyvekre. [...]” (149. *Varázstűkör*); „De nem így volt ez, nem egészen így.” (153. *Mégis csak álmok*); „Mindez persze sok-sok esztendeig / eltartott; [...]” (163. *Zökkenők*); „És azután, mi történt azután? –” (249. *Nyolc verseskönyv*); de ilyen a II. részt záró, már idézett 29. darab, a *Közjáték: a tücskökhöz* nyitánya és befejezése is („Hajnalodik. Megyek aludni. [...]”, illetve „életem beszél, s ahogy hallgatom, / mondom, amit mond. Holnap folytatom.”). Közvetlen tematikus visszautalással nyit az 5. vers (*Ezer háttáron túl*), amelynek élére állított citátum („Sose halunk meg...”) egyben a 4. vers zárlatához kapcsolódik vissza („[...] Tücskök, zengjetek, / sose halunk

meg, férgek, istenek!”). A visszaemlékezés modalitását szintén hasonlóan kevésbé költői, rendre élőnyelvi kommunikációban is ilyen funkcióban jelző közbeiktatások teszik láthatóvá: „Meg a bárányfű! – nem tudom, mi a / latin neve –: [...]” (11. *Bárányfű*); „Nehéz erről beszélni, rengeteg / fájdalom lökné s fogja a szavam.” (13. *Apám*); „[...] Resteltem magam / – úgy látszik – hogy olyan avult csodák / érdekelnek, amiket meg se lát / meg sem említ már régi, igazi / nagyvárosi ember, debreceni.” (78. *Hatodnap*); „Nem tudta a lány, más se, senki se, / – én is csak most – mi volt a szerepe” (173. *Nem tudta a lány*).

Az ilyen kiszólásokról vagy közbevetésekről elmondható, hogy megakasztják vagy megtörik az áradó (3. *Óriás szív*), ringató (154. *A túlsó part*), zsongó (370. *Holdfogyatkozás*) stb. tücsökHzene áramlását – pl. pusztán azért, hogy a szintaktikai diszkontinuitás révén csökkentik a „zeneiség” effektusát.¹⁹ A közbeékelések, mint látható, a megírás vagy az emlékezés-folyamat jelenére utalnak (noha akad példa, amikor grammatikailag nem zárható ki a – jelenként – felidézett múltba irányulásuk sem, pl. az „úgy látszik” közbevetése a 78. versben), amelyről azonban sokkal többet nem árulnak el, ez a jelen ráadásul nem feltétlenül hozható közös nevezőre az élettörténet „bűvös Jelenével”. Innen nézve nem igazán meglepő, hogy a *TücsökHzene* recepciójának egyik visszatérő, noha eléggé eltérő nézőpontokból, általában több-kevesebb kritikai felhanggal megfogalmazott megállapítása szerint a ciklus – formai-műfaji okokon túl²⁰ – éppen azért nem felel meg egy valódi önéletrajz kívánalmainak, mert nem kapcsolódik szervesen a visszaemlékezés jelenéhez, az emlékezésfolyamat nem torkollik az emlékező új önmegértésébe vagy nem rajzolja ki a jelenben önmagára tekintő Szabó Lőrinc önarcképét. Ez az érv nemcsak a kortársi fogadtatásban meghatározó, amely alapvetően valamiféle történelmi-politikai önigazolást (is) várt volna a költőtől (legszélsőségesebb példaként Szigeti József dogmatikus, „önkritikát” elváró számonkérései kínálóznak, aki az önéletrajz és a jelen közötti történeti összefüggések helyét elfoglaló esetleges „magánügyek” túlsúlyát kárhoztatta),²¹ hanem több más összefüggésben is megtalálható: Sötér Szabó Lőrinc „szemérmes gőgjét” és „rosszul értelmezett

¹⁹ Vö. LÖRINCZ, „*TücsökHzenében új tücsökHzene*”, 182.

²⁰ Ehhez lásd SZÁVAI János, *Az önéletrajz*, Gondolat, Budapest, 1978, 206.

²¹ SZIGETI József, *Magyar líra 1947-ben* = Uő., *Irodalmi tanulmányok*, Európa, Budapest, 1959, 107–110. A kortárs recepcióról lásd KABDEBÓ, *Az összegzés ideje*, 119–127.

tartózkodását”, Fülöp László a „szabadító múlt [...], az emlékek enyhítő világát”, illetve magát a többszólamú időkonceptiót okolta az igazi vallo-más elmaradásáért, Rába György „a számadás szándékát” sem találta meg a ciklusban, Kabdebó értelmezésében pedig a műalkotás létrejöttének ön-reflexiója felelős az életrajzi elem jelenből való kiiktatásáért (ami majd csak 1957-ben, az *Utójáték*kal kerülne vissza).²² Mindez esetleg magyaráz-ható azzal, hogy a diszkontinuitás formaképző elve valóban abban is fel-ismerhető, hogy a leírás vagy beíródás jelene nem illeszthető bele a fiktív „bűvös Jelenbe”, ennél azonban talán fontosabb, hogy sok esetben a puszta deiktikus utalásokra korlátozódik.

A „bűvös Jelent” Szabó Lőrinc egy nagy hálózatként, idő- és térbeli pontok sűrűn kereszteződő rendszereként képzei el, amelyet nemcsak a jel-zett lineáris és/vagy narratív összefüggések tartanak össze, hanem olyan ismétlődések is, amelyek – formálisan – ugyanazon tapasztalatokat egyrészt az életút, másrészt az emlékezésfolyamat különböző pontjain tükröztetik egymásban,²³ ami jól megfigyelhető például a másik nemmel vagy az iro-dalommal való találkozásokot felidéző költeményekben. Mindeközben (kü-lönösen az önéletrírástól elvárt önmegértés szempontjából) fontos lehet, hogy az ilyen eseményeket elbeszélő versek túlnyomó része az én önmagán való túljutásának, önmagából kivezető útjának sémáján alapul. Ez a gyerek kalandozásait („[...] minden úgy kicsalt, kivitt / magamból [...]” – 189. *Ami nem én*) vagy irodalmi élményeit tekintve („[...] nem tudom, / hol jár-tam... De. De! Kívül Magamon.” – 151. *Szofoklész*) lényegében ugyanúgy megy végbe, mint a rendre különös, a személytelenségbe vezető utazásként leírt szerelmi-szexuális tapasztalat esetében, amelyet a 315. vers (*Kettős ha-zánk*) „az Én végső, leghalálosabb megnövekedéseként”, azaz – szó szerint véve – önmegszüntető kitágulásaként ír le („[...] szent árama / tölt ki s csap át rajtunk valaminek, / ami tán a legszemélytelenebb / az egész életünk-

²² SÖTÉR, I. m., 298.; FÜLÖP László, *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből* = Uő., *Élő költé-szet*, Magvető, Budapest, 1976, 81., ill. 98–100.; RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 139–140.; KABDEBÓ, *Az összegzés ideje*, 192–193, 529., ill. Uő., „A magyar költészet...”, 242–243.

²³ Erről lásd Szabó Lőrinc önkomentárját: „Az ugráló szerkezet azzal igyekszik [...] ér-zékeltetni az idő múlását, a világ gazdagságát, a lélek fejlődését, hogy minduntalan ide-oda reflektoroz, és újakat, az érés későbbi időszakainak megfelelőket mond olyasmiről is, amiről egy alantibb fokon már beszélt.” (SZABÓ, *Vers és valóság*, 192.)

ben. Te, tudod, / hogy te nem te vagy, én nem én vagyok?”). A *Szofoklész*ből idézett részlet jelen idejű megfogalmazása („nem tudom”) továbbá sugallja azt is, hogy az ilyen sajátos önkívület nem korlátozódik az egykori tapasztalatra, hiszen az emlékezés sem ad neki új vagy más jelentést.

Ez a mintázat, amelynek fogalmi meghatározásához pl. a 206. darab (*A Megszűnt Én*) nyújt útmutatást („aki előtt nem szégyeltem magam, / az előtt sose titkoltam, hogyan / kábít, mennyire szétszed a világ: / mennyire szűkül, szédül s hogy hal át / tudatom a tárgyakba, második / személyekbe [...]”; ill.: „[...] üres testemen / hogy zúg át oly istenek gyönyöre, / akiknek a Megszűnt Én a neve.”), és amely, mint látható, éppúgy leírható a tudat önküresítő összehúzódsának mint végtelen emanációjának profanizált misztikus kliséi segítségével, érdekes módon lényegében a fikció önmegjelenítésére is pontosan alkalmazható a *Tücsökzenében*. Mint arról már szó esett, a tücsökzene „üzenete” éppen a múlt valóságos, *élő* jelenlétére vonatkozik, ami azt is jelenti, hogy a ciklus kompozíciójának fel kell oldania az emlékezés tér- és időbeli jelene és az élettörténettel felidézett távoli helyek és idők sokasága közötti ellentétet, s ez éppen az említett kettős mintázatban valósul meg. Az élet teljességét egybefogó „bűvös Jelenben” az emlékező, akárcsak a felidézett világok, kísértetként közlekedik, illetve, a kötet ebben az összefüggésben leggyakrabban használt – s aligha véletlenül hangutánzó! – kifejezésével, *suhog*. Ez az ige megtalálható *Az elképzelt halál* víziójában (egy – a verstani tagolást tekintve – önmegszólítóként vagy éppen a kísértet által megszólított társra irányuló, illetve – a szintaxist követve – az egész kozmoszra vonatkoztatva is olvasható helyen: „hisz máris az vagy, csupa suhogás / a föld s az ég, álmotánc, tűzvarázs,” – 352. ...*a nagy, kék réten...*), de ugyanilyen kísértetiesen kelnek életre a múltbeli emlékek, sőt az emlékező egykori önmaga is („Templom-utca 10? Csak rágondolok. / Zár, kapu enged, árnyként suhogok, / [...] / Saját magamban haladok tovább.” – 31. *Templom-utca 10*). Természetesen nagyon hasonló leírások találhatók a felidézett, múltbeli tapasztalatokról, az énből kivezető élményekről is, a számtalan példa közül itt elég a gyerekkori „szellemezésre” (36. *Túlvilág felé*), a leendő költő „káprázva” végrehajtott irodalmi röpködéseire (149. *Varázstükör*) vagy – tanúságul arra, hogy a *suhogás* időben nem egyirányú – a „jövő lidérceivé” eszményített nőképre (122. *A jövő lidércei*) utalni.

A fikció önmegjelenítésének másik paradigmája azon a képzetten alapul, mely szerint az emlékező kísértet maga is tárgya valamely emlékezetnek, képzeletnek, álomnak. Mint azt az *Ezeregyjé* (168.) zárlatában előállított tükrös szimmetria elárulja („Ezeregyjé forog át agyadon / úgy húnynak-gyúlnak a csillagai, / ahogy téged álmodik valaki.”), ez a figuráció lényegében egyszerűen az előző fordítottja, s e szövegrész egyben azt is példázza, hogy, mint a *Tücsökzené*ben végig szinte mindenütt, az emlékek megjelenése a fények (csillagok) felvillanásához (tehát valóban a *megjelenés* feltételéhez) hasonlítottat. Az itt is számtalan kínálkozó példa közül az 1957-es befejezés záró képére lehetne utalni, ahol a végső búcsút a „szomszéd kertbe” menekülő holdfény tudatosítja, vagy éppen a *Két éjszaka közt*re (326.), ahol egy „Uramnak” szólított „szellem” világítja meg „szálló árnyamat”: „mult s jövő közt, az érző jelenen, / rajtad suhog át perc s történelem, / s addig van csak a kísértet idő, / [...] / míg rásütöd arany lámpásodat.”

Képzelet és emlékezés e kettős mintázatát, amelyet Németh G. Béla, érdekes összefüggést előhívva, „animizmusként” jellemzett,²⁴ nyilvánvalóan nem hordozhatja vagy termelheti más, mint a tücsökzene médiuma, amelynek leggyakoribb jelzői, mint az már szóba került, éppen zsongító-ringató hatását emelik ki: *A túlsó part* című vers (154.) az én képzelet (és: költészet!) általi feloldódását, „puszta közeggé” válását szemlélteti a *ringató* tücsökzenével, amelyet a záró vers pedig implicit módon a lebegő (suhogó?) szirének-műzsák varázssenéjéhez hasonlít, amikor hatását az álommal azonosítja („álommá zsongul a tücsökzene”), egyben a zenei és vizuális illúzió közötti váltás lehetőségét is visszaigazolja. Aligha szorul bizonyításra, hogy a tücsökzene fikcionalizálása maga is fontos eleme az emlékezésfolyamnak. Minthogy ez többféle médiumváltást is igénybe vesz (a tücsökzene zajából másutt is nyelvi „jelet” vagy éppen friss „képeket” fog be az emlékezet), az ihlető cirpegés, mint az már a korábban idézett példák némelyikén is látható volt, gyakran színesztetikus megjelenítésben lép elő, más esetekben pedig metaforikusan vagy kifejtettebb hasonlítás révén terjed ki vagy tükröződik a felidézett emlékképek leírásában. A legátfogóbban végigvitt tücsökhasonlat a ciklusban a réten megbúvó tücskök dalának és az égi csillagok fényének tükrös szembeállítását eredményezi, mintegy azt a hasonló-

²⁴ NÉMETH, *I. m.*, 126.

ságot érzékeltetve, ami a tücsök (láthatatlan, hiszen rendre esti vagy éjszakai eseményként leírt) megszólalása és a csillag (néma) felfénylése között állna fenn, egy földi és egy égi kapcsolótábláról volna szó tehát, amelyekben hang-, illetve fényjelek gyanánt lépnek színre az emlékek. Megfigyelhető ez, kifejezetten kísérteties folyamatként, már a *Nyitányban* is („[...] lelkek, szellemek / gyúladnak a tücskökben, ős jelek, / ahogy néha rajtunk is átcsap a / csillagközi vágy tüze-árama,” – 4. *Férgek, istenek*), ahol a csillagfény egy attribútuma vándorol át a tücskökre, de található több példa a fordított irányú átvitelre is. Az emlékezet rémalakjai (vagy az ifjúkori eszmények) egyikének hangját a 174. vers (*Földi arcát*) „csillagzenéhez” hasonlítja, a *Nyár, újra nyár* zárata (183.) pedig a tücsökzene (a rét „zsongásának”) egy momentumát, a hangzását viszi át az éjszakai „csillagzenére” (ami, voltaképpen, nem is csupán szinesztézia, felfogható talán valóban *szuhogásként*, legkézenfekvőbben a „szférák zenéjére” – s így, a platóni nyomvonalon haladva [Állam X. 617b], a szirénekére²⁵ – tett utalásként, ami az egész ciklust záró 370. versre, a *Holdfogyatkozásra* gondolva talán nem is teljesen erőltetett). A *Tihanyban* (253.) egymást váltják („s hogy már elnémult az éji tücsök, / szemedben még hét csillag tündökölt...”), a *Hurik, hetérák* (290.) pedig az érzékek orgiasztikus gazdagságát, a még csillagokat is felvonultató földi rétet („[...] zsongott, repesett / az egész rét, millió, millió / ágaskodó, hajlongó, táncoló / virág örvénylett, álarcos varázs, / tücsök, méh, állat, csillagáradás, / harang, csengettyű, fürtök, bóbíták, / lángszíromhúsok, fényfátyolruhák” stb.) tükrözteti az égben mint „egy másik rétből”. Ez a motívum határozza meg a *Tücsökzene* eredeti, 1947-es zárlatát (352. ...a nagy, kék réten...) is, ahol az emlékező én „elképzelt halálának” bekövetkezésekor a (nyilván zöld) földi rétet az ég kékje, a tücsök földi cirpegését pedig ismét a fénylő, „mennyei” csillagzene veri vissza („s a nagy, kék réten kezdik mennyei / tücsökzenéjüket a csillagok.”).

Ezzel nemcsak a *Tücsökzene* befejezése kapcsolódik vissza a tücsökzene *Nyitány*beli megjelenéséhez, amely kompozíciós séma egyébként az 1957-es *Utójáték*kal sem veszti érvényét, hiszen a 370. vers lényegében még egy körkörös ismétlődéssel bővíti ugyanezt a zárlatkompozíciót. Itt is elkészön, illetve a vizuális fikció közegévé lényegül át, hiszen „álommá zsongul” a tü-

²⁵ Vö. még MARÓT, *I. m.*, 99.

csöközene, igaz, az 1957-es zárlat – „a Hold a szomszéd kertbe menekül, / s ott játszik tovább, ezüstcsöndü fény, / a pók sokszögű tündérlemezén.” – elsötétedést és elcsöndesülést egyként konnotáló képe a teljes bevezgőzést implikálja (bár az ezüstcsöndü, ám a pókháló lemezét ezzel együtt megszólaltató holdfény, e sajátos lemez-, vagy inkább korát megelőző CD-lejátszó itt is helyreállítja a csillagzene jelentését). Talán ennél is fontosabb, hogy így az egész emlékezősorozat univerzumát, földi és égi határait a tücsöközene adja ki, olyasfajta keretként (vagy horizontként), amely így, térben elképzelve is, mindent magába foglal. Ezt az elképzelést már mintegy előkészíti a gömbmotívum sorozata, amely az egész *Tücsöközenén* végighúzódik, a szappanbuboréknak a gyerek vizuális fantáziáját beindító „tükrös görbületétől” (90. *Buborék*) a Föld „forgó gömbszigetén” (276. *Idő*) vagy a tengerjáróról megpillantott „Kék Gömbön” (302. *A Földközi tengeren*) és a fogyatkozó „égi Gömbön” (370. *Holdfogyatkozás*) át a szerelmi gyönyörben egyesülő homorú és domború „tükröknek” a „tapintás két gömbfelületeként” leírt, itt is kissé platonizáló érintkezéséig (314. *Egymás burkai*). Innen nézve logikus, hogy a *Tücsöközene* (a tücsöközene) univerzuma akkor is gömbként termeli újra magát, amikor emlékező hősnének elképzelt halála beteljesedik. Itt a gömbfelület, egy már-már celani szóösszetételekre emlékeztető jelzővel vonatkozik az elgondolható legtágabb univerzumra, amely mintegy az én kiterjedésének végső határát jelezné (meglehetősen profán kliséként akár a szétdurrint léggömb képét is konnotálva: „mintha egy gömb fénytág felületén, / robbanna rólad, úgy hagy el az Én,” – ...a nagy, kék, réten...). Ezt a kiterjedést, természetesen, itt is a (fonemikus szinten is:) zsongó tücsöközene váltja ki („és zeng a hang és zsongva ring a rét / s ahogy szívéd átveszi ütemét”), és végül, szintén nem oly váratlanul, nem az én megszűnéséhez, hanem megkettőződéséhez vezet („csak amikor már ő a burka, csak / akkor látod meg újra magadat,” – az ő itt, grammatikailag mégoly következetlenül, de szintaktikailag korrekten az *Én*). Sőt a végleges, 1957-es zárlatban is újratermelődik, legalábbis részlegesen, a gömbforma: az „égi Gömbből” a balatoni holdfogyatkozás pontos megfigyeléséről tanúskodó leírásban az „árnykúp” ugyan kitakar egy darabot, de csak egy időre, sőt még az ezekkel a formákkal geometriailag hangsúlyosan szembeállított, hiszen sokszögűnek nevezett pókhálót is felruhazza a nem szög-

letes formák, a körkörösség vonásaival a vers („Sugársokszögben *körben* ránk a pók”, illetve „a pók sokszögű tündérlemezen”).

A *Tücsökzene* (első változata) tehát valójában nem zárul le az emlékező – amúgy is csupán *elképzelt* – halálával (s ennyiben magában hordozza a majd csak az 1957-es *Utójáték*kal realizált folytatás lehetőségét), amelyet a *Közjáték* amúgy is gyanúsán a születésre, újjászületésre is vonatkoztatható képekkel – burokrepedés (349. *Valami történt*), illetve vedlés (350. *Búcsú*) – ad elő. A valódi lezárásnak, a „vég” alakzatának – az újabb szakirodalomban rendre kiemelt – hiánya, jelen összefüggésben, a *Tücsökzene* emlékezősfelfogásával is magyarázható. Mint azt már a ciklus egyik fennmaradt tervezete is megerősíti („Mindenütt jelenvalóságnak elképzelése: megszünteti az időt [nem kell, sőt nem is lehet mozdulni, minden megvan, egyszerre, mindenütt ott van!]”),²⁶ az emlékek jelenvalóvá tétele az idő térbeliesítését, illetve megszüntetését implikálja. Aligha véletlen, hogy a versekben rendre visszaköszön a mozgó mozdulatlanság paradox képze: az életrajz egy korai pontján az idő a folyóvízhez hasonlítottatik („mely áll, ha fut is, és fut, noha áll, / s mint az idő, oly tréfákat csinál.” – 32. *Csak ami Volt*), a 370. versben egy hasonló elképzelés immár egy kozmikus nézőpontból megerősítve tér vissza („Bár meg se moccan, rohan minden út.”), mi több, az egész kísérteties fikció egyik lehetséges önértelmezésére Szabó Lőrinc egy negyedik dimenzió felvillantásával is kísérletet tesz, egy olyan, a teljes ciklust tekintve is igen érdekes versben, amelyben az emlékező a „Negyedik Világ utasának” mondja magát, akinek jelenléte a saját múltjában („fogyó kiterjedés foglyai”, „testnélküli pontok” között) érzékelhetetlen (341. *Negyedik Világ*).

Mindeközben persze a *Tücsökzene* kísértetvilágában minden mozog (vagy suhog), sőt, mint az már említést nyert, maga az emlékezésfolyamat is legtöbbször a felvillanó-kihúnyó fények váltakozásaként jelenik meg. Az idő mozdulatlansága, mint azt például már Rába is kiemeli,²⁷ valójában a változás állandósága, hiszen az emlékezőt múltja keletkező és elmúló események formájában, mint ezek tanúját, s nem valamiféle panoptikum formájában veszi körül. Bár, mint arról fentebb szó esett, az emlékezés jelenére utaló kiszólások ugyan megakasztják az áradó tücsökzenében meg-

²⁶ SZABÓ LŐRINC, [*Jegyzetlapok a Tücsökzene keletkezésének idejéből*] = Uő., *Vallomások*, 530.

²⁷ RÁBA, *I. m.*, 144.

nyíló fiktív jelent, ezek ritkán terjednek túl az üres deiktikus gesztusokon, s mivel az emlékező kísértetjárása folyamatosan kettős perspektívába kerül (nemcsak a felidézett világokban suhog, hanem maga is tárgyává válik – „téged álmodik valaki” – az emlékezésfolyamat valamely kísérteties víziójának, akár a sajátjének, mint a ...*nagy, kék, réten*...-ben), valójában nem lehet éles határvonalat vonni a visszaemlékezés utólagossága és a felidézett eredeti pillanatok között. Az emlékezés már emlegetett rekurzív természetű ismerhető fel ebben is: az emlékezés jelene már eleve tárgya az emlékezetnek. Nem lehet véletlen, hogy a *Tücsökzene* rendre beleütközik az egykori érzéklet és az emlékező képzelet elválasztásának problémájába, és azokon a pontokon, ahol ezt reflexív módon tematizálja, rendre közel jut ahhoz, hogy lemondjon a kettő egyensúlyáról, sőt akár különbségtételről – ez figyelhető meg pl. az *Ezeregyében* („S oly laza a lélek szövete, oly / vékony réteg az érző pillanat, / s ami – valóság? – rajta áthalad, / olyan kétes, és a jelen mögött, / – vagy előtte – olyan nagy az örök, / [...] / [...] perc és anyag felett, / olyan úr az emlék s a képzelet, / hogy érzékeid eseményei, / a testi mámor tűnő tényei / mellette mind csak koldús unalom:”) vagy az *Utaztunk* (313.) záró (költői?) kérdésében („[...] te, lehet, / hogy az anyag is csak emlékezet?”). A múltat érzékileg vagy legalábbis kísértetiesen jelené varázsoló emlékezés eltörli vagy felszívja saját tárgyát – ez az ára annak, hogy közegét a költői fikció kölcsönözze. Hogy a Mindenség is csak egy Költő Agya, úgy látszik, éppen ezért, itt valóban igaz.

Ennek vagy legalábbis egy hasonló emlékezésproblematikának a jelenléte Szabó Lőrinc másik nagy kései versciklusában, *A huszonhatodik évben* aligha meglepő. A szerelmi gyászszonettek sorozatát – kevés (voltaképpen egyedül a *Tücsökzene* „önző elvontságából” való „visszatérést” üdvözlő)²⁸ kivétellel s aligha alaptalanul – a recepció, sőt tulajdonképpen maga Szabó Lőrinc is összességében előnytelenül hozta ki a *Tücsökzenével* való összevetésből (Rába pl. „szentimentális”, „szenvelgő” hangjait kifogásolta),²⁹ ugyanakkor nem igazán tisztázta a két, időben egymástól nem túl távol

²⁸ SÖTÉR, I. m., 300. Vö. még Somlyó György ítéletével, aki, némiképp hasonlóan, abban látta *A huszonhatodik év* jelentőségét, hogy ott a másik halála „immár nem pusztá jel, bizonyíték, intelem és példa lesz a maga halálára”. (SOMLYÓ György, *Szabó Lőrinc összegyűjtött versei* = Uő., *A költészet évadai*, Magvető, Budapest, 1963, 334.)

²⁹ Uő., 157. Vö. még KABDEBŐ, *Az összegzés ideje*, 373.

keletkezett és hasonló módon utólag bővített ciklus poétikai-nyelvi viszonyát. A *Tücsökzenében* nyomon követt szempont, mindenesetre, relevánsnak tűnik *A huszonhatodik év* emlékezetfelfogásában is, hiszen a költői rekollekció teljesítménye – itt talán még nyilvánvalóbban – ismét egy elmúlt jelenlét valóságos visszaidézésében, a halott kedves érzéki feltámasztásában állna, egy olyan én–te dialógus illúziójában, amelyben az jut kifejeződésre, hogy a visszaemlékező szerelmes – miként a kötet talán legelkötelezettebb értelmezője, Baránszky-Jób László fogalmazott – „*testként szereti az immár testetlent*”³⁰. Ha felismerhető valamiféle epikus mozzanat *A huszonhatodik év* kompozíciójában, akkor az, első körben, éppen ennek az illúzióknak a kiépülésében és a róla való lemondásban azonosítható (a fordulópontot valahol a 70–80. szonettek környékén volna érdemes keresni), amit persze némiképp árnyal az, hogy, amint arra a kötet felosztása felhívja a figyelmet, a szonettsorozat java részét kitevő *A halála után* című részt és a később keletkezett verseket egybefogó *Utóhangot* négy olyan szonett előzi meg (*Amit még látott*), amelyekről talán kevésbé a konkrét szöveg, mint éppen ez a szerkesztési elv árulja el, hogy Korzáti Erzsébet halála előtt keletkeztek. Az epikus mozzanatnak azonban feltehetőleg jóval kisebb szerep jut a ciklus értelmezésében, mint a *Tücsökzene* esetében: alcíme pontos és egyértelmű műfaji önleírást nyújt (*Líra rekviem százhusz szonettben*), ami – a zenei utalás meglete ellenére – szembeállítja a „tücskökkel”, melyek alcíméből (*Rajzok egy élet tájairól*) viszont az elsődlegesen narratív (ön)életrajz műfajára tett utalás olvasható ki. *A huszonhatodik év* műfaji elhelyezése, természetesen, jóval kisebb kihívást jelentett Szabó Lőrinc elemzői számára. Mintaként leggyakrabban a szerelmes szonettciklus legjelentősebb világ-irodalmi prototípusai, a Petrarca-féle *Canzoniere* és Shakespeare szonettjei (esetenként Rilke „orfikus” költészetkoncepciója) kerültek elő, melyek közül a Shakespeare-szonettek előképe bizonyult mérvadóbbnak, hiszen ezekhez áll közelebb *A huszonhatodik év* költeményeinek metrikai arculata, és persze *A huszonhatodik év* megírását alig megelőzve készíti el Szabó Lőrinc e szonettek újrafordítását³¹ (Kabdebó általában is összefüggést lát *A hu-*

³⁰ BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő* = Uő., *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 245.

³¹ Vö. RÁBA, I. m., 153–157.; ill. BARÁNSZKY-JÓB László, *A huszonhatodik év világa* = Uő., *Élmény és gondolat*, 176. *A huszonhatodik év* szonettformájáról SZILÁGYI Péter, *Szabó Lőrinc szonettjei* = Uő., *Forma és világkép*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 325.

szonhatodik év „örök-klasszikus” stíluseszménye és a kései fordítások nyelve és irodalomfelfogása között).³²

A kompozíció szempontjából különös, bizonyos szempontból majdhogynem döntő jelentőséggel bír a nyitóresz imént említett sajátossága, az tehát, hogy az első négy szonett még Korzáti Erzsébet öngyilkossága előtt keletkezett, ám (valóban csak) némi túlzással *A halála után* című részbe is beilleszkednének. Ez, formálisan nézve, a halott megszólítás általi életre-keltésének diadalát tanúsíthatná, ám ellenkező irányban azt is, hogy nincs fundamentális különbség a csupán a versbéli szituációból következően távollévő és a halott szerelmes megszólításának poétikai feltételrendszere között.

Fontos ebben az összefüggésben, hogy e kétféle értelemben is távollévő te megszólítása az egész ciklus domináns alakzata, úgy is lehetne fogalmazni, hogy a lírai hang itt is egy folyamatosan színre vitt aposztrophén keresztül alapozza meg önmagát, úgy azonban, hogy annak forrása itt nem a saját költői nyelv (zenéjének) meghallása vagy „kótázása” lesz, mint a *Tücsök-zenében*, hanem maga a dialogikus szituáció, vagyis a megszólított másik instanciája. Mint az *A huszonhatodik év* számos darabjában megfigyelhető, a megszólított nem is mindig korlátozódik arra a – minden aposztrophé feltételét jelentő – körülményre, hogy – te-ként megszólítva – lehetővé teszi egy hang számára, hogy az énként konstituálja magát,³³ hiszen az emlékező rendre idézi, illetve mintegy elképzeli vagy „képviseli” a te fiktív szólamát. A *Vers és valóság*nak a 26., *Ugye, az voltál* című szonettet kommentáló helyén Szabó Lőrinc ki is fejti, hogy „feszélyezett, hogy itt ellenőrzés nélkül beszélek, sőt csak úgy beszélhetek róla, tehát akár hazudhatnék is (ti. a versben)”.³⁴ A 80. szonett (*Kár volt, vagy megérte?*), felütésétől („Hang sottog: [...]”) eltekintve, illetve általa jelölten egész terjedelmében a – szerelméről harmadik személyben, azaz nem hozzá beszélő – halott kedvest szólaltatja meg, igaz, úgy, hogy az idézett sottogó hang le is leplezi a hangkölcsonzés fikcióját („Nem vagyok: általa gondolkodom. / Emléke vagyok! [...]”).

Mindez a gyászalkötemények esetében persze kevésbé meglepő, hiszen az aposztrophé alapvető retorikai funkciójának ellentétes (a megszólított te-re irányuló) aspektusa, mint az korábban szóba is került, éppen a visz-

³² KABDEBÓ, *Az összegzés ideje*, 363.

³³ Erről lásd CULLER, *I. m.*, 376–277.

³⁴ SZABÓ, *Vers és valóság*, 151.

szafordíthatatlan veszteség időbeliségének egyirányúságát függeszti fel,³⁵ mintha tehát a te (megszólító) kimondás általi konstitúciója a névmással jelölt személy sajátos feltámadását is implikálná. Ezt a lehetőséget a névmás elhelyezését sok esetben nagybetűvel kiemelő szonettsorozat legalábbis ambivalensen szemléli. A 68., *Ki-mi voltál?* című költemény zárlatában az életre keltő varázserővel bíró költői szó hiányának beismerésére a szonett végén rímhelyzetbe állított második személyű névmás háromszoros (utolsó esetben nagybetűvel szubsztantivizált) megismétlése válaszol: „hogy újra légy, csak egy szó kellene; / s olyan szó nincs (nemcsak rád: senkire!): / tűnt titok vagy, csillaghűs képlete / valami Legfőbb Jónak: te, te, Tel”. Az ismétlés itt – a tipográfiai megoldás által nyomatékosítva – tulajdonképpen fokozássá válik, amely azt a kétségbeesett erőfeszítést jelölheti, mely a megszólító szócskát mintegy kiemelné pusztá grammatikai funkcionalitásából (a névmás, deiktikus szituációhoz kötöttsége miatt, valóban nem igazán jó szó „senkire”), ugyanakkor a hármas ismétlés, a *-te-te* rím esetlenségével párosulva, ugyanezt a fokozást pusztá dadogásba fullasztja.

Az aposztrophé említett kettőssége már az *Amit még látott* talán legismertebb, 3. darabjában (*Képzelt képzeleteddel*) is megfigyelhető, amely bizonyos értelemben tipikusnak mondható a megszólításnak a ciklusban betöltött funkcióját illetően. A szonettet nyitó, majd a harmadik kvartett nyitányában megismételt figura etymologica („Képzelt képzeleteddel képzelem”) a megszólított (kétszeresen) fiktív jelenlétére helyezi a hangsúlyt, ám úgy, hogy – s ez az emlékezés *Tücsökzenéből* ismerős fiktív terét is felidézheti – ezzel egyben az én pozícióját is ugyanezen (vagy egy másik?) fikcióba helyezi. Ez az ilyen hangsúllyal kiemelt grammatikai alakzat szinte elkerülhetetlenül hívja fel a figyelmet a szonettet végig meghatározó grammatikai ambiguitásokra, amelyek éppen az én–te viszony stabilitását forgatják fel, itt elsősorban az igék tranzitivitása és a kijelentések deiktikus irányultsága felőli döntést elbizonytalanítva. Ez történik rögtön a nyitányban („Képzelt képzeleteddel képzelem, / hogy idegondolsz, kedves [...]”), ahol az *idegondolsz* ige tranzitív értelemben (’idegondolsz, értsd: *-képzelsz* engem’) egy olyan helyre vagy jelenre irányul, amely nem feltétlenül azonos a versben beszélővel, hiszen lehet a távollévő kedves képzetének „itt”-

³⁵ Vö. CULLER, *I. m.*, 385–386.

je, intranzitív értelme pedig, bár csupán látszólagos (hiszen 'ide-, azaz valójában *rám* gondolsz'), a megszólított képzetét irányítja a beszélő jelenére. Az alakzat a 7–8. sorban ismétlődik meg („fájdalmad fájdalmamban érzi csak / enyhülni szorítását sziveden.”), itt én és te testi azonosulása az önmagát érző fájdalom képzetében ismét két egymást kizáró, ellentmondó olvasatot ütköztet, a *csak* korlátozó („fájdalmad fájdalmamban” enyhül: csak 'fájdalmam által') vagy kizáró értelmétől függően („fájdalmad fájdalmamban érzi csak” enyhülését – vagyis csak az én fájdalmaként elképzelve, valójában nem). Noha az ilyen alakzatoknak önmagukban talán túlzás kitüntetett jelentőséget tulajdonítani (bár túlságosan gyakoriak *A huszonhatodik* évben ahhoz, hogy például a ciklus retorikai arculatának elemzése eltekinthessen tőlük), azt mindenképpen láthatóvá tehetik, hogy a távoli kedvesét megszólító lírikus orpheuszi vállalkozása potenciálisan aláássa az én és a te pozícióinak idő- és térbeli el- vagy körülhatárolhatóságát. Talán ezzel magyarázható az a benyomás, hogy „a belső monológ kiszámíthatatlan párbeszéddé válik”.³⁶ A tárgyalt szonett nyitánya egyébként majd a ciklus 93., *Szörnyeteg játék* című darabjában, tehát *A halála után* rész vége felé is megismétlődik („Képzelt képzeleteddel képzelem, / – mint valaha – hogy együtt vagy velem;” – az ilyen, egymást idéző párverseknek több szempontból is fontos kompozíciós szerepe van *A huszonhatodik évben*), ami – s ezt a később még tárgyalandó közbevetés is megerősíti – lényegében szó szerint alátámasztja azt a benyomást, hogy a pusztán távollévő és a már halott szerelmes megszólítása között nincs feltétlenül strukturális különbség. Ez kiterjeszthető az egykori, testi jelenlét és annak az emlékezésben felidézni próbált érzékisége közötti különbségtételre is, amelyet a vonatkozó tárgyú szonettek egy része minden rendelkezésre álló eszközzel leplezni igyekszik. Példaként a *Maradék élet* (44.) kínálkozhat, amely a közvetlenül megelőző darab *Képzelt párbeszédét* folytatja (vö. a nyitánnal: „Így beszélgetünk, [...]”), és éppen ezúton teszi egyértelművé a második kvartettben felidézett együttlét („[...] csak érezném a / forró gyönyört [amelyhez nem volt s nincs hasonló], / mit jelenléted adott: képzelet / fűtötte bár, én tőled és veled / kaptam, csak tőled! [...]”) fiktív státusát, annak ellenére, hogy a közbeszúrás ezt a jelenlétet önmagában a siratott múltira is

³⁶ BARÁNSZKY-JÓB, *A huszonhatodik év világa*, 165.

vonatkoztathatná. Rögtön ezután viszont olyan, az egész képzelgést megtörő időszembesítés következik („[...] És most a koporsó / s a sír, a farkasréti... [...]”), amely a jelent kijelölő *most*-deixis révén a kedves képzeletbeli „jelenlétét” mégiscsak felidézett, elmúlt jelenként pozicionálja, amivel azonban, megdöbbenő módon, ez maga, az egykori élmény is képzeletté minősül, amit a vers formái, verssorok szerinti tagolása a 6. sorban majdhogynem szentenciaként rögzít vagy vés be a szövegben („mit jelenléted adott: képzelet”).

Ez a sajátosság abból a szempontból is figyelemre méltó, hogy miközben a már életében képzelt lényként megszólított (vagy a megszólítás által odaképzelt, vagy éppen: *idegondolt*) te felidézése, megörökítése egyfelől éppenséggel nagyon is testies emlékek rögzítésében megy végbe (ennek egyfajta csúcspontja a 70., *Robbanások* című szonett), másfelől a szerelmeshez intézett megszólítások rendre olyan metaforákat (álom, kép, tükrör) sorakoztatnak, amelyek egyrészt a megszólított nem-valóságos jelenlétét tudatosítják, mintegy a számára is, másrészt magának az emlékezésnek a közegét is megnevezik. Amikor például az én saját hiábavaló emlékezetét már semmit sem mutató „bolond tükrörnek” nevezi („Csak tükröd őriz, tükröd, én, a lélek, / tükrör, melyből kirepültek a képek, / bolond tükrör, mely azt hiszi, hogy éltet!” – 7. *Bolond tükrör*), egyben már életében pusztá képnek nyilvánítja szerelmét, s ez a tükrömetafora több helyen – amúgy a *Te meg a világ* egy ismert képét idézve („tükrörszínjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz.” – *Embertelen*) – éppen a külvilág bárminemű érzékelését kizáró konnotációkkal tér vissza, így például a 19., *Visszacsókolhatatlan* című szonettben ([...] „Ami vagy, / mind csak agyam tükrójátéka már,”) vagy az újabban sokat emlegetett 62.-ben (*Lelkeknek egyessége*), amely a halottal való, másik testen keresztüli egyesülés némiképp talányos képzetét („hűség s hűtlenség jajdul össze bennem / féltékeny és oldozó szeretetben / [kettőben három és három az egyben!])” nevezi „keveredések tükrójátékának”.³⁷ Ahogyan Szabó Lőrinc költészetében szinte mindenütt, itt is az agy az, ami testként érez és érzel („[...] minden pillanatban / szivedet érzem szivemben s agyamban,”) – *Visszacsókolhatatlan*).

³⁷ Ennek a versnek is van párja az *Amit még látott* részben, a 4., *Vezeték* című. Vö. Kovács Béla Lóránt, *Szerelmes trópusok*, Alföld 2004/4., 88.

Innen nézve nem lehet igazán meglepő, hogy az elmúlt jelen költői re-kollekciójának azon formája, amely a külső, természeti világot népesíti be az emlékekkel, bár előfordul *A huszonhatodik évben*, de mindig már eleve megkérdőjelezett lehetőségként, amire a legnyilvánvalóbb példát a ciklus 9. és 10. szonettjei alkotta verspár (*Mindenütt ott vagy*, illetve *Mert sehol se vagy*), valamint az ezekhez szorosan kapcsolódó 12. vers (*Új hazád*) szolgáltathatnak. Alternatívaként, amely alternatíva egyben a már nem létező testi megidézése és az emlékezet fikcionalitásának hangsúlyozott szignalizálása közötti ellentmondást is áthidalhatja, itt is a kísértetmetafora kínálkozik. „Erzsike mint állandó kísértet volt jelen abban az esztendőmben”, írja Szabó Lőrinc a ciklus keletkezéstörténetéről,³⁸ és a kifejezés rendre felbukkan a szonettek szövegében is, például az imént citált 62. szonettben, ahol az elvesztett szerető „édes kísértetként” költözik bele annak (a harmadiknak az) élő testébe, „aki csókol” (a kettő, „az idézett és aki idéz”, természetesen „egymást növeli”), de itt lehetne említeni a *Képzelt párbeszéd*-ben „túlvilági férje” által szólólgatott „kísértet-feleséget”, az emlékező agyába zárt „anyagtalan kísértetet” a 47. versből (*Két halántékom között*) vagy a „halott útítársat” a kötet címadó, 96. darabjából („[...] teleröpködöd / multunk éveit, mind a huszonötöt, / s ezt, a huszonhatodikat [...]”). Ez utóbbi, persze, már a lemondást vagy, ha úgy tetszik, a gyász munka sikerét bejelentő darabok egyike: nyitókérdésének („Búcsúzunk, édes kétségbeesésem?”) retorikai kétértelműsége (a halottól vagy a saját fájdalomtól vett búcsú, mely utóbbiról kiderül, hogy immár „[...] alig érzem / fájónak [...]”) még fenn tartja a aposztrofikus pozíció megkettőzését, ám a felidőzésben kísértetiesen megismétlődő múltnak az emlékező itt már nem részese, hanem pusztá szemlélője (ezt tanúsítják a következő részlet egyes számú megfogalmazásai: „s szomorúan bár, mégis édesen, / meg-megismétled, amit veled éltem / e tündér földön [...]). Ezzel egy érdekes ellentmondásra (illetve – más-honnan nézve – kompozicionális megoldatlanságra), de legalábbis ennek gyanújára derül fény. Egyfelől, mint látható volt, az aposztrofikus struktúra olyannyira elbizonytalanítja a határvonalat a megszólító én és a megszólított te perspektívája között, hogy ez nemcsak a még élő és a már halott kedves távolléte közötti különbségtétel lehetőségét, hanem esetenként a meg-

³⁸ SZABÓ, *Vers és valóság*, 143.

szólított azonosíthatóságát is megkérdőjelezi: a *Vezetéket*, példának okáért, amely – a névmásoknak a zárlatban megfigyelhető talányos egymásra vonatkoztatása vagy tükröztetése ellenére („[...] gondolj a természetekre, / ha dagad benned az én, a dicső, / s a csillagokra; Ő, a Titok, Ő / üt át rajtad magába, kedvesedbe!”) – grammatikai és értelmi következtelenség nélkül olvasható a – még élő – kedvest megszólító költeménynek, a költő önmegszólító versnek nevezi.³⁹ Ezek a technikák tehát – a képzelt képzeletek tükrójátékában – egyszersmind akár a másik valóságos lényének megragadhatóságát is kétségbe vonják⁴⁰ (ezt, a ciklus egy viszonylag korai pontján, a már említett *Ugye, az voltál* című szonett egészen expliciten megfogalmazza: „[...] Képzetet, / ugye, mindig az voltál? Nem igaz, / hogy itt hagytál, meghaltál: nem igaz, / hogy emlék volnál: [...]”), ugyanakkor a visszaemlékező én pozíciója mégis mintha kívül maradna a felidézett múlt kísértetjárásán. Mint az a *Tücsöksenében* megfigyelhető volt, Szabó Lőrinc alaposan végiggondolta annak lehetőségét, hogy az emlékező maga is tárgyává váljék a jelenné varázsolt emlékvilágnak, *A huszonhatodik évben* viszont, úgy tűnik, egyszerűsíti vagy egyirányúsítja az emlékezés működését. Egyfelől, e téren a *Tücsöksenéhez* részben hasonlóan, kiépít egyfajta „bűvös Jelent”, amely már az elsiratva megidézett múltra is rávetíti a fikció gyanúját, amivel – az egykori kedvest mintegy kétszeresen is elveszítve – szinte eltörli a határvonalat az emlékezés és a felejtés költői stratégiái között:⁴¹ innen nézve például a megszólítások vagy a fiktív párbeszédek ambivalens vagy paradox alakítása az emlékezetet szervező jelrendszer olyan összezavarásaként is leírhatók, amely voltaképpen egyfajta „ars oblivionalis”-ként⁴² kezd el működni. A költői fikció bűvös hatalma által irányított emlékezés tehát itt is eltörli saját tárgyát, másfelől azonban, amint azt pl. a javarészt a másikkra korlátozott kísértetmetafora megmutathatta, maga az emlékező itt kireflektálja magát ennek a rendszernek a működéséből.

