

**A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETE
IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK**

128. szám

**Szerkeszti:
FENYŐ ISTVÁN**

KABDEBÓ LÓRÁNT

„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”

(A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében)

**Lektorálta
KENYERES ZOLTÁN
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ**

TARTALOM

**KÖLTÉSZETBÉLI PARADIGMAVÁLTÁS
A HÚSZAS ÉVEK MÁSODIK FELÉBEN**

**A DIALOGIKUS POÉTIKAI PARADIGMA NAGY PILLANATA:
SZABÓ LŐRINC SZEMÉLYISÉGLÁTOMÁSA (TE MEG A VILÁG)**

SZABÓ LŐRINC EPIKUS VERSE

A TERMÉSZETI TÁRGY

1. mint a dolgok és lehetőségek dialógusa

A TERMÉSZETI TÁRGY

2. mint az önmegfogalmazás lehetősége

TÖRTÉNET ÉS TÖRTÉNELEM

CSALIMESE ÉS/VAGY ÜDVTÖRTÉNET

**AZ ÉLETRAJZI VERSCIKLUS
MINT AZ ÉLETMEDITÁCIÓ ALKALMA**

JEGYZETEK

Mottó:

„Csak félig értünk egy embert, ha azt tudjuk, hogy benne mi miből származott. Ha csak erről volna szó, akár meg is halhatott volna már régen. Mint élő azonban nem fogtuk még fel; mert az élet nemcsak tegnapokból áll, s az életet nem magyarázza meg, ha a más tegnapra redukáljuk. Az életnek holnapja is van, s a más csak akkor értjük, ha ismereteinkben a tegnap volthoz hozzácsatlakozhat a holnap.”

Carl Gustav Jung:
Über die Psychologie des Unbewußten. 1916¹

„Az az értelem, amelyet a számunkra a történetileg távoli szöveg újranyerhet, nem csupán a maga eredeti horizontjának implikátumaiból bontakozik ki, hanem ugyanolyan mértékben az értelmezői tapasztalat későbbi horizontjából is. [...] A saját tapasztalat horizontját magát főként tartalmilag kell érvényesíteni és összekapcsolni az idegen horizonttal ahhoz, hogy egy más értelmezés új horizontjának birtokába juthassunk. A megértés történetiségének ez a dialektikus meghatározottsága alapján véve nem jelent mást, mint Heideggernek azt a hermeneutikai maximáját, hogy az igazi értelmezésnek nemcsak kivennie kell a dolgot a szövegből, „anélkül, hogy tüntetne vele, észrevétlenül valamit a sajátjából is hozzá kell adnia”. S ez egyidejűleg azt jelenti: „Az igazi értelmezés ugyan sohasem jobban érti meg a szöveget, mint ahogyan azt annak szerzője értette, de bizonyára másként. Csak ennek a másnak olyannak kell lennie, hogy ugyanarra vonatkozzék, mint amire az értelmezett szöveg gondol’.”

Hans Robert Jauss:
Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 1982.²

KÖLTÉSZETBÉLI PARADIGMAVÁLTÁS A HÚSZAS ÉVEK MÁSODIK FELÉBEN

1926 után valami történt a magyar lírában. A líra egészében: mindegyik költő pályáján. Ugyanakkor két szembeszökően markáns és egymástól határozottan elkülönülő jellegű versszemlélet válik hangsúlyossá, az elkövetkező poétikai értékrend meghatározójává: az Illyés-féle nép-nemzeti kötöttségű, pedagógiai célzatú ábrázoló, lineárisan elbeszélő jellegű és az egyes ember létezési viszonyulásait elemző, a személyiség szabadságharcát vállaló, létbölcséleti ihletettséggű, dialogikus szerkesztésű Szabó Lőrinc és nyomában József Attila pályáján. Kötetcímeikkel jelezve: a *Nehéz föld* és a *Te meg a világ* kötetek létrejötte. Az esztétikában még a crocei paradigma érvényessége a meghatározó a hazai érdeklődés számára³, a filozófiában ugyanekkor (Szilasi baráti közvetítésével) szinte a megjelenésével szinkronban eljut magyar költőhöz (és a címzett, Babits, mértékadó és tájékoztató is) Heidegger fő műve, a *Sein und Zeit*⁴.

A változás leírása, interpretációja már in statu nascendi elkezdődik és szinte a mai napig tart; ahány irányzat, annyi szempont érvényesül a váltás mikéntjének értelmezésében.⁵ A magam részéről a továbbiakban egyetlen költő lényegi átalakulásának szembesítését szeretném elvégezni a korabeli esztétika és filozófia eseményeivel: Szabó Lőrinc 1926 után bekövetkező, az 1932-es megszerkesztésű *Te meg a világ* kötettel tetőző változását⁶ írom le a jelzett poétikai és filozófiai koordináták figyelembevételével. Mivel pedig éppen a jelzett időszakról válik a magyar líra jellegzetességévé a filozófiai meghatározottság poétikai megformáltságú jelenléte, ezt a megfelelést hangsúlyozottan kísérem figyelemmel, nem mindenkor érvényes értékszempontként, de a vizsgálandó paradigma újszerűségének minősítéseként. Szabó Lőrinc költészete ekkortól nem vezethető vissza költői előzményekre, kortárs példákra: magára marad eredményével, kortárs filozófiai visszaigazolással buzdítva magát, ellensúlyozva kezdeti ijedelmét, megdöbbenését. Teljesítménye egyedülálló: úgy vélem, hogy ez a pályamódosító váltás az eddigi szakirodalomban hangsúlyozott stílus- és részbeni témaváltáson túlmenően egy általános érvényű poétikai paradigmaváltás optimális kilicválása is egyben. És a magam részéről meggyőződésem, hogy a paradigmaváltás egyéb hazai megvalósulásaihoz képest ez a változat teljesítette be a legteljesebben a korszak történetiségében megnyilvánuló filozófiai igény poétikai adekvációját. Világirodalmi mértékkel is értékelhető teljesítmény.

* * *

„A költő konzervatív!” A kortárs tudatban a húszas évek végén lezajló poétikai szemlélet- és gyakorlat-változás egyfajta avantgarde-ellenes visszarendeződésként fogalmazódott meg. Babits a mester öntudatával, a kurátor és a Nyugat-szerkesztő presztízsével veszi tudomásul, az ellene lázadó a visszatérés belátásával és önkritikájával⁷. Maga Szabó Lőrinc ekképpen írja le a *Tücsökzenében* az utólag kitérőnek minősített éveket (*Kalibán*, 1922-23; *Fény, fény, fény*, 1924-25; *A Sátán Műremekei*, 1926): a „rendetlen szabály” után „dacot és szitkokat” hall, „egy torzonborz állat vágyait” érzékeli, és azt látja, „hogy jönnek a pokol zászlai” (243. *Babits*). Míg a meghatározónak a Babits nevével és hagyományával jellemezhető poétikai magatartást minősíti: a „hős, szent, király” képlettől⁸ vezet az út a visszatérésig: „akit soha el nem hagyok”.

Elméletben ugyanez a visszarímelés már tudatos a váltás pillanatából: Babits, 1919: „A költő konzervatív! [...] Az ő világa a koralloké, mely épül csöndesen a vad habok közt, ág ágra, míg hegygé lesz, szigetté, földrésszé [...] nem változás az, nem is elvtagadás, mikor ő azt kiáltja,

hogy konzervatív! Inkább felébredés, felismerése igaz hajlamának, valóságos rendeltetésének, kincseihez-kapás a veszély idején. Mindig ezeket a kincseket őrizte... Konzervatív: őrző.”⁹ Szabó Lőrinc, 1929: „Pártok és párthívek, irányok és iskolák vannak tehát az irodalmi életben, de nem látják tisztán egymást. Úgy tesznek, mint a vallásos emberek: dogmatikusan tagadják egymás istenének létezését. Vannak azonban az életben is, akik egyikben sem vagy mindenk fölött álló közös istenben hisznek; ezek az egyházak szempontjából ateisták. Az esztétikában én ilyen ateista vagyok, s bizonyosra veszem, hogy minden irány legjobbjai, alkotók és kritikusok valamennyien e felé az ateizmus felé érlelődnek, ami - a hitélet dolgaival ellentétben - az irodalomban konzervatívósodást, de nem öröklött konzervatívságot jelent.”¹⁰

Mit is jelent 1919-ben és hozzá hajolva 1929-ben ez a konzervatívósodás? Semmiképpen nem valamely tematikai vagy stílusformációhoz való kötődést. Sőt (és ezt Szabó Lőrinc beszűrt mondata hangsúlyozza is) éppen egyfajta irányzattól való függetlenedést. Olyan kultúrpolitikát dicsér (a Lunacsarszkij-féle, ma már tudjuk, csak látszatot), amely „pálcát törne az irányok fölött annyira, amennyire megérdemlik, s noha praktikus megfontolások vezetnek, az igazi magas kultúra szempontjából kifogásolhatatlanul degradálja részletértékké (s kifogástalanul védi meg részletértéknek) a modern divatok forradalompolitikai tendenciáit.”¹¹

A tematika, a stílusformáció és a műalkotáségsz önelvű megvalósulása közötti dialektikus kapcsolatot hangsúlyozva éppen az alkotásfolyamatban megnyilvánuló szabadságot hirdeti: nem a kapcsolódás, hanem éppen az alkotás felszabadítása (az ő szavával: „fesztelensége”) válik fontossá számára.