³⁹ „Saját magamhoz beszélek benne”. (*Uo.*, 145.)

⁴⁰ Erről bővebben KOVÁCS, *Szerelmes trópusok*, 89–91. („Szabó Lőrinc kedvese halálában ismeri fel, hogy a másik soha nem létezett” – *Uo.*, 90.); ill. Uő., *A felejtés költészete*, Alföld 2006/4., 40–41.

⁴¹ Erről, más összefüggésben, lásd még *Uo.*, 42.

⁴² A felejtés szemiotikájáról ebben az összefüggésben lásd Renate LACHMANN, *Die Unlösbarkeit der Zeichen = Gedächtniskunst*, szerk. Anselm HAVERKAMP – Renate LACHMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 134–135.

Ennek még a halottal való közvetlen identifikáció motívumai sem mondanak ellent, legalábbis ez figyelhető meg a ciklus egyik legjellegzetesebb trópusának alakulásán, amelynek jelentőségét talán az jelezheti a legegyértelműbben, hogy felfogható lényegében az önnön testébe, tudatába (vagy halandóságába) mint börtönébe zárt én fogalmi metaforájának újraírásaként, amely számos változatban határozta meg Szabó Lőrinc harmincas évekbeli költészetének szubjektumfelfogását. *A huszonhatodik évben* ez a képzetkör a test–sír vagy tudat–sír metaforákra, illetve – ezeken keresztül – az én és te képzetbeli egyesülése és a sírba zárás között feltételezett hasonlóságra alapul, továbbá a sírba helyezett halottal való identifikáció formájában figyelhető meg. Már az *A halála után* első darabja (5. *Ami közbejött*) is az ilyen identifikáció képével zárul („Sírodat zárják rám a zárai.”), az egymást sírként záró testek reciprok elgondolhatóságáról pedig a 10. (*Mert sehol se vagy*) és a 41. (*Üldöző hiány*) szonettek zárlatainak dialógusa tanúskodik: „üldöződ, én, mégis, mint akit ólom / húz le, sírodba, magamba csukodom.”; illetve „[...] csak tenálad vagyok otthon: / kell énnekem még sírodba csukódnom?!” Még a *Lelkeknek egyessége* különös hármasságának hasonló összefüggésbe illesztése is van, igaz, nem *A huszonhatodik év*ből, hanem a *Káprázat* címen számon tartott 1953-as ciklusból származó példa, a *Két élő egy halotthoz* első darabjában („egymást öleltük, minket a sírod”). Maga az emlékező tudat is megjelenik a halottat őrző kriptaként – „[...] Síri türelemmel / agyam sírjából ébresztettelek fel:” (103. *Igy döntöttem!*) –, a 47. szonett (*Két halántékom között*) pedig ugyanezt – rendkívül érdekes, *Az Egy álmai* külvilágba zárt és egyszerre a külvilágot magába záró rabjának khiasztikus pozícióját felidéző módon – a viszony megfordíthatóságát, sőt – a tekintet kölcsönzéséből kikövetkeztethetően – börtön és rab azonosulását is implikálva fejti ki: „Agyam belseje lett egész világod, / mint rab csillagra, figyelek rád: / gondolatom tükrös csövein át / kilátsz, szikra, s vissza magadba: / látod / amit én, öröd, fürkészk csillagászod”. A *Szárszó* című szonett (53.) még nyíltabban a kettő különbségének látszólagosságát kiemelve ábrázolja őt és síri rab identifikációját („de a vágy az emlékek is örül / s körém fest, rácsnak, édes árnyalak:”), itt is *Az Egy álmai* egy sokat idézett megoldását alkalmazva („az értelem szökik, / de magára festi gondosan / a látszat rácsait”). Különösebb kommentár nélkül is belátható, hogy meglehetősen sajátos identifikáció ez, hiszen éppen a legteljesebb azono-

sulás vagy egyesülés képeiben teszi meg mintegy magát az azonosuló emlékezést az így immár kétszeresen elvesztett halott második sírjának. Ami pedig, jelen szempontból, ennél is fontosabb, az az a kompozíciós sajátosság, hogy (eltekintve az egy 103. szonettől) ez a motívumsor nagyjából a ciklus közepe táján le is zárul, innentől kezdve a kedves sírja mindig reálisan, az előtte álló emlékező által szemlélve jelenik meg (59. *Alkatrészemként*; 79. *Téli varjak*; 99. *Akkor megrezzen* – utóbbi versben az én már mintegy a sír nevében – egyfajta „sta viator”-gesztust megvalósítva – szólal meg: „Ha véletlen itt jártok valaha, / szellőfriss lányok, sugárszemű nők, / s megálltok egy percre e sír előtt.”).

Azt a kérdést, hogy miben rejlik a magyarázata ennek a *Tücsökzenét* némiképp leegyszerűsítő vagy megszelídítő emlékezőtechnikának, az ebben a ciklusban is rendszeresen, bár kevésbé sűrűn előforduló különféle kiszólások funkciója is segíthet megválaszolni. Ezek egy része, a *Tücsökzené*-ben betöltött szerepükhöz hasonlóan, megtöri az aposztrófikusan előállított fiktív jelen illúzióját, akár olyan esetben is, amikor ugyanúgy a siratott szerelmeshez, de mintha kevésbé annak a költői képzelet által újrateremtett alakjához fordulnának, mint inkább a megszólított te fiktív és reális alakja közötti törésre emlékeztetnének: ilyennek tekinthető már az 1., tehát még Korzáti Erzsébet életében, de ugyanúgy a távollévő kedveshez intézett szonett zárójeles kiszólása („[Te is mondtad!]...”), vagy a 114. vers (*A szörnyeteg*), amelyekben a hűtlen férfi halotthoz intézett panaszos vallomását („nem voltál elég!”) töri meg, szintén zárójelben, az ellentétes gyanú („[De hátha te is így voltál velem?!]”). Részint hasonlóan viselkedik a 79. vers (*Téli varjak*) 12. sorába ékelt, kurzívval kiemelt „Vagy még?” kettősen olvasható kérdése, amely mintegy megtöri a fiktív én–te dialógus szituatív keretét. Ennél gyakoribbak azonban a ciklus kohézióját erősítő, szintén a *Tücsökzene* számos pontjával párhuzamba hozható belső utalások, mint az imént idézett „Így beszélgetünk” visszautaló nyitánya vagy a *Szörnyeteg játék* szintén már citált betoldása („mint valaha”), amelyek egyben a ciklus epikus előrehaladásának kompozicionális jelentőségét is kiemelik, például valamiféle térbeli, variatív elrendezés mintázatával szemben. Míg a *Tücsökzene* narratív szerkezete több epikus, és nem is feltétlenül lineáris (hanem pl. ciklikus) ívet szembesít egymással (legfeltűnőbb módon az emlékezés folyamataát a felidézett életút előrehaladásával és mindkettőt

rendszeres megszakításaiakkal), addig *A huszonhatodik év* legfontosabb kötetkompozíciós elve egyértelműen az emlékezésfolyamat időbeli előrehaladásán alapul. Nem véletlen, hogy *A halála után* rész vége felé jelennek meg egyre sűrűbben az eltelt időre vonatkozó pontos utalások: a *Szörnyeteg játékból* citált példa mellett az eggyel előbbi, 92. szonett címét is adó felütés volna még említhető („Egy éve írtam.”), amely az egész ciklus nyitóversének zárlatát idézi fel, de akár a 96–97. szonettek is (*A huszonhatodik év, Jog és hiúság*), amelyekben az emlékezésfolyamat eljut a majd a ciklus címében is jelölt időbeli távolsághoz („[...] teleröpködöd / multunk éveit, a huszonötöt, / s ezt, a huszonhatodikat [...]”; illetve „tele ím a huszonhatodik év”, ami itt, a kötet gerincét képező második rész vége felé már alighanem magára a lezárulásához közelítő rekviemre is vonatkozik).

Az emlékezés folyamata és a kötet felépülése között kiépülő párhuzamot a ciklus egészébe való illeszkedését tekintve a *Tücsökzene Utójátékához* hasonlóan viselkedő *Utóhang* sem szakítja meg teljesen, hiszen, akár csak az önéletrajzi ciklusban a 370. költemény, a legutolsó, 120. szonett tekinthető a verssorozat végleges lezárásának. Ez a párhuzam mindenesetre arra enged következtetni, hogy a lírai rekviem nem pusztán megjeleníti vagy egyfajta kötői feldolgozását vagy értelmezését nyújtja a szerelmes gyászának, hanem létrejöttével maga hajtja végre a gyázmunkát. Bár a költői struktúrák és pszichológiai fogalmak vagy folyamatok ilyen egyértelmű megfeleltetésében óhatatlanul marad valami menthetetlen darabosság, itt mégis nehéz elkerülni azt a következtetést, amely szerint *A huszonhatodik év* emlékezet- (és/vagy felejtés)technikájának az a sajátossága, hogy az emlékező mintegy kivonja magát az emlékezés közegét szolgáltató fikcióból, abban leli egy lehetséges magyarázatát, hogy a gyázmunkában önmagát felszabadító énben végül, a freudi megfogalmazás szerint, a realitás iránti tisztelet győzedelmeskedik.⁴³ Mint ismeretes, Freud a gyász leírására voltaképpen az ettől kórosként elhatárolt melankólia pontosabb meghatározását előkészítendő tett kísérletet. A gyászban az én a gyász tárgyához való ragaszkodást egy „hallucinatórikus” vágypszichózis, a realitástól való elfordulása révén tartja fenn, és – „normális” esetben – a gyázmunka a libidó

⁴³ Vö. ehhez Sigmund FREUD, *Trauer und Melancholie* = Uő., *Gesammelte Werke*, X., Fischer, Frankfurt am Main, 1999, 430–431.

„visszavonásában” valósul meg: ez az oka annak, hogy a tárggyával való ambivalens identifikációban és az én önmaga ellen fordulásában megvalósuló melankóliával szemben a gyász esetében az én számára a külvilág és nem maga az én tűnik „szegénynek” és üresnek. Nincs mód itt annak részletesebb taglalására, hogy az emlékezés igen komplex freudi felfogásának azon mozzanatát, miszerint az emlékezés valójában egyfajta „megbékélt” felejtés előállításában működne közre,⁴⁴ mennyiben volna helytálló kultúrtörténeti vagy -morfológiai összefüggésbe állítani emlékezést és felejtést *A huszonhatodik évben* színre vitt összjátékával, illetve az önnön tárgyat felszívó emlékezet működésének mindkét ciklusban megfigyelt mintájával, annyi azonban talán megállapítható, hogy Szabó Lőrinc szerelmi gyászciklusának epikus íve legalábbis megközelíthető a költői emlékezet meglehetősen ambivalens munkájának egy ilyesfajta „megbékült” felejtésbe („[Óh, ürülő pokol, emlékezet!]” – 118. *Szerény túlvilág*) való átvezetéseként is.

Ez egyben többé-kevésbé logikus magyarázatot adhat a költészet ön-maga felé fordulásának az egész ciklus zárlatában játszott szerepére. A ciklus záró verse (120. „*Ércnél maradandóbb*”) egy műtárgy, a Korzáti Erzsébet arcképét ábrázoló, Ferenczy Béni által készített plakett leírásának indul, ami azonban igazából csak alkalmat szolgáltat az elkészült költői mű maradandóságának és dicsőségének klasszikus mintájú, bár emblematikájában keresztény elemet is felhasználó bejelentésére: „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!” A bevégzett gyászmunka itt valóban mintegy *visszavonul* tárgyról, és – a megszólítás grammatikáját tekintve is – önmaga felé fordul, egyfajta nagyobb nyereség – a szebb, magasabb rendű és tartósabb lét – ígéretében (közismert, hogy Freud szerint a gyászmunkának a *túlélés* a „jutalma”).⁴⁵ Még a mosolygó (megbékült) alkotás diadalát jelképező koszorúról is elmondható, hogy azt a vers a gyászolt halottól vonja magához, hiszen a 15., *Csillag* című szonett éppen ezt a képet adományozta a ciklus hősnőjének: „Testünk keresztjén, rég, mikor saját / érényeink is kárörvendve néz-

⁴⁴ Vö. Haralad WEINRICH, *Léthe*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Atlantisz, Budapest, 2002, 192–200.

⁴⁵ FREUD, *I. m.*, 432–435.

tek, / fölfeszített latrokat szent pribékek: / »Viseld szégyened, mint egy glóriát«, / súgtam álmomban, »s fény hull majd reád, / csillagoké!« [...].”

Ezt az áthelyeződést (túlfeszítve a lélektani párhuzamot libidóáthelyezésnek vagy szublimációnak is lehetne nevezni) a ciklus utolsó sorában (...Neki azonban...minden...egyremegy.”), amelyben, az aposztrofikus illúziót még egyszer utoljára megtörve „mintha Erzsike szólna vissza” és amelynek „fojtott ridegségére” maga Szabó Lőrinc hívja fel a figyelmet,⁴⁶ a zárlatképpen megszólaltatott (illetve idézett) s voltaképpen itt végleg visszavonuló halott szerelmes is mintegy jóváhagyja, egyszersmind visszatükrözve az emlékező lemondását költészete orfikus teljesítményéről. Az, hogy miért éppen a költői mű önmagára utalása váltja fel az emlékező gyász munkáját, abban lelheti magyarázatát, hogy az egész, önmagát felszámoló emlékezésfolyamat közegéül Szabó Lőrinc *A huszonhatodik évben* is éppen a fikciót, a költői képzelet teljesítményét tette meg, így az önreferencia, akárcsak a *Tücsökzenében*, egyszerre ad számot ennek az emlékezetkoncepciónak a poétikai határaitól és lehetőségeiről.

⁴⁶ SZABÓ, *Vers és valóság*, 173.

Testamentaritás és önéletrajziság a Vers és valóságban

Azok a verskommentárok, amelyeket Szabó Lőrinc az 1989-ben felbukkant, filológiai és életrajzi rejtélyek övezte *Vers és valóság* című (diktált) szövegben gyűjtött össze, bizonyos mértékig ellenállnak az életművön belüli funkciójuk kijelölésére tett kísérleteknek. Nem merülnek ki a költemények keletkezéstörténeti hátterének megvilágításában (sőt ezt a funkciót nem is minden esetben töltik be), részben ugyan helyettesítik Szabó Lőrinc folyamatosan tervezett önéletrajzi művét (vagy kiegészítik az ilyen jellegű írásait, melyek műfaji spektruma a naplóktól a verssorozatig terjed), innen nézve ugyanakkor – mint az ismételt megállapítást nyer – mégis inkább szolgálják a versek megfejtését, mint a költő életének életmű felőli magyarázatát.¹ A *Vers és valóság* inkább megvonja, mint megerősíti az ilyen típusú, végső soron mimetikus polarítások érvényét, ennek okát ugyanakkor aligha célszerű a versmagyarázatok esetleges referenciális megbízhatatlanságában keresni (amelynek mértéke aligha haladja meg általában az önéletrajzokét). Legalábbis hatékonyabb (és kézenfekvőbb) kiindulópontot kínálhat az a kérdés, amely az önéletrajzi struktúra e sajátos változatának vagy módosításának lehetséges okait faggatja, azt, hogy miben rejthet annak magyarázata, hogy önéletrajzi narratíva vagy – a *Tücsökzenével* meg is valósított – életrajzi cikluskompozíció helyett vagy mellett Szabó Lőrinc az egész oeuvre-ön végighaladó verskommentárok formájában látta szükségesnek, élete vége felé, visszatérni „Dichtung” és „Wahrheit” viszonyának kérdéséhez.

Ez a kérdésfeltevés különösen felerősödhet Szabó Lőrinc különféle irodalmi tárgyú esszéinek vagy kritikai írásainak kontextusában, amelyeket,

¹ Lásd ehhez MARGÓCSY István, *Szabó Lőrinc: Vers és valóság = Uő., „Nagyon komoly játékok”,* Pesti Szalon, Budapest, 1996, 204.; és MENYHÉRT Anna, *Az élet(et) írja, írja... = Uő., Egy olvasó alibije,* Kijárat, Budapest, 2002, 68.

nagy kortársainak kritikai teljesítményeihez viszonyítva, a szakma nem a legeredetibbek között tart számon és amelyeknek mint a voltaképpeni életmű melléktermékeinek a Szabó Lőrinc-szakirodalom is alig szentel figyelmet. Eddig összegyűjtött publicisztikai írásai tulajdonképpen vissza is igazolják ezt a viszonylag csekély érdeklődést: kritikai írásaiban, alkalmi előadásaiban, „műhelyvallomásokban”, irodalmi pályaképeiben vagy éppen ismeretterjesztő rádióelőadásaiban Szabó Lőrinc első pillantásra valóban nem mutatkozik különösebben eredeti értekezőnek. Noha rendre alaposan tájékozódik például a fordítandó munkák kutatástörténetében és filológiai problémáiban, egy ideig viszonylag rendszeresen szemlézi kortársainak munkáit, megbízható és színvonalas formai (pl. verselési vagy ritmikai) jellemzőket nyújt és – mint azt a Szabó Lőrinc kritikai munkásságnak legutóbb tanulmányt szentelő Ferenczi László megállapítja² – írásainak tárgyát sohasem „ürügyként” használja valami más kifejtéséhez, (talán ezért is) aligha található az irodalom nyelvi vagy történeti létmódjára vonatkozó eredeti vagy teoretikus horderejű megállapítás ezekben az írásokban, sőt – amint arra Ferenczi szintén emlékeztet – „egyetlen költőt sem fedez fel elsőként a magyar irodalom számára”.³ S bár ez a (szerzője által is pontosított) megállapítás Gottfried Bennre vagy Stefan Georgéra gondolva ebben a formában némiképp igazságtalan, valóban elmondható, hogy ez aligha független attól, hogy Szabó Lőrinc a kezdeti éveket leszámítva a világirodalom időtlen kánonját feltételezi, és – egyáltalán – meglehetősen konzervatív, genetikus történeti minták szerint gondolkodik az irodalom történetiségéről.⁴

Ami az irodalom nyelvi létmódját illeti, Szabó Lőrinc felfogását e téren leginkább a kifejezés, az „expressio” – feltehetőleg Babits, például a részben a fiatal Szabó Lőrinc lejegyzésében fennmaradt irodalomelméleti előadások közvetítette – szellemtörténeti doktrínája határozza meg, s jelen szempontból fontos lehet, hogy ettől nyilvánvalóan nem független az sem, hogy milyen szerepet tölt be Szabó Lőrinc írásaiban a „vers” és a mögötte rejlő

² FERENCZI László, *Szabó Lőrinc, a kritikus = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1997, 221. Szabó Lőrinc világirodalom-képéről korábban lásd RÓNAY György, *Szabó Lőrinc: A költészet dicsérete = Uő., Olvasás közben*, Magvető, Budapest, 1971.

³ FERENCZI, I. m., 223.

⁴ Lásd leginkább SZABÓ Lőrinc, *Divatok az irodalom körül* (1929) = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, Magvető, Budapest, 1984.

vagy általa/benne kifejezett „valóság” viszonyának mimetikus struktúrája. A „kifejezés” ideája Szabó Lőrincnél központi helyzetben jelenik meg mind korai írásaiban, az expresszionista poetológia keretei között, mind a húszas évek vége után, azaz az „izmusoktól” való elfordulását követően kialakított, maga a költő által is többször „klasszicizáltként” leírt költészetfelfogásban, melynek főbb elemei a későbbiek során nem sok változáson mentek már keresztül. A két, elvileg homlokegyenest eltérő poetológia ebben az tekintetben teljességgel homológ, hiszen Szabó Lőrinc mindkét összefüggésben kitart „költészet” (kifejezés) és „valóság” vagy „élet” közvetlen érintkezése mellett.⁵ Fiatal újságíróként az önkifejezés kényszerének, a „Drang” expresszionista elvének kérdését szegezi Rákosi Jenőnek,⁶ *Szavak kémiaja és a kimondott világ* című, 1927 elejére keltezett írásában a költői szó performativitásának egyfajta elméletét vázolja fel (ez volna a „kimondott világ”),⁷ de a negyvenes években is „a költészet és a történelem frazeológiájának találkozásoként” írja le a német történelem Stefan George verseinek jóslata szerint bekövetkező fordulatát, Shakespeare szonettjeiről írva pedig a „tények súlyával” ható metaforákról és (hasonló összefüggésben sokszor használt biologizmussal) „a realitás véréről” értekezik,

⁵ A kettő közötti különbség és összefüggés egy érzékletes példáját lásd egy Genováról szóló 1941-es cikkében: az egykori élmény jelene az irreálissá növelt érzékelés költőiségében nyilvánul meg („Akkor még nem tudtam s talán nem is akartam úgy észlelni, ahogy kell, reálisan. [...] Élő expresszionista festmények között éltem, sugarak és zenék szökökútjai között. Van egy versem, *Óda a genovai kikötőhöz*, egy kicsit bizonyosság mindarra, amit mondok.”), a múltbeli valóság azonban mégis csak mint vers, mint rögzített irrealitás marad meg („Az én Genovámban csak egy álom. Csak egy húsz évvel ezelőtti vers: óda a kikötőjéhez.”), lásd SZABÓ LŐRINC, *Az én Genovámban* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 2003, 531–532.

⁶ SZABÓ LŐRINC, *A legnagyobb élő magyar kritikus a régi és modern magyar irodalomról* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 42.

⁷ „A szó nemcsak egyszerű és hasznos közlekedési eszköze a gondolatnak: a szó azonos a tettel [...]. A rendőrfőkapitány szava, mikor bizonyos feltételek beváltása esetére letartóztatást ígér, tulajdonképpen már előre azonos a letartóztatással: olyan, mint egy tény, amely a holnapban van meg, de már ma is hat. Ha a bankár házi telefonján leszól a pénztárba: üzenete tény: azonos a pénz kiutalásával, megtagadásával vagy a várakoztatással. Szeretném szava: tény; még hazugsága is tény, amely álmában jár. És nem tény a múltak szava? Petőfi verse? A *Szeptember végén* Magyarország számára éppoly ismert tárgy, mint a Lánchíd: a szavak úgy vannak, mint egy ház vagy mint egy erdő, s csak alapjuk, talajuk a könyv, a papír, mint ahogy a házak és erdők alapja a föld, a talaj.” (SZABÓ LŐRINC, *Szavak kémiaja és a kimondott világ* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 170.)

amely „a szavakon keresztül csap”.⁸ A „kifejezés”, ugyanakkor, egyben „közvetlenség” is: a sikerült költeményben a szavak és tárgyak közötti „szigetelő réteg” válik láthatatlanná, sőt a kifejezés megelőzi magát a kifejezett tartalmat, hiszen éppen a kifejezés az, ami képes megragadni és „előhívni” az élményt, amit Szabó Lőrinc többek közt a „felvételekkel tömött léleklemezről, egymásra fotografált foszlányok mély zűrzavarából” előhívott kép fotográfiai metaforájával, majd a pontatlan rajzvonalak példájával fejt ki.⁹ Ami a „költészetet” a realitástól elhatárolja, az nem a fikció és a realitás határvonala, hanem maga a „kifejezés”: a költészet nem a valóság kompenzációja, hanem kifejezése. A „költészetet” önmagában Szabó Lőrinc a világ érzéki aspektusával azonosítja, sőt odáig is elmerészkedik, hogy kijelentsse, a költészet jelen van az „életben” is, sőt „az egész valóság egy csodálatos költészet” (s ez az azonosítás kulcsfontosságú helyen tér vissza a *Vers és valóság*ban is).¹⁰ Mindebből azonban csak akkor születik lírai költészet, ha „kifejezést” nyer.

Ezt Szabó Lőrinc a húszas évek végétől számtalan változatban kifejti: a 16. század magyar költészetéről tartott előadásában megállapítja például, hogy a történelem különösen „lírai” korszakai nem hoznak létre „költészetet”, mint ahogy az „életdokumentumok”, illetve általában a túlságosan aktualitásokhoz vagy korhoz kötött művek sem (így pl. Ady költészetéből az, ami „korhoz kötött irodalmi harc, személyes üzenet és kihívás, jóslat és ígéret volt”), hiszen – ahogy Szabó Lőrinc másutt fogalmaz – a kifejezés „konzervál”.¹¹ Ez egyben azt is láthatóvá teszi, hogy az időtlenség és a kifejezés

⁸ SZABÓ LŐRINC, *Stefan George és az új Németország* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 509.; Uő., *Shakespeare szonettjei* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 45.

⁹ SZABÓ LŐRINC, *Beszéd a költőkhöz* (1934) = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 362–363. A *Vers és valóság*ban Szabó Lőrinc egészen hasonlóan jellemzi a *Tücsökgéne* önéletrajzi emlékezetkonceptióját a verssorozat 7. darabját (*Táj épül, omlik*) kommentálva: „Egymásra fotografálásoknak és áttűnéseknek mozitechnikája ez szavakban, szűrrealizmusnak is lehetne nevezni. A vers a zűrzavar rendezését ígéri”. Uő., *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 187.

¹⁰ SZABÓ LŐRINC, *Költő és közönség helyet cserél* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 341. („néma költő mindenki, aki érez, s a költő nem realisabb és nem irreálisabb valóságot él át és ír meg, mint amit átélnek önök is, csak legfeljebb nem tudnak kifejezni”); Uő., *Magyar költő 1933-ban* = *Emlékezések és publicisztikai írások*, 349. („A költészet az a szavakba sűrített érzékiség, amelyhez önöknek éppoly közük van, mint azoknak, akik a verseket írják. Amikor önök csókolóznak, higgyék meg, nagyon költői dolgot művelnek.”)

¹¹ „Ez a száz esztendő egyetlen líra volt, mondtam az előbb. A száz lírikus éppen azért nem produkált külön eredményt, mert a nemzeti végzet túlságosan kedvezett a lírai ki-

eszményei, tehát az irodalom létének két alapvető feltétele mélyen összefüggnek s nyilván az sem véletlen, hogy Szabó Lőrincnél nem vesztí elvénységét a valóságot jelképpé növesztő és tartammal ellátó „szimbólum” romantikus esztétikai ideológiájára sem,¹² az ebben leplezett feszültség azonban különös módon éppen a lírai kifejezés legkézenfekvőbb paradigmájában, az én kifejezésének paradox feltételrendszerében tér vissza.

A fentiek alapján következetesen, az önkifejezés lehetőségét Szabó Lőrinc a versre korlátozza: mint az 1945-ös *Naplója* feletti elégedetlenkedései elárulják, az ilyen „életdokumentumban” éppen a múlt idő által elfojtott, meg nem született versek pusztulása fejeződik ki csupán s a többször is használt „szilánkok” kifejezés aligha utalhat másra, mint a vers általi önkifejezés azon attribútumára, hogy ez maga organikus egészet hozhat(na) létre.¹³ A tökéletes, befejezett önkifejezés ideája azonban nem azonos a referenciális vagy mimetikus hűséggel, hiszen az egyetlen releváns határvonal az én és az én „kifejezése”, nem pedig igaz és hamis „kifejezés” között húzódik. Szabó Lőrinc több helyen világossá teszi, hogy a költészet éppen az én és a másik élményeinek vagy akár személyeinek átsajátíthatóságát,

töréseknél. A korbácsolt ember nem verset ír, hanem jajgat, esetleg meghal.” (SZABÓ LŐRINC, *Mohácstól Csokonaiig* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 247.); „életdokumentum” és „tisztá költészet” feszültségéről lásd pl. – Kodolányi kapcsán – Uő., *Tavaszi fagy* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 472–473.; Ady értékelését lásd Uő., *Két évtized Ady* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 288.; az aktualitások „hordalékának” jelentésvesztéséről a műben lásd pl. Uő., *Babits Mihály meghalt* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 585.; a költészetről mint konzervről: „De az érzés, amelyben a költő mintegy konzerválta az észleleteit, sokszorosítható, mindig elővehető, szakadatlanul megújítható. Ez a konzerv nem romlik, nem öregszik. A János vitéz erősebb élet, mint Vitéz János közhuszár, nagyobb valóság, mint akár a János-hegy.” (Uő., *A költészet dicsérete* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 535.)

¹² „Valahányszor jelképpé tudunk tágítani egyényt, rögtön emelkedik a jelentősége: a szimbólum mintegy szárnyakat ad a valóságnak, a valóság legkisebb töredékeinek, és tartamot ad tűnő aktualitásnak.” (SZABÓ LŐRINC, *[Nagy dolog a könyv...]* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 757.)

¹³ „Verseket kéne írnom, csak úgy magyarázhatom meg magamat!” (SZABÓ LŐRINC, *[Napló]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 267.); „Itt is egy verseskönyv pusztul majd bele szilánkokba, töredékekbe. Minden percem, másodpercem, minden elkezdett sorom: egy-egy elkezdett és abbahagyott vers!” (Uő., 282.), „Versszerű megfogalmazás nélkül igen szemérmetlen ez a nyers, kapkodó, zavaros lélekanyag. [...] Szilánkok egy önéletrajzból?” (Uő., 286.)

felcserélhetőségét vagy azonosságát implikálja, Shakespeare szonettjeinek referenciális homályát tárgyalva pedig (a nevezetes wordsworthi mondatból kiindulva: „with this key Shakespeare unlocked his heart”) a „lírai hitel” kérdését (pontosabban annak alaposan kiterjesztett változatát: „szerep-e, fölényesen vállalható és fölényesen végigjátszható tudatos alakítás-e a líra, s hozzátehetjük: minden emberi közlés, állítás, gyónás, önvizsgálat?”) a „kifejezés sikerességét” az „őszinteség” fölé emelve válaszolja meg.¹⁴ Vagyis a kifejezés egyszerre igaz (hiszen egyetlen módja az én megragadásának), ugyanakkor hiteltelen is (amennyiben referenciálisan megbízhatatlan). Az én, miközben kifejezi önmagát, nem önmagát fejezi ki.

Az önkifejezés referenciális igazság vagy hitel iránti igénye szükség-szerűen „szerepet” állít az én helyére. Ezt a legvilágosabban Szabó Lőrinc talán legélelátóbb kritikai írásában fejt ki, ahol Németh László önéletrajzát kárhóztatja amiatt, hogy az *Ember és szerep*, „amely mindenütt lüktet a zsúfolt élettől”, „nemegyszer túl gyorsan akart megmerevíteni olyan élő, változó, forrongó jelenségeket, amelyek még nem tűrik a végérvényes megállapításokat, és kisiklanak a megjósolt vagy rájuk erőszakolt formulából”,¹⁵ vagyis hogy nem talált megfelelő kifejezésre. Ezt az ítéletet Németh romantikus titanizmusára vezeti vissza, nevezetesen arra, hogy az önéletrő önnön igazát támadtatások és védekezések, illetve viszonttámadások sorozatában tanúsítja, s ez az öntanúsítás szükségszerű csapdába csalja az emlékezőt. Ez ugyanis egyszerre kénytelen érzékel(tet)ni önnön gyöngességét vagy elfogultságait, ám az így nyert tudás újabb szégyen forrásává válik s ismét sérelmek és támadások hullámát indítja el („Közben az intellektus szeme vészesen tágra nyílik, és látja, megveti magát, ami csak újabb lökés az újabb túlzásra.”). Az én így mintegy kettészakad: egyik oldalon ott áll a szerepére ráismerő én (s ez a ráismerés Szabó Lőrinc döbbenetes leírásában egyben az én én-voltát is megszünteti: „ez az álarcral együtt akár-hányszor az archéort is lerántó élelátás jó jel”), a másik oldalon pedig az e

¹⁴ SZABÓ Lőrinc, *Shakespeare szonettjei*, 41.; ill. Uő., *Bevezetés az Örök Barátaink II. kötetéhez* = Uő., *Örök Barátaink*, I., Osiris, Budapest, 2002, 10. („Egy magasabb fokon megszűnik az első és a második személy különállása és ellentéte – és sajátos, hogy erre az objektívalódásra éppen a legszemélyesebb művészet, a líra adja a legtöbb és legmeggyőzőbb példát.”)

¹⁵ Uő., *Németh László és szerepe* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 500–501.

ráismerés szégyenét a saját igazságáért vívott harcban legyűrrő én, mely utóbbi, persze, szükségszerűen „szerep” lehet csupán.¹⁶ A saját igazság (amely, így Szabó Lőrinc, „mellékes”) védekezés formájában nyilvánul meg az önéletrírásban, de, épp mint ilyen, „jogosnak tünteti fel azokat a támadásokat, amelyek érték”,¹⁷ s ebből a kauzális körforgásból csak egyetlen módon lehet kitörni, amely lehetőséget – negatív úton – Szabó Lőrinc Németh „beteges szubjektivizmusára” tett utalása¹⁸ tárja fel, távolabbról pedig persze az, hogy saját önéletrajzi szövegei (leszámítva naplói „nyers [...] életanyagát”) éppen attól mentesek, egészen megdöbbenő mértékben, amit Némethnél kárhozzat: az öngazolás és a védekezés, a magyarázkodó vallomás és mentegetőzés gesztusaitól.¹⁹ A „szerep” felvétele, úgy tűnik, szükségszerű vonzata a referenciális vagy morális öngazolásnak, amely minden önéletrajzi struktúrában ott munkál, az én „kifejezés” általi megörökítése, ezzel szemben, egy különös, nem-szubjektív öntanúsítás lehet, s mint ilyen, persze, korántsem olyan veszélytelen vagy jámbor, mint amilyennek egy konzervatív kritikai eszmény keretei között látszott, és távolról az „Ausdruck” fogalmának Gottfried Benn-féle, Nietzsche inspirálta használatával állítható párhuzamba.

Szabó Lőrinc saját alternatívája, a kifejezés, az élet vagy az én szüntelen (*meg*)írásának vágyában jelentkezik: a kifejezés referenciális hitelességének helyébe maga a kifejezés lép tehát, ami a versekben rejtettebben, az önéletrajzi jellegű szövegekben nyíltan élet és írás kettőségének, az élet írás általi megkettőzésének irányába helyezi át az önkifejezés problémáját. Az írás (legyen az akár egy elvégzett munka, egy fordítás), mivel magától értetődően rendelkezik a megörökítés vagy maradandóvá tétel képességével, nyoma s így tanúja valamely egykori jelennek, ha nem napló, akkor egy „meg nem írt napló”²⁰. A kifejezésre törő élet Szabó Lőrinc felfogásában maga is mindig egyben írásként valósul meg, le- vagy beíródik, legalábbis

¹⁶ Uo., 499.

¹⁷ Uo., 498.

¹⁸ Uo., 501.

¹⁹ „Ki tud ilyen matematikailag gyónni? (és épp ezért a javulás reménytelenségével...)” – teszi fel a kérdést pl. Szentkuthy a *Tücsökzenével* kapcsolatban (SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene, Válasz 1947/I.*, 557.).

²⁰ Pl. SZABÓ Lőrinc, *A fordító az Ahogy tetsziktől* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 777.

erről tanúskodik az, hogy a költő visszatérően saját életét író szövegekként emlegeti verseit. A megírt élet, noha, mint az én önkifejezése, marandóságot, tartamot, állandóságot kölcsönöz az énnak, mindig már egyidejű a megélt élettel.²¹ Egyik 1945-ös védőbeszédében Szabó Lőrinc úgy fogalmaz, hogy „ami velem történik, az életrajzommal történik”,²² s itt nyilván arra esik a hangsúly, hogy csakis ez utóbbi körülmény az, ami miatt – mégis – menteni kényszerül magát. Máskor az ént, sőt egyenesen az „élő testet” nevezi könyvnek, s ez a metafora megint csak az írás itt nyomon követett szerepére mutat: „Húsunkba, velőnkbe, csontjainkba írják, vésik, préselek zord szövegeiket a tények, azonban íróeszközük ekrazit és csákány, nemegyszer rögtön össze is törik egyetlen közléseiktől az élő könyv. [...] a könyvtár maga szintén csak test, a papír maga szintén matéria, szétfűzhető és elérhető: a szellem csak úgy van jelen a polcokon és a kötetekben, ahogyan a gramofonlemezeken a zene, új percepció és appercepció kell a megelevenítéséhez, új, élő gép, amely lapjait forgatja és megzendíti a tartalmukat”.²³ Az írás az, ami maradandó tehát, ami túl-éli az élő (halandó) testet, ugyanakkor mintegy rá is vésődik az élő testre, s noha az írást itt Szabó Lőrinc gyakran leküzdetlen idealizmusai egyikében imaterializálja ugyan, ezzel együtt is világossá teszi, hogy az ideiglenes testi élet éppen azért cserélhető és cserélendő, mert egyedül ez archiválja a(z írásos) kifejezést.

²¹ A jelen mozdulatlaná örökítésének és a mozgás élő jelenének egybeesésére nyújt különös példát Szabó Lőrinc számára a repülés. A repülőgép új élményéről szóló 1925-ös riportjában „a Dichtung und Wahrheit teljes különbözőségének és teljes azonosságának különlegesen erős átérzéséről” számol be, amely arra mutat vissza, hogy „a gép – a költészet megvalósulása – mozdulatlansággá realizálja a repülést” (SZABÓ Lőrinc, *Goethe, vagy repüljünk?* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, 123–124.)

²² SZABÓ Lőrinc, *Bírákhoz és barátokhoz*, I. = Uő., *Vallomások*, 457. A *Napló* elején ennél kétértelműbb fogalmazás olvasható: „Ami velem történik, az az életrajzomba kerül” (Uő., *[Napló]*, 267.): belekerül az életrajzba és/vagy az életrajz feláldozása *árán* történik meg? Ez utóbbi olvasat esetében az élet aktuális eseményeinek igazságtalansága – a Szabó Lőrincet a háború után érő támadások – nem az élő személy, hanem életrajzának, kifejezésének ellehetetlenítésében rejlene? A költő mindenesetre konzekvensen kitart amellett, hogy sérelmei és megtámadottsága, azaz a védekezés és a mentegetőzés kényszere *nem személyes*: „Mialatt jobban, személyesebben gyötörődöm, mint akárki, mialatt összetörök, olyan személytelennek érzem magamat, mintha az egész ügyben nem rólam volna szó.” (Uő., *Bírákhoz és barátokhoz*, II. = Uő., *Vallomások*, 492.)

²³ SZABÓ, *[Nagy dolog a könyv...]*, 758.

Másfelől a test mint élő archívum egyben íródik is, hiszen csakis a benne vagy rá feljegyzett írás hozza létre vagy örökíti meg, pontosan az tehát, amit majd archiválnia kell. Nyilvánvaló, hogy ez a kettős feltételrendszer fejeződik ki a megélt pillanat azonnali írásos rögzítésének igényében is – innen (is) nyerhet magyarázatot Szabó Lőrinc bizonyos fokú grafomániája, (saját közlése szerint legalábbis) már-már világcsúcsot közelítő gyorsírói képzettsége vagy éppen ama saját maga által is emlegetett²⁴ kényszere, hogy a leghetetlenebb helyzetekben is állandóan gyorsírásos feljegyzéseket készítsen, ha csak a levegőbe írálva vagy más testrészeket felhasználva is. „Az életemet írom bennük, azt írom azóta is”, mondja a rádióban, „írtam »magamat«, *írja* 1943-ban megjelent *Összes verseiről*, amelyekben *átírja* saját múltját, első négy verseskötetét, s az ezek (referenciális: azaz az egykori ént hűen reprezentáló) hitelességének meghamisítására vonatkozó ellenvetést itt is a sikerült kifejezés eszményének jegyében, arra hivatkozva hárítja el, hogy „tulajdonképpen rajzokat tisztítottam meg fölösleges, kusza, tehát értelemzavaró vonalaktól, hiányos és így értelmetlen vonalakat egészítettem ki”.²⁵ Az átírásokra nyújtott magyarázatokból, persze, kiderül megint az is, hogy a kifejezés ismételt kényszerét másfelől éppen a kifejezett (az én) halandósága, vagyis távolléte indokolja, az tehát, hogy a szövegek mögül hiányzik annak *élő* autoritása, akit kifejez vagy aki kifejezi magát bennük.²⁶ A kifejezés, tehát, egyfelől rögzíti, jelentéssel vagy formával látja el, sőt létrehozza azt, amit kifejez, ezzel ugyanakkor előállítja archiválásának, megőrzésének kényszerét is. Aligha véletlen, hogy Szabó Lőrinc – művei értelmezéstörténetének egy jellegzetes kliséjét meghatározva²⁷ – verseit mindig egyben önéletrajzi megnyilatkozásoknak is tekintette és különös aggállyal archiválta szövegeit (így az olyan időkben, amikor nem volt módja publikálni, küldeményekként bízta mások megőrzésére az elkészült költeményeket). Az imént feltárt kettős feltételrendszer nyújthatja annak

²⁴ Szabó Lőrinc a gyorsírásról = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*.

²⁵ SZABÓ Lőrinc, *Költő a verseiről* = *Emlékezések és publicisztikai írások*, 500.; és Uő., *Születésnap ajándék* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, 232–233.

²⁶ Uő., 231–232. Vö. még SZABÓ, *[Napló]*, 278. („Nélkülem halott, megfejtetlen minden...”)

²⁷ Lásd pl. a visszatérő hivatkozásokat Szabó Lőrinc abbéli törekvéseire, hogy „saját önéletrajzát és szellemi fejlődéstörténetét is folyamatosan, versről versre szinte, rögzítse”. (DOMOKOS Mátyás, *Lírai életregény – filológiai rejtelmekkel*, Kritika 1975/7., 16.)

egyik magyarázatát is, hogy minden önéletrajzi megnyilatkozása szükség-szerűen (olykor szinte a rögzítés pillanatában, máskor akár jóval később) implikálja annak értelmező vagy másmilyen magyarázatát, egy újabb szöveg létrehozásának szükségességét is. Mint arra naplóiban is utal, ezeket mindig a versírói ihlet elapadása teszi szükségessé és abba is maradnak akkor, amikor kibontakozik valamely költői mű terve (1919–1920-as naplójának első verspublikációi, az 1945-ösnek pedig a *TücsökHzene* kezdődő munkálatai vetnek véget).²⁸ Az első négy kötet átírásáról már esett szó, még tanulságosabb talán, hogy – később továbbírt s még halála előtt, a bővített kiadás megjelenésekor is továbbírhatónak gondolt, saját halálát is megíró²⁹ – önéletrajzi versciklusának elkészültével rögtön szükségét érzi a versekhez fűzött életrajzi magyarázatok rögzítésének (a szakavatott gyorsíró Radnai Bélát, majd Baránszky-Jób Lászlót kéri meg ezek lejegyzésére), s ez az ekkor meg nem valósult terve végül a *Vers és valóság* egész életműre kiterjedő kommentárjaiban teljesül.³⁰

Mint azt e vállalkozások lezárhatatlan láncolata, valamint Baránszky-Jób vonakodása is sejtetik, Szabó Lőrinc önéletrajzi projektumai egy, struktúráisan bennük rejlő, leküzdhetetlen ellentmondás miatt nem valósulhatnak meg: az életet író (hiszen így kifejezésre juttató) szöveg, mint ilyen, ismét csak az élet, az életrajz kiegészítő vagy megvilágító kommentárjaira szorul, amelyek viszont maguk is szöveggé s így az újabb, hiányzó kommentár jelévé válnak. A *Vers és valóság* mégis felfogható úgy, mint Szabó Lőrinc egyik kísérlete ennek az aporiának a feloldására, amennyiben itt az életrajz mint a költői szövegek és interpretatív vagy filológiai kommentárjuk relációja jelenik meg, sőt bizonyos értelemben úgy is lehetne fogalmazni, hogy éppen ezért nem is annyira a *TücsökHzene*, mint éppen a *Vers*

²⁸ Lásd KABDEBŐ Lóránt, *Szabó Lőrinc „pere”*, Argumentum, Budapest, 2006, 249. Vö. ehhez SZABÓ Lőrinc, *Kisnapló* = KABDEBŐ Lóránt, *Érlelő diákévek*, PIM – Népművelési Propaganda, Budapest, 1979, 248.

²⁹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 275.

³⁰ Vö. KABDEBŐ, *Utószó* = SZABÓ, *Vers és valóság*, 357. Baránszky-Jób tanulságos magyarázatot ad arra, hogy miért vonakodott elvállalni a *TücsökHzene* önéletrajzi kommentárjainak lejegyzését: „öszönösen élt bennem annak a tudata, hogy élről nem lehet holt, adatszerű részletekből összerakott képünk, az élmények emlékként színeződnek az új élmények örök előhívója alatt, s furcsa módon csak úgy igazak, ahogy a mindenkori élet jelenében megjelennek.” (BARÁNSZKY-JÓB László, *Szabó Lőrinc* = Uő., *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 125–126.)

és valóság tekinthető Szabó Lőrinc igazi önéletrajzának. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy ebben a viszonyban a költő önmaga filológusává válik és így – ha kettészakítva is – egyszerre alakítja ki a versbeli önkifejezés által megörökített (s így olvashatóvá tett) én és az önmagát író (írás által létrehozó) én pozícióit. Ez, amint az talán az eddigiekből is kiderült, valójában Szabó Lőrinc önéletrajzi vagy önértelmezési attitűdjének alapvető sajátosságát tárja fel, azt, amit Illyés Gyula a költő 1956-os *Válogatott versei*hez írott előszavában³¹ a viviszekció képzetében öntött paradigmatis formába: az „élveboncolás” metaforája egyszerre foglalja magába az empirikus élethez és az azt mindig egyben megkettőző íráshoz (vagyis annak beíródásához) való hozzáférés útját. Szabó Lőrinc, persze, számtalan műfaji előzményhez kapcsolódik az önkomentár ezen formájával, amelyet a szövegeket övező „paratextusok” Gérard Genette nyújtotta tipológiája szerint leginkább a „privát epitextus” kategóriája alá lehetne sorolni.³² A *Vers és valóság* formai mintája talán Babits azon, saját verseihez fűzött keletkezéstörténeti magyarázataiban sejthető, amelyeket éppen az ezeket gyorsírással rögzítő Szabó Lőrincnek diktált le.³³ Az európai költészettörténet azonban számtalan közelebbi vagy távolabbi példát is sorakoztat, így a provanszál költészet jellegzetes műfajára, az életrajzi kötetkompozíciók előtörténetét meghatározó (köztudottan alapvetően fiktív)³⁴ razókra (azaz a versek keletkezését megvilágítani hivatott szövegekre) vagy Dante – előbbiektől genetikusan nem független (és a *Vers és valóság* egy kulcsfontosságú helyén szóba is kerülő) – *Vita nuova*jára lehetne utalni,³⁵ későbbből a francia barokk költő,

³¹ ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc – vagy boncoljuk-e magunkat elevenen?* = SZABÓ Lőrinc *Válogatott versei*, Magvető, Budapest, 1956.

³² Vö. GÉRARD GENETTE, *Paratexte*, ford. Dieter HORNING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 354–355. Az epitextus kategória a szöveg testétől térben (s ez esetben időben is) elkülönülő paratextusokra vonatkozik.

³³ Lásd GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről*, It 1975/2.; az ezekhez kapcsolódó önéletrajzi emlékeket, szintén Szabó Lőrinc lejegyzésében lásd SZABÓ Lőrinc, *Babits gyermekkori emlékei* = Uő., *Naplók, levelek, cikkek*, Szépirodalmi, Budapest, 1974. Szabó Lőrinc egy 1944-es interjúból számol be ezekről a feljegyzésekről: *Egy óra Szabó Lőrincel Isten és a hivatal között* = Uő., *Naplók, levelek, cikkek*, 646.

³⁴ Lásd ZEMPLÉNYI Ferenc, *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Universitas, Budapest, 1998, 18.

³⁵ A *Vita nuova* kommentárjainak egy érdekes elemzését lásd Jerome J. MCGANN, *Radiant Textuality*, MacMillan, New York 2001, 195–197.

Jean de La Cépède *Théorèmes* című művére, amely egy hosszú szonettso-rozathoz részletes (katolikus) teológiai kommentárt mellékel,³⁶ vagy éppen a modern irodalom számtalan keletkezéstörténeti műhelytanulmányára Poe-tól Thomas Mannig, de akár T. S. Eliotnak a *The Waste Land*hez fű-zött (bizonyos kiadásokban elhagyott) filológiai jegyzeteiig. Rejtettebb, ám az önéletírás és önértelmezés Szabó Lőrinc-i dilemmáit sok tekintetben mégis prefiguráló előkép sejthető az autobiográfia nietzschei felfogásában, a (*Vers és valóságban* nem említett) *Ecce homo* önmagát önmagának elbe-szélő s épp ezen elbeszélésben (és visszatérésben) léthez jutó és a saját mű-vek kommentárja révén megfejthető, „posztumusz születő”³⁷ énjének alakzatában.

A címbeli allúzió azonban legnyilvánvalóbban Goethe – szintén dik-tált – *Dichtung und Wahrheit*-jának vállalkozásához kapcsolja az önkom-mentárokat (s ezt az összefüggést csak megerősíti, hogy a *Vers és valóság* létrejöttének alaphelyzete – az, hogy az életrajzi magyarázatokat a költő egy meghatározott tanúnak, a rejtélyes [?] „Íródeáknak” mondja tollba – Goethe életrajzának másik fő forrására, az Eckermann-nal folytatott – Szabó Lőrinc világirodalmi kánonjában egyébként kitüntetett helyet betöltő – beszélge-tésekre is rájátszik). Felidézve Goethe művének nyitányát, azok a pontok is hamar világossá válnak persze, amelyekben a *Vers és valóság* kompozíciója felülvizsgálja e választott rokonságot. Mint ismeretes, a *Dichtung und Wahr-heit* elején idézett fiktív levél „biztatása” nyomán az életrajz keletkezéstör-téneti körülményeinek feltárása Goethénél az életmű kronológiai elrende-zésének feladatával párosul, és a visszaemlékezés a szerző privátvilágától az adott kor történelmi összefüggései felé vezet, sőt Goethe ez utóbbiak

³⁶ La Cépède-ről lásd GENETTE, *I. m.*, 317.; ill. – a *Vers és valósággal* összevetve – KIBÉDI VARGA Áron, *Az önértelmezés művészete* = Uő., *A jelen*, Kalligram, Pozsony 2003. A fő különbség Kibédi Varga szerint: míg La Cépède filozófiai-fogalmi kommentárokat nyújt műve igazolásaként, addig Szabó Lőrinc önkomentárjait a „pszichológiai” magyarázat igénye szervezi.

³⁷ „Das Eine bin Ich, das Andre sind meine Schriften. [...] Ich selber bin noch nicht an der Zeit, Einige werden posthum geboren.” (Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo* = Uő., *Kri-tische Studienausgabe*, VI., DTV – De Gruyter, München – Berlin – New York 1999², 298.). Az *Ecce homo* önéletrajziségéről lásd Sarah KOFMAN, *Bevezető az Ecce homo olvasásához*, ford. SOMLYÓ Bálint, Athenaeum 1992/3, különösen 219–222.; ill. – az önmagát önmagá-nak elbeszélő én alakzatához – Jacques DERRIDA, *Otobiographies*, ford. Avital RONELL = Uő., *The Ear of the Other*, Nebraska UP, Lincoln–London, 1988, különösen 8–15.

bemutatását jelöli ki az életrajz fő céljául³⁸: azokat az életrajzi hézagokat, amelyeket a meg nem írt vagy átírt művek hátrahagynak, mintegy a történelem tölti ki, s ezen keresztül lehet az életrajz az a nagy vallomás, amelynek a megírt művek csupán töredékei (lásd a *Dichtung und Wahrheit* sokat idézett helyét: „Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer grossen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist.”).³⁹ Noha Szabó Lőrinc látszólag „klasszicizált” felfogása a költői kifejezésről semmilyen értelemben nem mond ellent Goethe nevezetes észrevételének, mely szerint az életrajzi tények jelentősége nem mimetikus valószerűségükben rejlik, hanem abban, hogy (egy magasabb valóság vagy igazság [„eine höhere Wahrheit”] bizonyítékeként) *jelentenek* valamit⁴⁰ (a *Vers és valóság* mottójában pl. a *Vojtina Ars poetikája* nevezetes szakasza szerepel), kérdés lehet, hogy az élettények jelentéshez jutásának van-e olyan biztosítéka a *Vers és valóság*ban, mint a történelmi kor a *Dichtung und Wahrheit* előszavában.

A kérdés még élesebben merül fel annak fényében, hogy – mint látható volt – Szabó Lőrincnél az „élettényeket” mindig már megkettőzi önnön kifejeződésük, le- vagy beíródásuk, azaz egyszerre léteznek eseményekként és ezek írásos rögzítéseként. *Jelentésük*, tehát, a szó egy nagyon földhözragadt, nyelvi értelmében is tárgya kell, hogy legyen az önéletrajzi magyarázatoknak. A *Vers és valóság* kommentárjai alapvetően négy típusban rendezhetők el: a versek filológiai hátterének (intertextuális utalásoknak, célzásoknak, egyéb forrásoknak) kijelölése; keletkezésük, megírásuk hátterének, illetve a kompozíciós szándékoknak a feltárása; a versekben vagy versek által felidézett életrajzi összefüggések vagy események (óriási túlsúlyban: nőügyek) elbeszélése, szereplők azonosítása; végül a versek for-

³⁸ „Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach aussen abgespiegelt.” (Johann Wolfgang GOETHE, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* = *Üö., Sämtliche Werke*, I/14., Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1986, 13.)

³⁹ *Üö.*, 310.

⁴⁰ Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe* = GOETHE, *Sämtliche Werke*, II/12., 479.: „Ein Factum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.”

mai-ritmikai vagy esztétikai jellemzése és konkrét helyek interpretációi. Noha a négy típus összefügg és sok helyen a dolog természeténél fogva egymásba is folynak, mégis azonnal észrevehető, hogy további párokra bonthatók aszerint, hogy ugyanazon összefüggés empirikus és textuális oldalára irányulnak: eszerint egyrészt a versek genezisének „alkotáslélektani” és filológiai összefüggései, másrészt az életrajzi utalások feltárása és a szövegek interpretációjának kérdései állíthatók szembe egymással.

A versek keletkezésének rekonstrukciója, egészen kézenfekvő módon, annak egy specifikus esete, amiről Szabó Lőrinc *Naplójában* abbéli félelmei kapcsán beszél, hogy a versei nélküle „megfejtethetetlenek” maradnak, nyilván avval a megszorítással, hogy itt vers és élet viszonya az, amit ez a veszély fenyeget. Itt az *élet* (vagy az, ami abból a legtökéletesebb kifejezés esetén is, úgy tűnik, kifejezetlen marad) az, ami mintegy tanúként a költemények mellé áll, az élő test tölti be azt a helyet, amit minden megnyilatkozás szükségszerűen üresen, pontosabban csak önmaga tanúsításának formájában tölt ki (minden megnyilatkozás tanúsítja önmagát, de csak mint önnön létrejöttét vagy végbemenésének eseményét). A kommentárok ezen aspektusa elsősorban a költői életmű és az életút párhuzamának, másként fogalmazva az életutat vagy életrajzot szimuláló életmű narratívájának biztosításában jelölhető ki, amint azt Szabó Lőrinc egyértelművé teszi például a *Tücsökzene* és *A huszonhatodik* év kronológiai elrendezésén tűnődve, ahol végül az önéletrajzi ciklus (melynek befejező része csak *A huszonhatodik* év lezárását követően készül el) hátrébbvétele mellett dönt arra hivatkozva, hogy „életrajzi, visszaemlékező versek időrendi helye amúgy sem kötött”:⁴¹ a többi kötet számára ennek értelmében nyilvánvalóan a keletkezéstörténeti kronológia alkotja az „önéletrajzi” keretet.⁴² A kommentárok, ebben a tekintetben, a kötetkompozíciók kiegészítését, önéletrajzi keretbe foglalását jelentik, oly módon, hogy bizonyos értelemben éppen a *Tücsökzene* koncepcióját ismétlik meg. A *Tücsökzene* 249. (*Nyolc verseskönyv*) versének nyitó sorairól („És azután, mi történt azután? – / Elmondtam már. Aki kíváncsi rám, / iktassa be nyolc verseskönyvem, / iktassa most ide, és eleget / megtud rólam... Bár csupa töredék, / ami tölti a költők kötetét, / és

⁴¹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 142.

⁴² Még régi, kiadatlan verseit is, szükségesnek mondott átirásuk (!) után, a keletkezési év-számuk szerinti kötetekhez tervezi csatolni, vö. *Uo.*, 277.

véletlen: azt őrzí csak, amit / sikerül eldadogni, valamit / az Álomból [...]”), amelyekben ismét megjelenik a vers és a kifejezésre juttatott empirikus élet Szabó Lőrinc kritikai írásából ismert azonosítása („azt őrzí csak, amit sikerül eldadogni”), a költő a következő – helyes – leírást adja: „Önéletrajzom ettől kezdve egyre hiányosabb lesz, sőt a pesti megérkezéstől számítva máris az. Lényeges érzelmi és gondolati eseményeit az életemnek úgyis napról napra, hétről hétre megírtam és a világ elé tártam a köteteimben. Nem ismételhettam meg őket, azonban hivatkozhattam rájuk az olvasó előtt. *A továbbiakban majdnem minden kötetről külön összefoglaló hangulati és tartalmi képet adtam, azzal, hogy azokat illesszék be olvasóim a megfelelő helyre*”.⁴³ A kommentált szöveg azonban éppen arra utal, hogy nem sikerült mindent „eldadogni”, s a két hely közötti feszültség ebben a kontextusban aligha oldható fel másként, mint hogy az élet „lényeges érzelmi és gondolati eseményei” azok lehetnek, amelyek verses kifejeződésre jutottak, megszövegeződtek, vagyis rögzítésük feltétele a kifejezés lehetősége, nem pedig fordítva. Ebben rejlik annak oka, hogy minden önéletrajzi megnyilvánulás (s ebbe Szabó Lőrincnél beletartoznak a versek is) újabb és újabb kommentárt s ezek ismét kommentárt igényelnek, azaz az önéletrajziség maga valóban éppen az önéletrajzi kommentár hiányával vagy deficitével lesz azonos.

Az önéletrajzi versciklus alcíme (*Rajzok egy élet tájairól*) az *életrajz* kifejezés széttagolásával és szintaktikai megfejtésével persze napvilágra hozza az önéletrajzi struktúra emögött rejlő két, egymással nem teljesen harmonikus aspektusát: egyfelől a verseket az önéletrajz, a – goethei értelemben – „nagy vallomás” töredékeinek nevezi (s a *Vers és valóság Tücsökzené*re vonatkozó kommentárjai feltűnő gyakorisággal hozzák szóba a „teljes” életrajz versekbe foglalásának eleve kudarcra ítélt igényét), másfelől a különválasztott *rajzok* kifejezés egyben élmény és ábrázolás, élet és írás vagy versekben megnyilvánuló élet mintegy eleve adott kettősségére is vonatkozik: a versek az életről készített rajzok, sőt akár: az élet *tájai* eleve rajzolatok, aligha véletlen innen nézve, hogy (további) kommentárra szorulnak. Mindez implicit módon feltételezi az önéletrajzi kommentár csődjét vagy

⁴³ Uo., 240. Nem sokkal később a *Különbéke* kötetet (és az azonos című verset) kommentáló újabb *Különbéke* című költeményt (*Tücsökzene* 278.) kommentálja avval, hogy „a hatodik verseskötetem életrajz-pótló és hangulatilag-tartalmilag némiképp ismertetett összefoglalása.” (Uo., 248.)

kudarcának lehetőségét: *A huszonhatodik év* kommentárjainak bevezetője tartalmaz is egyfajta mentegetőzést arra vonatkozólag, hogy a keletkezés körülményeit az emlékező nem feltétlenül képes felidézni, „hiszen ezek a versek már hét éve élnek, és én már el is hajoltam tőlük”⁴⁴ (s ami itt igazán sokatmondó, az a versek „életének” képze: a megírt s ily módon marandandóvá tett élet továbbél, de már nem azonos avval a *másik* élettel, amelyet kifejezett), sőt a megírás körülményei (vagyis mindaz, ami *nem* íródott bele a versebe), szükségszerűen az eredetitől „elhajló” kommentárokból nyerhetnek csak (írások) kifejezést.

Aligha véletlen, hogy Szabó Lőrinc nagy hangsúlyt helyez arra a voltaképpen banális eshetőségre, hogy a versek módosíthatják is, vagy – talán pontosabban – nem esnek egybe a kommentárban rögzített önéletrajzi emlékezettel.⁴⁵ Több példa található arra, hogy a versszöveg helyesbítheti egy a költő emlékezetében futólagosként megmaradt esemény (például, illetve leggyakrabban: szerelmi kapcsolat) értékét:⁴⁶ Szabó Lőrinc poetológiájában ez azonban nemcsak azt jelenti, hogy a kevésbé lényeges esemény nem nyert volna kifejezést, hanem – mint az a fentiek során látható volt – azt is, hogy téves kommentár volna az, amely egy versben rögzült eseményt mellékesnek minősít. Ugyanez az eltérés persze fordítva, illetve vers és vers között is megjeleníthető (a *Semmiért Egészenről* egy későbbi vers kommentárja deríti ki, hogy *A huszonhatodik év* hősnőjére is vonatkoztatható, sőt: vonatkozott),⁴⁷ eredeti élmény és életrajzi kommentár viszonya pedig metaforikus is lehet (az *Órás* felirat gyermekkori félreolvasásának emlékét, azaz a gyermeki álmvilágból való ébredés híres történetét egy egészen másfajta ártatlanság elvesztésének – jóval későbbi – eseménye kommentálja).⁴⁸

⁴⁴ *Uo.*, 143.

⁴⁵ Erről, több példával, lásd MENYHÉRT, *I. m.*

⁴⁶ Pl. SZABÓ, *Vers és valóság*, 22. A *Fény, fény, fény* magyarázatainak bevezetésében Szabó Lőrinc abban azonosítja az önéletrajzi utalások félrevezető (az „Íródeákot” félrevezető!) természetében rejlő veszélyt, hogy „véletlen és jelentéktelen eseteknek is száját adok, csak azért, mert irodalmi nyom »rákényszerít«, holott esetleg jellemzőbb és jelentősebb és érdekesebb szerelmi barátságról szükségképpen hallgatok” (*Uo.*, 29.). A *Vers és valóság*hoz kapcsolódó *Bizalmas adatok és megjegyzések* egy helyén arról beszél, hogy ezek a – szerelmi életének fontosabb szereplőire vonatkozó – feljegyzések hivatottak „egyensúlyba hozni” irodalom és élet aránytalanságait (Uő., *Bizalmas adatok és megjegyzések* = Uő., *Vers és valóság*, 290.)

⁴⁷ Uő., *Vers és valóság*, 149.

⁴⁸ *Uo.*, 201.

Hasonló a helyzet a filológiai forrásokkal vagy irodalomtörténeti párhuzamokkal, amelyek sok esetben vagy nagyon általános vagy nagyon homályos formát öltenek a versekben, illetve olyan átalakításokon mennek keresztül, hogy ismét az élő emlékezet autoritására van szükség rekonstrukciójukhoz. A források vagy példák megadása esetenként egyben akár interpretánsként is hozzájárulhat nemcsak a vers keletkezésének, hanem jelentésének vagy akár életrajzi háttérének feltárásához is,⁴⁹ másfelől azonban gyakran el is bizonytalanítja éppen a keletkezés tanúságának hitelét, így Szabó Lőrinc időnként önnön filológusaként mérlegel bizonyos összefüggéseket,⁵⁰ máskor éppen saját tanújaként zár ki olyan lehetőségeket, amelyeket, mint kommentátor, mégis felvet vagy lebegtet.⁵¹

Mindezek az esetek egyfelől azt mutatják, hogy ahogyan a versek kifejezéssé rögzítik az ént vagy az élet eseményeit, úgy a kommentárok viszont őket magukat (tehát mindig az előző szintet) textualizálják, éppen azáltal, hogy az „élet” autoritását vésik újra és újra (befejezhetetlenül) rájuk. A kommentár tehát nem is pusztán átveszi a szövegek öntanúsításának feladatát, hanem maga teremti meg ennek szükségletét. Nyilván nem teljesen független ettől, hogy a versmagyarázatok egy gyakran visszatérő alakzata az olyan megfejtés, amely egy metaforikus helyettesítésre vagy fogalmi absztrakcióra épülő jelentésösszefüggést rendre annak biológiai-érzéki, elsősorban nemi síkjának szószerintiségét aktiválva fejt meg. A „s a szerelem is csak párhuzamosság” sort az *Én és ti, többiek* című versben, amely az én és a másik tapasztalatainak megoszthatatlanságát tematizálja (és amelynek egyik szereplőjét a *Vers és valóság* Babitsban azonosítja), Szabó Lőrinc például Verlaine *Parallèlement*-jára vezeti vissza, „ahol a cím szintén kétértelmű egyidejűségére vonatkozik, vagy pedig a meztelen szeretők egymás mellett vagy egymáson való fekvésére. (Harmadik lehetőség: normális férfi + nő és férfi + férfi szerelem).”⁵² A *huszonhatodik év* egész kompozíciójának egyik

⁴⁹ Vö. pl.: „Teljesen összekevertem magamat az olvasmányélményekkel: teljesen a saját napi, szerkesztőségi és szerelmi eseményeimet a könyvbeliekkel.” (Uo., 89.)

⁵⁰ Pl. a *Kalibán* egyik verséről: „Valami georgei van benne. Még a *Föld, Erdő, Isten*be illenék.” (Uo., 22.)

⁵¹ A *huszonhatodik év*-ről: „Tennyson *In memoriam*-jának legjobb tudomásom szerint semmi köze sincs ehhez az én gyászénkemhez.” (Uo., 143. Kiemelés K.-Sz. Z.)

⁵² Uo., 95.

legmeghatározóbb alakzata, a felidézett halott emléke és a visszaemlékező tudat kölcsönös egymásba zártsága („képzelt képzeletteddel képzelem” [*Képzelt képzeletteddel*]) is hasonló megfajtást nyer a 49. szonettben, ahol a „[...] Jaj, / de rossz kívüled! [...]” mondathoz a *Vers és valóság* azt fűzi hozzá, hogy: „erotikus értelemben”.

A *Vers és valóság* önéletrajzi alapstruktúrájának problémája ezzel ugyanakkor egy másik aspektusában is megmutatkozik, hiszen az élet (az élő test) autoritásának imént tárgyalt princípiuma a tanúsítás minden megnyilatkozást meghatározó, implicit performatív mozzanatának rejtett kettőségére világít rá: egyfelől – s ez mindig így van – egy szöveg mindig magában hordja önnön tanúsításának mozzanatát, másfelől azonban (s ebből fakad megszüntethetetlen referenciális megbízhatatlansága) egyben ennek távollétét, pl. a benne önmagát kifejező (tanúsító) én halandóságát is tanúsítja – éppen ezt kompenzálják a keletkezőtörténeti magyarázatok. Ugyanakkor evvel meg is fordul a tanúsítás relációja, hiszen – ráadásul ugyanabban az aktusban – immár egyben maga a szöveg tanúsítja a létrejöttét tanúsító néma tanút. Egyszerűbben fogalmazva: azt, aki (vagy amely aktus) a szövegeket hitelesíti, ezek maguk igazolják vissza, ám csak annak távollétében. A versek által felidézett élettények kérdése, illetve a szövegek interpretációjának problémái már a tanúsítás kettős struktúrájának ezen oldalát állítják a középpontba, egyben előtárva azt is, hogy az ilyen önéletrajzi tanúskodás abban az értelemben is testamentális, hogy – s ennek lírai paradigmáját Villon alapozta meg⁵³ – hátrahagyja vagy örökösen hagyja önmagát (és éppen erről beszélt Szabó Lőrinc a „Pasaréti Könyvklub” megnyitóján, amikor az írás különböző élő könyvekben való továbbélését emlegette).

Önéletrajzi testamentaritásukat tekintve (azaz mint az őket tanúsító aktus távollétének tanúságai, mint néma, de örökösen hagyott tanúságtételek) mind a versek, mind az életrajzi kommentárok társtalan megnyilatkozások (Jacques Derrida magyarázatában: an-akoluthonok)⁵⁴ abban az értelemben, hogy tanúsító ellenjegyzésre szorulnak. Hátrahagyott küldemények,

⁵³ Szabó Lőrinc erről: SZABÓ, *Villon élete* = Uő., *Naplók, levelek, cikkek*, 82–83.

⁵⁴ Lásd Jacques DERRIDA, „*Le Parjure*,” *Perhaps* = Uő., *Without Alibi*, ford. Peggy KAMUF, Stanford UP, Stanford, 2002, 180–184.

amelyek – ismét Derrida nyomán⁵⁵ – egyszerre mondhatók privátnak és nyilvánosnak, méghozzá úgy, hogy mindkét nevezett tulajdonság a társ nélküliségre, a fenti értelemben vett testamentaritásra mutat vissza. Aligha véletlen, hogy a *Vers és valóság* szövege nagyon határozott ajánló-örökhagyó gesztusokat is tartalmaz, a visszaemlékező én és saját múltja közötti viszonyt egy harmadik (és egy negyedik...) instanciával kibővítve. Egyfelől ott az ajánlás („Klárának, feleségemnek, a mindig hűségesnek ajánlom ezt a könyvet szeretettel, hódolattal”) a *hűséges* társnak (valamint: a *Vers és valóság*hoz fűzött *Bizalmas adatok és megjegyzések*é „gyermekeimnek: Kisklárának és Lócinak, és jövőendő unokáimnak”), akinek – házastársi – hűsége szerződéses eredetű (Szabó Lőrinc fontos versekből ismert kifejezésével: *alkun* alapul). Ez az ajánlás, hagyományát, konvencióit és életrajzi összefüggéseit tekintve is, egyfajta mentegetőzésnek, öngazolásnak (tanúsításnak?) vagy bűnbánó vallomásnak mutatja a *Vers és valóság*ot (amely nem az), olyasvalami lehetne tehát, mint a költő távolról Apollinaire-t idéző című 1936-os verse, a *Rossz férj panasza*, melyről a *Vers és valóság* „brutális őszintesége” mellett azt tartja fontosnak megemlíteni, hogy *Az Est* karácsonyi számában jelent meg, sajtóságos „ajándékként”.⁵⁶ Mindeközben, amint az a Szabó Lőrinc-kutatásban többé-kevésbé már kiderült, a másik – kiletét tekintve irodalomtörténetileg igencsak pikáns – tanú, a *Vers és valóság*ot lejegyző „Íródeák”, az az „élő könyv” tehát, amely a kommentárokat archi-

⁵⁵ Vö. pl. Jacques DERRIDA, *Die Postkarte*, I., ford. Hans METZGER, Brinkmann & Bose, Berlin, 1982, 79., 227.; ill. – a testamentaritás összefüggésében – Uő., *Demeure* = Maurice BLANCHOT, *The Instant of my Death* – Jacques DERRIDA, *Demeure*, ford. Elizabeth ROTTENBERG, Stanford UP, Stanford, 2000, 41.

⁵⁶ „Mit tudjátok ti, mit kínlódom én? / S mit minden férfi? Mit minden szegény? / S hogy mi az élet és mi a család, / s mi a kitarás annyi éven át?!... / Itthon is tör lesse a hátamat? / Be gonoszak vagytok, be szamarak!” A „panaszok” egy része meglehetősen profán módon pénzügyi természetű: „Hát nekem, nekem kell elmondani, / hogy mindenért megfizet valaki / s hogy mit fizetek helyettetek és / hogy szíjat hasít hátamból a pénz / s minden bűnnél gyilkosabb gyötirelem, / hogy bíróként fordultok ellenem? / Akármí vagyok, egyéb is vagyok, / nézzétek azt! Amit nektek adok! / Hogy szívem talpaja cipőtöket / s rab vagyok, hogy szabadok legyetek / [...] / Megváltó a gazember is, aki / másokért dolgozik... [...]”. Ehhez a *Vers és valóság*: „*Az Est*nek egy karácsonyi számában jelent meg. Óriási feltűnést keltett. »No, maga szép kis ünnepi ajándékkal lepte meg a feleségét!« – mondta Salusinszky Imre főszerkesztő. Én csak ekkor döbbsentem rá, hogy ez a vers valami különleges fokán van a brutális őszinteségnek.” (SZABÓ, *Vers és valóság*, 102.)

válja, egy titkos szerelmi kapcsolat, az 1953-as *Kiadatlan verssorozat (Káprázat)* feltételezhető megszólítottja.⁵⁷ Egy nő, akinek archiváló funkciója

⁵⁷ A Szabó Lőrinc-szakirodalom, különös, ám nyilván indokolható módon, egyszerre beszédes és hallgatólag az „Íródeák” kilétét illetően. A *Vers és valóság* második kiadásának jegyzetei elé állított *Utószó* egyfelől azt feltételezi, hogy akár több személyről (egy „szellemi feltevőről” és a nyilván a feltehetőleg gyorsírást lejegyzést megfejtő és legépelő „technikai rögzítőről”) is szó lehet, ennél konkrétabb utalást csak célzás formájában tesz („A talány talán végleg feloldhatatlan, mert ha idővel a filológiai rejtély meg is oldódik, ennek pszichológiai csapdáját talán maguk a partnerek sem tudnák leírni. Még ha valamelyik fél szakembere lenne is ennek.”), vö. KABDEBŐ Lóránt, *Utószó* = SZABÓ, *Vers és valóság*, 357–358. Az újabban nyitó darabja nyomán *Káprázat* címet viselő *Kiadatlan verssorozat* keletkezési körülményei, életrajzi háttere, filológiai, poétikai és kompozíciós problémái arra engednek következtetni, hogy a ciklus mögött egy átfogóbb kötetkompozíció terve is sejthető: e szintén gyorsírásban hátrahagyott verssorozatról, amelynek alakulása időben nem különül el teljesen a *Tücsökené*től és a *Huszonhatodik évtől*, lásd KABDEBŐ Lóránt, *A összegezés ideje*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 429–451., továbbá – *A huszonhatodik év* kontextusában – KOVÁCS Béla Lóránt, *A felejtés költészete*, Alföld 2006/4., ill. vö. még a versek első, 1975-ös kiadását követő vitát: SZILÁGYI Péter, *Szabó Lőrinc*: Szavakkal nő a gyász, *Kritika* 1975/4., 27–28.; DOMOKOS, I. m.; KABDEBŐ Lóránt, *Közzjáték 1953 nyárutóján*, Új Írás 1976/6. A verssorozat hősnője és a *Vers és valóság* „Íródeákja” között feltételezett azonosság kérdésében sok tekintetben perdöntő az a gyorsírást „pepita füzet” (érdekes módon Szabó Lőrinc ugyanilyenbe jegyzi le, szintén gyorsírással, Babits önkomentárjait, vö. a 33. jegyzettel!), amelyben a versekhez Szabó Lőrinc „apokrifnak” nevezett leveleket is mellékel, ám a kutatás itt (vö. SZABÓ, *Vers és valóság*, 465.) s az egész probléma több összefüggésében is (vö. pl. *Uo.*, 462.; ami megfejtí a *Tücsökzene* 355. [*Szomszéd panziósoba*] és *A huszonhatodik év* 111. [*Szakadékbán*] darabjához adott magyarázatokat [*Uo.*, 1701., ill. 271.], továbbá innen derül ki az is, hogy diktálás és lejegyzés viszonya a költő és az „Íródeák” között nemcsak egy irányban működött) az „autopszia” tanúságtételre kénytelen hagyatkozni (erről mint filológiai princípiumról a magyar irodalomtörténet-írás hagyományának összefüggésében nemrég hosszasan értekezett DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése*, Universitas, Budapest, 2004, 506–538.). Kabdebő egy rövid, *A huszonhatodik év*nek szentelt ismeretterjesztő cikke végén jelzi, hogy Korzáti Erzsébet helyét 1953-tól újra betölti valaki Szabó Lőrinc életében, majd a következő módon zárja le a kérdést: „Hogy ki lehetett – méltó – utóda [ti. *A huszonhatodik év* hősnőjének]? Aki tudja, ma még ne mondja ki!” (KABDEBŐ, *A huszonhatodik év titka* = *Száz rejtély a magyar irodalomból*, szerk. HALMOS Ferenc, Gesta, Budapest, 1996², 183.) A helyzetet kétségbeejtővé bonyolítja, hogy ezt az imperatívuszot lényegében maga a *Vers és valóság*, a 2. kiadás Kabdebő irányításával összeállított jegyzetanyaga pedig végképp megszegi: egy korai, a *Föld, Erdő, Istenben* szereplő, s előrelátóan *Titkok* címet viselő vershez Szabó Lőrinc megjegyzi, hogy „később sokat mosolyogtam az egyik célzáson, és nagyon örültem neki.” (SZABÓ, *Vers és valóság*, 10.). A versszövegben való, amúgy nem túl valószínű eltévedést megelőzendő lásd ehhez a szerkesztők jegyzetét: „Valószínűleg a »s a buja Flóra csókol csókjaiddban« célzásról van szó [ez a vers záró sora – K.-Sz. Z.], mely valóban csak későbbi, 1953 utáni nézőpontból lehet utalás Szabó Lőrinc egy közelebbi kapcsolatára.” (*Uo.*, 367.). Az „Íródeák” a lehető legkülönbözőbb módokon

egyfelől ugyan nem több, mint az eleve visszahúzódó vagy – éppen a lejegyzés által – mindig már eltűnőben lévő papíré,⁵⁸ de aki mégis előlép és rejtélyes vagy kevésbé rejtélyes nyomokat hagy a szövegen, például újra és újra megszólíttatik az emlékező által, időnként fel nem jegyzett kérdéseinek is van nyoma, és aki így mintegy elébe vagy helyébe lép annak a tanúnak,

jelentkezik a *Vers és valóság* számos helyén (vö. *Uo.*, 10., 29, 52., 53., 55., 65., 78., 85., 129., 162., 169., 170., 202., 219., 241., 259., 271.): az emlékező közvetlenül hozzáfordul, sőt idézi, máskor egy élete vége felé elérkező eszményi szerelemre céloz, vagy olyan, az „Íródeák-kal” megosztott életrajzi „titkokra”, amelyeket még a kommentárok is elhallgatnak, illetve különféle, látszólag fölösleges – a diktálás jelenére vonatkozó – utalásokat tesz egy megint csak utólagosan a versek tanújává avatott „valakire” („ebben az időben – 1929 – már érdekesnek tartott volna valaki arra, hogy hozzám jöjjön feleségül, ha ismert volna”; „a Szerelem Bolondjai korcsmában nemrég is voltam még valakivel”; „Bárcsak lakhattam volna ott! --- Valakivel, aki éppúgy szereti Velencét!”). Ha a kutatás fentebb összefoglalt sejtése helytáll, az a különös összefüggés áll elő, hogy a 20. század három meghatározó magyar költőjének életrajza (egyik esetében a tudósítás „élete utolsó hónapjairól”, a másiknak ön-életrajzi verskommentárjai, a harmadiknak pedig „naplójegyzetei”) egyazon nő tanúsításában (elbeszélésében és dokumentálásában, lejegyzésében vagy gépelésében és szerkesztésében) rögzültek. Ez megint csak nem egyedi persze az írói (ön)életrajzok esetében, a *Dichtung und Wahrheit*on dolgozó Goethe például saját élete fontos eseményeinek felidézéséhez veszi igénybe Bettina Brentano segítségét. A (hallgató, olvasó, rajongó, a 20. században pedig gépelő) nőről mint a férfi szerzőség feltételrendszerének fontos összetevőjéről, médiatörténeti összefüggésben lásd Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 2003⁴, 158–160., ill. 426–443. Illyés (felesége szerkesztésében megjelent) naplóiban – melyek egyik 1959-es feljegyzésében arról lehet olvasni, hogy Szabó Lőrinc, különféle gyanús „jelektől” (pl. Flóra ezüstgyűrűjének befeketedésétől) övezve „megjelent” Flórának (ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1946–1960*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 466.) – épp csak regisztrálja barátja először 1975-ben kiadott posztumusz verssorozatának megjelenését (Uő., *Naplójegyzetek 1975–1976*, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 83.). Nem teljesen érdektelen, hogy Szabó Lőrinc először 1974-ben publikált *Naplóját* és levelezését olvasva Illyés a következőket írja: „Az ember meg-megáll: kiknek-miknek-méltatlanoknak kiadja magát az a nagy lélek fölényeskedésre, kárörvendő kézdörzsölésre. Azaz ami a túlságos közelség miatt nagyon is veridikusnak tetszik, nem az-e épp a félrevezető, a – hamis?” (Uő., *Naplójegyzetek 1973–1974*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 413.). A *Naplójegyzeteket* gépelő Flóráról viszont ezt írja egy helyen: „Ha regény és életrajz közt kell választania, ő aztán kapva az életrajzot választja. De életrajz-e? »Valódi-e? Első válasza (hogy milyen, amit olvasott), ez: – Így volt szó szerint?” (Uő., *Naplójegyzetek 1975–1976*, 464.). Egyébként a két költő egy közös, 1940-es interjújában Illyés kijelenti, „nem hinném, [...] hogy bárhogy fordul a világ, bármelyikünk is visszaélna a másik bizalmával.” (*Írók egymásról* = SZABÓ, *Naplók, levelek, cikkek*, 607.)

⁵⁸ Ehhez megint: Jacques DERRIDA, *A papír (a) vagy én, tudják...*, ford. BÓNUS Tibor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 392.

akinek a szöveget ajánlották. Ez a kettős struktúra egyfelől éppen a tanú előlépésével erősíti meg a testamentum egyszerre és feloldhatatlanul kettős, privát és nyilvános jellegét (s innen nézve is jelentésszerű lehet a lejegyzés gyorsírásos volta),⁵⁹ másfelől viszont persze lehetőséget teremt (s ez egyedül így valósulhat meg) éppen az ajánlás visszaigazolására (hiszen azt így egy „harmadik” szentesíti).⁶⁰

Innen nézve különös jelentőséggel bírnak a *Vers és valóság*nak az 1953-as verssorozatra vonatkozó kommentárjai. Első pillantásra aligha meglepő, hogy az egész szövegnek éppen ezek alkotják a leginkább (vagy: leginkább jelzett módon) homályos(ító) részét. Minden „amorális” szemérmertlensége vagy önfeltárulkozó hajlama mellett Szabó Lőrinc életrajzi kommentárjaiból nem hiányoznak a (másokkal szembeni) tapintat gesztusai: a felesége iránti kíméletre hivatkozva evvel magyarázza például, hogy *A huszonhatodik év* hősnője ihlette korai verseket sokáig nem publikálta,⁶¹ más versekről pedig az derül ki, hogy bennük (a másik jelenlétét elhallgatva vagy annak vágyává átalakítva) „*letagadva*” vagy „elrejtve” vallott erről a szerelmi kapcsolatról.⁶² A tapintatosságot vagy szemérmességet Shakespeare szonettjeiről szóló írásában azonban kiterjesztette az önkifejezés vagy vallomás más régióira is: mint az ugyanitt szükségszerűen „szerepnek” nevezett lírai megszólalás majdhogynem elkerülhetetlen elemeiről beszél róluk arra célozva, hogy egyedül ezek óvják meg a művészi önkifejezést az aktualitások terhetől, a „lírai pletykákká” való sekélyesedéstől, illetve – itt is – szégyen és vád dialektikájától.⁶³ Az ilyen szemérem vagy kímélet jelentése a *Vers és valóság*-

⁵⁹ Ismét Derrida, ezúttal a sztenográfiáról: „Szerelembürokráciánk, erotikus titkárságunk, túl sokat rájuk kellett, hogy bízzunk, hogy ne veszítsük el az ellenőrzést fölöttük és az emlékezetüket. [...] Az igazi rejtély, az abszolút sztenográfia, ott kell lenni a szobában, hogy megfeythessük, a többiekkel. De én a titkárod szeretnék lenni. Mialatt távol volnál, leírnám éjszakai kézírataidat vagy a szalagokat, amelyeken improvizáltál volna, eszközől-nék rajtuk néhány diszkrét beavatkozást, amelyeket egyedül Te ismernél fel.” (DERRIDA, *Die Postkarte*, 89.)