Ezt a felszabadulást jelenti ez esetben a Babits által korábban kifejtett, a Gundolf-féle organikus fejlődés elvét követő metafora, és ehhez kapcsolódik vissza Szabó Lőrinc is „a részletek organikus egygyéformálásáról” beszélve: „Az újnak és a szépnek biológiailag történő megteremtése, a művészi alkotásnak egyetlen igazi módja a tartalom és forma egyszerre születését jelenti, olyan élettani egységet, amely az alkotás legmisztikusabb műhelytitkaihoz vezet vissza, az átélésnek, a belső áttelelésnek, az öntudatlanul teremtő és újjáteremtő léleknek s a rendező, megvilágosító, de nem kevésbé misztikus értelemnek azokhoz az ismeretlen elemeihez, amelyeknél a derengő érzés és gondolat még minden létező és lehetséges formát megelőző keveredésben valami alakatlan, lebegő zeneszerű életet él. [...] A legigazibb művészi újszerűség egyszerűen csak életet hoz, készen, érett teljességben, olyan természetesen és annyira támadó gesztus nélkül, mint a fa, amikor gyümölcsét megtermi.”¹²

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

Ez az irodalomtörténeti pillanat, amikor - túl egyfajta, csak az avantgarde-kalandra tekintő alkalmi visszarendeződésen - már a kortárs elmélet is a paradigmaváltás esélyeit vizsgálja: az újabb költészet egészének kimerülését és a teljes költői hagyományhoz fordulás gazdag lehetőségeit veszi számba Halász Gábor 1929-es, *A líra halála* című tanulmányában. *Egyfajta líra halála* - lehetne a tanulmány pontosabb címe, amely éppen a romantikától érvényes

hagyományt parentálja el, megnyitván „a líra ellenforradalmának” elméleti lehetőségét. Ugyanakkor, ő maga nyitva hagyja - jogosan, mert az kívül esik a kritikus kompetenciáján - az új paradigma leírásának kérdését: „nem ezt az ismeretlen arcú, új verset fürkésztük - költők dolga életbe hívni”¹³; ekkor ugyanis csak a váltás szükségessége tudatosítható, „a líra halála” akkor divatos szlogenjének értelmezése és konkretizálása egyfajta hagyomány halálára, és éppen ez által a líra megújulásának elméleti felszabadítása. Az elmélet csak lehetőséget nyithat, az érvényes új paradigmát a költői gyakorlatnak kell kikísérleteznie. Ennek esélye adódott Szabó Lőrinc 1927-28-as verseiben.

A Sátán Műremekeit követő versek eme esztétikailag interpretálható helyzetét Croce *Esztétikájából* olvasom ki: „Mikor a praktikus ember azon veszi észre magát, hogy egy vagy más pontban homályba jutott, vagy mikor kétség szállja meg, a cselekvést vagy nem kezd meg, vagy félbeszakítja; az elméleti pillanat, melyről az emberi cselekedetek egymásra következésének forgatagában gyakran megfelelnek, most fontossá válik és hosszabban elfoglalja az öntudatot. S ha ez még megnyúlik, a praktikus ember Hamletté lehet, aki hányódik a cselekvés vágya és a helyzetekről és eszközökről való kevés elméleti világosság között; ha pedig kedve támadván a szemlélődésre és fejtörésre, kisebb vagy nagyobb részben másokra hagyja az akarást és munkálkodást, kialakul lelkében a művésznek és a tudósnak vagy bölcselőnek csendes diszpozíciója s a praktikus ember olykor ügyetlenné válik vagy egyenesen hibássá lesz.”¹⁴

„Homályba jutott” és „kétség szállja meg” - ez a jellemzője az ekkori „praktikus ember”-nek, a költő Szabó Lőrincnek is. Felgyült benne az új költői világ, amely a hagyományos esztétikai normákkal nem magyarázható, és körülötte a poétikai gyakorlat is átalakulóban van. Vállalhatja a benne élő, az addigi verset szétfeszítő ellentétet? Milyen szemléletileg hiteles szerkezet képes ezt poétikailag elfogadható egységgé szervezni? Az első mozdulat ijedt hallgatás és elméleti eszmélkedés. Egy év hallgatás után kezd tudatosan új módon írni, és utóbb e szerint rendezi kötetébe a korábbi (1927-28-as) válságtermékek egy részét is. Ekkor derül ki: ami kétségbeejtette, értéként tündöklik, ami kudarc volt, abból születhetett az új poétikai szemlélet.

* * *

A hasznossági elv. Az 1926 május elsejei - gondolom az alkalom sem lehetett véletlen - Magyarországon megjelenik Szabó Lőrinc *A költő éljen a földön* című verse, amely *A Sátán Műremekei* kötet záró darabja lesz *A Költő és a Földiek*¹⁵ címmel, és maga a költő is a kötet (és korszaka) ars poeticájaként emlékezik majd meg róla.¹⁶ Ugyanezt a verset átírja később a *Tücsökzene* számára is, de abban a kötetben már idézőjelbe teszi az egész verset, „mert mintegy distanciát akartam jelezni, azt, hogy mindezt nem okvetlenül a mostani énem mondja, hanem az 1926-os, vagyis *A Sátán Műremekei*é.”¹⁷

Ebben a versben ismételten, kiemelten, három versszak kezdősoraként hangzik el: „Legyen a költő hasznos akarát.” Ezt megelőzően pedig, az első versszakban elutasítja mind az individuuma („becstelen [...] mely csak a léha önzésnek hízeleg”), mind a gyönyörködtetésre utaló („haszontalan [...] ha testtelen káprázatok szépségei felé mutat”) tendenciáit a költészetnek. Szenvedélyesen foglal állást az újkori esztétika egyik kérdésében: a hedonisztikus elvvel szemben a pedagógiai követi, majdhogynem szó szerint ismételve az elv mellett érvelő ókori - Platonból vett - crocei példát: „Szép, ami célhoz vezet, vagyis a hasznos.”¹⁸

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

A magyar költői hagyomány a reformkortól kapcsolódik ehhez. Antológiadarabok utalnak egymásra: Eötvös és még szuggesztívebben Petőfi *A XIX. század költőiben* fogalmazta meg, és Illyés Gyula még 1955-ös *Szabó Lőrinc*-esszéjében is ide utal vissza: „Mindnyájan a tizenkilencedik század eszmevilágában élünk. Problémái a feladatunk, reményei a vigaszunk; öröksége fölhasználása és fölszámolása nélkül nincs utunk.”¹⁹ Ez a hasznossági elv az, amely a kortárs és barát, de elkülönülő utat beteljesítő Illyés számára meghatározóan a költészet archimédészi pontja marad. Olyannyira, hogy éppen Szabó Lőrincnek a tizenkilencedikből a huszadik századba való átérését is ezen elv érvényességének alkalmazásával értelmezi.²⁰ Tehette ezt, mert a hazai kritikai és történetírói gyakorlatban érték kategóriaként szerepelt a hasznossági elv, tankönyveink mindmostanáig e szerint válogatják és értelmezik szemelvényeket.

Mindehhez a gyakorlati ars poeticához utóbb kapcsolódott a marxizmus is, mind gyakorlati normarendszerével, mind esztétikai építményével, a preferálást a kizárólagossággal helyettesítve.²¹ Az egymással világnézetében vitatkozó nemzeti és osztályharcos hagyomány találkozott a gyakorlati kíváncsisággal: az irodalmat mint *hasznos* ténykedést óhajtott. Az így értelmezett Petőfi lesz (persze más célzattal) Révai és Illyés mértéke, így kerülhetett a félig bevallott, „realista pártköltő” József Attila a példák sorába, és ezért lett mind a marxisták, mind a nemzet szemében egyként a legnagyobb élő nemzeti költő évtizedekig maga Illyés Gyula.