⁶⁰ Mint arra a testamentális emlékezettel kapcsolatos szakirodalom vég nélkül figyelmeztet (pl. DERRIDA, *Demeure*, 32.; Giorgio AGAMBEN, *Remnants of Auschwitz*, Zone, New York, 2002, 17.), a latin kifejezés a *testisen* (‘tanú, bizonyoság’) keresztül a *terstisre* utal vissza.

⁶¹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 116.

⁶² *Uo.*, 72., 84–85.

⁶³ „Sok ezekben a versekben a szemérem: ahol veszélytelenebb hangulat, eseményyszerű közlés a mondanivaló alapja vagy kiindulópontja, ott világos a rajz; egyszerű és éles és világos

ban sem korlátozódik a másik iránti tapintat morális kényszerére, noha ez utóbbi kétségkívül fontos alkotóeleme. A legújabban *Káprázat* című alatt közölt kiadatlan s több helyén titkos szerelmi kapcsolatáról beszélő („Másé vagy, én is, halál volna, ha / megsejtenék viszonyunk valaha./ [...] hazudnunk kell tehát;” – [*Rendtelenség, aljasság dul szívünkben:...]*; „Elhihetné, akire gondolok, / s az, akire te, hogy mit szenvedünk?” – *Birák*) verssorozat élményhátteréről a *Vers és valóság* leszögezi,⁶⁴ hogy „fantáziából született és valódinak ábrázolt kompozíciókról” van szó. „Az elképzelt eszményt akartam valósággá, élővé tenni”, s ez éppen ellentétben állna a költő verseinek többségével, ahol „a valóságban létező nőt leplezni kívánnván, verseimben természeti tüneménnyé alakítottam át: tündérré, nimfává, Kalypsózá, szirénné, sellővé, lidércé, sőt káprázattá, zenévé”. Szabó Lőrinc megjegyzi még, hogy a versek valószerűségét a hozzájuk mellékelte (valójában nem feltétlenül) „apokrif levelek” egészítik ki, majd irodalmi párhuzamokként Mikes Kelemen nénjét, Thaly Kálmán kurucait, Dante Beatricéjét (aki „– bár élt, mégiscsak – képzeletbeli eszmény”), Shakespeare „dark lady”-jét sorakoztatja fel. A hősnő fiktív voltát ezek a magyarázatok persze nem támasztják alá mindenre kiterjedő módon. Mint arról már volt szó, Szabó Lőrinc költészettelfogásában a vers eleve eszményíti (amennyiben kifejezésre juttatja) a reális valóságot. A valóságosként megjelenített „eszménnyel” kapcsolatban pedig a *Tücsökzene* 175. darabjának (*Ragyogás*) kommentárjában az olvasható, hogy „az eszményítő szerelem csakugyan emel saját magunkon (*Mint ahogy most is*)”, míg a *Bizalmas adatok és megjegyzések* ugyanekkor diktált szerelmi leltárjában az a – szintén deixisét tekintve fontos – megállapítás áll, hogy „most már – egy ideje – megtörtént a csoda: hű vagyok egy eszményhez”.⁶⁵ Dante Beatricéje is eléggé kétfértelmű

ott is, ahol magát tárja fel a költő; ellenben rögtön szellemivé és elvonttá válik, valahányszor mások bűnét vagy hiúságát is bevonja figyelmének sugárkörébe. Shakespeare szemérmes és kíméltes, sőt tapintatos: nézzük csak meg, milyen párázat ereszkedik a legdrámaibb szonettek nyelvére, reális utalásaira, mihelyt tartania kell tőle, hogy polémiája, fájdalma vagy kifogása lírai pletykává sekélyesedhetnék, vagy más esetekben, amikor bőr-aláfűrdő, lélekátsütő szeme másban vagy magában olyan tényeket észlel, melyeket sem elhallgatni, sem romboló célzattal felhasználni, megmutatni nem akar.” (SZABÓ, *Shakespeare szonettjei*, 45.). A szeméremről Szabó Lőrincnél lásd BARÁNSZKY-JÓB, *I. m.*, 130–132.

⁶⁴ Vö. SZABÓ, *Vers és valóság*, 278–280.

⁶⁵ *Uo.*, 219.; SZABÓ, *Bizalmas adatok és megjegyzések*, 290.

párhuzam, amennyiben a *Vita nuova* (a *Vers és valóság* egyik alapvető előképe) versmagyarázatai több nőalakkal kapcsolatban is élnek a valóságot, a valódi szerelmet (tehát nem feltétlenül „eszményt”) „pajzsként” leplező másik nő, a „donna di schermo” trubadúrköltészeti konvenciójával. Szabó Lőrinc vessorozatának két darabja ráadásul éppen a *Káprázat* címet viseli s e kifejezésről elmondta, hogy egyike azon „természeti tüneteknek”, amelyekké valós szerelmeit átalakította (sőt éppen a *Vers és valóság* leplez le egy korábbi, ugyanilyen című költeménye mögött rejlő titkos szerelmi kapcsolatot),⁶⁶ az *Oltó képzelet* című darabról pedig még azt is elismeri, hogy „egy hajszállal közelebb van a valósághoz”.⁶⁷

Mindennek, persze, nincs is már különösebb tétje azt figyelembe véve, hogy Szabó Lőrinc kommentárja végül is arra a – költészetében számtalan formában, pl. az itt is citált *Dsuang Dszi álmában* és a *Tücsökgzene* 350. darabjának (*Búcsú*) soraiban („[...] De, hogy a / Mindenség is csak egy Költő Agya, / úgylátszik igaz. [...]”) megfogalmazást nyerő – klisére fut ki, amely szerint lehetetlen különbséget tenni költői és empirikus világ, végső soron vers és valóság között.⁶⁸ Aligha véletlen, hogy ezt az azonosítást a *Vers és valóság* éppen a költői mű és a visszaemlékezés jelene közötti legszorosabb érintkezés helyén mondja ki (s az sem teljesen mellékes, hogy ezzel az azonosítással zárul az egész szöveg, sőt a *Vers és valóság* zárlatként kivételesen egy egész verset, a *Káprázat* ciklus utolsó darabja, a *Még jobban* szövegét idézi), aminek alapvetően két oka, vagy inkább következménye van. Egyfelől így válik ugyanis okafogyottá vagy funkciótlanná az önnön szükségletét folytonosan újrateremtő életrajzi kommentár kompozíciós alakzata (ami csak egy másik megfogalmazása annak, hogy így lel Szabó Lőrinc kompozicionálisan elfogadható alkalmat a *Vers és valóság* befejezésére),⁶⁹

⁶⁶ SZABÓ, *Vers és valóság*, 43–35.

⁶⁷ *Uo.*, 282.

⁶⁸ „És már azt hiszem, hogy nincs »valóság«, hogy az egész történelem előtti idő, ahogyan az egész mitológia, a görög–latin istenek Zeusztól Afroditéig és Jupitertől Vénuszig, az egész irodalom (a vers! a regény! a dráma!) mind-mind teljesen az emberi fantázia alkotása, vagy majdnem teljesen az...” (*Uo.*, 280.)

⁶⁹ Megjegyzendő persze, hogy ez a leírás csak a *Vers és valóság* itt használt második, 2001-es kiadására vonatkoztatható, az 1990-es elsőre, amely lényegében a versmagyarázatok publikációját a Szabó Lőrinc-líra összkiadásával kombinálja, s e kettős célkitűzés okán beavatkozik a kommentárok sorrendjébe (sőt beilleszt olyan magyarázatot is, amelyre a *Vers és valóság* szövege csak utal, de azt nem tartalmazza), nem. A kiadási elvek e tekintetben

mint ahogy annak is, hogy e szerelmi ciklus mint önkifejezés így marad szorosan hozzáláncolva a – Szabó Lőrinc számára leggyakrabban az érzelmi létben és a testi szerelemben megjelenő – „élet”, az őt tanúsító „élő test” jelenéhez), azaz a költői mű itt végül mégsem textualizálódik az „élet” instanciáját képviselő önéletrajzi kommentár által. Azzal továbbá, hogy az egész életrajzi vallomás lejegyzője és tanúja is a fikció, a költészet referenciálisan és morálisan megbízhatatlan világába helyeződik át, maga a költői kifejezés lesz önnön magyarázatainak egyedüli tanújává, s az épp emiatt szerepként felfogott lírai önkifejezés így kiterjed az önéletrajzi kommentárra is. Egyedül ez teszi lehetővé a kommentár számára azt, hogy kibújjon az életrajzi vallomás keretei által előhívott büntudat, szégyen, önigazolás és (ön)vád körforgásából, amit Szabó Lőrinc Németh László önéletrajzának „beteges szubjektivizmusában” kárhoztatott. Ugyanez vonatkozik a vallomás, az öntanúsítás vagy a saját igazság tanúsításának referenciális kötelmeire is, amire jó példát nyújthat egyfelől a *Fény, fény, fény* kommentárjainak már idézett bevezetése, de még inkább *A huszonhatodik év* 26. darabjának (*Ugye, az voltál*) nyitányához („Mit rádfogok, a jó s rossz rengeteg, / nem úgy, mint mikor tilthattad! [...]”) fűzött magyarázat: „feszélyezett, hogy itt ellenőrzés nélkül beszélek, sőt csak úgy beszélhetek róla, tehát akár hazudhatnék is (ti. a versben).”⁷⁰ Az „ellenőrzés” hiánya éppoly kevésbé teszi lehetővé az önigazolás kényszerétől való megszabadulást, mint valamely meglévő referenciális instancia. Ez a kényszer ugyanis, Szabó Lőrinc szerint, eleve ott munkál az életrajzi vallomásban vagy önértelmezésben, sőt konstitutív eleme ezeknek – éppen ezért lehet olyan zavarba ejtő, hogy a *Vers és valóság* kíméletlen önelemzése vagy önfeltárása, feltételezhető (referenciális) őszintesége paradox módon szinte teljesen nélkülözi a mentegetőzés vagy az önfelmentés, a szégyen vagy az önigazolás modalitásait. Innen nézve éppen ezek hiánya az, ami – paradox módon – valóban visszaigazolja a *Vers és valóság* ajánlásának testamentális gesztusát: azzal,

némiképp szüksézáví magyarázatait lásd KABDEBŐ Lóránt, *Utószó* = SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, II., Magvető, Budapest, 1990, 689. („Maga a költő a *Vers és valóság* szövegét különböző időben, ötletszerű sorrendben mondta el, nem az életmű folytonosságában”), ill. SZABÓ, *Vers és valóság*, 362. („A versek sorrendjét az emlékezés előkerült gépiratának sorrendjében közöljük, ez eltér a *Vers és valóság* 1990-es, Kabdebő Lóránt által a Magvető Könyvkiadónál megjelentetett sorrendjétől”).

⁷⁰ *Uo.*, 151.

hogyan a kommentárok a tanú(sítás) hiányának és ebből fakadó potenciális fikcionalitásának⁷¹ (a „vers” és „valóság”, megbízhatatlan fikció és önéletrajzi igazság közötti döntés potenciálisan téves mivoltának) színrevitelébe vagy elismerésébe futnak ki, éppen hogy megóvják a „mindig hűséges” tanút a referenciális státuszukat illető, potenciálisan téves döntés, azaz a hamis tanúság, a „hűtlenség” fenyegetésétől.

Mindez persze csak annak felismerésével válik lehetségessé, hogy az én maga sem hű tanúja saját életének. Amint azt a *Vers és valóság* egynemely érzékenyebb olvasója meg is sejtette,⁷² Szabó Lőrinc önéletrajzi kommentárjaiban az őszinteség vagy hitelesség problémája olyan dimenzióban fogalmazódik újra, amelyben nem épül ki a vallomástétel és önigazolás zárt reflexiók tere: aligha véletlen, hogy itt is, mint már az 1945-ös *Naplóban* (ahol a *Személytelen* című versére hivatkozva kijelenti, hogy „nem tudok haragudni. Mintha ebben az egész ügyben nem rólam volna szó”; kicsit később pedig ezt írja róla: „nem is képzelitek, mennyire igaz, mennyire fontos vallomás!! Az egészet idéznem kellene.”)⁷³ vagy a *Tücsökgzene* 81. darabjában a *személytelen* vallomás és emlékezet különös képzetait állítja elő. Ugyanez a sajátos, végletesen szubjektív, mégis személytelen vallomás jellemzi a *Vers és valóság* önéletrajzi attitűdjét, amely ebben a szövegben az önigazolás vagy öntanúsítás interszubjektív és intencionális feltételrendszerét a verssé vált valóság, az ént egyszerre alkotó és tőle elváló kifejezés törvényeiben ássa alá. A *Vers és valóság*-ban Szabó Lőrinc önmagát önmaga, saját életének filológusává megtéve felel meg ezeknek, és ez a leginkább talán Nietzsche-re visszamutató attitűd avatja verskommentárjait a 20. századi magyar önéletírás példa nélküli vállalkozásává.

⁷¹ Amint arra Derrida több helyen is emlékeztet (pl. DERRIDA, *Demeure*, 29–31., 72.), a fikció, a hamis tanúsítás lehetősége konstitutív eleme mindenfajta testamentaritásnak.

⁷² Vö. MARGÓCSY, I. m., 208.; és különösen (a konfesszionalitás „belső terének” hiányáról Szabó Lőrincnél) TAMÁS Gáspár Miklós, *A rendszerváltás zimankója* = Uő., *Másvilág*, Budapest, 1994, 249–251., 254.

⁷³ SZABÓ, [*Napló*], 269., 310. Lásd a verset (különösen a 13–14. sorokat): „Nem téved el, mint én magamban, / aki csak egyfélélt akar; / rajtam bosszút állt a zavar, / mert mindent ismer-ni akartam. / Minden ellenség csábitott. / – Tán a másik! – mondtam hitetlen / s addig szidtam, míg megszerettem / az idegen gondolatot. / De nőttem és tágultam egyre / és lettem mindig igazabb, / kitoltam határait, / kitoltam a személytelenbe: / hozzám már annak sincs köze, / amit néha magam cselekszem, / s szálok mindenkit, mint az isten, / kinek mindenki gyermeke.” (Kiemelés K.-Sz. Z.)

Fordítás és (ön)értelmezés

A magyar műfordítás történetének szakirodalmában szinte általános érvényűnek számít az az ítélet, mely szerint a líra fordításának 20. századi gyakorlatát (és akár: elméletét) a Nyugat költői maradandó érvénnyel határozták meg. A magyar műfordítás mintegy a Nyugat költőinek teljesítményeivel vált nagykorúvá, sőt ez a fejlemény nemcsak egyszerűen következménye a modern költői nyelv (és poetológia) század eleji forradalmának, hiszen – amint az szintén számtalanszor megállapítást nyert – a *Les Fleurs du Mal* nevezetes, Babits, Szabó Lőrinc és Tóth Árpád által (bár csak 1923-ra) elkészített fordítása és annak munkálatai a modern magyar költészet nyelvének alakulásán is rajta hagyta a nyomát. A hazai műfordítás-szakirodalom azon (nem túl terjedelmes) része, amely az általános stílus-történeti és esztétikai fejtegetések, illetve fordításkritikai adalékok mellett ítéleteit szövegelemzésekkel is képes volt megalapozni (s erre nem található igazán sok példa), általánosságban azt a következtetést engedi levonni, hogy a klasszikus Baudelaire-fordító triász műfordítói gyakorlatát tekintve Szabó Lőrinc az, aki bizonyos értelemben kivételt képez, amennyiben fordítói elvei nem illeszthetők akadálytalanul ahhoz a Nyugat hagyományának tulajdonított dogmához, amely a műfordító voltaképpeni feladatát a tartalmi hűséghez való ragaszkodás (vagy akár: az „értelmező” fordítás) helyett az ön-elvű, egyedi költőiségnek a célnyelvben való újrateremtésében jelölte ki.

Az, aki erre az elhatárolásra a műfordítói gyakorlat vagy teljesítmény hatékonyságáról vagy sikerülségéről megfogalmazott ítéletekben keresné az igazolást, részben ellentmondásos képpel szembesül. A modern műfordítás történetében emblematikus szerepet betöltő Baudelaire-fordításról legtöbb esetben az derül ki, hogy – mint *fordítások*, legalábbis – Szabó Lőrinc szövegei közvetítik a leghatékonyabban a francia költő nyelvének elidegenítő erejű modernségét, vagyis azt a hatást, amelyet a *Les Fleurs du Mal* a köl-

tői nyelv alakulására gyakorolt, Szabó Lőrinc az, aki „Baudelaire-fordítóink közül [a] legbaudelaire-ibb”.¹ Ez az ítélet persze érthető egyszerűen a fordító költői alkatára hivatkozó megállapításként, ám ez sem nyújt feltétlenül magyarázatot arra a különbségre vagy feszültségre, amely a fordítás mögött sejtett elmélet és a fordítás teljesítményének megítélése között áll elő. A probléma bármifajta megközelítését szükségszerűen meghatározza az a kérdés, amely azt a poétikai vagy interpretatív mintát kutatja, amely a különböző fordításokban a fordítás és a másik (a voltaképpeni eredeti) szöveg között – még ha csak, mint legtöbbször, rejtetten is – kirajzolódik. Ebből a szempontból a Nyugat nagy fordítói közül – már csak diszkurzív kifejtettségük okán is – leginkább Kosztolányinak az utóbbi évtizedekben joggal nagy figyelemmel övezett fordításelméleti megfontolásai kínálják a legkézenfekvőbb kiindulópontot, aki, mint arról például „egy versről” írt „tanulmánya” tanúskodik, a cél- és forrásszöveg közötti viszonyt lényegében kritikai, *poétikai* relációként igyekezett megragadni: itt, mint ismeretes, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű versének fordítása olyan kritikai megközelítést demonstrál, amely a verseket „előbb részekre bontja [...], s aztán újra felépíti”,² s amely nélkül a műfordításnak az eredetihez való „hűség” naiv fogalmáról lemondó elméletei aligha jöhetnek ki.³ A hazai fordításkritika ítéleteinek távlatából korántsem magától értetődő, hogy éppen ez a kritikai vagy poétikai minta lenne a meghatározó Szabó Lőrinc műfordításai-ban is, ami legalábbis felveti annak kérdését, hogy megfigyelhető-e ezekben valamiféle, dominánsan eltérő variáció vagy alternatíva, amely képes számot adni Szabó Lőrinc fordításainak sikeréről is. A kritika és a fordítástörténeti szakirodalom ugyanis minden olyan helyen, ahol megragadta a többféle fordítás léte kínálta alkalmat, hogy összevesse Szabó Lőrinc és valamely kortársa vagy elődje megoldásait, egészen megdöbbentő módon, lényegében majdhogynem kivétel nélkül Szabó Lőrinc fordítását ítélte meg-

¹ RÓNAY György, *Baudelaire magyar fordítói* = Uő., *Fordítók és fordítások*, Magvető, Budapest, 1972, 210.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről* = Uő., *Nyelv és lélek*, Osiris, Budapest, 1999³, 409.

³ Nagyon hasonló megfogalmazást Kosztolányi műfordítói gyakorlatának jellemzésében lásd pl. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon* = *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és mások, Anonymus, Budapest, 1998, 77. („Kosztolányi ezzel szembe a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egésszé”).

győzőbbnek vagy sikerültebbnek. Csak néhány példát felidézve: Baudelaire *La Fin de la journée* című versének fordításai azt példázzák, hogy bizonyos önkényességei ellenére Szabó Lőrinc – részint az élőbeszédhez való közelítés révén – pontosabban adja vissza a szabálytalan mondatszerkezet szerepét Baudelaire-nél, mint Kosztolányi (Rába György);⁴ Tóth Árpád fordításairól írt kritikája – a két műfordítói gyakorlat összevetése alapján is – visszaigazolást nyer szintén Rábánál;⁵ Villon-fordításai pedig József Attiláéit múlják felül (Halász Gábor szerint);⁶ de ugyanilyen jól jönnek ki az összevetésekből a Goethe-fordítások is;⁷ sőt Shakespeare-fordításainak színházi használhatóságáról is olvashatók hasonló összevetések,⁸ Kardos László szerint általában is elmondható, hogy „szinte mindig hívebb a tartalomhoz, mint versenytársai”⁹ – a sor még hosszasan folytatható volna. Persze – hangozhatna az ellenvetés – nem egészen mellékes, hogy melyek azok a normák vagy elvárások, amelyeken ezek az összehasonlítások alapulnak.

Már csak ezért is érdemes röviden felidézni azokat a visszatérő megfogalmazásokat és különbségtételeket, amelyek a Szabó Lőrinc műfordítói teljesítményét leíró vagy mérlegelő írások kritikai nyelvét meghatározzák. Ezek alapján Szabó Lőrinc fordítói stratégiáját elsősorban „elemző”, értelmező hajlama tünteti ki: általában az intellektuális tudatosság jellemzi (Szabolcsi Miklós);¹⁰ Németh László az 1932-es Goethe-antológia fordításait méltatva az eredetiben („egy másik ember” homályos „belső világában”) implikált kimondatlan fordítói „megfejtésének” teljesítményére irányítja a figyelmet;¹¹ az Omar Khajjám-fordítás két változatának összevetéséből pedig egyfajta fejlődés is kirajzolódik, amelynek során az érett Szabó Lőrinc egyre nyilvánvalóbbá képes tenni az „uralkodó Gondolatot” (Kar-

⁴ RÁBA György, *A szép hátlenek*, Akadémiai, Budapest, 1969, 241., 257., 278.

⁵ *Uo.*, 379–280.

⁶ HALÁSZ Gábor, *Szabó Lőrinc Villon-fordítása* = *Uo.*, *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981, 1082.

⁷ PL. GYERGYAI Albert, *Goethe magyarul*, Nyugat 1932/24., 636.

⁸ NÉMETH Antal, *Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításai*, Filológiai Közöny 1973/1–2.

⁹ KARDOS László, *Szabó Lőrinc: Örök Barátaink* = *Uo.*, *Vázlatok, esszék, kritikák*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 387.

¹⁰ SZABOLCSI Miklós, *Szabó Lőrinc műfordításai* = *Uo.*, *Költészet és korszerűség*, Magvető, Budapest, 1959, 141.

¹¹ Vö. NÉMETH László, *Műfordítók csalétké* = *Uo.*, *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1970, 407.

dos László);¹² a Shakespeare-szonettek fordításainak nyelvi szabadoságai szintén az értelem-összefüggések feltárását szolgálják (Szentkuthy Miklós).¹³ A célszöveg és az eredeti közötti viszony elsődlegesen hermeneutikai folyamat, amelynek egyik jellemző leírása rész és egész körszerűségének mintáját állítja előtérbe, azt sugallva mintegy, hogy a fordítás feladata elsősorban az eredetiben megbúvó vagy azt meghatározó gondolati súlypont feltárása vagy kidolgozása volna. „A mondandó magját tapogatja ki – írja például Kardos –, pontosabban a versnek azt a részletét ragadja meg, amely mintegy a tartalom zömét hordozza. Ezt a belső súlypontot aztán kivési, megmintázza, fénybe állítja – ha a nyelvi, verstechnikai szükség úgy kívánja, akár a szomszédos szövegrészek rovására is. Az idegen szövegből [...] a gondolati elem izgatja elsősorban.”¹⁴ Ez a leírás szinte visszhangozza azt az alapelvet, amelyet a fiatal Szabó Lőrinc éppen Babits „fordító-elméletének” tulajdonított: az eszményi fordító képes körülhatárolni vagy kiemelni az idegen szöveg középpontját („tudja, mi a fontos, min van a hangsúly, mi a lényeg”),¹⁵ amelynek megértésén a fordítás sikere vagy kudarca múlik. A fordítás egyfajta kommentár.

Az ilyen és hasonló megfogalmazások (amelyek persze megint csak egy bizonyos, ma már sok tekintetben némiképp éltetnek mutatkozó kritikai eszmény és érvelésmód tanúbizonyságai) egyből eligazítanak a fordítás sikerülttségének egyéb, inkább poétikai összetevőinek Szabó Lőrincnél játszott (vagy legalábbis Szabó Lőrinc fordításaiban érzékelt) szerepével kapcsolatban is. Szabó Lőrinc fordításaiban kevesebb hangsúly esne az eredeti *nyelvi* vagy poétikai sajátosságaira, mint a célszöveg imént jellemzett értelemző-megfejtő teljesítményére. Rába történeti ítélete is éppen ebben az összefüggésben távolítja el Szabó Lőrinc fordításfelfogását, mely „bizonyos értelemben a magyarázó fordítás elvéhez tér vissza” (kiemelés K.-Sz. Z.), a „szimbolizmus” költészeteszményétől,¹⁶ ami egyebek mellett abban mutatkozna meg, hogy fordításainak „jellemző hajlama a fogalmi közlés kieme-

¹² KARDOS László, *Szabó Lőrinc: Omar Khájjám magyarul* = Uő., *Vázlatok, esszék, kritikák*, 378.

¹³ SZENTKUTHY Miklós, *Shakespeare szonettjei*, Válasz 1949/3–4., 272.

¹⁴ KARDOS, *Szabó Lőrinc: Örök Barátaink*, 385.

¹⁵ SZABÓ Lőrinc, *Babits Goethe-fordítása* = Uő., *Könyvek és emberek az életben*, Magvető, Budapest, 1984, 337. (Eredetileg: Nyugat 1921/10., 793.)

¹⁶ RÁBA, *A szép hűtlenség*, 450.

lésére” gyakran a „hangszimbolika” elhanyagolásával jár együtt.¹⁷ Mindez azonban (legtöbbször) nem kritikailag, nem esztétikai fogyatékoságként fogalmazódik meg a recepcióban: bár Szabó Lőrinc számára – aki költészetének leggyengébb pillanataiban sem enged a formai tökélyből – a „tartalmi hűsége” áll vagy bukik a fordítás sikere, ritkán kapható „formai szabadságon”, a fiatal Goethehez Halász Gábor megfigyelése szerint pedig egyenesen „technikai bravúrokkal” közelít, amelyek között a hanghatások visszaadása is fontos szerepet játszik.¹⁸ A leírások inkább e fordítói nyelv sajátosan költőietlen vagy dísztelen hatására helyezik a hangsúlyt, aminek elsődleges teljesítménye abban állna, hogy Szabó Lőrinc (a református egyház egykori jelöltje a zsoltárok újrafordítására) képes a legkülönbözőbb költői világokat természetes, „mai” élőnyelven megszólaltatni.¹⁹ Ez azonban Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatában nem zárja ki a historizálást,²⁰ hiszen – az itt is jobbára egybehangzó fordításkritikai ítéletek szerint – az archaizálásnak az argónyelvi elemek, az időnként túlzott alkalmazása miatt elmarasztalt enjambement-technika, az „agresszív”, „durva”, „nyers” fordulatok társaságában²¹ egyfajta elidegenítő hatás kifejtésében is szerep juthat, amely éppen az eredeti „költőiségének” stíluseszményét bontja meg. A Szabó Lőrinc-fordítások nyelvének leírásaiban rendre szerepel az ennek – sok-

¹⁷ Uo., 395. Szabó Lőrinc-monográfiájában Rába már több kétséget is megfogalmaz a költő fordításainak nyelvével kapcsolatban: RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 125–126.

¹⁸ KARDOS, *Szabó Lőrinc*: Örök Barátaink, 384.; HALÁSZ Gábor, *Goethe-antológia* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, 1093.

¹⁹ Ezt az ítéletet lásd pl. RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 130–131. Ez a műfordítói eszmény Szabó Lőrincnél leggyakrabban az eredeti „egyszerűségének” megőrzéseként nyer megfogalmazást, vö. pl. SZABÓ Lőrinc, *Tóth Árpád Wilde-fordításai* = Uő., *Könyvek és emberek...*, 397.

²⁰ Példákat lásd RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 130–131, ill. GYULAI [KISS] Noémi, *A fordítói technika életszerűsége* = *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, 264. Szabó Lőrinc többek közt éppen azt méltatja Babits Goethe-fordításában, hogy nem esik abba a hibába, hogy „a szenvedély nyugodt, klasszikus elbeszélését lázas tónusban modern nyugtalansággal” akarná átszőni (SZABÓ Lőrinc, *Babits Goethe-fordítása* = Uő., *Könyvek és emberek...*, 337.). Hogy ez a jellemzés találó volna-e Szabó Lőrinc saját fordítói gyakorlatára, az már más kérdés.

²¹ A jellemzéseket lásd RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 130–131.; SZABOLCSI, I. m., 143–150.; KARDOS, *Szabó Lőrinc*: *Omar Khajjám magyarul*, 378. Szabó Lőrinc Villonja pl. „nyersebb”, „kegyetlenebb” (Uő., *Szabó Lőrinc*: François Villon Nagy Testámentuma = Uő., *Vázlatok, esszék, kritikák*, 380.), kevésbé „mélabús” vagy „meghitt” (JUST Béla, *Botrány*, Magánkiadás, Budapest, 1940, 20.), mint az eredeti.

szor a „nyugatos” fordítói hagyománnyal szembeállítva feltűnő – egyfajta „puritánságára” vagy szegénységére, továbbá „prózaiságára” vagy „szó szerintiségére”, gyakran például a klasszikus formák pátozát visszavonó „zeneietlenségére”²² tett hivatkozás, sőt a költő revidéált fordításai (pl. a Baudelaire-fordítások átírásai) – versnyelvének alakulásával párhuzamban – még inkább hangsúlyossá teszik a lírai nyelv deszeccszionizálására való törekvést.²³

Ezek a jellemzések ebben az összefüggésben is sokat elárulnak arról a vonatkoztatási keretről, amely meghatározza őket: viszonylag egybehangzóan arra utalnak, hogy Szabó Lőrinc költői nyelve a „költőiség” egy – elsősorban a klasszikus modern szeccszio meghatározta – artisztikus fogalmához képest nyer bennük leírást, s – ami jelen szempontból talán a legfontosabb – „szó szerinti” és „prózai” hatásuk mintha magát a „költőiséget” értékelné újra, és mivel fordításokról van szó, feltételezhető, hogy ezt éppen a forrásszövegekkel vagy a forrásszövegekben hajtja végre. Mintha voltaképpen arról lenne szó – a recepció tanúsága szerint legalábbis –, hogy Szabó Lőrinc a fordításokban valóban a prózát, a „prózai” elemet tenné érzékelhetővé az eredetiben (s itt nyilvánvalóan inkább a kifejezés hegeli – és tágabb köznapi – jelentéskörét érdemes szem előtt tartani, mint valamely műfajelméleti vonatkozását): azt a *prózai* mozzanatot, amely az eredetiben is (rejtetten, vagy a poétikai illúzió által eltakarva) szükségszerűen ott munkál. A „magyarázó” vagy „értelmező” fordítás fentebb idézett jellemzéseinek értelmében ezt a „prózai” elemet – első körben – a szöveg ama központi gondolati elemében, „magjában” lehetne kézenfekvően azonosítani, mely Szabó Lőrinc számára a legfontosabb, s érdemes ezt a képletet avval a különbségtétellel szembesíteni, amellyel Kosztolányi éppen az említett „tanulmányában” élt, ahol is Goethe remekének *prózai* és *szó szerinti* fordításával („Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz egy lehetet. A madárkák hallgatnak az erdőkben. Várj csak, nemsokára pihensz te is.”) demonstrálta a forma jelentőségét a műalkotásban: „a gondolat» megmaradt, az »eszme« külsőleg nem változott. De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai

²² KARDOS, Szabó Lőrinc: Örök Barátaink, 384.; RÓNAY György, *Örök Barátaink*, Magyar Csillag 1942/3., 152–154.

²³ Vö. pl. SZEGÁRDY-CSENGERY József, *Költészet és műfordítás*, Vigilia 1983/9., 693–694.

erdész mondhatott, olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott egy képes levelezőlapra, mindennapi gondolat, elcsévelt eszme, mely nem idézi föl immár azt a végtelent, mely a költemény sorainál reánk fuvall”.²⁴ Bár Kosztolányi már korábban leszögezi, hogy „a próza és a vers közötti űrt nem lehet teljesen áthidalni”,²⁵ mégis úgy tűnik, hogy éppen ez az, amire a kritika (és a fordítás is – mint egyfajta kritika) kísérletet kell, hogy tegyen, hiszen a költemény megismételhetetlen egyedisége éppen abban rejlik, amit a „prózai” elem (a „mag” vagy a prózai fordítás) nem tud visszaadni, „minden igazi költemény csak önmagával egyenlő” – szögezi le Kosztolányi.²⁶ Az olyan fordítás, amely a „prózai” elem kidolgozását tekintené feladatának, illetve (hiszen voltaképpen inkább erről van szó) a Kosztolányiéénál is nagyobb gyanúval közelít az említett űr áthidalásának lehetőségéhez, talán éppen itt ütközik legerőteljesebben önnön korlátaiba.

Mindez még világosabbá válik a Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatára vonatkozó, erőteljesebben kritikai érvek tükrében. Ezek egy része egyszerűen hibákra mutat rá, olyan hibákra, amelyek sejtethetleg egy műfordító műhelyt sem kerülnek el: például – noha éppen ebből a szempontból a kevésbé könnyelműek közé sorolható – Szabó Lőrinc sem mindig eléggé járatos a forrásmű filológiája vagy kiadástörténete (olyankor akár a szövegváltozatok státusának) kérdéseiben, továbbá a nyelvi nem- vagy félreértés réme sem mindig kerüli el.²⁷ Ennél – jelen összefüggésben – többet elárulnak azonban azok a kritikai érvek, amelyek éppen Szabó Lőrinc műfordításainak imént tárgyalt „prózai” jellegét marasztalják el, pontosabban ezek bizonyos következményeire mutatnak rá. Mondjuk arra, hogy ez a versbeszéd azáltal, hogy túlságosan sok dísztelen élőnyelvi elemet, túlságosan sok prózát visz a fordított szövegekbe, sok esetben kortalanná, egymáshoz túlságosan hasonlatossá teszi őket,²⁸ valamint – s jelen szempontból ez a legérdekesebb – bizonyos (alapvető) líratípusokhoz egyszerűen nincs hozzáférése:

²⁴ KOSZTOLÁNYI, *Tanulmány egy versről*, 412. A „próza” és a jelentés azonosítása Szabó Lőrincnél is megtalálható: SZABÓ, *Tóth Árpád Wilde-fordításai*, 398.

²⁵ KOSZTOLÁNYI, *Tanulmány egy versről*, 410.

²⁶ *Uo.*, 411.

²⁷ A megbízhatatlan forráshasználatról lásd pl. KONTOR István, *Szabó Lőrinc lírafordításai németből*, dissz., Miskolc, 2000, 33–34. A Villon-fordítások nyelvi tévedéseihez lásd JUST, *I. m.*

²⁸ SZABOLCSI, *I. m.*, 148–149.

Szabó Lőrincnél még Verlaine magyarul Tóth Árpád átültetésében kanonizálódott *Chanson d'automne*-jában is van „valami kis dac, lázadás, keserűség”, állapítja meg Rónay György, Szabolcsi Miklós szerint pedig „általában a dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget szereti a legkevésbé tolmácsolni”.²⁹ Éppen a líra olyan, ki-tüntetett „zeneiséggel” bíró formáit tehát, lehetne hozzáfűzni, amelyekben a „prózai”, a „gondolati” elem a legkevesebb jelentőséggel bír, vagy éppen olyan „elcsépelet”, mint az, amit az *Über allen Gipfeln...* mögött Kosztolányi prózai fordítása tárt fel!

²⁹ RÓNAV, *Örök Barátaim*, 152.; SZABOLCSI, *I. m.*, 147. Lásd a két fordítást: „Ősz húrja zsong, / Jajong, busong / A tájon, / S ont monoton / Bút konokon / És fájón. / S én csüggeteg, / Halvány beteg, / Míg éjfé / Kong, csak sirok, / S elém a sok / Tűnt kél kél. / Óh, múlni már, / Ősz! hullni már, / Eresszél! / Mint holt avart, / Mit felkavart / A rossz szél...” (*Őszi chanson*, Tóth Árpád) – „Zokog, zokog / az ősz konok / hegedűje, / zordúl szivem / fordúl szivem / keserűre. / Fullaszt az éj; / arcom fehér; / s ha az óra / üt: zokogok, / régi napok / siratója. / S megyek, megint / hányódni, mint / az elárvult / zörgő levél, / mellyel a szél / tovaszáguld.” (*Őszi dal*, Szabó Lőrinc). Az eredeti: „Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon coeur / D'une langueur / Monotone. / Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l'heure, / Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure; / Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte.” A két változat összehasonlításából már első pillantásra kiugranak Szabó Lőrinc, legalábbis az *Örök Barátaim* műfordítói gyakorlatának meghatározó sajátosságai, nemcsak az akusztikai effektusok iránti viszonylagos érdeklensége, hanem az eredetiről alkotott interpretáció rész-egész elvű kiemeléssel végrehajtott megjelenítése: miközben Tóth Árpád méltán emlékeztetett vált fordítása, amely kissé talán összezilálja az eredeti szintaktika felépítését és lexikailag is több licenciával él, nemcsak az eufonikus effektusokat erősíti fel, hanem a hangképzeteket megjelenítő szinonimák halmozásában szinte még túl is tesz Verlaine szövegén, addig Szabó Lőrinc a *zokog* többszörös ismétlésére korlátozza magát, amivel nyilvánvalóan a „langueur monotone” *monotonitását* húzza alá vagy érzékelteti. (Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ez nem érvényes a Szabó Lőrinc Verlaine-fordításainak első kiadásában [Paul VERLAINE *Válogatott versei*, Budapest, 1926.] közreadott korai változatra, amelyből aztán csak az utolsó szakaszt tartotta meg, és amely, Tóth Árpádhoz bizonyos mértékig hasonlóan, éppen az eredeti eufonikus súlypontjainak, pl. az *ng* hang ismétlődésének a magyarban szükségszerűen kissé torzító betűszerinti visszaadására tett kísérletet: „Zsong-zsong, borong, / az ősz bolond / hegedűje / s hajlik szivem / halk-szeliden / keserűre. / Beteg s bitang / vagyok; harang / szava kondúl. / Emlék! öröm! / Ma jó a könny / ha kicsordul. / S megyek megint / hányódva, mint / az elárvult / zörgő levél, / mellyel a szél / tovaszáguld.”) Nehéz kérdés volna annak megítélése, hogy valóban Szabó Lőrinc változata-e a „dacosabb”, mindenesetre Tóth Árpád fordítása az, amelyben a lírai hang (illokúciós modalitását tekintve) aktívabbnak mutatkozik: például – az eredetiben nem szereplő – felszólítást intéz az őszhöz.

Nyilvánvaló persze, hogy valójában nem a szintiszta zeneiség ma már aligha túl sokatmondó költői illúziója, hanem éppen a formai (lírai) és tartalmi vagy referenciális (próza) sík szoros egymásba fonódásának alakzatai, vagy az ezekre alapuló kompozíciók azok, amelyekhez tehát a próza „mag” kihántolása önmagában nem juttat közelebb. Márpedig – írja hasonló összefüggésben Szegedy-Maszák Mihály – „a rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét”³⁰ – pontosan azt hajtva végre tehát, ami az eddigiek alapján Szabó Lőrincnél a fordítás teljesítményének tulajdonítható. Szabó Lőrinc itt mint azon fordítók állítólagos képviselője demonstrálná, mintegy negatív úton, e megállapítás érvényét, „akik meg vannak győződve a jelentett elsődlegességéről”. Ebben az összefüggésben Baudelaire *Les chats* című költeményének átültetése mellett³¹ Szabó Lőrinc Blake *The Tygerjéről* készített fordítása példázza, hogy ez a fordítói stratégia adott esetben jóval kevesebbet képes megragadni akár az eredeti gondolatosságából is, mint az, amelyik – s ennek képviselője Kosztolányi – a jelölő síkját tartja elsődlegesnek. Az összehasonlítás, különösen a két szöveg egészét tekintve, önmagában kissé igazságtalan,³² a vers 5. szakaszáról nyújtott fordítások szembeállításában azonban nem tanulság nélküli. Szabó Lőrinc Szegedy-Maszák szerint „túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta”, míg Kosztolányi változata épp itt nyújtja az egész darabokra bontásának és „új egésszé” való összerakásának meggyőző példáját. Aligha volna itt célravezető a két fordító nyelvismeretének elmélyültségét mérlegre tenni (véltetőleg egyikük sem az angolban volt a legotthonosabb az idegen nyelvek közül), Szabó Lőrinc (itt Rába szerint is „felületes”) megoldására aligha itt kereshető a

³⁰ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 78.

³¹ A példát lásd már SOMLYÓ György, *Két szó között = A műfordítás ma*, szerk. BART István – RÁKOS Sándor, Gondolat, Budapest, 1981, 109–117. Itt arról esik szó, hogy a vers nevezetes, Jakobson–Lévi-Strauss-féle strukturális elemzése nem követhető nyomon a Szabó Lőrinc fordította szövegen. Somlyó azonban elsősorban éppen azt a kérdést fogalmazza meg tanulmányában, hogy a „formahűség” dogmája, a „külső alak átültetésének” elsődlegessége, amely, még ha kimondatlanul is, a két nyelv struktúráinak összemérhetőségét feltételezi, vajon „ma is korszerű formahűségről” tanúsodik-e (vö. ehhez még *Uo.*, 144–145.)

³² Szegedy-Maszák például a versnyitány azon megoldását részesíti előnyben, amely Rába szerint, akinél az összevetés először megtalálható, „Szabó Lőrinc természetesebb első strofája mellett [...] esetlenebbnek tűnik”. (RÁBA, *A szép hűlőnek*, 341.)

magyarázat. Szabó Lőrinc korántsem tekintette önmagában poétikai értéknek a „tömörséget” (Tóth Árpád Oscar Wilde *The Ballad of Reading Gaol* című költeményéről készített fordítását elemző írásában például épp avval magyarázza az eredeti szöveg és a benne megidézett világ egyszerűségének eltűnését, hogy a magyar fordító „mindenütt tömörít, sűrít, díszít”),³³ s adott esetben valóban éppen a gondolati, „prózai” mag kiterjesztésével kísérelte meg visszaadni (akár: megfejteti) az eredetit. Voltaképpen itt is erről van szó: ugyan valóban elhagyja a szóban forgó szakasz („When the stars threw down their spears, / And water’d heaven with their tears, / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb made thee?”) első két sorának antropomorfizmusát (amellyel végső soron Kosztolányi is balszerencséjével járt, akit itt mintha éppen a jelölők ismétlődése vezetett volna félre, amikor a 2. sorban megváltoztatta az alanyt, eltüntetve így a szikrázó csillagok könnyezésének metaforáját: „Hogy a csillagfény kigyúlt / s az ég nedves könnye hullt”), ám cserébe pontos meg- vagy kifejtését nyújtotta a szakasz legnagyobb tétjét hordozó 3. sornak. Kosztolányinál, akinek itt a *made* (az alkotottság) ismétlődésének visszaadása tűnik a legfontosabbnak („Rád mosolygott alkotód? / Ki bárányt is alkotott?”), amivel még az eredeti szakasz rímképletét is megváltoztatja, nem szorul kifejtésre a titokzatos alkotó mosolya és a teremtmény megpillantása közötti különbségtétel: a szövegek szintaktikai felépítését (sőt akár még a szótagszámokat) tekintve az is megállapítható, hogy Kosztolányi itt talán az eredetihez képest is túlságosan tömöríti Blake-et. Szabó Lőrinc a „did he smile his work to see?” kérdést viszont egész kérdéssorozatban magyarázza („S amikor befejezett, / mosolygott rád mestered? / Te voltál, amire várt? / Aki a Bárányt, az csinált?”), még hozzá úgyszintén a 3. sorra helyezve a voltaképpeni hangsúlyt. Ez a kérdés („Te voltál, amire várt?”) a teremtmény szándék és a teremtmény közötti azonosságra vagy kontinuitásra irányul (vagyis azt nem veszi eleve adottnak),³⁴ aminek egyebektől – pl. lehetséges bölceleti jelentéskörétől – eltekintve az lehet az egyik fontos funkciója, hogy épp ezáltal nem lesz redundáns a szakaszt záró kérdés.

³³ *Uo.*, 400.

³⁴ Rába szerint Szabó Lőrinc „megoldása az eredeti első két sorát mellőzi; felütéssel (Auftakt) bővíti viszont sorainak metrikai terét, s ez az ötlet fordulatainak is több variációs lehetőségét ad.” (*Uo.*)

Egyébként Szabó Lőrinc még az olyan helyeken is megtalálja a módot arra, hogy bemutassa vagy „megmagyarázza” az eredeti szöveget meghatározó alakzatot, ahol él a „tömörítés” vagy a poliszémia adta lehetőségekkel. Példaként egy olyan, érdekes hely szolgálhat, ahol a magyar nyelv egy adottságát használja fel az eredeti szöveg jelentésének bővítésére. Goethe egy ifjúkori versének, a *Grenzen der Menschheit*nek (*Az emberiség határa*) azon – egyébként természettudományosan is megalapozott – képét, amely azt fejt ki, hogy az (isteni) villám megtermékenyíti a földet („Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sät”), azáltal defigurálja, hogy észreveszi, hogy a magyarban – ellentétben a *säen* igével, amit Goethe itt csak metaforaként tud alkalmazni – a *vet* ige mindkét jelentéssíkon szó szerint érvényes (villámot éppúgy lehet vetni – már akinek erre hatalma van –, mint magvakat). A költemény többi magyar fordítója (Kazinczy, Szász Károly, Dóczi Lajos) nem él ezzel a lehetőséggel (mindegyik a *szór* igét használja), Szabó Lőrinc változata („villámvetéssel / áldja a földet,”) azonban ennek ellenére megtartja az áldás jelentését is, s így az eredeti defigurált metaforát voltaképpen többszörösen kifejtve adja vissza a szóban forgó helyet, úgy, hogy mintegy meg is mutatja az ekvivalenciának vagy a két nyelv illeszkedésének a határait.

Akárhogy is, a jelölő vagy a jelölt elsődlegességére helyezett eltérő hangsúlyok ellenére Szabó Lőrinc és Kosztolányi – jóval kifejtettebb – fordításfelfogása nem minden tekintetben mond ellent egymásnak. Szabó Lőrincnél is megtalálható például a Kosztolányitól ismert (átvett?) hasonlat, amely a műfordítást olyan versnek tekinti, melynek „ihlete” egy már létező költeményben azonosítható.³⁵ Az *Örök Barátaink* I. kötetéhez írt előszó, amely a műfordítót házigazdához hasonlítja,³⁶ maga is több alkalommal a kritikai, elemző leírással vetette össze a fordító feladatát, s ebben az összefüggésben különösen annak a szakadéknak az áthidalását tartotta lényegesnek, amit

³⁵ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Előszó a Modern Költők második kiadásához* (1921) = Uő., *Nyelv és lélek*, 510. („Itt az ihlető alkalom, az ideál nem egy hangulat hamar szétfoszló párája, [...] hanem az eredeti, egy vers, melyről a műfordító-költő egy másik verset ír.”); SZABÓ LŐRINC, *A műfordítás öröme* = Uő., *Könyvek és emberek...*, 8. („Az ideális műfordító: költő, aki időnként kész művekből kapja a teremtető ihletet.”)

³⁶ Vö. SZABÓ LŐRINC, *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez* = Uő., *Örök Barátaink*, I., Osiris, Budapest, 2002, 5.

Kosztolányi „a próza és a vers közötti űrként” írta le, és ezt a nyelv különleges, érzéki tapasztalataként jellemezte, némiképp ellentmondva a műfordítói munkásságáról imént idézett vélekedéseknek („megjelölhetem pontos műszavakkal a formáját, rím- és ritmusképletét; hiába, a hallgató nem látja a színt, nem hallja, nem érzi a nyelv, a képek, a tömörség és kapcsolásmód külön szuggesztív erejét és ízeit, nem veszi át azt az érzéki idegzsongást, ami a tárgyi, gondolati közölnivalón túl még szintén ott van a versben”, „a költői fordítás [...] túlmegy a fogalmi közlés határán”).³⁷ Ezt a nem különösebben eredeti különbségtételt először – Kosztolányi híres megfogalmazásával³⁸ érdekes viszonyba állítható módon – a képi és a nyelvi ábrázolás ellentétével állítja párhuzamba,³⁹ a szöveg későbbi változatában⁴⁰ pedig a zene hasonlatával él („Az idegen költői művet le kell játszani”). A fordítás és a zenei előadás párhuzamát itt is a nyelvek sokfélesége és a másik médiumnak tulajdonított egyetemesség módosítja: a fordító hegedűje maga „a nyelv, amelyre fordít” – Kosztolányi már többször idézett tanulmányában ugyanez a hasonlat a prózai kommentár és a költői fordítás szembeállítását illusztrálta.⁴¹ Noha ez a Goethe klasszikusának szentelt elemzés önmagában távolról sem világítja meg Kosztolányi fordításelméletének minden összefüggését, jelen munkában érdemes továbbra is fontos viszonyítási pontként kezelni, különösen azért, mert Kosztolányi itt saját fordítását is értelmezve illusztrálja a költőiség mibenlétéről alkotott elképzelését, egy olyan szöveg fordításával, amelyről – nagyon sokak mellett – Szabó Lőrinc is elkészítette a maga változatát,⁴² s amelynek különleges

³⁷ Uo., 6. Vö. még SZABÓ Lőrinc, *Bevezetés a Válogatott Műfordítások című kötethez* = Uő., *Örök Barátaink*, 14.

³⁸ „Az igazi műfordítás nem is úgy viszonylik az eredetihez, mint a festmény másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol: a festmény hűbb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a fordításról és fordításról* = Uő., *Nyelv és lélek*, 512.)

³⁹ „A nyelv, amellyel [a költői fordítás] az új képet festi [...], nem olyan, mint akár a legművészebb képmásoló grafítja, színes krétája vagy olaja. A kréta, a festék mindenütt egyforma, természetes restségét föltétlen engedelmességre szoríthatja a tökéletes technikai tudás. A nyelvnek külön sajátosságai, örök parancsai, változó szeszélyei és szakadatlan friss rögtönzései vannak.” (SZABÓ, *Bevezetés az Örök Barátaink...*, 5.)

⁴⁰ SZABÓ, *Bevezetés a Válogatott Műfordítások...*, 14.

⁴¹ KOSZTOLÁNYI, *Tanulmány egy versről*, 411.

⁴² Ezt Rónay György sikerültebbnek és pontosabbnak ítéli Kosztolányi és Tóth Árpád fordításaihoz képest: RÓNAY, *Örök Barátaink*, 153.

hatását általában nagyrészt a zeneiségével szokás magyarázni, oly módon méghozzá, hogy a versen általában éppen a „dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget” előtérbe állító líraeszmény is demonstrálható lesz (nem mellesleg: a költőiség olyan fogalma tehát, amely – még ha nagyon sok áttételen keresztül is – sejthetőleg Rába azon, már idézett ítéletének is alapul szolgál, amely a „magyarázó” fordítás Szabó Lőrincnek tulajdonított elvét történetileg bizonyos értelemben meghaladottnak minősítette).

Közismert, hogy az *Über allen Gipfeln...* páratlanul sokrétű utóéletében, amelyben a zenei feldolgozások felmérhetetlen sokaságától a legkülönbözőbb politikai célú átiratokig⁴³ minden megtalálható, több olyan meghatározó értelmezés is akad, amely a szöveget magának a „lírának” a paradigmájaként tárgyalta, csak a legjelentősebbeket említve Emil Staiger és Theodor W. Adorno munkáira lehetne itt hivatkozni. Staiger poétikájában a vers „a lírai stílus legtisztább példája”: rajta nyer bemutatást a „das Lyrische” azon műnemteremtő sajátossága, hogy benne a „lélek” nem megalapozott instanciája közvetlenül fejeződik ki, ami itt „a szavak jelentésének és zenéjének egységében” mutatkozik meg.⁴⁴ Adorno híres beszédében a „lírai tökély” példája a vers, amely egy önmagának elégséges élményt mutat fel, s éppen azáltal, hogy egyáltalán nem tematizálja, sőt mintegy tagadja ennek lehetséges társadalmi vonatkozásait, tárja fel líra és társadalom viszonyát. A költészet az általa felkínált látszat formájában (amely egyben létezés és nyelv egységéé is) tesz tanúbizonyságot annak ellenpontjáról: társadalmisága abban áll, hogy „a természet látszatát” felkeltve „fenséges ironiával” tanúskodik az elidegenedett szubjektum létének szenvedéséről.⁴⁵

A vers valóban több támpontot nyújt a tökéletes vagy közvetlen (és: hangzó, *zenei*) líraiság mibenlétének megragadásához. Már textológiai

⁴³ Ezek spektruma Brechtnek a Goethe-pretextust a társadalmi részvétet nélkülöző szépségfelfogás emblémájaként idéző *Liturgie vom Hauchjätöl* egészen a *Der Stürmer*ben 1943-ban közölt, idézhetetlenül ízléstelen antiszemita versezetig terjed. A költemény recepciótörténetéről lásd Wulf SEGBRECHT, *Johann Wolfgang Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh” und seine Folgen*, Hanser, München–Wien, 1978.

⁴⁴ Vö. EMIL STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, DTV, München 1971, 11–13.

⁴⁵ Vö. THEODOR W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* = Uő., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 53–54.

bonyodalmai⁴⁶ is nagyrészt abból fakadnak, hogy első „kézirata” az Ilmenau melletti ház falára véselt inskripció, amelyről nemcsak a kortársi lejegyzések, de még a róla készített fotó is csak részleges tanúbizonyságot szolgáltatott: bár némiképp kétségesnek tűnik, hogy Goethe, aki csak évtizedekkel elkészülte után rendezi sajtó alá a szöveget, minden előkészület nélkül, a pillanatnyi ihlettől vezérelve írta le (illetve inkább: fel) a nevezetes sorokat, a keletkezéstörténet mégiscsak egy olyasfajta közvetlenség illúzióját vetette fel, amely a verset a lehető legtávolabb helyezte minden irodalmi vagy írásbeli reflexivitástól. Különleges hatásáról itt aligha van mód meggyőző magyarázatot adni, annyi azonban a szakirodalom alapján sejthető, hogy ez nem független páratlanul ökonomikus zeneiségétől, amely a tömör, de különösebb lexikai vagy szemantikai kihívást nem hordozó szöveget strukturálja, például azáltal, hogy a rímpárokat és más hangzóismétléseket soron belüli és rímpkapcsolatokon túli ismétlődésekkel terjeszti ki: *Kaum–Hauch–auch; Warte–walde–balde*; vagy éppen az *e* és *l* hangzók visszatérése az első keresztrím után a „Die Vögelein schweigen im Walde.” sorban stb.⁴⁷ Aligha meglepő innen nézve, hogy amikor Kosztolányi írása a verseknek a versek gyakran (mint itt is) banális tárgyával való összekeverése ellen érvel, és a költemény „lelkét” a vers (nyelvi) testéből kiindulva igyekszik feltárni, egyenesen arra hivatkozva, hogy a „lélek nem egyéb, mint a szerveink működésének finom terméke”, erre rendre olyan kifejezésekkel tesz kísérletet, amelyek Goethe alapvetően a *csend* tematikus súlypontja köré szervezett versének hangképzeteit idézik fel: „a betűkből kiáramló földöntúli hangulatról”, arról a végtelenről beszél, „mely a költemény sorainál reánk fuvall”, továbbá olyan hangról, „melyet a visszhang teljesít ki”.⁴⁸

Aligha véletlen, hogy az elemzés első sorban a vers ritmikai és metrikai sajátosságainak megfejtésére tesz kísérletet, amelyeket Kosztolányi ugyan egy meglehetősen közvetlen tematikus (vagy mimetikus) egzegézis számára mozgósít („Ez a vers hatalmas szívdobbanással kezdődik”, amelyet később „megnyugvás”, ezután még egy gyors „pogány menádtánc” s végül a halál követ), ám a rendelkezésére álló magyar fordítások bírálatában, majd saját

⁴⁶ A keletkezéstörténethez vö. SEGBRECHT, *I. m.*, 17–19.

⁴⁷ Ez a struktúra még a vers valóságos (alighanem leginkább pusztán a kor antológiaiaköltészeti konvencióit tükröző) címére (*Ein gleiches*) is kiterjeszthető.

⁴⁸ KOSZTOLÁNYI, *Tanulmány egy versről*, 410., 412–413.

változatának bemutatásában azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a fordítás sikere (és egyáltalán: a benne feltárulkozó értelmezés) itt valóban különleges mértékben függ a szöveg hangzóságának visszaadásától. A Kosztolányi nyújtotta, eléggé vitatható metrikai jellemzésen aligha érdemes fennakadni, hiszen a profi germanisták nyújtotta leírások is kudarcok hosszas sorozatáról tanúskodnak,⁴⁹ saját változatában mindenesetre a nőrímek (ha nem is teljes körű) visszaadását tartotta a legfontosabbnak. Összevetve Szabó Lőrinc fordításával a különbség itt pusztán abban áll, hogy utóbbi talán még pontosabban tartja magát az eredeti rímeléséhez – sőt a nyitó rímpár (*Gipfel–Wipfel*) hangszínét teljesen megőrzi (*minden–szinte*). A szótagszámok alapján az is megállapítható, hogy ebben az esetben egyik fordítás sem tartja magát az eredeti tömörségéhez. A fordítások „zeneiségének” pontosabb megítélése persze nem lehet független a jelentés síkjától, s ami – itt megint csak mindkét változatban – a legszembeötlőbb, az az, hogy az eredetivel ellentétben mindkét változat antropomorfizálja a természet alig hallható „hangjait”, ami nyilván elsősorban abban juthat szerephez, hogy hogyan értelmezik a természeti és vele szembesített (?) emberi kedélyállapot viszonyát, ami a vers mindenfajta megértésének egyik legdöntőbb pontja. Az eredeti (ön)megszólító formulája („in allen Wipfeln / spürest du / kaum einen Hauch”) Kosztolányinál és Szabó Lőrincnél is csak a zárlatban jelenik meg, s helyére a vers közepén, amely beszédmódját tekintve személytelen marad, a szél *elhaló* lehetetnének (Kosztolányi), illetve egyenesen sóhajának (Szabó Lőrinc) antropomorfizmusa kerül. A zárlatban megjelenő (vagy: megígért) emberi nyugalomtól a fordításokban a mondathatár mellett az is elhatárolja ezeket a képeket, hogy – az eredetivel ellentétben – a megállás, abbamaradás, elmúlás konnotációját sem nélkülözik: a szél lehetete *elhal*, a sóhajtó szél *megáll* a lombokon. Van valami nyugtalanító a természet ezen elhalkuló (emberi) hangjaiban, amit a fordítások tesznek hozzá az eredeti költemény tropológiájához, és ez nem is teljesen következetlen.

Ahol ugyanis Goethe verse immár a legkategorikusabban (*nyugalom*, alig érzékelhető fuvallat [*Hauch*] helyett) hallgatásról beszél – a költemény leghosszabb sorában –, ott a legfeltűnőbb a következetes hangzóismétlés, vagyis – amint azt az expresszionista „Wortkunst” teoretikusa, Herwarth

⁴⁹ Vö. SEGEBRECHT, *I. m.*, 85-91.

Walden éles érzékkel megfigyelte⁵⁰ – ott hallgat a legkevésbé: még akkor is így van ez, ha az elhallgatás alakzatát – a szöveget záró rímpárban (*Hauch–auch*) – a kompozíció az akusztikus (természeti) hanghatások és az emberi (artikulált) beszéd, azaz zene (vagy zaj) és nyelv már-már szétválaszthatatlan egybeolvadásaként teszi hangsúlyossá.⁵¹ Felismerve a szabálytalan vagy redundáns elemmel bővített szóalakok fontos szerepét az említett sorban, megállapítható, hogy az egész költemény „hangszimbolikájának” innen fejthető meg az egyik – a Goethe-szakirodalom valamely szegletében nyilván már felfedezett – kulcsa. A *Vögelein* régies alakjában, akárcsak a *Walde–balde* rímpárban az a hangzó szerepel fölöslegesen, amely egyrészt az 5. sor egységes hangszínét meghatározza, másrészt – s ez a fontosabb – innen nézve meglepően hiányzik a vers kulcsszavából, a *Ruhé*ből az első előforduláskor („Ist Ruh”) – akárcsak egyébként a *Wandrer’s Nachtlied* cím⁵² első szavából (az ilyen mássalhangzó-torlódások Goethe költői nyelvében egyébként elég gyakoriak, amint az még egy későbbi példán is látható lesz). A természet csendje tehát éppen avval rendelkezik feltűnő bőséggel, ami magából a nyugalom szóból hiányzik tehát: a *Ruhe*, még hozzá éppen a természetből nyert vagy abból kiindulva megragadni vélt nyugalom – amint azt megcsonkított hangalakja jelzi – nem tökéletes: hiányzik belőle valami, amit a környező természet nyugalma hordoz. Ez elsősorban azt a megfelelést tekintve jelentésszerű, amelyet a nyugalom és a mozdulatlan természet között állít fel a vers, és az *e* hangzó különös vándorlása mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy a két állapot, az emberi kedély és a természet megfeleltetése az, ami tökéletlen. A szó visszatérése a költemény zárlatában („ruhest du auch”) pontosan arról tanúskodik, hogy a megszólított te (vagy – önmegszólítás esetén – én) végső nyugalma nem lehet egészen azonos avval, amit a természet sugallt számára: szinte törvényszerűnek mondható, hogy az itt szerepeltetett igei alakban viszont megtalálható az *e* fonéma, s a különbséget itt is az teszi feltűnővé, hogy ez olyan helyen figyelhető meg, ahol a kötőhang akár ki is eshetne a szóból (*ruhst*).

Noha ezen a ponton nehéz ellenállni annak a csábításnak, amely innen kiindulva az egész költemény koherens újraolvasásának (de milyen ígére-

⁵⁰ Vö. *Uo.*, 83.

⁵¹ Vö. ehhez Friedrich A. KITTLER, *Dichter Mutter Kind*, Fink, München, 1991, 105–106.

⁵² Akárcsak egyébként a *Wandrer’s Sturmlied* címében.

tes!) lehetőségét helyezi kilátásba, az eredeti célkitűzést szem előtt tartva mégis érdemes visszatérni a fordításokhoz. A „Die Vögelein schweigen im Walde” sor homogén hangzóságát mind Kosztolányi, mind Szabó Lőrinc visszaadják, igaz, mindketten egy másik helyen („a szél lehellete is”, illetve „a lombokon”). Mit kezdenek azonban a kétféle *nyugalom* szembesítésével, amelyet az eredeti a legfontosabb (a szövegben leggyakrabban előforduló) fonéma vándorlásán keresztül hajt végre? Kosztolányi fordítása ebből a szempontból zseniális megoldásnak tekinthető: itt is az *e* a domináns magánhangzó, ami kézenfekvően idézi fel a *csend* alakot, ám a szöveg ezt a másik, a nyitány hangképét meghatározó fonémát tartalmazó alakkal helyettesíti („tompá csönd” – ez a, lejegyzését tekintve mindenképpen újabb szóalak⁵³ a magyar fordítások közül csak Franyó Zoltánnál, Illyésnél és Kányadinál található meg). Ezt továbbhangsúlyozza az, hogy Kosztolányi eltekint a szó megismétlésétől a zárlatban („tompá csönd” – „pihensz te is”). A versről készített tanulmánya arról tanúskodik, hogy Kosztolányi értelmezésében a zárlat az emberi múlandóság fenyegető vagy rémisztő bejelentéseként olvasandó („Hiába tiltakozik az elmúlás ellen, végül elcsuklik a hangja.”),⁵⁴ s ebben az összefüggésben magyarázza a záró rím ekhós megoldását („lehellete is” – „te is”) is, amely „a magyar szöveg egyetlen megoldása”,⁵⁵ sőt fordításában is szerepelteti a halál nyelvi paradigmáját (*elhal*). Maga a fordítás (a zárlatot Kosztolányi lényegében szó szerint adja vissza) nem feltétlenül kényszeríti ki ezt az olvasatot, illetve ha igen, akkor is elsősorban a természetes és az emberi lét ellentétére kerül a hangsúly (ez esetben: a mozdulatlan nyugalom időtlen állandósága az egyik, a véges időbeliség „nyugalma” a másik oldalon).

Itt csak utalni van mód arra, hogy a vers zárlatának értelmezése körüli vitákban nem a közelgő halál vagy egyáltalán a végesség fogalmai jelentik a megfejtés egyetlen kiindulópontját. S valóban, magának a megszólító mondatnak a modalitásáról is többféle magyarázat adható: lehet ez a beletörődés önmegszólító kifejezése éppúgy, mint – illokúciós móduszat tekintve – ígéret⁵⁶ vagy, épp ellenkezőleg, fenyegetés (a Kosztolányi által is

⁵³ TESz, I., főszerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest, 1970, 498.

⁵⁴ KOSZTOLÁNYI, *Tanulmány egy versről*, 413.

⁵⁵ *Uo.*, 416.

⁵⁶ Így pl. Kittler olvasatában: KITTLER, *I. m.*

felidézett történet szerint az öreg Goethe, újra ellátogatva az Ilmenau melletti faházba, maga is így értelmezte – át? – egykor felvésett versét), sőt akár vigasztalás is (pl. Adorno olvasatában, mely szerint a vers mintegy elhallgatja vagy elfeledteti a békétől megfosztott világot).⁵⁷ A verszárlatban így módon a jövőbe utalt (immár emberi) „nyugalom” lehetséges jelentéseinek köre ennek megfelelően szintén igencsak kiterjedt: a turista esti fáradtságának prózai állapotára éppúgy vonatkoztatható volt, mint az alvásra, a természet és ember közötti harmónia kielégítő vagy boldogító élményére, illetve természetesen a végesség vagy a halál fenyegető árnyára.⁵⁸ Érdekes módon a szöveg közvetlen keletkezéstörténeti kontextusa (Goethe Charlotte von Steinhez írt levele, amelyben a verset feltehetően kiváltó „élmény” prózai leírása megtalálható: eszerint a táj önmagának elégséges érdektelensége ragadta volna meg a verselő turistát)⁵⁹ egyszerűen a természet és az emberi kedély váratlanul tökéletes harmóniájával, egyfajta megelégedettség állapottával hozza a legszorosabb kapcsolatba a verset. Ez a kontextus persze nem rendelkezik semmiféle autoritással, amit éppen az tanúsíthat, hogy a legközkeletűbb értelmezés sejtethetően mégiscsak az elmúlásban azonosítja a vándor végső nyugalomát (ahogy egyébként a magyar fordítások többsége is), mégis figyelemre méltó abból a szempontból, hogy éppen egy olyan kompozíciós elvre vet fényt (az emberi és a természet közötti harmóniáéra), amelyet Kosztolányi és Szabó Lőrinc fordításai is előtérbe állítanak – igaz, éppen negatív formában. Kosztolányi megoldásáról, a *nyugalom* kétféle fordításáról fentebb már esett szó, Szabó Lőrinc megfejtése itt is fogalmibb természetű, ám ugyanezt a konstellációt írja körül azáltal, hogy a *Ruhét* mindkét helyen („Csupa béke minden / orom.”, illetve: „Várj; a te békéd / sincs messze már.”) *békének* fordítja – érdekes módon a magyar fordítások közül Szabó Lőrincén kívül egyedül Keresztury Dezsőé él evvel a formulával. Míg Kosztolányi fordítása a kétféle nyugalom szembeállítását úgy

⁵⁷ „Noch das »Warte nur, balde / ruhest du auch« hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert. Einzig indem der Ton des Gedichtes mit der Trauer darüber mitfühlt, hält er fest, daß doch Friede sei.” (ADORNO, *I. m.*)

⁵⁸ Vö. ehhez SEGBRECHT, *I. m.*, 66–70.

⁵⁹ „So uninteressant als eine große schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet” – írja le Goethe itt a tájat (Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke*, II/2., Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1997, 288.)

hajtja végre, hogy azonosságukat kérdőjelezi meg, addig Szabó Lőrincé – amely ez utóbbi szempont tekintetében nem igazán foglal állást – volta-képpen megfejtí (megmagyarázza?) ezt a kompozíciós alakzatot. A fordítás mintegy kifejti, hogy mi az a fogalom, amellyel az eredeti szerkezete leírható: az emberi és a természetes létformák közötti harmónia vagy *béke* lehetősége, azaz (nem melleleg) olyasvalami, amivel Szabó Lőrinc a maga költészetében nem igazán tudott mit kezdeni.

Ezt igazolhatják Szabó Lőrinc olyan fordításai, amelyekben szintén valamilyen módon a természetleírás szolgál alkalomként valamely emberi (tudat- vagy lelki-) állapot kifejezésére. Ezúttal 20. századi példát véve, ez figyelhető meg George [*Betrübt als führten sie zum totenanger...*] kezdetű 1901-es verséről készített fordításán is, amely rendkívüli feladatot jelenthetett. George költeménye, amelyről, minden túlzó impresszionizmusa ellenére, jelen sorok írója kész elismerni, hogy a legszebb versek egyike, amit valaha olvasott, különös hatását javarészt szintén elsősorban erőteljes zeneiségének, bonyolult vagy szokatlan mondatalakításának, illetve ritka szavak révén elidegenített lexikai rétegeinek köszönheti. Szabó Lőrinc mesterien megoldott fordítása (*Búsa, ahol találkozunk*) ez utóbbi visszaadására nem törekszik, viszont itt bőven él alliterációkkal, a legtöbb esetben pedig megőrzi az eredeti ereszkedő vagy lassuló ritmusát, valamint észreveszi, hogy ennek hatását George a mondat szerkezet alakításával, hosszas közbeiktatásokkal, illetve többször az alany hátravetésével vagy halasztásával erősíti fel (amit a fordítás a Szabó Lőrinc húszas évekbeli költészetében amúgy sem ritka részesülő értelmű birtokos jelzővel old meg, pl. „Hogy itt nem-rég ködök és zivatar közt / fénye villant egy-egy hívó sugárnak,”). A vers alapvető kompozicionális elve a tél és tavasz sajátos metszéspontját megragadó természetleírás és az ennek megfelelő félig holt-félig éber emberi tudat párhuzama. A táj nyugalmanak vagy mozdulatlanságának helyenként Goethe imént tárgyalt versének elemeit felidéző („Der seltenen vögel klagendes gefistel / Verliert sich in den gifeln kahler eichen”) megjelenítésében a természet téli álmát megtörő élet képei révén helyezhető el az elevenesség és a halál ellentétpárja, amit a vers kiterjedt színszimbolikája mellett az ellentét fogalmi síkjának megjelenítése is hangsúlyoz (*totenanger, trauergruppen, verderben*, illetve „mit neuen keimen schwanger”, „geheimnisvoll lebendiges zeichen”). Szabó Lőrinc fordítása, amely itt nagyon pontos és

csak kevés helyen tér el valamelyest az eredetitől (eltekintve a magyar mondat szerkezet és ritmika követelményeiből következő sorrendváltoztatásoktól), ebben az összefüggésben is felfogható egyfajta elemző vagy értelmező magyarázatnak. George versének színekavalkádját, amely a sötét különféle változataitól a szürkén és a fakón/sárgán („mit falbem licht”) át a zöldhöz, ezüsthöz, kékhez és aranyhoz vezet (nyilván ily módon is a természet életre kelését aláhúзва) pl. kissé vonakodva őrzi meg, ahol az eredeti konnotációi lehetővé teszik – így rögtön a nyitányban, ahol a *betrübt* szót egyszerűen *búsa*knak fordítja, majd kicsit később a „mit falbem licht”-et „derengve nyíló”-nak –, ott a felidézett fogalmi jelentéskört bontja ki. Megadja viszont a színnek jelentőségének vagy jelentésének kulcsát: ott, ahol a zöld fagyöngyöt George az élet titokzatos jeleként írja le („ein geheimnisvoll lebendiges zeichen”), a fordítás elhagyja (hiszen: „megfejt”) a titokzatosságra tett utalást és azt éppen a *színes* jelzővel helyettesíti („élő, színes jel”), megmutatva tehát, hogy George szövegében éppen a színeffektusok az élet „titokzatos” jelei. Ugyancsak hasonló eljárással él az eredetinek csak a záró sorában („Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.”) kifejtett (meg- vagy ki) nyílás jelentéskörét illetően: itt a fordítás a téli sötétet megtörő fény képzeteit állítja már jóval előbb összefüggésbe a keletkező élettel, legnyilvánvalóbban ott, ahol a fénnel *telített* szakadék képét *nyílásként* („derengve nyíló szakadékig”) adja vissza.

A fény és a színek megjelenésének, illetve takarásának motívumait a záró hasonlat előtt a sötét kökörscsinek képe összegzi, egyébként eléggé paradox módon, hiszen aranyszínűnek leírt „belső fényüket” (ami itt nyilván egyben a biológiai értelemben vett életé vagy termékenységé) nemcsak kék „harangjuk”, hanem – feltehetően – az éppen hogy világos hó is fedi („Sie neigen sich bedeckt mit silberflocken / Und hüllen noch mit ihren blauen glocken / Ihr innres licht und ihre goldnen kronen”). Ez a passzus tehát, amellet, hogy megértését – úr és szolga szembeállításának konnotációjával („neigen sich” – *krone*; Szabó Lőrincnél: „fejük lehajtva állnak” – „arany korona”) – az élet „elnyomatásának” jelentése is meghatározza, olyan fény képzetét is felveti, amely valamilyen módon más, vagy összeegyeztethetetlen az ébredő természet, a külvilág érzékiségével. Szabó Lőrinc megoldásában („Fejük lehajtva állnak és harangjuk, / bár arany korona ragyog alattuk, / csupa pehely és ezüstöstükörszín”) ez az ellentét nem található

meg, az új és leginkább meglepő elem itt az „ezüstös tükörszín”: az összetett szó szerepeltetését legalapvetőbb szinten nyilván a rímkényszer indokolja (*kökörcsin–tükörszín*), indokolhatja továbbá az az érintkezés, amely a hó, az ezüst pihék George szövegében sejthető képe és az „ezüstös tükörszín” egyik kézenfekvő (s a virágot dermesztve borító felszín képzetkörébe is illeszkedő) alapja, a jég között fennáll. A szó szegmentálhatósága azonban elárulja, hogy a fordítás itt hozzátesz egy nem lényegtelen elemet az eredeti képvilágához, amelynek ebben betöltött funkciója nem egészen magától értetődő. A tükör mint felszín, bár valóban nevezhető „ezüstösnek”, lényegében ugyanis nem rendelkezik olyan értelemben vett vizualitással, amely George versét meghatározza: színe aszerint változik, amit – itt a sötétnek vagy éppen pusztá fehérnek mutatott külvilágot – visszaver: ez pedig a lehető legkevésbé „belső” fény, amit csak el lehet képzelni. Feltehető, hogy valódi funkciója (ha persze van neki), nem a képi kódban (legfeljebb annak megszakításában) rejlik.

A zárlat, amely valóban a vers azon helye, ahol Szabó Lőrinc fordításainak legfeltűnőbb módosításai általában megtalálhatók,⁶⁰ jelen esetben azt teszi láthatóvá, hogy a fordítás korábbi megoldásai is innen nyерik el értelmüket, vagyis Szabó Lőrinc fordítása az egész struktúra súlypontjaként felfogott befejezésből kiindulva alakítja saját értelmezését. A bezárkózott vagy beborított virágok itt egy hosszan kifejtett hasonlat egyik oldalára kerülnek (mint az ébredő *lelkek* vagy az emberi félálom természeti megfelelői), noha a szöveg végén a hasonlat tulajdonképpen felbomlik, hiszen a természeti keletkezés (kinyílás) itt – mellékmondatban kifejtve – egyben a *lelkek* közvetlen attribútuma is: „und sind wie seelen die im morgenrauen / Der halberwachten wünsche und im herben / Vorfrühjahrs wind voll lauerndem verderben / Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.” (Szabó Lőrinc: „olyanok, mint lelkek, melyek a síri / álom tüntén csak félig vannak ébren, / s a rontó, nyers, koratavaszi szélben / még nem nagyon mernek egészen kinyílni.”). Hogy Szabó Lőrincet tartósan foglalkoztathatta ez a zárlat, az bizonyíthatja a legjobban, hogy a *Föld, Erdő, Isten* XVII. (a későbbi átiratban *A szelíd tanítvány* címet viselő) darabjának végén, azaz feltehetőleg a fordítást jóval megelőzően is idézi („Most újra

⁶⁰ A pontos megfigyelést lásd KONTOR, *I. m.*, 64.

tiéd vagyok. Hallak. Rád figyelek, de még csak félve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”; az átiratban: „Itt maradok veled. Hallak. Rád figyelek, de még szégyenkezve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”).⁶¹ George itt tulajdonképpen a zárlatban vonja vissza vagy szakítja meg a természeti és emberi állapotok megfeleltetésének rendszerét, amit csak még inkább megerősít az, hogy ez a különös ébredés vagy félálom meglehetősen kísérteties felhangokat nyer, hiszen az, hogy hangsúlyosan „lelkek” ébredéséről van szó, a nyitányban – szintén hasonlat keretében – megjelenő temetői díszleteket is felidézve („Betrübt als führten sie zum totenanger” – a kifejezés egy lehetséges értelme szerint egyenesen ’vesztőhelyről’ volna szó) a holtak ébredésének lidércnyomásként fejthető meg. Szabó Lőrinc éppen ezt a fordulatot erősíti meg. A félig éber vágyak vagy kívánságok nála egyértelműen „síri álomból” való ébredésnek értendők, az eredeti képet meghatározó hajnali szürkületet (*morgengrauen*) pedig implicit módon szegmentálja (ami nem idegen az eredeti szellemétől, hiszen itt a 3. sor szürke levegője – „graue luft” – visszhangzik): kihagyja ugyanis a napszakra tett utalást s így a koratavaszi szél fenyegető tulajdonságai („[...] im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben” – „s a rontó, nyers, koratavaszi szélben”) és a „síri álom” elidegenítő képzele olyan koherens konnotációs sort hoznak létre, amelynek denotatív alapja éppen a Georgénál ki nem mondott, csak sejtetett *Grauen* borzadállya lehet.

A zárlat felől újraolvasva a szöveget elsősorban az a lehetőség tárulkozik fel, amely a költemény csillogó, impresszionisztikus képvilágát, mely a természet megéledését volna hivatott érzékeltetni, egy irreális, kísérteties világ, a visszatérő holtak (lelkek) birodalmával engedi azonosítani. Pontosan ezt a lehetőséget veti előre a *tükörszín* sajátos vizuális képzele Szabó Lőrinc fordításában. A verset nyitó hasonlat, amely a találkozás helyszínéül szolgáló ösvényeket (*steige*, Szabó Lőrincnél egyszerűen: *út*) a temetőhöz/vesztőhelyhez vezető utakkal állítja párhuzamba, a zárlat felől újraolvasva voltaképpen éppen az ilyen kísértő szellemekkel való találkozás rémisztő kliséjét teszi felismerhetővé. Innen nézve fontos lehet, hogy a szöveg egyet-

⁶¹ A vers alighanem Babitsra vonatkozik. Vö. ehhez SZABÓ LŐRINC, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 13.

len pontján sem esik több szó magáról a találkozásról, továbbá az is, hogy annak kísértetieségét a nyitány elkerülhetetlennek mutatja (hiszen „az út *mind* mintha temetőbe vinne,”: „*alle steige*”), különösen pedig, hogy nem eltervezett találkozásokról, nem valamiféle randevúról van szó („wo wir uns begegnen”: itt aligha van előre megbeszélt *Treffpunkt*, illetve egyáltalán semmiféle *Verabredung*), hanem váratlan szembesülésekről. Mindezt figyelembe véve még az sem bizonyos, hogy ezek a mindig, kikerülhetetlenül kísértetiesnek mutatott találkozások valóban valamely meghatározott másikkal (személlyel, vagy akár „lélekkel”) szembesítenek, akiről ráadásul semmiféle információt nem nyújt a költemény. Még ha ez grammatikailag esetleg hajszálnyit erőltetett is volna, a nyitány általánosító megfogalmazásának kontextusát szem előtt tartva akár az is lehet, hogy a többes szám egyes személy itt nem is annyira az én és egy valóságosan megszólított (s épp a megszólítás által – kísérteties – életre keltett), konkrét te közösségét nevezi meg, hanem egyszerűen egy általános alany. Arról volna szó tehát, hogy az én (minden én) önmagával való találkozása vagy szembesülése⁶² az, amit a vers a temetőhöz vezető úthoz, a kísértetiesen feléledő lelkekkel való találkozáshoz hasonlít: s mi jeleníthetné (sőt valósíthatná) meg pontosabban az ilyen szembesüléseket, az én váratlan, tervezhetetlen szembesülését önnön kísérteties „másikjával”, saját maga fantomjával, mint a tükör, amely metaforával Szabó Lőrinc fordítása a természeti leírás irrealizálását fogalmilag is kiemelte? Szabó Lőrinc fordítása olyan tükör (vagy: olyan tükröt nyújt), amely az önmegértés organikus kódját (amely az ember jelenléte és az éledő természet közötti megfeleltetésen alapul) idegeníti el, illetve éppen azt tárja fel, amit az impresszionisztikus, érzéki felszín George versének figyelmetlen olvasásában elfed.

Mi történik a költői leírás olyan, *expresszionisztikus* technikáival való „szembesüléskor”, amelyek az ilyen analógia lehetőségét nyíltan tagadják, sőt az „emberi” költői megragadásának lehetőségét éppen tudat és természetes létezés szembeállításával, a biológiai létezés és pusztulás megérthetlenségével konfrontálják? Szabó Lőrinc, többek közt, Gottfried Benn

⁶² Mely „eseményről”, líraelméleti kontextusban, Gottfried Benn szavai volnának idézhetők (ahol viszont jelölve van a visszaható formula): „Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.” (Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik* = Uő., *Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 533.)

Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke című verséről (feltehetőleg a húszas évek második felében) készített fordításával (*Férj és feleség átmege a rák-barakkon*) nyújt egyfajta választ erre a kérdésre, egy olyan költővel folytatott párbeszédben, aki ugyan nem tartozott a Szabó Lőrinc számára legfontosabbak közé,⁶³ ám akinek műve az egyik legfontosabb világirodalmi párhuzamként kínálkozik Szabó Lőrinc költészettörténeti helyének megítéléséhez.⁶⁴ Itt rendelkezésre áll Tolcsvai Nagy Gábor alapos és meggyőző fordításelemzése, amely részletesen bemutatta, hogy Szabó Lőrinc ebben az esetben is pontosan követte a vers – másként, mint Georgénál, de hasonlóan nagyon jellegzetes – mondatszerkesztési sajátosságait⁶⁵ és stílusán is sikerült visszaadnia szóképzletének költőietlen, neutrális vagy elidegenítő hatást keltő elemeit. Bár valóban találhatók olyan helyek, ahol a fordítás túlságosan tömörít vagy metaforizál („[...] Den Neueren / sagt man: hier schläft man sich gesund.” – „[...] Az ujaknak / azt mondják: ez a gyógy-álmom. [...]”; „der Acker” helyett *sír* az utolsó szakaszban), ám ez inkább csak kiemeli az eredetiben nyomon követhető lassú metaforizálódási folyamatot,⁶⁶ a kórházi üzem sajátosan prózai és személytelen nyelvezetét viszont még erőteljesebbé teszi, mint az eredeti (*vizitkor*, a *lemos* tárgyatlan alakjának használata).⁶⁷ A legszembeötlőbb eltérés eredeti és fordítás között abban ismerhető fel, hogy Szabó Lőrinc két helyen is egyetlen sorba iktat kérdő és az ezekre rögtön következő válaszoló formulákat („Kein Mensch hat so viel Blut” – „Emberben ennyi vért? Soha! –”; „Nahrung wird wenig noch verzehrt. [...]” – „Táplálék? Nem, már alig fogy. [...]”), azaz dialogizálja a vers szövegét, míg az eredetiben – noha Benn költészetétől ez a

⁶³ Az *Örök Barátaink* szűkszavú szerzőportréja arról tanúskodik, hogy Szabó Lőrinc Benn költészetét a húszas évek után nem igazán követte különösebb figyelemmel: „Expresszionista s egyúttal »újtárgyilagó«; az orvosi, klinikai témák ijesztő realizmusával kívánt hatni.” (SZABÓ, *Örök Barátaink* II., 962.). Az utolsó Benn-kötet, ami Szabó Lőrinc könyvtárában megtalálható, az 1927-es *Gesammelte Gedichte*. (Szabó Lőrinc könyvtára, II., ME, Miskolc, 2006, 34.)