De ezzel is magyarázható Babits és Illyés a harmincas évektől szorossá váló kapcsolata is. Ha Szabó Lőrinc a korábbi Babits-hoz tér meg, és a *Harc az ünnepért* kötetet „első mesteremnek” ajánlja, Illyés a húszas évek Babits-lírájából éppen az így is értelmezhető nemzeti költő szerepkörét olvassa ki és szuggerálja, amelyet azután a mester is igyekszik beteljesíteni.²²

Így szemlélve egy parttalan hasznossági elv alakult ki mind az elméletben, mind a gyakorlatban, amely a „mi”-re tette a hangsúlyt, és a „hogyan”-t mint artisztikus aktust veszi számításba, ezzel visszakötve a gyakorlatot a múlt században megfogalmazott tematikákhoz. Például: „*A Sátán Műremekeinek* torlódó expresszionizmusa után a *Te meg a világ* hűvös szonettjei csak annál metszőbben mondják azt, amivel ez a fiatalember a városba érkezett: az igazság és boldogság számonkérését. Kifejezőképessége - érzékletes plaszticitása, lényegét adó tömörsége - óriásit fejlődik. Magatartása szinte semmit. A legsötétebb pesti Afrikából még mindig részletjelentések érkeznek s nem a nagy fölfedezés világos térképrajzai [...], egy korszak gondját s indulatát gyűjti. És soha magyar verskötet nem ábrázolta ilyen kietlennek, embertelennek az életet.”²³ Árulkodó szó hangzik el: ábrázolás; a hasznossági és mimézis-elv összekapcsolása.

* * *

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

Ennek az esztétikai igénynek gyakorlati megvalósulása a magyar lírában egy látszólag korszerűtlen és műfajilag önellentmondó verstípus lesz: az epikus vers. Létrejöttének paradoxonát történetének egészében magában hordozza. Ugyanis az esztétikai igénytől önállósodva mint

stílusjelenség utóbb tartós életet él, majd amikor stílusjelenségként már régen epigonéletre jutna, másodlagos esztétikai igény - a szektás irodalmi elvárás korában - hosszú ideig stílus-eszménnyé reorganizálja. Ugyanakkor az epikus vers esetében Szabó Lőrinc költészetében éppen az esztétikai igénynek és a stílusjelenségnek szétválását figyelhetjük meg. *A Sátán Műremekei* kötet után a költő első mozdulása éppen az *ábrázolás*, a mimézis irányában történik. Ezzel költészetében az epikum is jelentős szerephez jut. Az ismert életmű erről alig ad számot, ha csak a *Vezér* című verset vagy a *Betűk és emberek* ciklust nem vesszük számba. De a textológia előkereste a *Köszönöm, bátyuska...* kezdetű történetet, *A költő levele barátaihoz*, *Gép s gyár mozdul, s in indul messze útra*, a *Vereség után*, a *Tízezer magyar gyermek* című verseket²⁴ és azt a *Pandora* idején (tehát 1927-ben) írott ciklust, amelynek darabjait „szégyenemben, mert Mikes leszólta őket, megsemmisítettem.”²⁵ Ezekből a *Tíz éve*, a *Vereség és fájdalom* és a *Mint járvány vagy zsarnok látogató* című versek maradtak meg.²⁶ „A vers világosan érezteti a gondolat megszerkesztésének lassú, szerves átépülését a 'vers libre'-ből a klasszikusabb zárt formákba. A nyugtalan stílus is lemondott a megafonhasználatról, de változatlanul élénk, vibráló, 'józanul expresszionista'. [...] Irtózatos fantáziálások és értelmetlen, terméketlen dühök képe: így állt rajtam bosszút az élettelen eszmeiség.”²⁷

Az avantgarde-ból az elbeszélő ábrázoláshoz vezető fordulat itt még éppen a másik esztétikai komponens, a pedagógiai igény hiánya miatt nem teljesülhet: a hasznosság helyett az önzés uralkodik el a versekben. Így azután mindaddig, amíg ez az önzés nem kap filozófiai-esztétikai igazolást Szabó Lőrincnél (Max Stirner hatásának feldolgozásaként), a crocei értelemben inkább lerontja, mint építi a Szabó Lőrinc-i verset. A fordulatot ekkor nagy korabeli visszhanggal és hatással, a vállalt eszményt sikeresen beteljesítve Illyés *Nehéz föld* című kötete végzi el, kielégítve az esztétikai kritériumokat (pedagógiai-hasznossági elv, ábrázolás) és beteljesítve a stílusjegyeket (lineáris elbeszélő attitűd). Ugyanezt a fordulatot teszi meg József Attila is a harmincas évek elejére, a kortársai között kevésbé visszhangosan, akkor következetesen a kommunista pártideológiához kötve nagyvárosi tájverseit és az Illyéssel versengő falusi tematikájú leírásait.

Szabó Lőrincnél azután az 1927-28-as években gyökerező és az 1932-es *Te meg a világ* kötetben összegeződő (a továbbiakban elemzendő) filozófiai késztetésű versei *után* (amikor már sem a pedagógiai-hasznossági elvet, sem a szociológiai jellegű ábrázolás igényét nem követi) veszi fel stílusformációként, gondolkodásmódja poétikai megtestesítőjeként az epikus verset (*Különbéke*. 1933-36, *Tücsökzene*. 1945-47), egyben - paradox módon - hatásos példázatot adva a továbbiakban a tőle mindenben különbözök, mind epigonizmusból, mind az eszmei-esztétikai indíttatásból az epikus verset gyakorlók számára, kihíva ezzel Tandori Dezső későbbi éles megítélését.²⁸

Az epikus versnek ez a filozófiai késztetésű, utóbb szerveződő Szabó Lőrinc-i változata az időpillanat történéstartalmát nem az időbeli linearitásban mutatja fel, hanem a róla szerzett érzéki adatok tudatbeli feldolgozását mutatja be jelek rendszerének segítségével. A vers nem egy vágyott cél felé halad, hanem (ennyiben és csak ennyiben a mimézis-elvet követve) egy elmúlt-lezárt időpillanat történést írja le, beszél el és elemzi. Tehát a vers megszületése előtt már a valóságban készen áll a vers mintája: a költő feladata ennek az önmaga által kijelölt történést a legmaradéktalanabb áttétele a versbe mint jelek rendszerébe. A vers tehát nem következtetés, nem teremtés, hanem a mintából felvett érzéki adatok poétikai szabályok által rendezett nyelvi leírása. Nem a kimondott szó jelentéstani gazdagodását használja fel a vers továbbfejlesztéséhez, hanem a több jelentéshez keresi meg az adott vershelyen egyedül lehetséges jelölést: olyan jeleket választ a vers alkotóelemeiként, amelyek az adott poétikai helyzetben minél többfajta szerkezeti-szemléleti jelentésigény kielégítésére alkalmasak. Ha a dekorativitás-elvet mint meghatározó versszervező erőt fogjuk fel, megvilágosodik előttünk a

Különbéke-vers sajátos jelrendszer-szerkezete, amely nem a még meg nem levő felé halad, hanem a már megvoltat mutatja fel a jelenben szemlélődő létállapotaként.

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

Illyés Gyula lesz az, aki esztétikai igényét és a költői gyakorlatát tekintve pályája egészében megmaradt az epikus vers eszményénél. Gyakorlatában és érdeklődésében is. Ezáltal az ő 1928-as költői fordulata, mind pedig az e szemlélet alapján interpretált kortárs líra (köztük az e jegyben értelmezett babitsi és Szabó Lőrinc-i költészet) az epikus vers paradigmája. (Ezúton lehetne a paradigmaváltásnak ezt a másik változatát: nemzeti modelljét követni; de ez jelenleg nem témája a dolgozatnak.)