⁶⁴ A fordítás datálásának kérdéséhez lásd TOLCSVAI NAGY Gábor, *Önmegértés a fordításban, nyelvtani modalitásváltással = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, 243.; KONTOR, I. m., 59–60.

⁶⁵ A korai Benn nyelvének szintaktikai sajátosságairól hasznos áttekintést nyújt az életműről készült első, még a költővel folytatott konzultációkra is támaszkodó értekezés: Astrid GEHLHOFF-CLAES, *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns* (1953), Grupello, Düsseldorf, 2003, 52–55.

⁶⁶ TOLCSVAI NAGY, I. m., 248.

⁶⁷ Vö. ezekhez még *Uo.*, 245.

technika amúgy egyáltalán nem idegen – egyetlen (válasz nélkül maradó, voltaképpen inkább deiktikus szerepű) kérdő mondat található („Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?” – „[...] Érzed / a puha csomók rózsakoszorúját?”). Noha Szabó Lőrinc fordításaiban, amint azt egyébként már a kortárs recepció is megfigyelte, gyakran él a dialogikus vershelyzet kiemelésének vagy megteremtésének eszközeivel, amely egyaránt összefüggésbe hozható a szótagszám-takarékoskodás gyakorlati céljaival,⁶⁸ mint saját költészetének egy meghatározó poétikai vonásával, itt ez elsődlegesen a Benn-vers erőteljesen jelölt beszédmódja tekintetében lesz jelentéssel. Benn ugyanis köztudottan a címben megnevezett két szereplő egyikét teszi meg beszélőnek („Der Mann:”, ami a szöveg kéziratában nem is különült el egyfajta instrukcióra emlékeztető preambulumként, hanem az első sor felütését alkotta),⁶⁹ ami azáltal vált ki némi zavart, hogy a nő viszont sehol sem szólal meg a versben. Jelen- vagy ottlétének illúzióját azonban a szöveg végig fenntartja: ezt voltaképpen az ismétlődő meg- és felszólítások (*Komm* és *sieh*, „Du siehst”, valamint a már idézett kérdés) írják be a szövegbe (éppen emiatt mondható el, hogy „a szöveg monologikussá válik, de nem drámai monológgá”),⁷⁰ amit az is megerősít, hogy a vers sűrűn él a közelre mutató deixis eszközeivel (*hier*, *diese[r]*, sőt „hier diese[r]”).

Tolcsvai Nagy értelmezésének az a pontja érdekes itt most, amely a költemény tartalmi vagy fogalmi jelentésének talán legfontosabb elemét a nő „hiányzó” szólamának magyarázatában használja fel.⁷¹ Az, hogy a férfi szólama és annak deiktikus gesztusai szinte végig az ember testiségére, például (beteg) testrészeire (*Schöße*, *Brust*), még inkább pedig ezek biológiai tulajdonságaira (*zerfallene*, „Klumpen Fett und faule Säfte”, *Narbe*, *Blut*, *wund*, *Fleisch*) irányulnak,⁷² s így a zárlatban éppen az anyag elillanásának vagy eltűnésének („Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort. / Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.” – „A hús sárrá terül. A hő tűnik. /

⁶⁸ Pl. KARDOS, *Szabó Lőrinc*: François Villon..., 383.

⁶⁹ Vö. Gottfried BENN, *Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 513.

⁷⁰ TOLCSVAI NAGY, *I. m.*, 247.

⁷¹ Lásd *Uo.*, 249–252.

⁷² A korai Benn szókincsének ezen rétegét elsősorban test és holttest közötti különbség relativizálása határozza meg. A már hivatkozott nyelvészeti vizsgálódás szerint a teste mint holt vagy beteg anyagra kerül az egyik legfontosabb lexikai hangsúly: vö. GEHL-HOFF-CLAES, *I. m.*, 27–31.

Nedvek csörgedeznek szét. Hív a föld.”) képei fejtik ki a vég, a pusztulás megismerhetetlenségének vagy megérthetetlenségének felismerését, egyben azt is sugallja, hogy ez a felismerés (amelyet sejtethetően a „férfihoz” érdemes sorolni) a megismerést mint olyat kizárólag fizikai, a racionalitás és az érzékek feltételeihez láncolja. Ezt akár az is hangsúlyossá teheti, hogy a megszólításokat végig a versben személytelen, konstatív mondatok vagy tagmondatok váltogatják, amelyekben mindig a testrészekhez vagy ezek biológiai tulajdonságaihoz csatlakozik cselekvő ige, míg a legtöbbször csak mutató névmásokkal megjelölt betegek a tárgy szerepét töltik be a mondatban (melyek ilyenkor személytelen alanyúak: *man*, Szabó Lőrinc fordításában értelemszerűen többes szám harmadik személy). A nő szólamának távolléte, innen nézve, éppen ezt a diskurzust igazolja vissza, legalábbis annak perspektíváját: a nő – aki Tolcsvai Nagy olvasatában az át- vagy együtt-érzés nem-rationális „női” princípiumát képviseli – talán csak *ebben* nem jut szóhoz, illetve ezért korlátozódik válasza a hallgatásra.

Az, hogy Szabó Lőrinc fordításában, a fentebb jelzett, Tolcsvai Nagy által kiemelt helyeken a kérdések választ kapnak, nem elsősorban a kérdések retorikai státusán változtatnak: az, hogy a költemény a két szereplő (akit a fordítás talán kevésbé szerencsésen *férjként* és *feleségként* konkretizál) jelenlétét sugallja, lényegében mindkét esetben feleslegessé teszi a válaszokat. Ennél jóval fontosabb, hogy megjelenik (legalábbis – hiszen a sorok akár önmegszólításként is olvashatók – potenciálisan megjelenik) a másik személy szólama, az tehát, amely Benn-nél néma marad. Amint azt Tolcsvai Nagy jó érzéssel megállapítja, mindkét szereplőhöz hozzárendelhető mind a kérdés, mind a válasz szólama ezekben a sorokban, s ez az eredetihez viszonyítva részben következetlennek is tűnhet. Éppen a kérdező és a válaszoló tetszőleges behelyettesíthetősége tanúskodik azonban arról, hogy miként módosít Szabó Lőrinc változata az eredeti értelmezhetőségén: amennyiben – amint azt Szabó Lőrinc költészetének „dialogicitásáról” hasonló összefüggésben is feltételezték⁷³ – nem határolja el egymástól a két (?) szólamot, nem teszi lehetővé az emberi mulandóság tisztán biológiai vagy rationális megközelítése és azon – a nő (?) hallgatásában (?) jelölt – perspektíva közötti világos különbségtételt, amely számára ez a ta-

⁷³ KABDEBŐ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992, 50–53.

pasztalat nyelvbe foglalhatatlan vagy csak a nyelven „túl” dolgozható fel. Ezzel egyfelől mindkettő önállóságát tagadja, ám itt talán az látszik még fontosabbnak, hogy egyben (s ez megint csak az érett Szabó Lőrinc költészetét a húszas évek végétől meghatározó szubjektumfelfogás jellemző formációját vetíti előre) az ember testi-érzéki és szellemi vagy tudati individualitása közötti dualitást törli el, nyilván nem annyira a kettő organikus egységét, hanem feloldhatatlan egymásba fonódását sugallva.

Persze Szabó Lőrinc Goethe-fordításai számára is számtalan olyan lehetőség kínálkozott, amelyek éppen arra teremtettek alkalmat, hogy az egyén léte és a rajta kívüli létezések viszonyának vagy éppen a tőle radikálisan különböző másságot megjelenítő külvilágnak, azaz – Szabó Lőrinc költészetének jellegzetes formuláit idézve – „Te meg a világ”, „az Egy” és „a Sok” vagy éppen az „egyszerre mindenféle lenni” költői dilemmáival szembesüljön. A Szabó Lőrinc-szakirodalom egyik gyakran ismétlődő gesztusa ebben az összefüggésben éppen a kései Goethe lírájával való összehasonlítás lehetőségeire mutat rá.⁷⁴ Az 1932-ban megjelent Goethe-antológia fordítói munkálatai tehát nemcsak időben, illetve abban a gyakorlati értelemben állnak szoros kapcsolatban a *Te meg a világ* költészetével, hogy ezt a kötetet éppen a fordítások honoráriumá gyanánt adta ki a Kner, hanem feltételezhető, hogy Szabó Lőrinc költői nyelvének átalakulása a húszas évek végén nemigen lehetett független Goethe (fordításának) tapasztalatától.⁷⁵

Az *Eins und Alles* című vers (1821) fordítása (*Egy és minden*) abból a szempontból lehet elsősorban érdekes, hogy Goethe itt egy olyan téma, az állandóság és változás viszonyának filozofikus (de gyakran egyben a művészi alkotásra is vonatkoztatott) kifejtését nyújtja, amely Szabó Lőrinc költészetében is rendre fontos szerephez jut, elsősorban az én önmegjelenítésének

⁷⁴ Pl. *Uo.*, 48–49. Egyébként a vonatkozó fordításkritikai irodalomban meglepő sűrűséggel állapítják meg, hogy Szabó Lőrinc mint fordító a 19. századi lírában mozog a legotthonosabban.

⁷⁵ Szabó Lőrinc számtalan helyen, pl. Tóth Árpád fordításairól értekezve is fontosnak tartja megállapítani, hogy a műfordítás, „ha igazán jelentős, odakerül a költő eredeti műve mellé s annak ad és attól kap bizonyos sugárzásokat és magyarázatokat.” (SZABÓ LŐRINC, *Tóth Árpád, a versfordító* = *Uő., Könyvek és emberek...*, 422. Eredetileg: Magyar Csillag 1942/5., 301.) Az *Örök Barátaink* II. kötetéhez írt bevezetőjében pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy újabb fordításain tükröződik az, hogy „a *Tücsökgéne* stíluskorszaka, nyelvezési sajátosságai után születtek”. *Uő., Bevezetés az Örök Barátaink II. kötetéhez* = *Uő., Örök Barátaink*, I., 11.)

alakzataiban. Ami a fordítás olvastán elsőként, már a nyitányban feltűnik, az az, hogy Szabó Lőrinc több ponton is konkretizálja vagy érzékibb, képiesebb formulákban adja vissza az egyén és a Goethénél *határtalannak, öröknek, elevennek* nevezett, olykor pedig pusztán a „lét” és a „semmi” dimenzióival körülírt mindenség viszonyát. A nyitányt, ahol Goethe előreveti a határtalanságban önmagát feloldó én túlélésének fogalmát, amely körül az egész költemény forog („Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der Einzelne verschwinden,”) Szabó Lőrinc a víz vagy tenger nála gyakori végtelen-szimbóluma (lásd pl. *Az Egy álmait*) mentén fejti meg („A végtelenben *felmerülni* / kész az egyén megsemmisülni;”), a 2. szakaszban az egyest (vagy az „egyént”) átható *Világlélek* pedig egy másik elem, a tűz „megvilágításában” ölt – a lélek–tűz metaforika (bibliai eredetű?) konvencióján alapuló – érzéki alakot („Weltseele, komm, uns zu durchdringen” – „Világlélek, hass át lobogva”), s ugyanez a művelet még több helyen is megismétlődik: így a 3. szakasz 4. sorában előrevett *tündökölvé* kifejezésben, majd ott is, ahol a „das Ewge” maga is tűzként tárgyasul a költemény – legalábbis egyik – kulcssorában („das Ewge regt sich fort in allen;” – „Az Örök Láng ég futva, küzdve”). Akárcsak ez utóbbi példában, a fordítás az érzéki tárgyasítás mellett gyakran antropomorfizálja is az eredeti inkább csak fogalmi léttel bíró instanciáit. Ahogyan a *regen* nem feltétlenül emberi mozgásra utaló igéjét Szabó Lőrinc itt az emberi (vagy egyéni) lét hajszoltságát, az akaratok és kényszerek rabságát tükröző fordulatokban adja vissza („futva, küzdve”), olyan kontextust felidézve, amelyet az 1. szakasz éppen az *Einzelne* individuáció által sújtott létéhez kötött („Statt heissem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läsgem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben, ist Genuss.” – „Sóvár akarat, vágy, igénnyel / terhes küzdés, szigorú kényszer / helyett a nemlét nagy gyönyör.”), úgy az örök cselekvés („ewiges, lebendiges Tun”) fordítását is egy szimbolikus emberi kéz („a Tett örök Keze”) adja, továbbá míg a mozdulatlanná rögzült teremtetet (vagy teremtményt) Goethe csupán dermedtnak vagy megmerevedettnak nevezi („Damit sich’s nicht zum Starren waffne”), addig Szabó Lőrincnél ez a merevség a *holt* jelzővel bővül.

Fontos leszögezni, hogy az absztrakt tartalom és nyelv némiképp képiesebb vagy konkrétabb fordítása itt is aligha elsősorban a költemény érzékiségének kiemelését szolgálja, hiszen például Szabó Lőrinc most sem

törődik az akusztikus hatásokkal, a jelölők ismétlődésének vagy alliterációknak a visszaadására (amire többek közt az 5–6. soroknál nyílt volna alkalma). A költemény tematikus szintjén Goethe maga épp ott lokalizálta az érzéki megjelenés egyetlen nyomát („Zu reinen Sonnen, farbgen Erden”), ahol a világmindenségnek a teremtett, az örök teremtető⁷⁶ által létrehozott állapotát nevezi meg, amely azonban pusztán egy kiragadott pillanat az örök változás, a folyamatos keletkezés és elmúlás áramában. A vers legkézenfekvőbb értelmezésében ugyanis éppen arra kell kerülnie a hangsúlynak, hogy az utolsó sorában *Seinként* megnevezett világ fennmaradását (illetve az abban való fennmaradást) a mindenkori alakok változékonysága vagy pusztulása biztosítja.⁷⁷ Goethe ekkori filozófiája szerint a létezés minden – teremtett vagy keletkezett – érzéki alakváltozata olyan átmeneti és múlandó forma, amely csak önkényesen rögzíthető („Nur scheinbar steht’s Momente still,”). A verssel kapcsolatban meg szokták jegyezni, hogy a mindenkori egyes vagy „egyén” – Szabó Lőrinc szavával – megsemmisülésében („Denn alles muss in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will” – „mert minden csak megsemmisülve / őrizheti meg életét.”) mint az örök megmaradásának feltételében rejlő paradoxon magát Goethét is további magyarázatra készítette: erről tanúskodik egyik, Eckermann megőrkíttette önkomentárja („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen”),⁷⁸ továbbá a költemény egyfajta párverseként olvasható *Vermächtnis*, amely első szakaszában az *Eins und Alles* zárlatát idézi („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen! / Das Ewge regt sich fort in allen,”) és amely az örök alakváltás képességét az ember megismerő és teremtető képességének végső diadalaként ünnepli. „A lélek örömteli öngyilkosságai” (Kommerell) tartják fent, nyitják meg vagy juttatnak el az öröklét dimenziójához, és ennek a filozofémának a két oldalát tárná fel tulajdonképpen a két költemény viszonya.

Az *Eins und Alles* Szabó Lőrinc-féle fordítása ebből a szempontból döntő módosításokat hajtott végre, a tárgyiasítás és érzékletessé tétel tendenciái ugyanis végső soron épp ennek a mintának az átalakítását készítik elő.

⁷⁶ Akit (vagy amit) a versben éppoly kevésbé lehetne valamiféle keresztény istenképpzettel kapcsolatba hozni, mint a „Világszellemet” Hegellel: az ilyen instanciákat a kései Goethe ritkán határolja pontosan körül.

⁷⁷ Ehhez az olvasathoz bővebben lásd Max KOMMERELL, *Gedanken über Gedichte*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1985⁴, 208–211.

⁷⁸ Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe* = GOETHE, *Sämtliche Werke*, II/12., 305.

Ha ugyanis minden, ami az érzéki lét pillanatnyi formájával rendelkezik, szükségszerűen pusztulásra van ítélve, akkor mindaz, ami a *Sein*, az örök lét szubsztanciális birodalmát nevezi meg, aligha rendelkezhet érzéki oldallal – éppen ezért következetes a képek hiánya Goethe költeményéből. Szabó Lőrinc azonban minden arra alkalmas ponton érzéki vonásokkal ruházza fel azt, amivel voltaképpen már előre is vetíti a zárlat hangsúlyos megoldását, ahol a *Sein* („Wenn es im Sein beharren will.”) szót *lét* helyett (noha ennek ellentétét, a *nemlé*tet már használta az első szakasz utolsó sorában) *élet*ként fordítja, méghozzá a – nem szubsztantivizált, hanem névmási szerepkörben álló – *minden* tárgyaként (az eredetiben az *élet* jelentésköre egyszer fordul elő, épp az örök *cselekvés* jelzőjében: „ewiges lebendiges Tun”). A fordítás tehát lényegében nem tartja meg, vagy legalábbis elmosza a különbséget a *Werden*, a keletkezés változó-mulandó világa és a *Sein* vagy a „das Ewge” között, s mindkettőt egy síkon, az örökké pusztuló és újjászülető s egyben önmagát örökké ismétlő vagy mindig visszatérő *élet* képzetében helyezi el. Ez egyrészt egy modern lét- és/vagy időtapasztalat perspektívájáról tanúskodik (Németh László már idézett írásának pontos megfigyelése szerint „Szabó Lőrinc Goethéje félúton van Goethe és Nietzsche között”),⁷⁹ másfelől pedig arról, hogy a fordítás lényegében kiüresíti vagy elbizonytalanítja azokat a metafizikai fogalmakat (*Ewge*, *Nichts*, *Sein*), amelyeken keresztül az eredeti megfejthetővé vált. Ez persze, amint az talán az előző példák is megfigyelhető volt, korántsem Szabó Lőrinc (prózai) fogalmakkal szembeni bizalmatlanságát teszi láthatóvá. Sőt még csak nem is egyszerűen annak egy újabb bizonyítéka, hogy Szabó Lőrinc költői és fordítói életművének egysége nem csupán abban nyilvánul meg, hogy bizonyos műfordítói előfeltevései és megoldásai saját költészetében nyerik magyarázatukat, hanem – megfordítva – annak jobb megértéséhez is hozzásegítenek. A fordítás, az eddigi példák alapján, olyasvalamit tár fel, ami az eredetiben elhallgatott vagy a poétikus felszín által elnyomott (s tán éppen ezért „prózai”) kétértelműségként vagy éppen nem választott útként rejtőzött, s ezáltal nem (vagy nem pusztán) az eredetit, a forrásnyelvi változatot helyettesíti, hanem ugyanazon gesztusban annak értelmező újraolvasásához, textualitásához is visszakényszerít.

⁷⁹ NÉMETH, *Műfordítók csalétké*, 406.

Kánon és recepció

Egyik utolsó előadásában Paul de Man olyan kontextusba helyezve ismétli meg azt a – kidolgozottnak nemigen, összetettnek, sőt enigmatikusnak annál inkább tekinthető – definíciót, amely megközelíthetővé tenné az általa történelemnek nevezett problémahalmazt, mely kontextus egyúttal de Mannak a recepció fogalmára vonatkozó leghatározottabb kritikáját is magában foglalja. A történelem mint egyfajta textuális-materiális esemény fogalmát kifejtő passzus a recepció mozgását a – de Mannál mindig véletlenszerű, performatív természetű, önkényes – esemény egyfajta regressziójaként, erőszakos fenomenalizációjaként jeleníti meg, az esemény performativitásának hatalmát (*power*) tehát egy olyan (amúgy inkább *violence*-nek nevezhető) erőszakos aktussal szembehelyezve, amely a nyelvi eseményt önnön fenomenális vetületével illeszti egybe.¹ De Man Schiller-kritikájából könnyen kiolvasható, hogy ez a folyamat nem független a kanti fenséges de Man által egyfajta materiális vízióként leírt effektusának mint a nyelvi esemény egy modelljének a figuráció szintjére, s így a reprezentáció és a referencialitás feltételrendszerébe való vissza- vagy beillesztésétől.²

De Man a szövegek időbeli, történeti létmódjának itt kiemelt másik kulcsfogalma, a kanonizáció mentén is felvázolja ezt a nyelvi mintát, amely ebben az összefüggésben – mint azt nevezetes, bizonyos értelemben a megértés és a fordítás modelljeit szembeállító Benjamin-kommentárja megvilágítja – azt teheti láthatóvá, hogy a szövegek kánonisága önnön „de-kanonizációjukban” nyilvánul meg, ami minden olyan másodlagos, a megértést modelláló intézmény szükségszerű alkotóeleme (de Man – és Benjamin –

¹ Vö. Paul de MAN, *Kant és Schiller* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000, 136–137. Lásd még ehhez Marc Redfield kommentárját: Marc REDFIELD, *De Man, Schiller and the Politics of Reception*, *Diacritics* 1990/3., 186.

² Vö. elsősorban de MAN, *Kant és Schiller*, 150–151.

példáit követve az irodalomelméleté, a történelemé vagy a fordításé), amelyek elszakítják az „eredeti” nyelven kívüli megfeleléseikhez (a jelentéshez) kötő szálakat, épp ezáltal feltárva azt a „de-kanonizációt” vagy diszartikulációt, amely az „eredetinek” már eleve konstitutív eleme.³ Ez a – széttagolódásként megjelenő – „de-kanonizáció” – mint azt a fordítás modellje és a „reine Sprache” Benjaminsól idézett fogalma sugallják – a nyelv és a „jelentés” konfliktusában, a nyelv és önnön fenomenalitása vagy intencionalitása közötti térben „helyezhető el”, nyilvánvalóvá téve azt, hogy de Man – inkább implicit, mint kifejtett – kánonfogalma az irodalmi művek autoritását az „olvashatatlan autoritásaként” nyilvánítja ki.⁴ Mint az a Benjamin-tanulmányból és az azt követő beszélgetésből világossá válik, a kánon ezen (nem)helye a nyelv nem-intencionális, uralhatatlan természetének függvénye, ami szoros összefüggésben van a történelem fogalmával és a nyelv radikálisan nem-emberi (inhuman) voltának tézisével, amelyet magyarázva de Man kijelenti (és ennek a megállapításnak a későbbiek során még lehet jelentősége), hogy „a nyelv embertelen, fundamentálisan nem-emberi jellegéről szólva az emberi fundamentális meghatározatlanságáról is beszélünk”.⁵ Innen nézve mindenesetre szembetűnő lehet, hogy a kánon és a recepció fogalmainak összekapcsolása de Man számára talán éppen az „emberi” egyfajta esszencialitásának hamis előfeltevésére épül.

„Ellenpróbaként” érdemes felidézni Hans Robert Jauß recepcióelméleti alapvetéseit, amelyek mintegy ellentétes irányból világítanak rá a két fogalom bonyolult viszonyára. A „recepció” fogalomtörténetét felvázolva Jauß a hermeneutika kanonikus történeti ívét követve az Írás többféle értelmének problémájától a konkretizáció és az alkalmazás – a befogadó szubjektum szükségyszerű aktivitásának formáit feltételező – módozatai felé vezető út döntő mozzanataként emeli ki azt a fordulatot, amely során a kánon (az autoritativ jelentésű kánoni szöveg) rekonstrukciós követelményeinek a befogadói aktivitás rendkívül eltérő feltételrendszere lép helyébe és amely aztán akár – mint azt Hans Blumenberg munkái is bemutatták – az „ere-

³ Vö. Paul de MAN, *Conclusions* = Uő., *The Resistance to Theory*, Minnesota UP, Minneapolis, 1986, 84.

⁴ Lásd erről összefoglalólag David MARTYN, *Die Autorität des Unlesbaren = Ästhetik und Rhetorik*, szerk. Karl-Heinz BOHRER, Suhrkamp, Frankfurt, 1993.

⁵ de MAN, *Conclusions*, 96.

deti” teljes tagadásához vezethet.⁶ A kánoni szövegen végzett munka, az aktív – az átsajátítás és újjáalkotás interakcióira épülő – recepció mind a jogi, mind az irodalmi hermeneutika esetében a kánon módosításával jár együtt, ami a két fogalom relációjában arra utal, hogy a kánon voltaképpen a recepcióval modellált történeti folyamat egyfajta funkciójaként ragadható meg.⁷ Ennek a történelemfogalomnak a mintája szintén eltér a kontinuitás képzetétől, ám oly módon, hogy – miként azt Jauß már programadó tanulmányában megfogalmazta – itt a recepció maga válik a történelem feltételévé, természetesen a de Manéval éppen ellentétes történelemfogalom jegyében.⁸ Akármelyik változatról legyen is szó, mind a passzív, mind az aktív recepció képzele éppen azt feltételezi, amit de Man az eseményként értett történelem regressziójának nevez, hiszen az aktualizációtól a konkretizáción keresztül az alkalmazásig a recepció minden megvalósulási formája a szöveg valamifajta fenomenalizálására építkezik, amit a „befogadás” fogalmában szükségszerűen tartalmazott interiorizációs mozgás éppúgy elárul, mint az „elvárás horizon” fenomenológiai ihletettséggű koncepciója. A recepció továbbá, amely Jauß szerint a konkretizációnak „a címzett által meghatározott elemét jelenti”, lényegéből fakadóan a (befogadó) szubjektum instanciájára alapul (az irodalmi hermeneutika „a megértő tudatból mint az esztétikai tapasztalat szubjektumából indul ki”),⁹ éppen azt a szubsztancialitást megnyilvánítva, amelyet a dekanonizáció széttagoló mozgása leleplezne. Ezt – ellentétes irányból – éppen a „horizontváltó” és ezáltal nyilván – mint azt Jauß számos példán megmutatta – dekanonizáló recepciótörténeti esemény is alátámaszthatja, hiszen annak dialogikus szerkezete köztudottan éppen a „másik” véletlenszerű instanciájában szembesíthet a befogadó tudat diffúz határaival.¹⁰

⁶ Hans Robert JAUSS, *A recepció elmélete*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999², 12–20.

⁷ Míg de Mannál sokkal inkább az irodalom maga viselkedik a kánon egyik funkciójaként, vö. MARTYN, *I. m.*, 32–33.

⁸ Vö. pl.: „Az irodalom történeti léte elképzelhetetlen olvasójának aktív részvétele nélkül” (Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet...*, 47.); „csak a mű recepciója, az egyre továbblépő interpretációk által nyer a szerkezete – konkretizációi vagy recepciós alakzatai nyílt sorozatában – történeti életet” (Uő., *A recepció elmélete*, 17.) stb.

⁹ Uő., 19.

¹⁰ Lásd elsősorban Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet...*, 295–297.

A recepció azonban, miközben dekanonizál, szükségszerűen kanonizál is, amennyiben a konkretizáció nem a szöveg által meghatározott elemeként helyreállítja vagy inkább újralétesíti a szöveg és a nyelven kívüli kapcsolatát, s ennyiben a recepció története valóban ellentétes a textuális esemény dekanonizáló történetiségével, szem előtt tartva legalábbis de Man különbözőségét. Nem nevezhető véletlennek tehát, hogy az irodalmi hermeneutika diskurzusában – éppen Jauß nevezetes tanulmányának címét variálva – a kánon problémáját (amely a német irodalomtudományban az amerikaihoz képest kevésbé politikai, ellenben sokkal erőteljesebben történeti probléma) előszeretettel az irodalomtudomány újabb „provokációjaként” jelenítik meg,¹¹ hiszen a kanonizáció kérdését a recepcióelmélet szemszögéből mintegy elnyomja a befogadás fogalma, sőt köztudott, hogy az empirikus recepciókutatás mindig is a kanonikus struktúrák megállapíthatóságába vetett hit eloszlátásának egyik leghatékonyabb eszköze volt. A recepciótörténet narratív mintája sem függetlenedhet ugyanakkor azoktól a sémáktól, amelyek a kánon fogalmából bontakoznak ki (az elvárási horizontot mindig meghatározzák bizonyos kanonikus struktúrák, egy mű hatása a kanonikus előírásokhoz való illeszkedés és az ezeknek való ellenszegülés koordinátái között is elhelyezhető, az értelmezéstörténet a kánon átrendeződéseinek története is egyben stb.), hiszen a kánon funkcionalitásának egyik központi eleme alighanem éppen az, hogy lehetővé teszi a szövegekkel való (társadalmi, kulturális) cselekvést, vagyis a kanonikus cselekvést.¹² Egy kanonikus szöveg vagy életmű recepciótörténetének legalapvetőbb narratív sémái (hatás, ellenállás, stabilizálódás, interpretációk küzdelme, kizorítás-kizárás, újrafelfedezés stb.) bizonyos kanonikus struktúrák szubtextusára is utalnak, a kánon különböző alapformái pedig (a szöveg- és értelemgondozástól a cenzúra változataiig, a materiális kánontól a jelentés- vagy értelmezési kánonig, a – „görög” típusú – szerzőlistáktól a szövegegység – „biblikus” típusú – követelményeiig)¹³ a recepció mint történet elbeszélhetőségének

¹¹ Pl. Rien T. SEGERS, *A New Provocation for Literary History*, Neohelicon 1983/2.; Aleida ASSMANN, *Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft = Kanon Macht Kultur*, szerk. Renate von HEYDEBRAND, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1998.

¹² Vö. Maria MOOG-GRÜNEWALD, *Vorbemerkung = Kanon und Theorie*, szerk. Maria MOOG-GRÜNEWALD, Winter, Heidelberg, 1997, xi.; ill. ASSMANN, *I. m.*, 59.

¹³ Vö. ehhez Renate von HEYDEBRAND, *Kanon Macht Kultur = Kanon Macht Kultur*, 613.; Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, *Kanon und Zensur = Kanon und Zensur*, szerk. Aleida

feltételei közé sorolhatók, legnyilvánvalóbban például a kánon „életszakaszaiknak” organikus mintázatában.¹⁴ Létezhet azonban a kanonizációs folyamatoknak vagy effektusoknak olyan összefüggése is, amely túlmutathat a recepciótörténet narratív keretein, és a történeti megértés olyan rétegeire vethet fényt, amelyek az időbeli folyamatként értett történelem tapasztalatát nyelvi eseményekkel kényszerülnek szembesíteni.

Szabó Lőrinc költészetének – jelentős részeiben már feldolgozott vagy legalábbis összefoglalt – recepciótörténete¹⁵ meglehetősen explicit módon szembesíthet evvel a problémával. A már elvégzett vizsgálatokra hagyatkozva itt csupán a recepciótörténet néhány, némiképp talán marginális, de a kanonizáció fogalmával mégis összefüggő mozzanatára érdemes felhívni a figyelmet, elsősorban a recepcióban megalkotott világirodalmi „szerezőlistákra”, illetve a kanonikus szövegváltozatokra koncentrálva, mintegy előkészületként az imént felvázolt teoretikus probléma szálának újrafelvételéhez. Szabó Lőrinc költői kanonizálódásának története, az alapvető kanonikus formációk tekintetében, viszonylag egyszerűen elbeszélhető történet, amely ráadásul, egy bizonyos pontig, jól illeszkedik a recepciótörténeti narratívához. Köztudott, hogy az életmű különböző szakaszainak elválasztását olyan éles cezúrák mentén szokás elvégezni, amelyek a kanonizáció vagy dekanonizáció jól elkülöníthető műveleteit is elhatárolják. Szabó Lőrinc „lázadó évtizede” (Kabdebó Lóránt), azaz lényegében az első négy verseskötete, illetve a *Te meg a világ* előtti időszak oly módon válik le a következő, immár Szabó Lőrinc „igazi” hangját prezentáló periódusról, hogy – a különböző kortárs világirodalmi mintákhoz (elsősorban az avantgárdhoz), illetve a hazai mesterekhez (elsősorban Babitshoz) fűződő viszony ellentmondásossága által megerősítetten – egyértelműen a költői „tanulmányokat”, egyfajta „protokanonikus” stádiumot dokumentál, amit egyébként nagymértékben meghatározhat az az „önkanonizáló” (de éppolyan joggal

ASSMANN – Jan ASSMANN, Fink, München 1987, 12–14.; Alois HAHN, *Kanonisierungsstile = Kanon und Zensur*, 28.; Achim HÖLTER, *Kanon als Text = Kanon und Theorie*.

¹⁴ Lásd pl. Hans GÜNTHER, *Die Lebensphasen eines Kanons = Kanon und Zensur*, 139.

¹⁵ TÓTH Lajos – UDVARHELYI Dénes, *Kortársi kritikák Szabó Lőrincről 1940-ig*, Kortárs 1970/6., 473–482.; PALKÓ Gábor, *Szemponyváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban = Újraválasztás. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1997, 52–77.

öncenzúrának nevezhető) munka, amelynek eredményeképpen az „érett” és elismertsége, kanonikus rangja első csúcspontján álló Szabó Lőrinc átdolgozott formában adja közre ezeket a köteteket 1943-as *Összes verseiben*. A másik jelentős cezúra éppen ennek a kanonikus pozíciónak a megrendülését jelöli, amikor 1945-ben önmagát és költészetét egy alapvetően (de nem tisztán) a politikai és jogi diskurzus szabályai mentén zajló procedúrában kényszerült, a cenzúra fenyegetésével szembesülve, „igazolni”, a harmadik nagy periódus pedig nyilván egyfajta rekanonizáció megkezdődését rajzolja ki, amely – immár a költő „utóéletét” is idevonva – az életmű újraértékelésének koordinátáit bontakoztatta és bontakoztatja ki, amit e harmadik szakasz főműve, a *Tücsökgéne* visszatekintő kompozíciójával és számos önidézetével amúgy maga az értékelendő korpusz is előír.

Érdeemes megfigyelní, hogy miként alakulnak a kánon szerkezete, illetve a kanonizációs műveletek ebben a „történetben”. Az első kötetek fogadtatása – nem túl meglepő módon – alapvetően olyan kanonikus effektusokat termelt ki, amelyek szerkezetükben leginkább a szerzőlistákra emlékeztetnek, azaz a – majdnem mindegyik kötet esetében – hangulatát és formáját tekintve is újként értékelt költészetet az új irodalom európai kánonjához rendelték hozzá. A *Föld, Erdő, Isten* esetében elsősorban a Szabó Lőrinc által akkoriban fordított Georgéa (a *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*, és kevésbé a „Reich”-mitológia szerzőjére), a *Kalibán!*-tól kezdve pedig különösen a többé-kevésbé kortárs német expresszionizmusra tett hivatkozások a kritikai recepcióban.¹⁶ Figyelemreméltó, hogy az első négy kötet recepciójában a legegységesebb az ilyen típusú szerzőlista, amelybe a költő neve mintegy „beleíródik”, olyannyira, hogy a későbbi monografikus feldolgozásokban ez képezi a Szabó Lőrinc költői „curriculumának” alapját.¹⁷ Legalább ilyen feltűnő lehet az is, hogy később jó ideig csak elvétve kerülnek elő a recep-

¹⁶ Legkorábbirol talán lásd Babits véleményét a *Föld, Erdő, Isten*ről (BABITS Mihály, *Egy fiatal költő* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 758.); vö. továbbá: TÓTH–UDVARHELYI, *I. m.*, 475–476.; SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc* = Uő., *Gyűrtük*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 288.; BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő* = Uő., *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1979, 214–218.; KABDEBŐ Lóránt, *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 31–33., 226.; RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 18–20., 43–46.

¹⁷ Vö. pl. KABDEBŐ Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Gondolat, Budapest, 1985, 34–39.

cióban a kortárs irodalomból kölcsönzött hasonló bemérési pontok, a *Te meg a világtól* kezdve Szabó Lőrinc egyre inkább az időben korábbi, vitathatatlan érvényű klasszikusok mentén kapcsolódik a világirodalomhoz: a dialogizált versforma Villonra emlékezteti értelmezőit, a Szabó Lőrinc harmicas évekbeli költészetében oly gyakori, az érzékelés és gondolatosság sajátos összjátékára épülő kompozíciók meglepő egyértelműséggel John Donne-ban lelik meg párhuzamukat (pl. Halász Gábornál, Szentkuthynál vagy Kabdebónál is),¹⁸ valamint általánosságban elmondható, hogy ekkortól a Szabó Lőrinc költészetét értelmező kánon szinte egybeesik az általa fordított világirodalmi klasszikusok kánonjával (Shakespeare-rel, Goethével és Baudelaire-rel a középpontban).¹⁹ Ez később még a *Tücsökgzene* emlékezőkonceptiójával meglehetősen általánossággal kapcsolatba hozott Prousttal²⁰ bővül, *A huszonhatodik év* fogadtatása pedig nyilvánvalóan megint Shakespeare szonettjeitolja előtérbe.²¹

Bár e fejlemény megítélésénél nyilvánvalóan számolni kell a kritika világirodalmi tájékozódásának esetlegességeivel, illetve az „új klasszicizmusnak” Szabó Lőrinc több jelentős kritikusánál is számításba veendő eszményével, mégis meglepő (már csak a kortárs magyar lírára tett hivatkozások viszonylagos hangsúlytalanságára is gondolva a kritikai recepcióban, illetve e szerzőlisták továbbélésére a monografikus feldolgozásokban), hogy az így „klasszicizált” Szabó Lőrinc csak a hetvenes évektől fogva kerül ismét egykori kortársai kontextusába, a későmodern költészet kánonjába.²² Evvel párhuzamosan „visszafelé” is gyorsan átrendeződnek a hangsúlyok: míg Rába György még elsősorban Georg Heymhoz,²³ addig a Szabó Lőrinc-értelmezéstörténet legutóbbi, különösen markáns fázisa a nyolcvanas évek-

¹⁸ HALÁSZ Gábor, *Te meg a világ* = Uő., *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981, 719.; SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc: Tücsökgzene*, Válasz 1947/I., 559–560.; KABDEBÓ Lóránt, *Az összegzés ideje*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 113–114.

¹⁹ Lásd pl. NÉMETH László, *Új nemzedék 1931* = Uő., *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1970, 332.

²⁰ Vö. pl. KABDEBÓ, *Az összegzés ideje*, 109–110. A recepcióban a kilencvenes években jelentek meg a *Tücsökgzene* időszerkezetének más megközelítései, lásd elsősorban LŐRINCZ Csongor, *Tücsökgzenében új tücsökgzene* = Uő., *A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002.

²¹ Lásd pl. RÁBA, *I. m.*, 158–159.

²² Elsőként talán Kabdebó nagymonográfiájának második kötetében (vö. KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbség*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 167.).

²³ RÁBA, *I. m.*, 34.

tól, Németh G. Béla kezdeményezését követve²⁴ egyre inkább az absztrakt expresszionizmustól a későmodernségig nyúló költészettörténeti ív embematikus figurájához, Gottfried Bennhez közelíti mind a húszas, mind a harmincas évek költészetét. Elmondható mindenestre, hogy – ha nem is értelmező szerepük elhalványulása, de – orientációs erejük egyfajta beszűkülése révén e szerzőlistáknak akkor csökken a jelentőségük és jellegzetességük, amikor az a korpusz, amelynek értelmezése létrehívja őket, mintegy maga lép a „klasszikusok” közé, vagyis amikor olyan – kanonikus – állapotban van, amelynek rangja és a jelentését meghatározó értelmezési tartományok bizonyos stabilitást és állandóságot mutatnak. Ez az állapot Szabó Lőrinc recepciójában nagyjából a harmincas–negyvenes évekre tehető s elsősorban a *Te meg a világ* és a *Különbéke* költői világa, új hangvétele és tematikája határozza meg. Olyannyira, hogy például az „érett” vagy „igazi” Szabó Lőrinc hangjának tapasztalata felől a korai kötetek modalitása is átvértékelődik a recepcióban, ami elsősorban a *Föld, Erdő, Isten* megítélésének változásaiban mutatkozik meg.²⁵ Az ekkoriban megszilárduló értelmezési minták, vagy, ha úgy tetszik, a „jelentéskanon” az optimizmus–pesszimizmus és az individualitás–közösségiség értékelvei mentén szerveződik,²⁶ jó időre előre és hátrafelé is megszabva a Szabó Lőrinc-költészet kritikai megítélésének koordinátáit.

Ez a folyamat megfigyelhető a kánon materiális síkján is, a szövegváltozatok kanonizációjának már említett műveletében. Mint ismeretes, Szabó Lőrinc – némely kritikusa által némiképp fanyalogva fogadott eljárással – az 1938-as *Harc az ünnepért* és az 1943-as *Régen és Most* című gyűjteményekbe felvett a húszas évek végén írott, a *Te meg a világ*ban azonban nem közölt verseket is, illetve ekkor készült el a korai kötetek átdolgozásával, tehát létrehozta (addigi) életművének hangsúlyozottan végleges szövegtestét.²⁷ Mint azt a kritika általános érzékelté,²⁸ a harmincas évekre Szabó Lőrinc teljesen szakított az expresszionizmushoz vagy az avantgárdhoz bármilyen módon

²⁴ NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője = Újraolvasó*, 12.

²⁵ Lásd KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, 109.

²⁶ Lásd erről bővebben TÓTH–UDVARHELYI, *I. m.*, 478.; PALKÓ, *I. m.*, 54–56.

²⁷ Lásd a „végleges szövegváltozat” filológiai terminológiáját a kiadás utószavában: SZABÓ LŐRINC, *Az olvasóhoz = Uő. Összes versei*, Singer & Wolfner, Budapest, 1943, 677.

²⁸ Vö. pl. RADNÓTI Miklós, *Különbéke*, Nyugat 1936/7., 49., ill. SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc*, Magyar Csillag 1943/14., 72.

köthető technikákkal, véglegesnek nevezett *Összes versei* oly módon reprezentálhatta tehát költészetét, hogy azt a cezúrát halványította el, amely a kanonikus Szabó Lőrincet a pályakezdőtől elválasztotta. S noha Szabó Lőrinc maga nem egészen így értékelte ezt a – későbbi kutatás által kételkedve megítélt – gesztust,²⁹ az önkanonizáció materiális művelete egy önnön keletkezésének történetiségétől részint megfosztott formába helyezte az életművet, az állandóságnak ugyanazt a képzetét felerősítve, amely a kritikai „értelemgondozás” műveleteiben is megfigyelhető. A lírai szubjektivitás bizonyos osztottságának vagy széthangoltságának tapasztalata, amely a hetvenes évektől kezdve teremt alkalmat a Szabó Lőrinc-értelmezési kánon alapos költészettörténeti revíziójára, de amely jóval korábban is dokumentálható a recepcióban,³⁰ először nem a rekanonizációban, hanem a cenzúra legdurvább műveletében, a politikai tiltás konstrukciójában, illetve a politikai számonkérés kiváltotta vitában jut szerephez, s ez az a pont, ahol a kánonképzés és -lebontás processzusán a dekanonizáció mint olvasás és mint nyelvi esemény is rajtahagyja a nyomát, ahol szinte kibogozhatatlanul összefonódik a szöveg materialitásában kínált feltételrendszer provokációja a recepció és az alkalmazás kondícióival.