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

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

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

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

szabadság.” Ugyanakkor ezt az etikával ellenőrzött filozófiai-esztétikai akarati ténykedést szembesítenie kell az etikai kontroll nélküli cselekvéssel. Ritka eset, amikor egy gondolati rendszer végletesen fogalmazva ki is mondaná, hogy „Kellenek a Gonosz fegyverei!”, sőt inkább határozottan megkülönbözteti, mint Croce, amikor bevezeti az erkölcsitől teljesen elütő „gazdaságtani jellemet” (Macchiavelli emberét, Borgia Caesart, Jagót), de még ő is ezt írja: „Az erkölcsös ember egy Borgia Caesar, egy Jago és egy ser Ciappeletto kitartásához és bátorságához a szent vagy a hős jóakarátát kapcsolja. Vagy helyesebben, a jóakarát nem volna akarat és következésképpen jó sem, ha azon oldal mellett, mely *jóvá* teszi, nem volna ott az is, ami *akarattá* teszi.” Sőt a gonoszokról írva felkiált: „Ki tudja nem csodálni akaratuk erejét, jóllehet tevékenységük egyesegyedül gazdaságtani és teljesen elütő attól, amit mi erkölcsinek nevezünk.” És megnézi ezt az oldalt is: „Nem helyes tehát úgy fogni fel az erkölcstelen embert, mint egyúttal gazdaságellenest. Semmi sem tiltja, hogy felvegyünk egy erkölcsi tudattól teljesen megfosztott embert [...] Az így alkotott emberre nézve az, ami ránk nézve erkölcstelenség, nem lesz ilyen, mert nem érzi ilyenül. És nem ébredhet föl benne az ellentmondás tudata aköz, amit mint ésszerű célt akar és aköz, ami után önzően fut; mert az ellentmondás gazdaságtani cselekvésellenes volna. [...] Az erkölcsi lelkiismeret-furdalás helyett az erkölcsi érzéktől megfosztott emberben egy merőben *gazdasági lelkifurdalást* kell megengednünk.” Kényes egyensúlyozás, bárha gondolatmenetében a csak akarati jellegű messianisztikus következtetésektől való különbségtevéshez ő bevezeti a logika primátusát: „Így egy logikai gondolat, mely nem jut kifejezésre, nem gondolat, hanem inkább a belőle jövő gondolat zavaros előérzete.”²⁹ Ezzel egyrészt megelőlegezi és talán ihleti is József Attila formuláját a „meg nem gondolt gondolat”-ról, másrészt éppen a logikai gondolat erkölcsös-akarati érvényrejtését sugallja, ennyiben pedig *Az Egy álmai* Szabó Lőrinc-i logikai-pszichológiai dialógusát készíti elő.

Így, végül is a logika ellenőrzését megkerülve, illetőleg csak a megformálásban alárendelten szerepeltetve, a pszichológiailag meghatározott ítéletalkotás lehetősége adva van mind a klasszikus modernségű művek centrális meghatározásakor, mind a futurista-expresszionista költői megoldások szubjektív vágyképek átélésekor, mind pedig a pártérdekeknek alávetett, poétikailag epigon jellegű irodalom úgynevezett eszmeiségében. Leírható kritikai éllel (mondjuk avantgarde-színezésű monológ, illetőleg kórus formában, mint az *Áradás, áradás!* című, Babits által is igen dicsért korai Szabó Lőrinc-vers esetében³⁰), idealizáló formában (mint a *Vezér* című Szabó Lőrinc-vers vagy a felszabadítóra való várakozásra visszautaló kései Füst Milán-óda, *A Hetvenéveshez!* című, úgyszintén George klasszikus modernségű, a szépség esztétikai megtestesülését jelentő vezér, illetőleg Reich-versei), avagy a különböző „szocreal” idillek csak kultúr- és politikátörténetileg értékelhető formájában.

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

Tehát ez a történelmileg meghatározottan jelentkező akarati-pszichológiai szemlélet nem valamely költői irányzathoz kötődik, hanem az összes, az első világháború után használható irányzatban kifejezhetővé kényszeríti magát. Költői személyiségek kíváncsisága, megszállottsága, elkötelezettsége, hálája, de még szkepszise is alkalmazhatja az élő hagyományos formákat, sőt epigon módon reorganizációt is kiválthat.

Ugyanakkor a feloldó ellenpélda is megfogalmazódik a korban, erre Ferenczi László hívja fel a figyelmet: „1924 fontos év volt Ferrero életében [...] 1924-ben adta ki Párizsban a *Szózat a süketekhez* című könyvét. [...] ‚Tudjuk-e hogy mit akarunk? Ez az alapvető kérdés’ - indítja Ferrero könyvét, majd így folytatja: ‚Korunk az akarat zűrzavarától haldoklik’.”³¹

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

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

Most itt dideregsz csupaszon.

Mondja pedig ezt a Párt (bármiféle párt) a versben, és visszhangszerűen büszkén feleli, öntudatosan a dialógus másik tagja: „Én is így látok, csupaszon.”³² A hagyományos, homogén formában kifejezett paternalizáló „hasznos akarat”, a diktatúrák legitimációja fordul a versben az ellenkezőjére: olyan versszerkezet született, amelyben elveszíti érvényét ez a legitimáció. A homogenitás helyett a másság versen belüli formálódása és tolerálása jelenik meg; a vers dialógus színtere lesz.

* * *

A fordulat előkészítő verse: Vezér. Bármennyire sajátos szerkezeti és pszichológiai felépítésű verset alakít Szabó Lőrinc a *Fény, fény, fény*, illetőleg *A Sátán Műremekei* idején, az a vers nem más, mint a klasszicizált szerkezetbe szorított expresszionista költemény, illetőleg a görög kardal formájára szerkesztett szociális programvers. Nemcsak személyes ellenszenv szólaltatja meg Füst Milánt *A Sátán Műremekei* becsmérlésére, Babits és Ady pokol, illetőleg pénz szimbolikájának utánérzését láttatva csak benne, a Szabó Lőrincet újra baráti közelébe fogadó Babits sem tud jó szót szólni mellette, a kiújuló ellenségességet elkerülendő inkább befejezetlennek hagyja írását, melynek töredékét csak nemrég publikálta Kelevéz Ágnes a *Holmiban*³³. A „Sátán”-vers erős érzelmi indíttatású, lázadó monológ a szociális igazságtalanság ellen. Indulat táplálja és marxista indíttatású gazdasági terminológia adja gondolati vázát. Csakhogy Szabó Lőrinc realitásérzéke már ekkor hitetlen a marxista elmélet gyakorlati megvalósítását illetően: az osztályharcot csak a szociális igazságtalanság ábrázolásában fogadja el, a „tudatos jövőt” ő sohasem hiszi, bármely változást csakis mint személyes helyváltoztatást vagy csoportos helycserét képzel el: a szerepek helyett csak a szereplők cseréjét tételezi fel.

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

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

Három törvényt szembesít:³⁴ a *Szeretetet*, a *Szabadságot*, és az *Igazságot*. Az első a keresztény-elv, a második a liberális polgári szabadverseny-gondolat. A harmadik az „új vezér” rendje a „felszabadított emberért”. A *Sátán Műremekei*-beli vers eredeti címe: *Három pillanat az időben*; fokozásra épül, történeteszemléletet hirdet; történelmet ábrázol és a „hasznos akarat” érdekében kinyilatkoztat.

Csakhogy ezúttal az *Igazsághoz* vezető út eszerint nem a későbbi „idegállapot”-tal élhető át, hanem méginkább indulati jellegű, a korábbi megfogalmazás elszólása a meghatározó: „testiállapot”³⁵. És ezzel nem vagylagosan közelít az *Igazsághoz*, hanem költői monológban, kinyilatkoztatás formájában. A költő pervertált hangoltsága testiállapotként determinálja a hatalom akarását, amely személyes gátoltság (szegénység, intellektuel alkalmatlanság) okán külső személyben objektiválódik, a személyes énnel is szembeforduló erőszakká mitizálódik.

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

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

Függetlenül attól, hogy emberi gyengeségből 1938-ban³⁶ ezt a verset éppúgy, mint 1940-ben George Reich verseinek fordítását jóslatként értelmezi,³⁷ 1928-ban költészetében tudatosítja a perverziót: az akarat vágyója az egyes embert megalázó erőszak álmát, mint reális ábrázolmányt átéli.

És ha így követjük a versben az életmű alakulását, akkor Ferdinand Tönnies akarat-teóriáját is figyelembe vehetjük,³⁸ annál is inkább, mivel a költői alkotást Szabó Lőrinc is akaratként jellemzi az 1929-es, már idézett tanulmányában. És utóbb is, a versmonológ ábrázolt

mondójában önmagára is visszautal: „Legigazabban és legrövidebben azt mondhatnám, hogy a vezér az én elképzelt egyik énem.”³⁹ És ha így nézem, összefüggést találok a vezérfigurával azonosuló költői én kifejeződése és egy másik vers között, ahol a futballmérkőzés eufóriájában a néző-költő azonosul a diadalmasan játszó tizeneggyel.⁴⁰ Az akarat transzponálásának történelmi és mindennapi esetével van ily módon dolgunk: az események poétikai átélésével.

Ha pedig így nézzük a verset, éppen a Kürwille, a választóakarat leírása illik leginkább a versre. „A választóakarat magának a gondolkodásnak egyik képződménye, amelyet ennél fogva az előidézőjével - a gondolkodás szubjektumával - való viszonyon belül illet meg a tulajdonképpen valóság; még akkor is, ha mások részéről megismerhető, és mint olyan, elismerhető [...] A fogalom megértéséhez a célt kell kutatnunk, amelyhez alkothatták”. Megjelenik a versben is, Tönniesnél is az ilyen célratartó törekvés recepciója. Szabó Lőrinc versében: „Szörnyetegnek lát az idegen önzés”. Tönniesnél: „az ‚egoista‘ gondolkodás, amely az individuáció elvét fokozza a végsőig, tökéletesen gonosznak és ellenségesnek látszik”. Összegzésként pedig: „A gondolkodás, amelyet eddig teljességgel a mű határozott meg, s annak eszméje hordozott, elszakad tőle, fölébe emelkedik, s a végkimenetelt és a sikert tűzi maga elé célul. A műből pedig, mintha attól különböző és elválasztott volna, eszköz és hasznos ok lesz, s mint ilyet látjuk nem lényegiként és nem szükségszerűként. Sok út vezet ugyanahhoz a célhoz vagy sok ok idézheti elő ugyanazt az okozatot, s a kísérlet most a *legjobb* eszköz meglelésére irányul, vagyis eszköz és cél viszonyának lehetőleg a cél javára történő alakítására. Ha pedig úgy tűnik, hogy a sikert valamely eszköz - akár az egyetlen vagy a legjobb - *valóban* feltételezi, akkor ez az eszköz egyben *szükségszerű* ok is, és alkalmazni *kell*.”⁴¹

Ez az a pillanat, amelyben még egybeláthatta Szabó Lőrinc a Dichter és a Führer figuráját,⁴² az egyén perverziója és a vezér lénye még fedheti egymást; bárha ugyanakkor már ez a pillanat az is, amikor szét felé figyel a „gondolat gondolója” és a „tett tevője”⁴³. Ez az elgondolás, amely éppen a tett visszavételét is eredményezheti: „egy (ideális) lehetőség megsemmisülhet azáltal, hogy valósággá válik, de azáltal is, hogy lehetetlenséggé válik. Egy lehetséges cselekvés előzetes akarását tekinthetjük egy, e kettős megsemmisítésre irányuló felkészülésnek. Növekszik az egyik és csökken a másik lehetőség; éspedig annál inkább, minél valószínűbb gondolatban a tett végrehajtása és következménye, vagy minél világosabban mutatkozik a gondolat, pusztán megléte által, a tett szükségszerű és feltétlen *okának*.”⁴⁴

Szabó Lőrinc költészetében ekkortól az ábrázolás elkülönül az elgondolástól, a választóakarat megszünteti önmagát, mint homogén gondolati konstrukciót. Illetőleg tudomásul veszi, hogy költői világában „szembelép vele az ugyanarra törekvő, a hozzá *használó* választóakarat szubjektuma, a *másik*, aki a *maga* eszközeivel és céljaival csatlakozik hozzá és áll vele szemben, aki tehát az ő kárán nyer és törekszik nyerni. Vagy el kell egymást kerülniük, vagy meg kell egyezniük, hogy választóakarati szubjektumokként egymás mellett fennmaradjanak; mert ha egyik a másiktól elvesz valamit vagy kényszeríti valamire, akkor mindketten magányosan akarnak és cselekszenek a kényszer mértéke szerint, ami viszont az alkalmazott eszközök és szerszámok minőségétől függ. Ha ezek az eszközök nem örömteliek sem az ő számára, sem az én számomra (vagyis amennyiben nem örömteliek mindkettőnk számára), akkor nem cselekszem vele *jót*; nem azt adom neki, amit ő kíván. Ő viszont vagy egyáltalán nem cselekszik, vagy pedig kényszerítve cselekszik, vagyis nem saját akaratából, nem a maga kedvéért; cselekvése nem választóakaratainak megvalósulása. Amit pedig előfeltételeznünk kell. Ez annyit tesz: az absztrakt személy tiszta fogalma önmagából létrehozza a maga dialektikus ellentétét.”⁴⁵ A Dichter és a Führer már ellentétként jelenik meg *A Párt válaszol* című dialógusversben, a vezér-elv ellentétébe csap át: a kiszolgáltatottság tudatosodásába: „magányod barlangját kard kutatja át”⁴⁶. Ugyanakkor ezt - a politikai tematikában bekövet-

kező - váltást előkészíti, kiegészíti, általános poétikai érvényűvé hangolja át az egyéb tematikában megnyilvánuló hasonló változás. A szociológiai témában mindjárt 1927-ben a következő mottó-párbeszéd vezet be a *Tízezer magyar gyermek* című verset:

A: Rettenetes. De ne törődj vele, mert mindezen nem lehet változtatni.

B: Nem lehet változtatni? Hisz ez még rettenetesebb!

És ugyanez a férfi-nő párharccá váló szerelmi tematikában (életrajzában is, költészetében is) megbontja a *Nem nyúlok hozzád, csak nézem, hogy alszol* típusú korábbi monológ-verset a még 1928-as *Egy asszony beszél* kettős versében, utóbb a *Semmiért egészen* címűben, felütésében az előbb idézett mottó-dialógusra rímelően („Hogy rettenetes, elhiszem, de így igaz.”).

De nemcsak versben, elméletben is feladja az ábrázolt képlettel való azonosulás homogén poétikai gyakorlatát. Szétválasztja a „külső, politikai vagy erkölcsi hasznosság célzat”-át, „a témába beképzelt öntudatlan vagy akár hangosan hirdetett hasznossági (ideális) célzat”-ot a „belső szabadság”-tól: „az igazi költészet [...] a l’art pour l’art szabadságára féltékeny akaratával követeli, hogy kizárólag az írók egyéni temperamentuma válogassa ki a feldolgozandó témákat, [...] a magas költészet, létrejöttét tekintve, legelső sorban egocentrikus testi-lelki kielégülési kényszer”. És ha a kiragadott idézetrészletek nem sokkal a *Vezér* vers után még a Dichter-Führer egybeesés választóakarátát visszhangozzák is, kiegészítésük már a szétválásra utal, a teljességet felmutató dialógusra: „de egyúttal kívánja azt is, hogy művészei minél teljesebb keresztmetszete legyenek minden emberinek, [...] ugyanúgy teljességükben akarja szolgálatába hajtani az összes formai kifejezőeszközöket is, mert korlátolt különködésnek és öncsonkításnak éreznék, ha valamely részletszabadsághoz vagy részlettilalomhoz kapcsolódnék”.⁴⁷

Amikor pedig Szabó Lőrinc belső fejlődésében ide jutott, az akkor érvényben volt költői kifejezési eszközök éppen kimerítették megújulási lehetőségeiket. Amit a saját útján észlel, azt tapasztalja a kortárs líra teljességében. Diszkreditálódik a pragmatista pedagógiai elv, a pszichológiai primátusú ábrázolásmód, a mimézis-elv, az újabb irányzatok közül a klasszikus modernség és az avantgarde. Amikor ironikusan megítéli az „idegállapot” ihlette alkotói módot, egyben tudatosodik számára, hogy tarthatatlan a vers, amely az egy Igazság elkötelezettje. A hazai irodalomszerveződésben is erősen leszálló ág mutatkozik: a klasszikus modernség vezető fóruma, a *Nyugat* kiüresedik, személyes-szerkesztői válságba torkollik jelképesen Osvát halálával; az emigrációból hazatérő Kassák az avantgarde erőit nagyígertű felvonulásba szervezi, amely végül a *Dokumentum* tűzijátékával kimerül, a két mozgalom közötti kiegyenlítést vállaló úgynevezett második nemzedéket szervezni akaró *Pandora*, a nemzedék-szervező és szerkesztő Szabó Lőrinc poézisében felgyült ellentmondásokat magában hordozva, fél év alatt elhamvad; és amikor úgy látszana, az „első mester” és tanítványa egymásra találhat, személyes okok és egy másik újító, Illyés másfajta paradigmájának vonzása végleg szétválasztja Babitsot és Szabó Lőrincet.