Az (erőszakos) dekanonizáció és a recepciótörténeti esemény kánonalkotó teljesítményének különös egybeesése táruhat fel abban, hogy a Szabó Lőrinc-recepció legutóbbi szakaszában kiemelt, „dialogikusnak” nevezett poétikai konstrukció megjelenését (pontosabban a megjelenését szükségszerűen előkészítő költői tapasztalatot) Kabdebó Lóránt éppen abban az, első változatában 1928-ban megjelent versben lokalizálta, amely 1945-ben Szabó Lőrincnek az új irodalom (politikailag jóváhagyott) kánonjából való erőszakos kiiktatására teremtett alkalmat.³¹ A *Vezér* című vers körüli problematika – miközben vitathatatlan hangsúllyal politikai termé-

²⁹ Lásd pl. magyarázatát az eredeti évszámok meghagyásáról, illetve a saját múlt „jóvátételéről”, a „tisztázás” szükségéről („Nem hamisítottam a múltamat, hanem most mutattam meg igazán”), vö. SZABÓ, *Az olvasóhoz*, 678–680. Az egész utószó azt sugallja, hogy a régi versek kijavítása (jóvá tétele) éppen a korai pályaszakasz műveivel való méltányos, igazságos bánásmód (jóvátétel) egyetlen lehetséges feltétele.

³⁰ Lásd erről PALKÓ, *I. m.*, 57–58.

³¹ Vö. KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Budapest, 1992, 22–26., ill. Uő., *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása* = Uő., *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1996, 56–59.

szetű – arra az összefonódásra szolgáltathat példát, amely bizonyos recepciótörténeti konstellációk, a kánonképződés politikai meghatározottságai és a poétikai argumentáció között létesül, olyan hibrid diskurzust létrehívva, amelyben a politikai és irodalomkritikai beszéd a jog, de legalábbis a jogszerűség és az igazságosság nyelvére építkezik s ezáltal önnön kitermelt szabályait ássa alá szükségszerűen, úgy méghozzá, hogy eközben a szövegolvasás, pontosabban az irodalmi szövegek megértésének legalapvetőbb dilemmáit is újfogalmazza, példát szolgáltatva azokra a következményekre, amelyek a szöveg és a szövegen kívüli összekapcsolódásával járnak, ami ugyan minden megértés sajátja (legyen az egy „hang” azonosításának elkerülhetetlensége vagy a referenciális aktualizáció kényszere [?]), ám nem mindig teszi olyan elkerülhetlenné az ebben az összekapcsolódásban munkáló erőszakkal való szembesülést, mint ebben az esetben.

A *Vezérben* jelzett „*költészettörténeti* eseményt” Kabdebó úgy írja le, hogy Szabó Lőrinc költészetfelfogása a „költő”- és a „vezér”-szerep, illetve az „akarat” elve által meghatározott szubjektumképlet ad absurdum vitelével az én olyan koncepcióját vonja kétségbe, amelynek valódi kritikáját majd a *Te meg a világgal* megjelenő dialogikus hangoltságú (egyazon szöveg kétféle viselkedésének lehetőségére építkező)³² beszédmód adja meg. Köztudott – s Kabdebó újabb kutatásai nyomán immár átfogóan dokumentálható is –, hogy Szabó Lőrinc politikai eltévelyedésének egyik döntő bizonyítékaként a költőt többek között e vers miatt citálták a különböző „igazolóbizottságok” elé 1945-ben. Az irodalmi-politikai közéletben cirkuláló (s az „igazoló” eljárás befejezésével sem elhalkuló) vád értelmében a versben megjelenített, megszólított vagy megszólaltatott (e lehetőségek viszonyának fundamentális szerepe van mind a vádban, mind a védőbeszédekben) „vezér” – aktualizálhatósága-referencializálhatósága miatt – kapcsolatba hozható valós diktátorokkal s a szöveg így felfogható Mussolini vagy később Hitler üdvözléseként. Mint az bármely szöveg esetében amúgy is sejthető, illetve itt majd látható is lesz, a vádak a felelősség, pontosabban Szabó Lőrinc felelősségének fogalmára, illetve lehetőségére épülnek (egy ilyen „tárgyalás” persze aligha épülhet másra, de egy versszöveg felelősségének bonyolult kérdése amúgy sem lenne kikerülhető), azaz egy olyan diszkurzív szabályra,

³² KABDEBÓ, „*A magyar költészet...*”, 51.

amely a költőt mint személyt egy szöveggel, illetve a szöveggel végrehajtott tettel láncolja össze. Felelősség csak úgy jöhet létre, ha tisztázottak alkotó-elemeinek bizonyos feltételei: így például semmiképpen sem nélkülözhető a személy, pontosabban egy reflexív tudat feltétele, egy azonosítható (azaz ismételhető) tett meghatározhatósága, valamilyen instancia léte, amely felelő vagy amelynek a felelősség „felel” és végül egyfajta ellenőrző funkció, vagyis az alávetettség feltétele (amely feltételt a jog nyelvén pl. a beszámíthatóság fogalma teheti láthatóvá). Nyilvánvaló, hogy ilyen értelemben a felelősség minden feltétele diszkurzív konstrukció, nem pedig természetesen vagy akár nyelvileg adott: különös erővel jelentkezik ez a körülmény egy olyan „tett” (illetve egy – pontosabban két – olyan szöveg) esetében, amelyet műfaji hovatartozása szerint bizonyos felfogások értelmében hagyományosan a diszkurzív szabályok áthágása tüntethet ki,³³ ezért előre feltételezhető, hogy a felelősség problémája itt nemcsak a jog vagy az igazságosság, hanem az irodalmi szöveg bizonyos konvencióiak kérdéseit is előhívja, aminek kitüntetett jelentősége lehet az irodalmi kanonizáció és a cenzúra működésének legelemibb sajátosságait tekintve is.

Az első (és alighanem legfontosabb) feltétel a „személyé”. Barbara Johnson egyik, az amerikai dekonstrukciós irodalomtudománynak a kilencvenes években a jogelmélet területén tett rövid, ám annál intenzívebb és tanulságosabb kirándulásához³⁴ csatlakozó tanulmányában de Man egy írását, illetve néhány – önmagában nem túl érdekfeszítő – jogi esetet kommentálva hívja fel a figyelmet arra a meglepően szoros kapcsolatra, amely a jogot és a lírát egymáshoz láncolja, még hozzá abban a tekintetben, hogy mindkettő a „személy” meghatározhatatlanságát, illetve határainak diffúz voltát láthatóvá tévő folyamatok inszcenírozásának kitüntetett területe, amit például a „jogi személy” vagy a perszönifikáció fogalmai igazolhatnak.³⁵

³³ Vö. pl. Karlheinz STIERLE, *Die Identität des Gedichts = Identität*, szerk. Odo MARQUARD – Karlheinz STIERLE, Fink, München 1996², 505–523.

³⁴ Vö. elsősorban az alábbi tematikus összeállításokat: Cardozo Law Review 1990/5–6., 1991/4.; *Gewalt und Gerechtigkeit*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994.; *Deconstruction is/in America*, szerk. Anselm HAVERKAMP, New York UP, New York – London, 1995.

³⁵ Barbara JOHNSON, *Anthropomorphism in Lyric and Law = Material Events*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – Joseph HILLIS MILLER – Andrzej WARMINSKI, Minnesota UP, Minneapolis, 2001, 206.

Mind a költészet, mind a jog azt leplezhetik le, hogy a személy fogalma egy megtevésztő esszencialitás előzetes érvényesítésén alapul, amennyiben éles különbségeket tárnak fel az „emberi” mint esszencia és mint diszkurzív posztulátum között. Johnson példájánál maradva a líra retorikai eszközökkel halhatatlanságot adományozhat az „embernek” (minden lírai szöveg hanghoz jutása leírható a távollévő vagy a „halott” megszólaltatásának retorikai terminológiájával), másfelől elég a jogi személy fogalmára vagy éppen a magzat jogi státusa körüli vitákra gondolni ahhoz, hogy a jog diskurzusa is hasonló belátásokhoz vezethessen el.³⁶ Valójában tehát antropomorfizmus és perszifikáció viszonya (s erre a viszonyra kérdez rá Johnson, ahogyan – voltaképpen – a *Vezér* körüli vita is) leírható úgy, hogy előbbi egy szubsztancializáló s ezáltal ideologikus olvasatát adja az utóbbinak, amennyiben adottnak veszi azt, ami – nyelvi okokból – nem tekinthető annak. A „perszifikáció” tehát, megfordítva, mindig rendelkezik az antropomorfizmus szubverziójának potenciáljával, hiszen – s itt visszhangozhat de Man megállapítása a nyelv „embertelen” jellegéről és az „emberi” fundamentális meghatározatlanságáról – éppen az „ember” esszenciális lényegét vonja kétségbe.

Mindez különösen megfontolandó a *Vezér* „jogi státusának” tekintetében: különösebb olvasói erőfeszítés nélkül már itt is belátható ugyanis, hogy Szabó Lőrinc védekezésének azon érve, mely szerint „nem élő személy a hőse”,³⁷ nem pusztán a referenciális azonosítás síkján értelmezhető, hiszen a szöveg egyik legszembetűnőbb kompozíciós elve az én körvonalainak meghatározatlanságát emeli ki („[...] testem / minden sejtje s minden gondolatom / külön embert jelent [...]”; „[...] jelen vagyok / az ország kétszáz városában, én / indulok meg félmillió szuronyban / a főváros felé [...]”; „én megszűnök és testem épületében / megmozdul egy világ gépezete”, „Most elbúcsúzom magamtól. [...]”).³⁸ A „felelős”, vád alá fogható (vagyis: jogi)

³⁶ Vö. ehhez Uo., 222.; ill. Cynthia CHASE, *Dekonstruktion als Möglichkeit von Gerechtigkeit = Gewalt und Gerechtigkeit*, 131–132.

³⁷ SZABÓ Lőrinc, *Bírákhoz és barátokhoz I.* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Budapest, 2008, 470.

³⁸ Az 1938-as, második változatban: „[...] Én vagyok / a nép, az ország: minden porcikám / és minden percem és gondolatom / szétosztogattam s egy-egy katonára, / egy-egy élet lett mind [...]”; „Elbúcsúztam magamtól. [...]”; „[...] Testem óriás / keretté tágult [...]” „[...] Jelen / vagyok az ország hetven városában, / ötszáz ezer szuronyban mutatok / a főváros felé [...]”.

személy, Szabó Lőrinc és tette, a háborús bűnösök dicsőítésére alkalmas szöveg énje közötti viszony ebből a szempontból akár a tett és a tettes szétválását is megjeleníthetné, hiszen a szöveg maga a felelősség lehetőségét nemcsak tematikusan, de a versbéli szubjektum önprezentációs stratégiájában is elbizonytalanítja. Mindez azonban még nem bizonytalanítja el a felelősségre vonás feltételrendszerét, hiszen az említett szétválás felfogható az újkori igazságszolgáltatás egyik legsajátabb előfeltevéseként.³⁹ A *Vezér* recepciójának egyik legsajátságosabb félreolvasása ugyanakkor a tett azonosításába ír bele egy olyan törést, amelyről csak a szöveg poétikai vagy retorikai szintje tud elszámolni. Közismert (Szabó Lőrinc maga is minden alkalommal megemlíti, bár ő nem lehet a legmegbízhatóbb forrás ez esetben, de Kabdebó dokumentációja is alátámaszthatja ezt),⁴⁰ hogy a *Vezér* a szélesebb, elsősorban publicisztikai nyilvánosságban *A Vezérhez* címmel rögzült, s alighanem a cím ezen beszédes módosulása a felelős azért, hogy a vád éppen a „dicsőítés” performatív értékét helyezte rá a szövegre, vagy hívta elő abból, hiszen az így végrehajtott műfaji transzformáció valóban éppen a „cselekvésnek” egy explicitebb dimenzióját tárta fel vagy rendelte hozzá a vershez, alkalmat teremtve arra, hogy Szabó Lőrinc védekezésében egy másik műfaji kódot, a „drámai monológét” szembesítse az „ódával”, ily módon „igazolva” magát a dicsőítés büntette alól.

E sajátos (bizonyos értelemben egyáltalán nem) félreolvasás retorikai dimenziója természetesen a fiktív személy versbéli megszólításának vagy megszólaltatásának figuratív komplexumát hívja mintegy „tanúként” – a vád vagy a védelem elé. A fiktív, halott vagy távollévő személy megszólaltatása, illetve a nem-emberi emberi vonásokkal (így pl. hanggal) való felruházása a retorikai hagyományban a legkülönbözőbb, egymástól csak az adott rendszerezéseken belül világosan elkülöníthető trópusok nevében jelenik meg, a prozopopeiától vagy az ethopoiától a perszifikáción és a „persona” terminusán át a drámai monológ fogalomi paradigmájáig vagy az

³⁹ Így látta ezt már Nietzsche is: Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral* = Uő., *Kritische Studienausgabe*, V., DTV – De Gruyter, München – Berlin – NewYork, 1999², 308.

⁴⁰ Vö. pl. KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc „pere”*, Argumentum, Budapest, 2006, 347–351., 361., 420.; ill. SZABÓ Lőrinc, *[Napló]* = Uő., *Vallomások*, 291–292., 446. Rendkívül tanulságos lehet, hogy monográfiájában a vers eredeti változatát mint „filozófiai igényű verset” az ártút változattal mint egy diktátortípushoz írt „ódával” összevetve Rába György is végrehajtja ezt a transzformációt, vö. RÁBA, *I. m.*, 104–106.

antropomorfizmusig. Nagyon leegyszerűsítve feltételezhető, hogy a *Vezér* mint drámai monológ olyan tropológiai szisztémán alapul, amely – ha a vezér inkább „elv”, mint valós „személy” – az allegorikus perszönifikáció, illetve – ha a vezér fikatív vagy lehetségesen valós személy – valamiféle prozopopeia kibontakozásának mintájára szerveződik, hiszen ez utóbbi fogalom legújabb kori sikertörténete a hang (és arc) kölcsönzésének implikált mozzanatát tünteti ki az alakzat teljesítményeként (ezáltal válik a prozopopeia tulajdonképpen az olvasás, minden megértés metafigurájává),⁴¹ amely – Bettine Menke jellemzése alapján – a létesítő katakrézis és a tropologikus analógiát szubsztanciális azonossággá alakító antropomorfizmus, a hang retorikai státusa és az azt a diskurzus eredetivé rögzítő naturalizáció közötti feszültséget viszi színre,⁴² vagyis azt, hogy a szöveg és az (emberi) hang viszonya egy retorikai effektus és a róla való megfeleldkezés momentumaiiban tárja fel a (fikatív) hang paradox feltételezettségét. Az, ami a „Vezér” – minden terminológiai bizonytalanság ellenére – perszönifikációjának tekinthető, innen nézve annak a performatív aktusnak (a hang létesítésének) egy tropológiai rendszerbe való beillesztése, amely a prozopopeia feltétele. A Szabó Lőrinc, majd legfőbb védelmezője, Illyés által feltételezett „drámai monológ” formája⁴³ az így létesített „personára” enged hivatkozni, amely nem azonosítható a szöveg aktuális énjével (a szerzővel, a költő feltételezett alakjával), hiszen a „persona” nem más, mint (bárha fikatív) reprezentáció („egy elképzelt szituációnak a lelki rajza”, „egy elképzelt, ideális diktátor”, „egy elképzelt forradalmár-népvezért beszéltek” stb., ahogy Szabó Lőrinc megfogalmazásaiban olvasható).⁴⁴

⁴¹ A prozopopeia retorikai és irodalomelméleti fogalmi környezetének legalaposabb összefoglalásaként lásd Bettine MENKE, *Prosopopoiia*, Fink, München, 2000, 137–172. Lásd még Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek*, ford. VÁSTYÁN Rita – Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2–3., 109–110.

⁴² Vö. pl. MENKE, *Prosopopoiia*, 161. Prozopopeia, katakrézis és perszönifikáció viszonyának hasonló teoretikus bázisra építkező, mégis ellentétes (a perszönifikáció katakretikus szerkezetéből kiinduló) felvázolását lásd Anselm HAVERKAMP, *FEST/SCHRIFT = Das Fest*, szerk. Walter HAUG – Rainer WARNING, Fink, München, 1989, 288., az így fellépő teoretikus problémáról lásd MENKE, *Prosopopoiia*, 144.

⁴³ SZABÓ, [*Napló*], 291., Uő., *Bírákhoz és barátokhoz I.*, 470., ILLYÉS Gyula, Szabó Lőrinc = SZABÓ Lőrinc *Válogatott versei*, Magvető, Budapest, 1956, 29–30.

⁴⁴ SZABÓ, [*Napló*], 291.; Uő., *Bírákhoz és barátokhoz I.*, 470.

Már csak a probléma irodalomtörténeti közelsége okán érdemes azonban ideidézni T. S. Eliot nevezetes előadását „a költészet három hangjáról”, ahol a „drámai monológ” mint költői mű azon sajátossága alapján különül el a drámába ágyazott monólógtól, hogy – mint azt Eliot Browningot és Shakespeare-t összevetve megállapítja – a „persona”, mivel nincs szituációba, párbeszédbe vagy bármiféle cselekvés kontextusába ágyazva, „nem tud jellemet teremteni” s ennyiben minden maszkyszerű álcázás ellenére a költő ebben az esetben is a saját hangján beszél, a maszk – s ez az különbségtétel nem idegen a 20. század első felének líraelméleti hagyományától⁴⁵ – pusztán a közönséget, a közönséghez való beszélést feltételezi, magyarázva azt leplezi, hogy a költészet „első”, „monologikus” hangja valójában senkihez sem szól: „A költő szerepjátéka, maszk-öltése már eleve feltételezi a közönséget: ugyan miért öltözne holmi maskarába, ha csak magának beszél?” Browning monológjai esetében tehát „eszünkbe sem jut, hogy nem magának a költőnek a hangját halljuk”,⁴⁶ s a prozopopeia ilyen felfogása, amely tehát pusztán grammatikai szubjektumként (a „persona” feltételezését végrehajtó alanyként) képes elkülöníteni a szerzőt a „persónától”, valójában nem tudna számot adni kettejük esetleges distanciájáról.⁴⁷ Ebben az értelemben különösen jelentéssé és a védelmi stratégia szempontjából nagyon bölcs lépésnek tűnik, hogy Illyés később nem egyszerűen

⁴⁵ Lásd pl. Oskar Walzel különbségtételét „tisztá költészet” és „szerep” között: Oskar WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Athenaeon, Berlin, 1923, 378.

⁴⁶ Vö. Thomas Stearns ELIOT, *A költészet három hangja*, ford. FALVAY Mihály = Uő., *Kőosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981, 450–452. Nyilvánvaló, hogy a browningi „drámai monológ” fogalma egyben a költészet mint kihallgatott magánbeszéd nevezetes milli jellemzésének (ehhez lásd Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 210.) kritikájaként is felfogható, lásd erről, Eliot kapcsán is, Herbert F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric = Lyric Poetry*, szerk. Chaviva HOŠEK – Patricia PARKER, Cornell UP, Ithaca–London, 1985, elsősorban 226–227. Vö. még Lisa Lai-Ming WONG, *A Promise (Over)Heard in Lyric*, *New Literary History* 2006/2., 271–284.

⁴⁷ Lásd pl. Michael Riffaterre álláspontját, aki a prozopopeiában rejlő posztulatív momentumból kiindulva a „persona” esetében az intencionalitás téveszméjének felfüggesztődéséről beszél: Michael RIFFATERRE, *Prosopopeia*, *Yale French Studies* (69) 1985, 111. Menke ezzel kapcsolatos ellenvetéseit lásd MENKE, *Prosopopeia*, 168–169. Szabó Lőrinc olvasásának tapasztalata a recepciótörténet fényében nemigen volna értelmezhető evvel a konstrukcióval: „Ha van költő, akinél világosan látható a fölvetett eszme s a saját gondolat közti különbség, ő az” – írja pl. Németh G. Béla. (NÉMETH, *A termékeny nyugtalanság költője*, 9.)

„drámai monológrol”, hanem shakespeare-i (tehát drámába ágyazott) monológrol beszél, hiszen – mint látható – a drámai monológoknak létezik olyan értelmezése (s valójában csak ez különíthetné el hatékonyan a lírai megszólalás alaphelyzetétől, a „közvetlen” énbeszédétől), amely azt éppen a lírai hang retorikájának olyan transzformációjaként fogja fel, amelyen keresztül a költő kapcsolatot teremthet a „közönséggel” s amely szükségszerűen (a szó több értelmében is) intencionalizálja a versszöveget, egyben bármifajta aktualizációra is alkalmat teremtve.

Ez persze nem menti annak vétségét, hogy a „vád” a szöveg ódává való transzformációján alapul. E transzformáció retorikai vetülete szembevető változásokra vethet fényt: a „vezér” reprezentációját vagy, ami ugyanaz, beszédének „idézését” a „vezér” megszólításának feltételezett beszédaktusa helyettesíti, a perszifikáció helyét az aposztrophé veszi át a vershelyeztet meghatározó domináns trópusként, egy olyan alakzat tehát, amely – a „drámai monológ” beszédhelyzetével homlokegyenest ellentétesen – a „közön-ségtől” való el- és a fiktív, ám – éppen a megszólítás aktusában – a reprezentáció teréből kiragadott s így jelenvalóvá tett megszólítottéhoz való odafordulást feltételezi,⁴⁸ azaz egy olyan struktúrát, amely a vezér perszifikációját vagy reprezentációját egy olyan trópusba fordítja át, amelyben láthatóvá válik az az eredendő aktus, a hangkölcsonzés, a hanggal való felruházás, amely mindenfajta szöveg megszólalásának sajátja. Ebből az is következik, hogy az a „tett”, amely e retorikai konstellációnak a jogi diskurzusba való fordításával előáll, a vezér „idézése” helyett a hozzá fordulás, tehát – akár – a „dicsőítés” paramétereivel rendelkezik, s valójában éppen így áll fel azoknak a differenciáknak a sorozata (idézés–dicsőítés, drámai monológ–óda, reprezentáció–aposztrophé stb.), melynek tengelye mentén kibontakozik az a rendszer, amelyre a vád lehetősége épül. Csakhogy az idézet mindig kiszolgáltatott, s ebben egyszerre a gyengesége és a hatalma is megnyilvánul. „Míg a reprezentációról – ahogy de Man fogalmaz – ki-mutatható, hogy az aposztrofálás egy formája, eddig ennek fordítottja nem érvényes”,⁴⁹ s minthogy a prozopopeia szintén szükségszerűen magában rejt, bárha már nem felismerhetően az aposztrophé konstitutív mozzana-

⁴⁸ Lásd Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., kül. 383–389.

⁴⁹ Paul de MAN, *Hegel a fenségesről* = Uő., *Esztétikai ideológia*, 111.

tát⁵⁰ (a nem-létező megszólítását), világossá válik, hogy a vezér perszónifikációja és megszólítása, idézése és dicsőítése valójában egyazon rendszer realizációi: de Man a prozopopeia fogalmát értelmezve hívja fel a figyelmet arra, hogy „a megszólítás alakzata visszatérő elem a lírai költészetben, egészen odáig, hogy végül aztán az óda általános meghatározójává válik (amelyet viszont paradigmaticusnak tekinthetünk a költészetre általában)”.⁵¹ A hanghoz jutás feltétele, a prozopopeia, tűnjön fel akár az idézés, akár a dicsőítés tropologikus transzformációjában, éppen azt a differenciát törli el, amely a szöveg performatív vetületének azonosítását lehetővé tenné. Innen nézve valóban nem jelent különbséget az, hogy a vers a saját címén, vagy – félreértelmezetten – *A Vezérhez* formában említődik, hiszen a szöveg megértésének nyelvi feltételrendszere maga törli el a „tett” azonosításának biztosítékait.

Nietzschét parafrázálva úgy is lehetne tehát fogalmazni, hogy nemcsak a „tettes” és a „tettet” a tettéhez láncoló kapcsolat (az intenció), hanem valóban a „tett” maga is kitalált.⁵² Megjegyzendő, hogy itt nem arról van szó, hogy bármely költői szöveg pusztán fikcionalitása okán mentesülne a felelősségre vonás alól, hiszen a tett azonosíthatatlansága éppen a reprezentáció logikájának elégtelenségéből fakad. Ez a felismerés pedig csupán annyiban állítható Szabó Lőrinc felmentésének szolgálatába, amennyiben azt az eldönthetetlenséget, amely elvileg éppen a vádat erősíteni (hiszen a reprezentáció képlete sem képes kiiktatni az aposztrophé struktúráját), a vád oldalán is felmutatja, leépítve ezzel azt a diszkurzív keretet, amelyen belül a vád (és persze a védelem is) megfogalmazható volna. A tett azonosítása így csak konvenció vagy döntés eredménye, azaz önkényes művelet eredménye lehet: a vád stratégiájában tehát éppen a jogi processzus diskurzusának – alapvetően tehát nyelvi – határait tárja fel (ez történik minden dis-

⁵⁰ Vö. MENKE, *Prosopopeia*, 165.

⁵¹ Paul de MAN, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, 2002, 426.

⁵² „Es giebt kein »Sein« hinter dem Thun, Wirken, Werden; »der Thäter« ist zum Thun bloß hinzugedichtet” (NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, 279.), ill. – radikálisabb megfogalmazásban – : „sowohl das Thun, als der Thäter sind fingirt” (Uő., *Kritische Studienausgabe*, 13., 54.). Nietzsche kijelentésének a performativitás jogi problematikája összefüggésében kibontakoztatott értelmezéseként lásd még Judith BUTLER, *Burning Acts: Injurious Speech = Deconstruction is/in America*, 149–180.

kurzussal, amely saját performativitásába ütközik), az erőszaknak arra a kikerülhetetlen momentumára derítenek fényt, amely minden jogrend néma (hiszen fenntartásának logikája felől visszakereshetetlen) alapfeltétele, vagyis az önkényes jogalapító aktusra, amelybe – mint ezt a Walter Benjamin *Zur Kritik der Gewalt* című írásának újrafelfedezését követő intenzív viták több oldalról is megmutathatták – bele van írva saját ismételhetőségének, azaz fenntartásának parancsa is, olyan feltétel, amelynek – ezt mutatja a *Vezér* esete is – nyelvi biztosítékai egyáltalán nem tekinthetők adottnak.⁵³ Az igazság „szolgáltatása” tehát szükségszerűen feltételez egy olyasfajta összekapcsolódást (az „alapítás” performatív és a törvény működésének kognitív rendszere között), amely – mint minden jogrend – csak erőszakkal tartható fenn (mi más tenné szükségessé pl. a rendőrség intézményét?). A felelősség konstrukciójának harmadik említett feltételét, az instanciát éppen ez, az erőszak feltárulkozása a törvénykezés oldalán bizonytalaníthatja el (szem előtt tartva legalábbis azt, hogy maga a jogalapítás etablirozza a felelősséget és az instanciát is, a jog fenntartása viszont éppen önnön feltételeit rejt el). Az, hogy a törvénykezés előtt az önkény khiasztikus formában, úgy jelenik meg, hogy miközben egyfelől működésének tulajdonképpeni feltételeként a „másik”, a törvény előtt álló oldalon teszi láthatóvá

⁵³ Vö. ehhez: Jacques DERRIDA, *Gesetzeskraft*, ford. Alexander García DÜTTMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 28., 82–88. E „néma” alapok és a jogrend konvencionalitása közötti viszony sajátos temporalitáshoz lásd továbbá CHASE, *Dekonstruktion als Möglichkeit...* és Samuel WEBER, *Dekonstruktion vor dem Namen = Gewalt und Gerechtigkeit*, 186. (mint a Benjamin-szöveg ilyen iránú olvasatainak paradigmájáról nyújtott – noha nem igazán meggyőző – kritikát lásd Peter GARLOFF, *Monarchie, Demokratie, Dekonstruktion*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2001/2., 329–359.), ill. még korábban de Man elemzését Rousseau *Társadalmi szerződése* kapcsán: Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 351–372., valamint Jonathan CULLER, *Deconstruction and the Law = Uő., Framing the Sign*, Blackwell, Oxford, 1988, 139–152. A benjamini „tisztá erőszak” Hamacher szerint az abszolút performanciát mintegy megelőzően az „afformancia” nem-pozicionáló eseményét feltételezi, lásd Werner HAMACHER, *Afformativ, Streik = Was heißt „Darstellen”?*, szerk. Christian L. HART NIBBRIG, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 340–374., amit vö. ugyanakkor Menke erre vonatkozó teoretikus kétségeivel is: Bettine MENKE, *Benjamin vor dem Gesetz = Gewalt und Gerechtigkeit*, 269. A jogi diskurzus nem-szüksesszív, a tartam és az ismételhetőség elveire építkező természetéhez – történetelméleti szemszögből – lásd Reinhart KOSELLECK, *Geschichte, Recht und Gerechtigkeit = Uő., Zeitschichten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 352–354.

performativitás és kogníció konfliktusát, ezt a törést önmagába is visszaírja, nagyon messzire vezető konklúziók levonására teremthet alkalmat, ezt az utat azonban itt nincs mód végigkövetni. Mint azt a *Vezér* cím félreolvasásának implicit következményei tanúsíthatják, minden szöveg megértése éppen a nyelv eme két dimenziójának különválását (a performatív aktus intencionalizálásának kétes, azaz önkényes természetét) teszi láthatóvá, ami – és éppen ebben tükröződik a szöveg mint cselekvés felelősségre vonhatóságának bonyodalma – felfogható az „eszköz” és a „cél” diszartikulációjaként, amint arra Bettine Menke Benjamin említett szövege kapcsán következtet: ez a „tettet” az olyan aktivitások vagy a – nyelvi, vagy ilyenként modellálható – erőszak olyan esetei sorába állítja, amelyek meghaladják vagy aláássák a cél, azaz a cselekvés értelmének/jelentésének képzetét, de legalábbis közömbösebbek avval szemben s amelyeket Benjamin a jogrend eltörlésének éppen ezért leghatékonyabb eseteként értelmezett általános proletársztrájk, másutt pedig a dühkitörés példájával illusztrál.⁵⁴ Az az önkényes mozzanat, amelyre a *Vezér* – tematikája okán – különös hangsúlyt reflektál, de amely minden szöveg esetében felfedezhető, azáltal ássa alá a szöveg felelősségének fogalmát, hogy rávilágít az ítélelhozatal mechanizmusait szervező erőszakra, s láthatóvá teszi, hogy az ítélet szinte elkerülhetetlenül „megismétli a bűnt, melyet elítél”.⁵⁵

A felelősség negyedik feltétele, az alávetettség vagy ellenőrzés biztosítása nyilvánvalóan azt a kérdést veti fel (s ez a *Vezér* esetében sem volt más-ként), hogy mennyiben tekinthető „beszámíthatónak” egy irodalmi szöveg a jog előtt. Az írói „igazoltatások” eljárásainak beszűntetése – a Szabó Lőrinc fölötti ítélelhozatalra ezért nem került sor – erre a kérdésre adott válaszként fogható fel, amit a kommunisták állásfoglalása például arra hivatkozva indítványozott, hogy ellentétben a professzorral, aki „nem sebészi minőségében követte el – ha elkövette – a bűncselekményt, az író [...] – legtöbb esetben – mint író vétkezett”, esetében ugyanis „az irodalom és a bűncselekmény nemigen választható el egymástól” s így „vétkének elbírálása nemigen történhetik meg írói művének elbírálása nélkül”, ami viszont

⁵⁴ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, II/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 183., 196.; MENKE, *Benjamin vor dem Gesetz*, 228–232.

⁵⁵ Vö. de MAN, *Az olvasás allegóriái*, 330.; Joseph HILLIS MILLER, *Laying Down the Law in Literature*, *Cardozo Law Review* 1990/5–6., 1500.

„nem igazolóbizottsági feladat”.⁵⁶ Ez a megfogalmazás tehát éppen a beszámíthatatlanságot, hiszen a jog illetéktelenségét mondja ki, ismét visszaigazolv a személy és a tette között viszony fundamentális bizonytalanságát a *Vezér* perében: a büntett irodalmi tett, mint ilyen viszont kicsúszik a jogilag felelősségre vonható tettek köréből, elkövetője maga semmisül meg a jogi diskurzus számára, hiszen az ítélethozatal (elvileg) csakis az írókra tartozna, azaz valójában „kritikai” ítélet lehet csupán, amelynek viszont köztudottan nincs dolga az intencióval (tehát éppen a tett és a tettes közötti viszonnal), hiszen abból a diskurzusból is kicsúszik a „tettes” maga. Az elmaradt igazolás fennmaradt tervezete egyébként Szabó Lőrinc védekezésének argumentációjával összhangban mentette volna fel az – itt is *A vezérhez* címen említett – verset, amennyiben az „nem vonatkoztatható egyetlen diktátorra sem”, illetve „nem politikai jellegű, hanem egy lírai jelenség irodalmi feldolgozása”,⁵⁷ mely utóbbi kijelentés – szem előtt tartva az aposztrophé, a perszönifikáció és a prozopopeia problematikáját – különösen pontos megállapításnak nevezhető, amely egyébként – mint látható volt – majdhogynem a vádra magára is érvényes volna.

Az – íróival ellentétben végrehajtott – újságírói igazolás határozatának szövege szintén arra hivatkozik, hogy a vers későbbi változatában sem aktualizálható (nem érthető Hitlerre), nem is tekinthető dicsőítésnek, nem dicsőítése még „a diktátori fogalomnak” sem, „sokkal inkább kiemelése annak a nagy felelősségnek, amely a diktátort terheli”.⁵⁸ Természetesen ez az érv éppolyan sérülékeny, mint az ellenkezője lett volna, ami megint csak a jogi diskurzus illetéktelenségére utalhat, pontosabban fogalmazva – hiszen a helyzet nem ilyen egyszerű – arra az egymás feltételeit kölcsönösen feltáró és leromboló viszonyra, amely a szövegek hozzáférhetősége és jogi/irodalmi felelősségre vonásának aktusa között létesül. Nem nevezhető vé-

⁵⁶ Vö. KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc „pere”*, 364–377., az idézeteket lásd 364. Érdekes összefüggésre hívja fel a figyelmet ebből a szempontból a de Man hasonló „perében” megszólaló Derrida, amikor a kollaborációval gyanúsított francia írók 1945 utáni felelősségre vonása körüli vitákat felidézve egy olyan álláspontot ismertet (Paulhanét), amely, éppen ellenkezőleg, az íróktól vonná meg a más írók politikai bűnei fölötti ítélkezés jogát, vö. Jacques DERRIDA, *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel...*, ford. Elizabeth WEBER, Passagen, Wien, 1988, 49–51.

⁵⁷ Idézi KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc „pere”*, 361.

⁵⁸ *Uo.*, 398.

letlennek tehát, hogy a „vád” oly módon igyekezett jogilag szilárdabb, pontosabban ellenőrizhető alapokra helyezni a versszöveg referencializálásának műveletét, hogy az aktualizáció lehetőségére összpontosítva⁵⁹ olyan diszkurzív feltételrendszert helyezett rá (a valós személy valós dicsőítésének kommunikatív szituációját), amelyben a lírai hang meghatározhatatlanságát a referenciális azonosításokra épülő konvenció helyettesíti, s így – az antropomorfizmus egy változataként – elfedi a hang létrejöttének retorikai feltételeit. Ennek a stratégiának nyilván célszerű volt Szabó Lőrinc ugyancsak perbe fogott riportjaira, azaz egy referenciális konvencióit tekintve szilárdabb műfajra is figyelnie,⁶⁰ amelyek esetleg láthatóvá tehetik azokat az aktualizációs mintákat, amelyek a versben nem vitathatatlanul azonosíthatók, de legalábbis nem vonhatók egyértelműen felelősségre.

Bár Szabó Lőrinc védekezése szerint a versben megszólaló vezér fiktív karakterét avval biztosította, hogy alakját különböző történelmi személyekre vonatkozó utalásokból formálta meg (Nagy Sándort, Julius Caesart, Napóleont, Lenint és Horthyt említi – Mussolinit vagy Hitlert persze nem),⁶¹ 1945-ös *Naplójában* Hitler bukásának „drámájáról” szintén Napoleonra asszociál,⁶² valamint – miként arra Rába György felhívta a figyelmet⁶³ – Hitler egy nevezetes beszédéről írott elhíresült riportjaiban több ponton is visszaköszönnek a *Vezér* meghatározó kompozicionális sajátosságai, elsősorban a népével, illetve fegyvereivel mintegy testben is egyesülő diktátor materiális expanziójának képei („mintha valahogy a maga testében foglalná össze a birodalmat és nyolcvanmillió népe jövőjét”, „a két Himnusz mennydörgésében igazán félelmes, elszánt és amellet meghitt egységbe olvad egyén és nép, vezér s vezetett”, „tengerentúlug sugározza az energiáját és óriási, tényleges csatákat vív és nyer meg a maga és népe igazá-

⁵⁹ Nem véletlen, hogy az írói igazolás tervezete abban állapítja meg Szabó Lőrinc egyetlen „hibáját” a *Vezér* esetében, hogy nem tiltakozott nyilvánosan 1939-ben a versnek egy nyílas szimpatizáns lapban való – a költő által nem engedélyezett – publikálása ellen, vö. *Uo.*, 361.

⁶⁰ Persze a műfaji kérdések itt sem tűnnek el, hiszen az újságírói igazolóbizottság szövege (amely „igazolja”, ám egyúttal feddésben részesíti Szabó Lőrincet) mintegy felmentő körülményként hivatkozik arra, hogy a cikkeik tulajdonképpen riportok, tehát nem politizálnak, vö. *Uo.*, 400.

⁶¹ SZABÓ, [*Napló*], 291.; SZABÓ, *Bírához és barátokhoz I.*, 470–471.

⁶² SZABÓ, [*Napló*], 298.

⁶³ RÁBA, *I. m.*, 107.

ért pusztán azzal, hogy beszél”),⁶⁴ s ez az összefüggés még akkor is megnyitja az aktualizáció lehetőségét, ha – s ez sem jelentéstelen – az idézett szövegben a riporter elsősorban „formai érdeklődéséről” beszél („tulajdonképpen alig hallottam a nagy beszédet. Igaz, hogy nem is a tartalmi értesülés volt a legfőbb célom. [...] ezért aztán a természetes kíváncsiságot, amelyet a nagy titok feltárulása iránt éreztem, feláldoztam az ép olyan erős formai érdeklődésnek [...]. Én elsősorban néztem Hitlert.”),⁶⁵ ahogyan önértelmezése szerint a *Vezér* is „a lelki mechanizmus mozgásának rajzát” adja (figyelemreméltó, hogy még a vizuális kód is ismétlődik), „a forradalom irányáról, tartalmáról szó sem esik benne”.⁶⁶ Köztudott az is (bár ezt a kötetbeli megjelenéseket előnyben részesítő szövegkiadói praxis némiképp elfedte azzal, hogy a költemény első változata az életműkiadásokban nem szerepel), hogy a *Vezér* második változata az átírásokkal szintén helyet nyit a politikai aktualizációnak (elsősorban nyilván a Jehova-utalással), vagyis megállapítható, hogy a vers aktualizálhatóságának lehetőségére Szabó Lőrinc maga mutatott példát (egy helyen általában költői „jóslatként” értelmezi a verset,⁶⁷ amelyet – miként azt a Nyugatban megjelent George-nekrológia is alátámaszthatja⁶⁸ – a konkrét történelmi aktualitást meghaladó érvénye tüntet ki).

Az ilyen aktualizáció (pl. Szigeti József hírhedt értelmezése, amely az 1928-as változatot Mussolinire, az 1938-asat Hitlerre érti)⁶⁹ tehát kétségtől olyan művelet, amely – több-kevesebb erőszakkal – elvégezhető a szöveggel, amennyiben az a nyilvánosság előtt vállalandó megnyilatkozó

⁶⁴ Az idézeteket lásd SZABÓ Lőrinc, *Hitler, a szónok*, Pesti Napló 1939. ápr. 29., 8.; ill. Uő., *135 világtörténelmi perc a Kroll Operában*, Magyarország 1939. ápr. 29., 6.

⁶⁵ SZABÓ, *Hitler, a szónok*, 8.

⁶⁶ SZABÓ, *Bírákhoz és barátokhoz I.*, 470.

⁶⁷ SZABÓ, *[Napló]*, 389–390.

⁶⁸ „Ezek a »jóslatok« – a *Stern des Bundes*, a *Krieg*, a *Das neue Reich* és a háború után írt *Drei Gesänge* részletei – a nagy fordulat nélkül »csak irodalom« volnának, mint George »szép« versei. Az föltétlenül biztos, hogy a költő sokkal jobban ismerte a népét és fáját, mint a weimari vezetők, de valószínű, hogy egy egészen másszerű »népi összefogás« esetén a most politikailag »aktuális« George-idézetek, a »bevált jóslatok« nagyjából szintén érvényesek és »igazak« volnának [...] Georgénak, a diktátornak, és a Gundolf-tanítvány Goebbelsnek a frazeológiája csakugyan mutat frappáns azonosságokat.” (SZABÓ Lőrinc, *Stefan George*, Nyugat 1933/24., 608.)

⁶⁹ SZIGETI József, *Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* = Uő., *Irodalmi tanulmányok*, Európa, Budapest, 1959, 235.

pragmatikai keretei közé kényszerül, ami visszaidézheti a „drámai monológ” műfaji problémáit. Eliot meghatározása értelmében a költői maszk volt a közönséghez fordulás feltétele, és Szigeti például – Illyéssel vitázva – éppen arra hivatkozott,⁷⁰ hogy a líra esetében – ellentétben a drámával – nem áll rendelkezésre olyan eszköz az önleplezésre (tehát a beszélő és a szöveg közötti differencia jelzésére), mint a „külső szituáció”, leszámítva a szatirikus ábrázoláshoz hasonló modális effektusokat, amire Szigeti Petőfitől idéz példát (egyébként ilyen nyom éppenséggel a *Vezér*-ben is található, legalábbis az első változatban: „eszközeim, mint a bűn és a terror / amit különben néha eltakarni / néha fölfedni célszerű. [...]”), a felelősség így helyreállított konstrukciója ugyanakkor még mindig igénybe kell, hogy vegye a „maszkot” felöltő én és a versért felelős, a verssel cselekvő én (a személy) azonosításának műveletét, vagyis – ismét – egy olyan diszkurzív rátét teljesítményét, amely elfedi a hang konstitúciójának textuális feltételezettségét, akárcsak a tematikus vagy politikai aktualizáció esetében. Még egyszer tehát: az az aktualizáció, amely a verset állásfoglalássá, kommentárrá vagy jóslattá avatja, elvégezhető (mint ahogyan maga Szabó Lőrinc önértelmezésében sem lehet kizárni ezt), ez a lehetőség ugyanakkor éppen azt a fundamentális különbséget teheti láthatóvá, amely egy szöveg mint cselekvés és egy szöveggel való cselekvés felelősségstruktúrája között fennáll: egy szöveggel való cselekvés (legyen az kanonikus vagy cenzurális, bármilyen recepció aktus vagy bármilyen olvasat) mindig beleíródik a felelősség valamilyen struktúrájába (függetlenül attól, hogy ez a cselekvés termel-e újabb szöveget vagy sem), a szöveg mint cselekedet, mint tett azonban éppen az ilyen struktúrák konvencionális, azaz önkényes eredetére világít rá és forgatja fel azokat. Ez a tett (bár az eddigi megfontolások alapján félrevezető volna így nevezni) a tett és a tettes, a megjelenítés és a cselekvés, az eszköz és a cél közötti megkülönböztetés vagy kapcsolat lehetetlenné tételével, sőt önnön performatív értékének elbizonytalanításával radikálisan felszámolja a jogi hozzáférés kereteit s éppen ez az, ami a *Vezér* tematikus síkjának egyik legfontosabb elemét is megmagyarázza.