Eddig voltak Szabó Lőrinc előtt minták, amelyeket legfeljebb személyes élményekkel töltött ki, és hihette: vannak társai. Ekkortól nem lát maga előtt példát, a romokon új költői világot kell építenie. A fordító is eddig egy-egy költőt vagy irányzatot dolgoz fel (Baudelaire, Verlaine, Stefan George, *Menschheitsdämmerung* költői) ezentúl (a poétikai átalakulását tájékoztatóan segítő Goethe és Villon kivételével) jobbára csak egyes érdeklődésére különlegesen számot tartható verseket fordít, eszerint állítja össze műfordításkötetét, az *Örök barátainkat* is. Példázatai ekkortól kezdve - hasonlóan Pound programjához -: az öntörvényű klasszikusok. A velük való „lényegbeli azonosság”⁴⁸ válik feladatává: a paradigmaalkotás.

Eddig nemzedéke vezető és szervező egyénisége, ekkortól egyedül marad költészetével az élő költők között is. Éppen ekkoriban alapozódik egyetlen személyes költőbarátsága, mely meg is marad élete végéig, megbonthatatlanul: Illyés Gyulával. Következően ekkortól datálódó irodalomtörténeti helyzetkijelöléséből: Illyés egy másik paradigma beteljesítője; kettejük viszonya: lényegileg nem befolyásoló másság egymástfigyelése.⁴⁹

* * *

A létező rákérdez önnön létezésére. Ha a beérkezés tudatával szerkesztett, hat évvel későbbi *Te meg a világ* kötet alapján akarom leírni a változást, akkor tudatosíthatjuk ezt a paradigma-váltást.

A *Te meg a világ* kötet cím és a kötetet jellemző személyiséglátomás formálisan egy dramatizált költői világot revelál, amelyben az *aktor* szólama magában foglalja az előző évtized lázadó egyénét (a szociológiai szemlélettel, a pragmatikus-pedagógiai indíttatással és a pszichológiai igazságkereséssel), és ezt ellenpontozza a *szemlélő*, aki a világ változtathatatlan törvényeit láttatja (logikai ítéletet alkotva). Az a kettősség születne meg ezáltal, amelyről már Schiller is beszél? „Ameddig az ember, első fizikai állapotában, az érzéki világot csak szenvedően magába fogadja, csak érzékkel, addig még teljesen egy is vele, s éppen, mert maga is világ csupán, azért számára még nincsen világ. Csak amikor esztétikai állapotában azt magán kívül helyezi, vagyis *szemléli*, különül el tőle személyisége s jelenik meg előtte egy világ, mert megszűnt egyet alkotni vele.”⁵⁰

Szabó Lőrinc esetében ez az alkotói folyamat ekképpen legfeljebb csak formálisan lenne leírható, nála nem a *te meg a világ* szétválása teremti az esztétikai megformálhatóság esélyét, hanem az *Énben* egyszerre benne élő és ki is váltódó, poétikai minőségben is dialógusba kezdő *te meg a világ* polifón megszólalása.

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

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

Mik azok a „jó csodák”,⁵¹ amelyek nyíltak számára? Az elhatározó lépést *A Költő és a Földiek* eredeti (1926-os) és átdolgozott (1943-as) változata között találok. Az eredeti valóban „összefoglaló programvers, mintegy menteni igyekeztem benne a megindult szocialista hitemet.” „Átdolgozott formájában: egészen elfogadható.” Mi ez a többlet? „Érdekes, hogy felháborít mind a tömegnek, mind a messianisztának az érdekképviselője; szerintem ‚érdektelenül’, sőt a saját ‚érdeke ellen’ is kell szólnia a költőnek.”⁵² Ezzel rés nyílik a pragmatista pedagógiai elven, tudatosítható lesz számára a perverzió, amely a vezér-elvhez vezető bármely messianisztikus tömegmozgalom szolgálatának átélésére vezetné a személyes szabadságjogok akaróját. Az antiliberalis emberben megjelenik a liberális költő. És ahogy egy lassan kiépített rendszeren belül egyetlen ellentmondás tudatosodik, a felbomlás azonnal bekövetkezhet. Az *ars poetica* két eleme ezzel dialógusba kezd: a „hasznos” és az „akarat” két, elkülöníthető szféráját adja a versnek. Logikai alapon a vers pedagógiai és pszichológiai homogén hangoltsága megszűnik, a megvolt összetevők megmaradnak, csakhogy jellegükben megváltoznak és egymással szembefordulnak.

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

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

Sőt, megmarad a vers pszichológiai hangoltsága is: csakhogy már nem a közösségi akarat misztikus vezér-elvét szolgálja, hanem az önzés jogát emeli meghatározóvá, a nietzschei indítást felváltva „az önzés cápájának”, Stirnernek ihlető filozófiájával.⁵³

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

A költő versében a környezete börtönléte által meghatározottan akcióba lépő ember harcát éli át önmaga meghatározásáért. A történelem helyett a történetet figyeli, amelyben a létező önmaga viszonyait tudatosítja, beteljesítve önmaga megvalósításával önmaga pusztulását. A történet két nemlét közötti idő, amelyben az ember megszüli „gyermekét, a halált”.⁵⁴

A „csoda” pedig, amit saját költői fejlődésében Szabó Lőrinc gyakorlatilag megtalál 1927-28-ra, az a gyakorlati poétikában adekvát azzal a filozófiai rendszerrel, amelyet épp ekkor publikál Heidegger a *Sein und Zeit*ben.

Ha a Szabó Lőrinc-vers formát teremtő belső szemléleti alakulását le akarom írni, legpontosabban Heideggert idézhetem: „A lét kérdésének kidolgozása ezek szerint ezt jelenti: áttekinthetővé tenni létben egy létezőt, a kérdezőt.” „A jelenvalóléthez hozzátartozó lét-megértés egyforma eredendőséggel jelenti tehát, hogy megértünk olyasvalamit, mint ‚világ’, és megértjük a létezőnek a létét, amely a világban válik megközelíthetővé.” „A jelenvalólétnek alapvető sajátossága, hogy a léte felől előzetesen *kikérdezendő* létezőként kell szerepelnie.” „A jelenvalólétre [...] az jellemző, hogy legsajátabb létét *abból* a létezőből érti meg, amelyhez lényege szerint állandóan és mindenekelőtt viszonyul, vagyis a ‚világból’. Magában a jelenvalólétben, így annak saját létmegértésében rejlik az, amit úgy fogunk felmutatni, mint a világmegértés ontologikus ‚visszasugárzását’ a jelenvalólét-értelmezésére.”⁵⁵

* * *

„Magukhoz a dolgokhoz”. Ha a *Te meg a világ* kötet címet pontosan akarjuk interpretálni, akkor (a Schillerre visszautaló leírás korrigálására) ezek a szövegek elengedhetetlenek. Mint ahogy az új realizmus és a Neue Sachlichkeit stílus-megjelölés is másfajta horizonton jelenik meg, ha a fenomenológiai módszer poétikai jelentkezéseként értelmezem. „Fenomenológiának nevezzük a létezőnek minden felmutatását, amely a létezőt úgy mutatja fel, ahogy az önmagán megmutatkozik.” „A vitában, amelyet magukkal a dolgokkal folytat” „vissza a dolgokhoz” jut el, az átlagos mindennapiságon keresztül.⁵⁶ Így követhetjük Szabó Lőrinc általunk látszólagosnak nevezett visszatérését a tükrözés-elv szerinti ábrázoláshoz (*Különbéke, Tücsökzene*), amely vers-réteg éppen az egyik horizontja, tulajdonképpeni kérdezője a versegész létből-cselelti ihletének, a fundamentálonológia adekvációjának megalapozója a versben. Szabó Lőrinc sem költői mintát, hanem filozófiai párhuzamot említ, a maga részéről Russell filozófiájából keres igazolást ehhez a fordulathoz,⁵⁷ mert érzi, hogy ez a visszatérés nem az előzőleg elhagyott hagyomány alapulvétele. Hiszen poétikailag hasonló problémával kellett szembenéznie, mint filozófiailag Russellnek, aki a maga *Tücsökzenéjében*, a *My Philosophical Development* című gondolkodói önéletrajzában ezt így foglalja össze: „Korábban úgy fogtam fel az észlelést, mint szubjektum és objektum kétfajta viszonyát, minthogy ez viszonylag

könnyűvé tette annak megértését, miképp szolgáltathat az észlelés tudást másról is, nemcsak a szubjektumról. [...] Mindenesetre az érzékletek, még a vizuálisak vagy auditívek is, kezdtek úgy jelentkezni előttem, mint amelyek nem természetük szerint viszonyjellegű (relacionális) események. Persze nem azt akarom mondani, hogy amikor látok valamit, nincsen kapcsolat köztem és a között, amit látok; csupán arra célzok, hogy e viszony sokkal közvetettebb, mintsem korábban feltételeztem, és hogy mindaz, ami bennem végbemegy, amikor látok valamit, ami az esemény logikai szerkezetét illeti, nyugodtan végbemehet anélkül is, hogy lenne bármi rajtam kívül eső, amit láthatnék. Nézeteim megváltozása jelentékenyen növelte azoknak a problémáknak a nehézségét, amelyek a tapasztalat és a külső világ összekapcsolásával függnek össze.” Ennek eredményeként elméleti csomópontként írja le Russell: „annak egésze, amit következtetés nélkül észlelünk, személyes világunkhoz tartozik. Ebben a tekintetben egyetérték Berkeleyvel. A csillagos ég, amelyről vizuális érzékletünkben tudomást szerzünk, bennünk terül el. Az a külső csillagos égbolt, amelyben hiszünk, már következtetett.” Russell neve, lehet, véletlenül kerül Szabó Lőrinc önigazoló szövegébe. Az tény, hogy tanulmányozta, sőt 1933-ban *The problems of philosophy* című művének egy kalandos sorsú példányát nehezen, cserével, meg is szerzi. De akkor már régen túl van 1927-28-as válságán, legfeljebb a *Te meg a világ* visszaigazolását látja benne, vagy még inkább a *Különbéke* változó poétikai formációjának módszertani alapozóját. Mindenesetre párhuzamot már nem kortárs költészetben, hanem filozófiában keres: a másság, a különbözőzés indoklását keresi. A *Különbéke* mindennapisága és persze az ezt követő *Tücsökzene* életrajziséga (és ezt tágíthatjuk is, a harmincas évek „biológiai realizmusa”, például Benn költészetében vagy a nálunk először Kassák által közölt belga Carême költészete, hogy csak egymástól is különböző példákat is említsek), nem a mimézis-elv újra feltámadása, hanem egyfajta fenomenológiai módszerű egzisztenciális analitika poétikai adekvációjának szerves része. Nem maga a teljes versszerkezet (ez a hagyományos tükrözési elvhez való visszatérés lenne), hanem annak dialóguskész rétege.

* * *

A dialógus. Mindaz, ami az 1927-28-as „költői válság” során felhalmozódott Szabó Lőrinc költészetében, az 1929-es hallgatás után tudatosodik poétikailag a költő számára. A *Te meg a világ* szemléleti születési pillanata 1930 elején következik be. Szinte versre rámutathatóan következik el a poétikai szerkezet és gondolati struktúra egybehangelődése. Heidegger művében szövegszerűen megtalálhatjuk a Szabó Lőrinc versével hasonló szerkezeti felépítésű jelenetet: „Jóllehet a hanyatlásban az Önmaga létének tulajdonképpenisége egzisztensen elzárult és félreszorult, ez az elzárultság azonban csak a feltárultság *privációja*, amely fenomenálisan abban nyilvánul meg, hogy a jelenvalólét menekülése önmaga *elől* való menekülés. Azáltal, amitől menekül, a jelenvalólét éppen önmaga *‘mögé’* kerül. Csak amennyiben a jelenvalólét ontológiailag lényegszerűen a hozzátartozó feltárultságon keresztül egyáltalán szembe kerül önmagával, annyiban tud önmaga *elől* menekülni. Ebben a hanyatló elfordulásban persze *nincs megragadva* a menekülés mielől-je, de még csak tapasztalat tárgyává sem lesz egy odafordulásban. Mégis, a *tőle* való elfordulásban feltárultan *‘jelen’* van az, amitől a jelenvalólét elfordul. Az egzisztens-ontikus elfordulás - feltárultság-jellege miatt - fenomenális lehetőséget ad a menekülés mielől-jének mint olyannak az egzisztenciális-ontikus megragadására. Az elfordulásban rejlő ontikus *‘eltávolodáson’* belül érthető meg és emelhető fogalmi szintre a fenomenológiailag interpretáló *‘odafordulásban’* a menekülés mielől-je.”⁵⁸ Idézhetem mellé a csak napilapban, 1930. január 26-án megjelent *Találkozás* című verset.

Menekülsz és nincs kegyelem,
menekülsz valami elől,

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

Itt állsz mellettem, - bántalak?
Tudod: nem szabad félni! *Miért?*
s *Mitől?* fénylik szemedben,
de belül máris omlanak
s nőnek eszeveszetten
a rejtő kártyavárfalak:

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

Ez a *Találkozás* az a poétikai helyzet, amelyben megszületik a balladai jellegű forma, amely a korábbi homogenitásra törekvő versszerkezetet felváltva, a továbbiakban ellentéteire bontva rögzíti a költeményt, mintegy az egzisztenciális analitika adekvációjaként.

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

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

Költő, élsz még? -

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

Legyen a költő hasznos akarat,
éljen a földön, talpa alá
ezt adta a sors, ismerje meg
az anyag természetét, az erők

műhelyeit, legyen ő
az embernek fia, aki
szálla alá poklokra és
harmadnapra föltámadott:
poklokról szálljon fel az álmok
egébe, hogy amit
tapasztalataiból
megformál, valóság legyen
gazdag legyen és hiteles.

És ekként kell értelmezni a *Materializmus* című verset is: „Az anyag öngyilkossága az élet” - fogalmazza benne, és a végső kérdése a versnek: „mért dolgozik a test a lélekért?”. Ekképp élhető át egyszerre az emberi öntudat és az anyagi világ, illetőleg jelenik meg a *te* meg a *világ* kettősében az itt-jelenlét esztétikumba zárható egysége, történhet meg e heideggeri értelemben vett találkozás. Nem véletlen, hogy a *Materializmus* című vers önkommentárjában a költő ezt írja: „a vers éppen annyira viselhetné azt a címet is, hogy „spirituálizmus””.⁵⁹

Szabó Lőrinc esetében ez az 1926 és 1928 között jelentkező és 1930-ra tudatosított paradigmaváltás az 1932-es *Te meg a világ* kötettel megvalósuló, az egzisztenciális analitika adekvációjának tekinthető versszerkezetet teremt meg a költészetben, majd ezt követően a *Különbéke* és a *Harc az ünnepért* (mily árulkodó címek!) kötetek vívódásain keresztül jut el a *Tücsökzenében* megvalósuló, az alkotásfolyamat során tudatosodó fundamentálonológiai jellegű versszerkezethez.

Tehát a húszas évek második felében és a harmincas évek elejére nem nemzedék- vagy tematikai és nem is stílusváltás következik be (illetőleg csak részben és járulékosan az), hanem paradigmaváltás. Ugyanekkor részben maradnak a korábbi témák és stílussajátságok is. Így lehetséges az, hogy a két, egymást követően hasonló új poétikai paradigma szerint gondolkozó költő, Szabó Lőrinc és József Attila esetében a folytonosságot is konstatálhatták. Mint láttuk, Illyés a váltás egy másik paradigmája szellemében éppen tematikailag kapcsolja össze a változás előtti és a változás utáni Szabó Lőrinc-köteteket, legfeljebb technikai tökéletesedésről és csupán versforma-váltásról beszélve. József Attila esetében pedig (talán személyes magatartását figyelve?) végig a kommunista költő fikcióját érvényesítették (kortársak egy része az eretnekséget még így is kiátkozva, az utókor valamely alapvető ragaszkodást feltételezve).

A paradigmaváltás lényege tehát nem tematikai, hanem szemlélettől ihletetten szerkezeti: a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át. A történelemben beteljesedő egy Igazság helyébe az Egy igazságának története lép. A megformáltság eltűri, sőt kiváltja a hangnemi különbség egyszerre való jelenlétét, a pszichológiai és a logikai hangoltság egymást kiegészítő szervező erejét: a mindennapi életben való jelenlét logikai tudatosítását és az e jelenlét viszonyainak átélésében megszólaló pszichológiai minősítést.