Mindebből ugyanis arra lehetne következtetni, hogy a szövegeknek mint cselekedeteknek a felelősségre vonása felmérhetetlenül problematikusnak

⁷⁰ *Uo.*, 236–237.

tűnik, a *Vezér* esetének vannak azonban ennél jóval specifikusabb tanulságai is. Szembetűnő lehet ugyanis, hogy a vers szövege – a fenti megfontolások ellenére – nem tesz teljes mértékben lehetővé egy olyan olvasatot, mely szerint az erőszak a *Vezér*-ben teljesen cél nélküli működésként, intenzitásként jelenik meg. A vezér alakjának-tudatának kiterjedését jelző formulák (ezer vagy millió kéz, szem, száj, szív, az önmagától elbúcsúzó tudat, az „óriás keretté” táguló vagy megszűnő test) ugyanis egy olyan diszkurzív réteggel kapcsolódnak össze a versben, amely az ént meglehetősen fogalmi eltökéltséggel szituálja, éppen a „cél” kontextusában: „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. [...]”.⁷¹ Ezek a sorok egy sajátos ellentmondást tárnak fel, amennyiben az *én* és a *cél* összetartozását, átmeneti kettéválasztásukat követve (egyfelől az *én*, másfelől a „valami, amit magam sem értek”, amit Szigeti a „monopoltőke” fogalmában fejt meg),⁷² a szöveg a birtoklás („e cél is előre birtokom”) képzetében ismétli meg. *Én és cél* összekapcsolásának ezen kettőssége a Szabó Lőrinc-recepció hagyománya szerint annak az énfelnagyító vagy „egoista” személyiségfelfogásnak a keretei között oldható fel, amelynek a *Te meg a világban* található a legismertebb megnyilvánulásai (elsősorban a *Semmiért Egészen*) és amelyet Kabdebó a Stirner-hatás számbavételével pontosított. Az *én* olyan keretként jelenik itt meg (figyelemreméltó, hogy az 1938-as változat ezt már nem, vagy nem így ismétli meg), amely önmagát és önmagának „valamivé” válását egyesíti, azaz a reflexív tudatot egy közelebbről nem meghatározott, keletkezőben lévő mozgással, egyfajta *Werdennel* kapcsolja össze. Nem kerülheti el a figyelmet az sem, hogy a *Vezér* első változata az *én* önmagába zártságának vagy önmagába börtönzöttségének Szabó Lőrinc költészetében oly gyakori képzetét a „méltó ellenfelem s fegyvertársam” aligha véletlen kétértelműségével megjelenített „igazság” allegóriájában helyezi el („[...] testtelen ideája / legyőzve is rámkényszeríti páncél / jelszavát és bírói köntösét.”), a *Te meg a világ* számos verséhez hasonlóan egymásba oldva a rabszág és a hatalom

⁷¹ Az 1938-as változatban: „A cél: én vagyok, a cél: én magam / s még valami, amit magam sem értek / s ami mégis él, ahogy a vetésben / az aratás, ahogy bennem a nép: / e titkos cél úgy használ engem is, / ahogy másokat én, vagy ahogy a / boly a hangyát, a kas a méheket.”

⁷² SZIGETI, Szabó Lőrinc költészetének..., 235.

pozícióit, amelyek a kényszerűség mozzanatában is összekapcsolódnak. Az én expanziója itt talán nem is annyira a szükségszerű önzés képletére épülő személyiségfelfogást alapozza meg (ezt az értelmezési lehetőséget inkább az 1938-as változat helyezi előtérbe az „idegen önzés” fogalmával), hanem sokkal inkább az *igazság* olyan fogalma elleni lázadást, amely az önmagát reflexíve birtokló (tehát – többek közt – felelősségre vonható) én feltételére épül és ezzel eleve azt a jogrendet (s azt az olvasást) hívja ki, amely szükségszerűen ítélkezni kényszerül felette.

Az *én* ezen fogalmának provokációja (amely sokkal erőteljesebb az első, mint a második változatban) természetesen a ítélkezés olyan feltételeire is kiterjed, mint a bűntudat vagy a lelkiismeret, hiszen egy olyan szubjektum-képletnek nyit teret (s ebben értelmeződhet át az én expanziójának szcenikája), amely az ént az én esszencialitásának folytonos megtagadásaként képes csak definiálni („[...] én magam / és valami, amit magam sem értek”), valóban a *Werden* mint keletkezés dinamikájával felcserélve az én mint meghatározott kiterjedés képzetét. Az a fogalom, amely – a perszónifikáció vagy a felelősség problematikájában – végig a *Vezér* meg- vagy elítélésének centrumában állt, éppen az én ezen, destabilizált alakzata, amely – kompozicionális elvként – meglepő pontossággal prefigurálja az erkölcsi ítéletalkotás lehetőségének/lehetetlenségének feltételeit, amelyeket az elemzés az eddigiek során igyekezett nyomon követni. Belátható ugyanakkor, hogy az „akarat” (poétikai összefüggéseiben Kabdebó által kidolgozott)⁷³ princípiumának olyan megközelítése tárul fel, amely ebbe a fogalomba is beírja az én deszubsztancializálásának mintázatát. A diktátor erőszakos gesztusrendszere ugyanis végig magán viseli a bizonytalanság, a történések irányíthatatlanságának perspektíváját: ez jelentkezik az erőt adó instanciákhoz és a „szerencséhez” intézett segélykérésekben,⁷⁴ amely a későbbi változatban aposztrophék sorozatának formáit ölti („[...] Legnagyobb alázat, / te, legnagyobb hit, segíts meg! Segíts / te is, szerencse! [...]”), illetve a nagy *támadást* bejelentő, emlékezetes verszárlatot bevezető „Én sejtem” (illetve „én is csak sejtem”) fordulatban, amely ráadásul – a szó poli-szemiáját feltáró alternatív grammatikai tagolhatóságát észrevéve – az én önmagába zártságának és önmeghaladásának dialektikáját éppen abban

⁷³ Vö. a 31. jegyzettel!

⁷⁴ Ennek egy lehetséges értelmezését lásd KABDEBÓ, *Egy költői beszédmód...*, 59.

a kifejezésben ismétli meg, amely – az első változatban – a diktátor testi kiterjedését egy meglehetősen biológiai szinten is felmutatta (a mondat szintaktikai tagolása a sejtjeit birtokló, azokból felépülő én és az önmagának pusztá alkotóelemként értett én jelentéseit ütköztetheti). Ez a dialektika – tematikus szinten – a formaalkotó diktátor és az önmagukat formába kényszerítő alávetettek nietzschei ellentétére utalhat.⁷⁵

Az „önzés” vádjára válaszoló – és nyilvánvalóan itt is Nietzsche morálkritikáját visszhangzó – visszakérdezés („[...] Mit akar / itt a jámbor, a jónak és a rossznak / prédikátora? [...]”), amely az „akaratot” az igazság oldalához rendeli, szintén az „akarat” elvének felülvizsgálatára szólít. Ez a revízió természetesen Nietzschehez vezet, akinek hatásával Szabó Lőrinc esetében mindig számolni kell és aki a *Werden* fogalmát úgy magyarázza a „morál” kritikájának kontextusában, amelyet a jelen értelmezésben nyomon követett problematika szükségszerűen iderendel, hogy az, mint cél és rögzített létforma nélküli „keletkezés”, éppen ott veszt el – figyelemreméltóan jogi kifejezéssel – „ártatlanságát” (*Unschuld des Werdens*), ahol a „valamilyenként való lét” formájában az akaratra, a szándékra és a felelősségre vezetődik vissza, s ennyiben éppen az „akarat” testesíti meg – a bűntetés, a jogi-morális ítélkezés előfeltételeként – a bűn/tartozás (*Schuld*) lehetőségét: a *Werden* ártatlansága – akárcsak az igazság „bírói köntösebe” kényszerített vezéré – akkor vész el, amikor beleíródik az igazság fogalma mentén vezérelt morális és intencionális struktúrába, s ez a tudattal és akarral rendelkező szubjektivitás létrejöttén keresztül következik be.⁷⁶ A *Werden* függetlensége az akarttól tehát az önnön lényegét megtagadó énné az „igazság” morális fogalmával biztosított, (ön)tudattal rendelkező, felelősségre vonható szubjektivitástól való elszakadása, és így megint az „eszköz” (a *Werden*ben megnyilvánuló erő) és a feltételezett *cél* (az *én*) széttagolódása számára képez mintát, ami a *Vezér*ben megnyilvánuló erőszakot az igazság és éppen az „akarat” fogalmai által szükségessé tett morális-

⁷⁵ Lásd pl. a *Zur Genealogie der Moral* nevezetes példázatát a „szőke ragadozók hordájáról”, és ezt követően az önfeláldozás morális értékének az alávetettség viszonylataiból való eredeztetését: NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, 324–330.

⁷⁶ „Man hat das Werden seiner Unschuld entkleidet, wenn irgend ein So-und-so-Sein auf Wille, auf Absichten, auf Akte der Verantwortlichkeit zurückgeführt wird: die Lehre vom Willen ist wesentlich erfunden zum Zweck der Strafe, das heißt des Schuldig-finden-wollens.” (Friedrich NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung* = Uő., *Kritische Studienausgabe*, VI., 95.)

jogi rendbe beírt szubjektivitás ellen irányítja, amint azt legtisztábban az „igazság” paradox allegorikus perszifikációja („[...] testtelen ideája / legyőzve is rámkényszeríti páncél / jelszavát és bírói köntösét.”) jelezheti.

Az én extenziójának képlete (leválása az „igazságba” börtönzött tudatról) tehát lényegében éppen egy olyan mozgásnak az allegóriája lehet, amelyet Deleuze intenzitásnak nevezett⁷⁷ s amelynek gyökerei Nietzsche szubjektumtól és tudattól elválasztott cselekvésfogalmához nyúlnak vissza. A *Vészér* első változatában – olyan szövegben tehát, amely tagadhatatlanul az erőszak motívumaiból építkezik – implikált szubjektumkritika egy sajátos khiasztikus viszonyt tár fel a törvény ellen lázadó és a törvény viszonyában, amennyiben a lázadó én „önzése” önnön „keletkezésének” ártatlanságával (hiszen tudattól való megfosztottságával), az igazság törvénye (a törvény igazsága) pedig az én megszemélyesített börtönével esik egybe. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az ezt a felismerést kibontakoztató olvasat játékerét nagy mértékben csökkentheti a későbbi változat kanonizálódása, jól megfigyelhető ugyanis, hogy – a közvetlenebb aktualizáció minden fenyegetése ellenére – a szubjektumkritika szempontjából ez a variáns jóval kevésbé veszélyes: az a „valami”, ami a célként szituált én ismeretlen, új dimenzióját nevezi meg, itt az eredmény, a termék hasonlataiban állítja helyre a lázadás és annak célja közötti kapcsolatot („[...] ahogy a vetésben / az aratás, ahogy bennem a nép:”), a jó és rossz jámbor prédikátorát (a törvény vagy az igazság első perszifikációját) a szembenálló önzések ideológiája helyettesíti (amint azt a szöveg ki is mondja: „szörnyetegnek lát az idegen önzés: / zümmög a vak ideológia!”), az igazság pedig itt már csupán *fegyvertárs*, megszűnik „méltó ellenfél” lenni („A nagyobb jog, a még nagyobb igazság, / a természet ereje söpri el / az ellenséges torlaszokat [...]).”⁷⁸

Az átírat ezzel az első változat olyan, ideologizáló (és pontosan ezért kevésbé radikális) olvasatát nyújtja, amely éppen az én alakzatát homogenizálja. Így persze magára az átírás aktusára is rátelepedik az aktualizáció árnyéka, amelyet Szabó Lőrinc ön-átírásainak jellegzetes stratégiái, például az eredeti múltba utalása az időviszonyok átalakításával („Két kezem van és csak egy életem. – / lesz millió, hogy egy buta revolver / ki ne irtson! [...])”

⁷⁷ Vö. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1989⁶, 360.

⁷⁸ A „nagyobb jog” elvének szerepéről a történeti „igazságszolgáltatás” különböző – elsősorban hegelianus – koncepcióiban lásd KOSELLECK, *I. m.*, 346–347.

– „Csak két kezem volt, csak egy életem... / S lett millió! – mondom ma. [...]”, „Most elbúcsúzom magamtól” – „Elbúcsúztam magamtól”), illetve az új változat hangsúlyozott visszadatálása paradox módon éppen hogy alátámasztanak, hiszen így az új szövegnek teljesen az eredeti variáns helyettesítéseként kellene funkcionálnia. A két változat viszonyának problémája azonban – mint látható – elsődlegesen nem politikai, hanem – a szövegekben implikált szubjektumfelfogás kérdésében – poétikai, ám – s ezt talán éppen a *Vezér* későbbi vád alá helyezésének, aktualizálásának, félreolvasásának vagy ideologikus felhasználásának perspektívái tették felismerhetővé (melyek közé akár a *Vezér* második változata is besorolható) – ugyanilyen mértékben a jog, illetve az igazságosság irodalmi dimenzióját is érinti.

A cél nélküli erőszakként, azaz a jog vagy a törvény, az igazság szisztémájának eltörléseként, tehát – döntő különbségtétellel élve – nem leváltásaként, vagyis nem új törvényhozataként inszcenírozott szubjektumkritika a vers első változatában mintegy magyarázattal szolgálhat arra, hogy a kilencvenes évek rekanonizációs folyamataiban megújult Szabó Lőrinc-recepció, amely éppen a szubjektivitás nem-morális struktúráinak nyomába eredve kezdeményezte Szabó Lőrinc újraolvasását, miért ütközött bele éppen a Szabó Lőrinc-kánonból szinte kicenzúrázott, azt létében leginkább fenyegető szövegbe. Az, hogy a *Vezér*, illetve a *Vezér* fogadtatástörténetének jogi rétege a szubjektivitás új alakzatát éppen a törvény, az igazság vagy a morál jogi konstrukcióinak fundamentálisan erőszakos, vagy önkényes természetén keresztül teszi láthatóvá, egyben továbbárnyalhatja annak a későmodern poétikai kánonnak a megértését, amely a magyar irodalomban a húszas–harmincas évek fordulóján, Nyugat-Európában feltehetőleg már a tízes években bontakozik ki és amelynek szembetűnően hangsúlyos tematikus és nyelvi rétege éppen a joggal és a törvény fogalmával áll szoros összefüggésben, például Szabó Lőrinc (csak a legismertebb példákat említve: *Semmiért Egészen*, *Csillagok közt*) vagy József Attila költészetében, ahol a jogi-erkölcsi tematika és szókincs, illetve az ítéletmondás nyelvi aktusának jelentőségére Németh G. Béla mérvadó tanulmánya hívta fel a figyelmet.⁷⁹ Ez a sajátosság a törvény vagy az igazság hozzáférhetőségét – persze rendkívül eltérő módokon – feltehetőleg nem csupán a meta-

⁷⁹ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő., *11+7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984², 59–60.

fizikai kiszolgáltatottság recepciós alakzatában, hanem – a *Vezér* kapcsán megfogalmazott belátások alapján – a törvény vagy a jog szerkezetének munkálkodó feszültség, a jog önkényes alapjainak elrejtettsége, az alapító (performatív) aktus és a fenntartott működés, vagy akár *Werden* és *Sein* konfliktusa mentén nyelv- és szubjektumfelfogásbeli konklúzióiban is felderíthetővé teszi, miként arra Jacques Derrida Kafka-értelmezéseiben nyújtott egy lehetséges mintát.⁸⁰

Itt csak jelezni van mód annak lehetőségét, hogy ez a felismerés akár a Szabó Lőrinc-költészet legközkeletűbb recepciós kihívásához, az „egoizmus” problémájához való hozzáférés formáit is módosíthatja, szubjektum és törvénykezés viszonyát tekintve például a *Csillagok közt* („Törvényszék? Én is az vagyok!”) újraolvasásával és – ami talán a legnagyobb feladat lehet – a *Semmiért Egészen* „egoista” retorikájának elemzésével. A nevezetes zárlaton („és én majd elvégzem magamban, / hogy zsarnokságom megbocsásd.”) túl ez a vers számos mozzanatában kapcsolódik jog és erőszak viszonyának itt felvetett kérdéseire (a törvényen kívüliség vagy a „bont-hatatlan börtön” képzetei mellett például „a magam törvénye” kifejezés többértelműségében vagy a vers megszólítottjának „akaratlanlansága” és beszélőjének „akarata” közötti viszony sémájában). A vers legalapvetőbb (és a befogadás legtágabb dimenzióit tekintve az olvasást elsődlegesen meghatározó) recepciós döntéskényszere, amely a „megbocsátás” morális, jogi vagy más módon tematikus megítélésére vonatkozik s amely nyilvánvalóan a vers szűnni nem akaró provokativitását generálja, éppen a *Vezér* körüli bonyodalmak kontextusában tér vissza nagyon hasonló formában. Illyés és Szigeti vitájában is ezen a ponton a legélesebb a pozíciók különbözősége: a felmentés vagy megbocsátás Szabó Lőrinc-i fogalmát (amelyhez a „különbéke” képzete is csatlakozna) Szigeti olyasfajta illúzióként értelmezi, amely az „izolált én” „antihumanisztikus” ideológiájának feltétele és következménye is egyben⁸¹ (s ez – a szubjektumproblematikát, illetve az „emberi” konstrukciójának latens szubverzióját tekintve a *Vezér*ben – sokkal pontosabb olvasatnak látszik annál, mint amilyennek az őt szervező ideológia gon-

⁸⁰ Vö. DERRIDA, *Gesetzkraft*, 78–79., ill. Uő., *Before the Law* = Uő., *Acts of Literature*, Routledge, New York – London 1992, 191–197.

⁸¹ Vö. SZIGETI, *Szabó Lőrinc költészetének...*, 238–242.; ill. Uő., *Magyar líra 1947-ben* = Uő., *Irodalmi tanulmányok*, 208.

dolhatta), Illyés – feltűnő gyakorisággal jogi fordulatokkal élő – „védőbeszéde” pedig konkrétan a *Tücsökzenében*, általánosabban az önmagát nyilvánosan „elevenen boncoló” költő attitűdjében véli meglátni a megbocsátás lehetőségét.⁸² Nem utolsósorban Szabó Lőrinc „védőbeszédében” is előkerül a vádlott által „elvégzett” megbocsátás fogalma, például az írói igazolóbizottság előtt tartott beszéd zárlatában (ahol nem felmentő ítéletet kér a bizottságtól, hanem – jövőbeli és múltbeli munkáira hivatkozva – azt, hogy „adják vissza a tollamat”, amivel egyben a vád oldalára tolja át az erőszak megnyilvánulását, hiszen ez a kérés nyilvánvalóan csak olyanoknak szólhat, akik azt a tollat előzőleg elvették),⁸³ különösen erőteljesen pedig *Újságírói védőbeszédében*, egyrészt azon a ponton, ahol azokra a vitákra hivatkozik, „amelyeket másokkal, legtöbbször pedig saját magammal folytattam”, másrészt pedig abban az óhajban, amely közvetlenül a *Semmiért Egészen* zárlatát idézheti fel („Azt szeretném, hogy bízzák a lelkiismeretemre a dolgaimat, én mindent megcsinálok, megoldok, magamtól, a legbecsületesebben, a legigazságosabban.”) és amelyet rögtön ezután a személyes érintettség és a személytelenség perspektívájának Szabó Lőrincnél oly gyakori egymásba csúszása követ („Mialatt jobban, személyesebben gyötörődöm, mint akárki, mialatt összetörök, olyan személytelennek érzem magamat, mintha az egész ügyben nem rólam volna szó”).⁸⁴

Talán különösebb magyarázat nélkül is belátható, hogy – dacára a védőbeszédben megnyilvánuló, félrevezető „lelkiismeret”-retorikának, amely valójában a lelkiismeretnek a hétköznapiól nagyon eltérő fogalmát rejti, hiszen láthatólag nincs összefüggésben például a büntudattal – ezek a paszszusok a törvényhez, az igazsághoz való viszony nagyon hasonló konstellációját tartalmazzák, mint amire a *Vezér* nyújtott példát. Ennek értelmében a vádlott talán éppen azért kerül, paradox módon, illetékesebb pozícióba, mint a bírói hatalom, mert ez mint a jog fenntartásának intézménye, szétszálazhatatlanul összefonódott a jog alapításának erőszakos aktusával (amely pl. az „igazságnak” a „személy” fölötti hatalmát létrehozta), s mint

⁸² ILLYÉS, *I. m.*, 35–36. A *Tücsökzene* recepciójában rendre visszatér az önigazolás vagy a bűnbánat elvárásának képlete, Sőtér pl. többek között éppen ezt hiányolta, lásd SÓTÉR, *I. m.*, 298. Erről lásd bővebben PALKÓ, *I. m.*, 60–65.

⁸³ SZABÓ, *Bírákhoz és barátokhoz I.*, 478.

⁸⁴ SZABÓ Lőrinc, *Bírákhoz és barátokhoz II.* = Uő., *Vallomások*, 492–493.

ilyen maga írja elő a „megbocsátás” vagy a felmentés azon feltételeit (pl. a „felelősség” bonyolult intencionális struktúráját), amelyek mentén igazságot adományozni hatalmában áll. Nem áll viszont hatalmában, a szó mélyebb értelmében, megbocsátani vagy kegyelmezni, hiszen ez – mint valóban performatív aktus – a bűn/tartozás és a büntetés/törlesztés csereforgalmának konvencionális alapját leplezné le, megfosztva azt minden hatalmától, márpedig – mint arra ismét a morál nietzschei genealógiája figyelmeztethet – a jogszerűség vagy igazságosság (*Gerechtigkeit*) sajátos felfüggesztése, a kegyelem, a büntetlenül hagyás képessége a legerősebb előjoga, amely egyszersmind túl van minden jogon.⁸⁵ A szubjektum és az igazság fogalmának Szabó Lőrinc-i kritikája mindenesetre – az „erő” és az „erőszak”, illetve az erőszak kritikája bonyolult összefüggései mentén – olyan újraértelmezés szükségességére világíthat rá, amely a törvényen kívüli megbocsátás fogalmának szigorúan szószerinti olvasatából kell, hogy kiinduljon. A *Vészér* jogi esetében olyan, a Szabó Lőrinc-értelmezés kánonját meghatározó és – mind poétikai, mind politikai értelemben – a mai napig erőteljesen ható problematika lép elő, amely – szintén mind poétikai, mind politikai értelemben – egy olyan munka kezdetét jelölheti (pl. az individualitás nem-esszenciális vagy a felelősség nem-transzcendens fogalmaival való szembesülésben),⁸⁶ amely hozzájárulhat a valóban igazságos történeti megértés⁸⁷ lehetőségeinek feltárásához.

⁸⁵ NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, 309. („Diese Selbstaufhebung der Gerechtigkeit: man weiss, mit welch schönem Namen sie sich nennt – Gnade; sie bleibt, wie sich von selbst versteht, das Vorrecht des Mächtigsten, besser noch, sein Jenseits des Rechts.”).

⁸⁶ Ez utóbbinak egy lehetséges útjaként lásd Jacques DERRIDA, *Den Tod geben = Gewalt und Gerechtigkeit*, főleg 378., 394–395.; ill. – az olyan ítélethozatal feltételeiről, amely nem reprodukálja az elítélt erőszakot – DERRIDA, *Wie Meeresrauschen...*, 103–106.

⁸⁷ Az igazságosság és jogszerűség fundamentális formációinak egy lehetséges modelljét a történeti reflexió aspektusából lásd KOSELLECK, *I. m.*, 338–350.

Névmutató

- Abrams, Meyer H. 192
 Adorno, Theodor W. 308, 313
 Ady Endre 16, 33, 34, 38, 39, 43, 60, 72,
 83, 273, 274
 Agamben, Giorgio 291
 Alpár Ágnes 20
 Anacker, Regine 175
 Apollinaire, Guillaume 49–51, 288
 Arany János 207, 208
 Arnheim, Rudolf 14
 Asher, Kenneth 173
 Assmann, Aleida 329, 330
 Assmann, Jan 329, 330

 Ádám Péter 212

 Babits Mihály 27, 33, 43, 46, 60, 71, 72,
 84, 159, 160, 176, 194, 196–198, 200,
 202, 208, 215, 223, 230, 231, 271,
 274, 280, 286, 289, 296, 299, 300,
 317, 330, 331
 Bagdy Emőke 55
 Bahtyin, Mihail 13, 49, 91
 Bajor Gizi 242
 Bálint György 51
 Baránszky-Jób László 69, 80, 184, 235,
 258, 261, 279, 292, 331
 Barczán Endre 194
 Bart István 304
 Barthes, Roland 12, 29, 212

 Baudelaire, Charles 77, 80, 188–198,
 200–202, 219, 228, 296–298, 301,
 304, 332
 Bayer, Wolfram 218
 Beck András 193
 Bednatics Gábor 14, 110, 162, 163, 175
 Bender, John 174
 Benjamin, Walter 14, 40, 169, 193–195,
 326, 327, 343, 344
 Benkő Loránd 312
 Benn, Gottfried 21, 36, 38, 80, 162,
 175, 176, 219, 235, 236, 271, 276,
 318–321, 333
 Berény Róbert 21
 Bergson, Henri 160, 161
 Bernáth Csilla 328
 Biczó Gábor 111
 Bizám Lenke 194
 Blake, William 304, 305
 Blanchot, Maurice 288
 Blüher, Karl Alfred 188
 Boehm, Gottfried 211
 Bohrer, Karl Heinz 154, 327
 Bókay Antal 158
 Bónus Tibor 14, 290
 Bonyhai Gábor 195
 Bori Imre 44
 Brecht, Bertold 14, 308
 Breilich Angelo 142
 Brentano, Bettina 290

- Browning, Robert 27, 28, 340
 Brunner, Otto 17
 Buda Attila 244
 Buddha 126, 140, 141, 143, 144
 Burke, Edmund 17
 Butler, Judith 342

 Caesar, Julius 346
 Céppède, Jean de La 281
 Chase, Cynthia 190, 199, 337, 339, 343
 Cohen, Barbara 336
 Cohen, Tom 336
 Conze, Werner 17
 Cooper, David 127, 129
 Cooper, John Xiros 162, 173
 Culler, Jonathan 95, 189, 206, 247, 259,
 260, 341, 343

 Csányi Erzsébet 193
 Cseng-en, Vu 143
 Csokonai Vitéz Mihály 274
 Csongor Barnabás 143
 Csuang-ce 125, 141–143, 152, 210, 293

 Dällenbach, Lucien 50
 Dante Alighieri 172, 280, 292
 Dávidházi Péter 289
 Dehmel, Richard 128
 Deleuze, Gilles 129, 352
 Deréky Pál 33, 45
 Derrida, Jacques 10, 12, 111, 190, 191,
 281, 287, 288, 290, 291, 295, 343, 345,
 354, 356
 Dienes Valéria 161
 Dóczy Lajos 306
 Dolar, Mladen 10, 11, 13
 Domokos Mátyás 278, 289
 Donne, John 176, 332
 Donoghue, Denis 168, 171, 172
 Dsida Jenő 172

 Dsuang Dszi lásd Csuang-ce
 Düttmann, Alexander García 343

 Eckermann, Johann Peter 281, 282, 324
 Eliot, Sir Thomas 167
 Eliot, Thomas Stearns 27, 162–164,
 166, 167, 171, 173–177, 281, 340, 348
 Epping-Jäger, Cornelia 26
 Erdődy Edit 51
 Ernst, Wolfgang 241
 Falvay Mihály 27, 340
 Féja Géza 106, 140, 142
 Felderer, Brigitte 14, 241
 Fenyő D. György 46
 Ferenczi László 271
 Ferenczy Béni 268
 Figal, Günter 186, 211
 Finter, Helga 37
 Fodor Ilona 242
 Fogarasi György 17, 103, 189, 343
 Fónagy Iván 43, 101
 Foucault, Michel 120
 Földes Imre 21
 Frank, Kaspar 14
 Frank, Manfred 201
 Franyó Zoltán 312
 Freud, Sigmund 136, 267, 268
 Frey, Hans-Jost 202
 Fried István 16
 Friedrich, Hugo 32, 192
 Frye, Northrop 25, 26, 166, 340
 Fülöp László 184, 251
 Füst Milán 39

 Gáborjáni Szabó Klára 133, 288
 Gadamer, Hans-Georg 164, 194, 195
 Gál István 280
 Gáldi László 196
 Garai László 55
 Gardner, Helen Louise 167, 172, 184

- Garloff, Peter 343
 Gasché, Rodolphe 191
 Gautier, Théophile 189
 Gehlhoff-Claes, Astrid 319, 320
 Gelniczky György 46
 Genette, Gérard 103, 218, 227, 229,
 230, 280, 281
 George, Stefan 19, 194–198, 200, 202,
 231, 271–273, 286, 314–319, 331, 347
 Gera György 189
 Gilman, Margaret 189, 192
 Gnüg, Hiltrud 36
 Goethe, Johann Wolfgang 124, 277,
 281, 282, 284, 290, 297–301,
 306–311, 313, 314, 322–325, 332
 Gottert, Karl-Heinz 13
 Guattari, Félix 129
 Gumbrecht, Hans Ulrich 18, 70
 Günther, Hans 330

 Gyergyai Albert 298

 Hahn, Alois 330
 Halász Gábor 60, 64–66, 93, 176, 298,
 300, 332
 Halmos Ferenc 289
 Hamacher, Werner 343
 Hankiss Elemér 49
 Hansági Ágnes 144
 Hardt, Manfred 32
 Hart Nibbrig, Christian L. 343
 Hartel, Gaby 14
 Haug, Walter 339
 Haverkamp, Anselm 201, 202, 240,
 264, 336, 339
 Heath, Stephen 12
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 157,
 158, 190, 191, 301, 324, 341, 352
 Heidegger, Martin 13, 157, 158, 564,
 175, 177

 Hérakleitosz 163
 Hetényi-Heidelberg Albert 20
 Hevesy Iván 21
 Heydebrand, Renate von 329
 Heym, Georg 16, 227, 332
 Hillebrand, Bruno 236
 Hillis Miller, Joseph 27, 173, 336, 344
 Hirsch, Alfred 193
 Hitler, Adolf 26, 335, 345–347
 Hoffmann, Paul 192
 Hornig, Dieter 218, 280
 Horthy Miklós 346
 Horváth Iván 55
 Hošek, Chaviva 9, 340
 Hölter, Achim 330
 Hsun, Lu 143
 Hugo, Victor 128
 Husserl, Edmund 111, 157, 177
 Huxley, Aldous 244–246

 Illyés Gyula 107, 280, 290, 312, 339,
 340, 348, 354, 355
 Imre László 208, 239
 Iser, Wolfgang 192

 Jacobs, Carol 193
 Jádi Ferenc 158
 Jakobson, Roman 18, 49, 193, 194, 304
 Jauß, Hans Robert 49, 50, 141, 180,
 188–193, 195, 197, 198, 202, 327–329
 Jézus Krisztus 31, 171, 172, 182
 Johnson, Barbara 219, 336, 337
 József Attila 5, 19, 32, 33, 44–53, 55–58,
 72, 156–159, 161, 172, 175–178, 181,
 186, 208, 216, 222, 298, 353
 Just Béla 300, 302

 Kabdebó Lóránt 7, 16, 23, 27, 30, 36, 37,
 39, 42–44, 64–66, 69, 84, 91, 92, 95,
 99, 105, 106, 138–140, 151, 179–181,

- 183, 199, 203, 204, 207, 210, 214, 216,
235, 239, 243, 250, 251, 257–259, 271,
279, 289, 294, 297, 321, 330, 331–335,
338, 345, 349, 350
- Kafka, Franz 354
- Kamper, Dietmar 77, 80
- Kamuf, Peggy 287
- Kant, Immanuel 326
- Kányádi Sándor 312
- Kardos László 298–301, 320
- Karinthy Frigyes 134
- Kaspar, Frank 14
- Kassák Lajos 14–16, 18, 19, 21, 22, 25,
28, 32, 34, 45, 60, 160
- Katona Gábor 190, 326
- Kazinczy Ferenc 306
- Keats, John 128
- Kelemen Pál 15, 290
- Kemper, Hans-Georg 34
- Kenner, Hugh 165, 167
- Kenyeres Zoltán 151
- Keresztes Szent János 169
- Khajjám, Omar 298–300
- Király Edit 193
- Király Gyula 199
- Kisklára lásd Gáborjáni Szabó Klára
- Kiss Ágnes 103
- Kiss Lajos, Cs. 67, 111
- Kiss Noémi (Gyulai) 300
- Kittler, Friedrich (A.) 10, 14, 18, 129,
191, 241, 290, 311, 312
- Kodolányi János 274
- Kofman, Sarah 281
- Komlós Aladár 32
- Kommerell, Max 324
- Kontor István 302, 316, 319
- Korompay H. János 192
- Korzáti Erzsébet 242, 248, 249, 258,
259, 263, 266, 268, 289
- Koselleck, Reinhart 17, 343, 352, 356
- Kosztolányi Dezső 21, 156, 172, 212,
297, 298, 301–307, 309, 310, 312, 313
- Kovács Árpád 199
- Kovács Béla Lóránt 262, 264, 289
- Kovács Zoltán, Z. 190, 339
- Kozmutza Flóra 289, 290
- Köhler, Erich 188
- Köpeczi Béla 196
- Kristeva, Julia 120, 136
- Kulcsár Szabó Ernő 60
- Kulcsár-Szabó Zoltán 7, 93, 141, 188,
189, 328
- La Fontaine, Jean de 245
- Lacan, Jacques 10, 11
- Lachmann, Renate 49, 240, 264
- Langbaum, Robert 26, 27
- Lenin, Vlagyimir Iljics 346
- Lévi-Strauss, Claude 304
- Lóci lásd Szabó Lőrinc, ifjabb
- Lowell, Robert 27
- Lőrincz Csongor 110, 113, 148, 239,
241, 243, 250, 332
- Lőrinczy Éva, B. 10
- Luhmann, Niklas 61, 62, 70, 79, 80
- Lukáts János 184
- Majoros Valéria 46
- Mallarmé, Stéphane 156
- Man, Paul de 9, 94, 96, 97, 99, 103, 155,
180, 188–191, 193, 195, 198,
200–202, 326–329, 336, 337, 341–345
- Mann, Thomas 281
- Mare, Walter de la 128
- Margócsy István 270, 295
- Márkus György 211
- Marót Károly 241, 254
- Marquard, Odo 336
- Mártonffy Marcell 268
- Martyn, David 327, 328
- McGann, Jerome J. 280

- Menke, Bettine 12, 191, 201, 339, 340, 342–344
 Menyhért Anna 9, 11, 27, 64, 92, 240, 245, 270, 271, 285, 330
 Mersch, Dieter 211
 Metzger, Hans 288
 Meyer-Drawe, Käte 129
 Meyer-Kalkus, Reinhart 11, 14,
 Mikes Kelemen 292
 Mikes Klára 288
 Mikes Lajos 14, 81
 Miklós Pál 143
 Mill, John Stuart 25, 26, 28, 340
 Miller, Jacques-Alain 11, 12
 Molnár Gábor Tamás 180, 189, 212, 290
 Moog-Grünwald, Maria 329
 Morgenstern, Christian 128
 Morrison, Paul 173
 Munch, Edvard 22
 Munkácsi Piroska 21
 Mussolini, Benito 335, 346, 347
- Nagy Péter, H. 16
 Napóleon, Bonaparte 346
 Nemes Péter 9, 97, 201, 342
 Németh Andor 45
 Németh Antal 298
 Németh G. Béla 26, 27, 64, 65, 73, 92–94, 155–158, 162, 175, 176, 178, 215, 238, 253, 333, 340, 353
 Németh László 23, 275, 276, 294, 298, 325, 332
 Neumann, Gerhard 240
 Neumeister, Sebastian 188, 189, 192
 Nietzsche, Friedrich 20, 110, 144, 153, 156, 160, 161, 185, 186, 276, 281, 295, 325, 338, 342, 351, 352, 356
- Országh László 176
- Pagliarani, Elio 32
 Palkó Gábor 16, 66, 92, 330, 333, 334, 355
 Parker, Patricia 9, 340
 Parry, Milman 13
 Péri Benedek 146
 Pfeiffer, K. Ludwig 18, 70
 Pfister, Manfred 63
 Pindaros 42
 Platón 241, 245, 254, 255
 Plessner, Helmuth 77, 111
 Potebnya, Alexandr 49
 Proust, Marcel 239, 332
- Rába György 18, 23, 36, 38–40, 42, 43, 64, 73, 78, 93, 102, 106, 127, 145, 146, 197, 220, 222, 227, 230, 231, 235, 251, 256–258, 298–300, 304, 305, 308, 331, 332, 338, 346
 Radnóti Miklós 105, 333
 Rand, Nicolas 196
 Redfield, Marc 327
 Reményi József 176
 Renaud, Philippe 50
 Révész Béla 40
 Riffaterre, Michael 26, 156, 340
 Rónay György 152, 198, 242, 243, 271, 297, 301, 303, 307
 Ronell, Avital 13, 281
 Roskothen, Johannes 118, 121, 123
 Rottenberg, Elizabeth 288
 Roudiez, Leon S. 120
 Rózsa Olga 176
- Said, Edward W. 139, 146
 Sandig, Barbara 93
 Sándor, Nagy (Alexandrosz Magnosz) 346
 Sárközi György 24, 226
 Saussure, Ferdinand de 10
 Schiller, Friedrich 326

- Schlaffer, Heinz 199
 Schmidhäuser, Eberhard 75
 Schmitt, Carl 15, 67, 74, 110, 111
 Schopenhauer, Arthur 126, 127, 137,
 144, 145, 151, 180
 Schwibs, Bernd 129
 Segebrecht, Wulf 308–310, 313
 Segers, Rien T. 329
 Seneca, Lucius Annaeus 180
 Sepsi Enikő 156
 Serres, Michel 77
 Seuphor, Marcel 52
 Shakespeare, William 258, 272, 273,
 275, 291, 292, 298, 299, 332, 340,
 341
 Simmel, Georg 110
 Simon Róbert 147
 Simon Zoltán 137, 142, 145
 Simpson, John A. 28
 Sinfield, Alain 26
 Somlyó Bálint 281
 Somlyó György 257, 304
 Sőtér István 196, 243, 250, 251, 257,
 331, 355
 Spivak, Gayatri Ch. 174
 Sprinker, Michael 193
 Stadler, Ernst 38
 Staiger, Emil 308
 Stark Antal 158
 Stefanson lásd Steffánson
 Steffánson, Dávid 128
 Stierle, Karlheinz 336
 Stirner, Max 66, 69, 216, 349
 Stramm, August 18, 36, 222
 Sutyák Tibor 120
 Swinburne, Charles Algernon 27

 Szabó Lőrinc, ifjabb 17, 129–137,
 150, 288
 Szabó Zoltán 93
 Szabolcsi Miklós 33, 37, 44, 45, 51, 54,
 57, 298, 300, 302, 303
 Szász Károly 306
 Szávai János 250
 Szegedy-Maszák Mihály 297, 304
 Szegi Pál 91, 139
 Szegzárdy-Csengery József 301
 Széles Csongor 95, 189, 206, 247, 341
 Szemere Samu 157
 Szentkuthy Miklós 106, 107, 116, 176,
 242, 276, 299, 332, 333
 Szigeti József 107, 250, 347–349, 354
 Szigeti Lajos Sándor 172
 Szilágyi Péter 258, 289
 Szili József 25, 340
 Szofoklész lásd Szophoklész
 Szophoklész 146
 Szuromi Lajos 161

 Tallár Ferenc 194
 Tamás Attila 51
 Tamás Gáspár Miklós 295
 Tandori Dezső 106, 107
 Tennyson, Alfred 27, 286
 Thaly Kálmán 292
 Thomka Beáta 93, 193
 Tinyanov, Jurij 199
 Titzmann, Michael 63
 Tolcsvai Nagy Gábor 319–321
 Tormay Cécile 21
 Tóth Árpád 75, 296, 298, 300, 302, 303,
 305, 307, 322
 Tóth Lajos 330, 331, 333
 Tókei Ferenc 142, 143
 Török Gábor 57
 Trakl, Georg 182
 Tucker, Herbert F. 25, 340
 Tverdota György 55, 160, 161, 239

 Udvarhelyi Dénes 330, 331, 333

- Vágó Márta 56, 159
Vajda János 75
Valéry, Paul 166
Vang-An-Si 142
Várkonyi Nándor 152
Vástány Rita 190, 339
Végh Gusztáv 21
Vendler, Helen 25
Verlaine, Paul 208, 286, 303
Vietta, Silvio 34
Villányi György 19
Villon, François 287, 298, 300, 302, 320, 332
Voruz, Veronique 11
Vossenkuhl, Wilhelm 211

Wacha Imre 51, 54, 55
Wagner, Richard 10, 15, 16, 20
Walden, Herwarth 311
Waldenfels, Bernhard 111, 112, 116, 120, 129, 138, 150
Walther, Rudolf 17
Walzel, Oskar 340

Warminski, Andrzej 336
Warning, Rainer 50, 339
Waters, William 25
Weber, Elizabeth 343, 345
Wehle, Winfried 50
Weiner, Edmund S. C. 28
Weinrich, Harald 268
Wellbery, David E. 174
Weöres Sándor 150–152
Wilde, Oscar 300, 302, 305
Wilhelm, Richard 142
Wittgenstein, Ludwig 211
Wolf, Bogdan 11
Wolfenstein, Alfred 116, 117
Wong, Lisa Mai-Wing 25, 340
Wulf, Christian 77, 80
Wuthenow, Ralph-Rainer 195

Zanetti, Véronique 70
Zemplényi Ferenc 280
Zerkovitz Béla 20
Zoltai Dénes 190

Ráció Kiadó

Budapest, 2010

www.racio.hu

Kiadványszám: 126

Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Felelős szerkesztő: Bednánics Gábor

Borítóterv: Arany Imre

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, Budapest (www.mondat.hu)

ISBN 978-615-5047-04-6