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

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

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

(*Ki-be ugrál...*)

Ezt a dialogizált hangoltságú költeményt a korábbi „első mester”, Babits sem követi, Szabó Lőrinc számára ő mindig csak az elindító, mértékadó kezdet és majd a költő-lét mértékének szimbóluma lesz, pályájuk történéseiben minden közeledési kísérlet a különbözőést hangsúlyozó csalódásba hanyatlik⁶⁰. Babits magatartásában az Illyés szuggerálta nemzeti költő feladata felé mozdul, költészetében a keresztény-humanista elhivatottságú versbeszédben teljesedik ki; Weöres Sándor meg kezdetektől másfajta utat választ, ő az egzisztenciális analitika poétikai adekvációjának megkerülésével csodával határos módon szinte belezuhan a fundamentálonológiai jellegű poétikai adekvációjú költészetbe. Szabó Lőrinc pedig mintha legfontosabb eredményeivel csak egy nagy teljesítményű epizód maradna a magyar líra történetében, akit így-úgy más, hagyományos paradigmákhoz igyekeznek viszonyítani (Illyés) vagy egyszerűen negligálni (Weöres). A lényegi folytatást (vagy pontosabban: a kapcsolat lehetőségét) én másutt látom. Ezt a költői passiót, a kreatúra-lét egyszerre tudomásulvételét és a belőle való kivágódás undorát, szeretetét, kíváncsiságát az újholdások között keresném ismét, talán éppen Pilinszky, a későbbi Rába és a kései Nemes Nagy Ágnes költészetében.

A szemléletváltás tudatosodásával társultan jelentkező formai stabilitás, a Szabó Lőrinc által is vallott-vállalt lényegi konzervativizálódás természetes velejárója a paradigmaváltásnak. Szabó Lőrinc megfogalmazásában a klasszikus modernséget vállaló, Babitsra, Gundolfrá visszautaló elméleti megfogalmazásban ugyanakkor talán már a továbbmozdulás posztmodern tendenciái is felsejlenek: „Célja az élő, új szépség, ami az egyensúly észrevehetetlen, édes fegyelmét, a kompozíció könnyed és megingathatatlan szilárdságát kívánja meg, és harmóniát követel még a diszharmónia ábrázolásában is”.⁶¹ A dialogizált hangoltságú vers szükségeli a szerkezeti biztosítást. A klasszikus modernségű vers idealizált centrális elve, az avantgarde úgynevezett formabontása ellenére meglévő célratörő lényegi linearitása biztosíthatta a vers homogenitását. A homogenitás megszűnte szükségessé tette, a különböző hangoltságú elemek poétikai kiegyenlítőjeként, de mégiscsak következmény gyanánt a szerkezet szerepének hangsúlyozását.

Hogy ez a paradigmaváltás mikor jelenik meg elméletileg Szabó Lőrinc gondolkozásában? Szinte percre pontosan datálhatjuk. 1927 áprilisában a *Pandora* 3. számában még a „Legyen a költő hasznos akarat” elv szellemében politikus-publicisztikus írásában elemzi Zilahy *A fehér szarvas* című színművét. Ugyanakkor ebben az írásban már ezt is leírja: „az író [...] sok életet él egyszerre és egymás mellett, nem pedig egy elvet”.⁶²

A DIALOGIKUS POÉTIKAI PARADIGMA NAGY PILLANATA: SZABÓ LŐRINC SZEMÉLYISÉGLÁTOMÁSA (TE MEG A VILÁG)

A *Te meg a világ* kötetéről már a kortársi kritika, majd pedig az irodalomtörténet is megállapíthatta, hogy Szabó Lőrinc költészetének csúcsteljesítménye, és egyben a magyar líra kiemelkedő értéke. Másfél évvel későbbi *Válogatott verseivel* együtt Szabó Lőrinc addigi pályája összefoglalásának és átértékelésének készült. 1929 végétől, amikor megindul az új versek sorozata, Szabó Lőrincnek el kellett végeznie korábbi költészete felülvizsgálását és az új költői tematikának megfelelő világkép és verstípus megalkotását. Rába György így jellemzi ezt a váltást monográfiájában: „Társadalmi érdeklődését a metafizikus gondolkodó nyugtalansága, anarchista lázadását a racionalista elme megismerési vágya, szavaló pátoszát a gnomikus mondások szellemi feszültsége és a totális szemléletnek a mondatritmikában érvényesülő dialektikája váltotta föl. A művészi elvek ilyen hatalmas átalakulására szinte alig akad példa a magyar líra történetében.”⁶³ Nem kevesebbet vállal Szabó Lőrinc költészete feladatául, mint az ember helyének, a személyiség megvalósulási lehetőségének vizsgálatát abban a történelmi helyzetben, amikor mindinkább a szerepek visszavételére kényszerülő, parancsoknak kiszolgáltatott, egyéniségét megtagadó tömegember jelenik meg. Szabó Lőrinc költészetében arra törekszik, hogy tudomásul véve és megszenvedve a lemeztelenedést, a szereplehetőségek megszűnését, mégis megtartsa a személyiség megvalósításának igényét. Szabó Lőrincnél ez a lehetetlen megkísértése, mert nem választja szét időben kora történelmi adottságát és a személyiségmegvalósítás tervét. Nem tesz különbséget a reménytelen jelen és az azt felváltó, megváltoztató, újfajta lehetőségeket ígérő jövő között, hanem a valóság-elemzés negatív eredményét és a mégis vágyott lehetőségeket egyazon jelen időben szembesíti egymással. Így versében két szemlélet testesül meg: a kiteljesedni akaró lázadóé, és az ennek kudarcait figyelő, szkeptikus elemzőé. A személyiség épp ebben az egymásnak feszülő, egymást ellenpontoszó, de ki is egészítő dialógusban, látszólagos identitászavarban fogalmazódik meg.

E dialógussal a költő létrehozza az önmegszólító versforma egy sajátos válfaját, melyben egyenlő eséllyel hagyja szóhoz jutni az önmegvalósításra törekvő és az ennek lehetetlenségét tudatosító szólamokat. A két szólam ugyanakkor nem zárja ki egymást, nem poláris ellentétükben ragadja meg őket - ezek költészetében egymást nem metsző síkokban jelennek meg. Az egyik cselekvő jellegű: a vágyak síkján jelentkezik, szerepeket vesz fel, és lázad a külvilág nyomása ellen; a másik szemlélődő jellegű: a külvilág öröknek látott szövevényét tudomásul veszi, és szkeptikusan beletörődik a változtathatatlanba. Létrejöttét a Szabó Lőrinc-i pálya korábbi fázisaiból eredeztetve az egyik szólamot az *aktorénak*, a másikat a *nézőének* nevezem, mindkettő azonos eséllyel van jelen e versekben, a tudatban lezajló „tükörszínháték” egyformán szükséges szereplői.

A *Te meg a világ* kötet verseiben Szabó Lőrinc megszünteti a lázadó költő hagyományos tematikáját: a különböző társadalmi és személyes tényekkel való egyszerű perlekedést. Most már nem egyes aktuális tények ellen lázad programszerűen, új verseiben az embert körülvevő és szabályozó, társadalmi és biológiai létét meghatározó „szövevény”-rendszert épít fel, és ezt szembesíti a benne vergődő ember tényeivel. Az állandó változatlan körforgás: a rabság látomása és a lázadás keserű indulata egyenlő eséllyel, egyazon jelen időben ellenpontoszza egymást. Így születik Szabó Lőrinc analízise az egyszerre kiszolgáltatott és lázadó emberről: egyszerre tételezi fel alkotóelemeiként a rabság logikusan kikövetkeztetett szövevényét és a lázadás pszichológiailag motivált indulatát (*Az Egy álmai*).⁶⁴

Szövevényben fonja egybe a költő a világot és az arra való belső reagálást - ezzel megszünteti az objektív valóság és a szubjektum kettősségét, mely az elmozdulás, az időben változás lehetőségét magában hordhatná. Szabó Lőrinc a dolgokból költészetében összeálló szövevényt nem mint objektív valóságot idézi a versbe, hanem a személyiséget jellemző alkotóelemként, a poétikai elemzést alkotó tevékenység jellemzésére. Szabó Lőrinc költészetében a személyiség épp ebben az egzisztenciális analízist kiteljesítő tevékenységben jelenhet meg: tudomásul veszi a kötöttségeket, és működteti ellenében indulatait. Ez a Szabó Lőrinc-i Tao, amely az ellentéteket a változtathatatlan meghatározására gyűjti poétikai formációkba:

Nevetve cáfolsz, hogy cáfolva hidd el,
amin nevensz;
igaz egész csak ellentéteiddel
együtt lehetsz.

Egész életed leplez és leleplez,
de odajut,
odafut mégis, lassan, így, szivedhez
az Igaz Ut.

(*Tao Te King*)

A *Te meg a világ* kötet egy eszmélet folyamata, egy személyiség önmaga helyzeteiről alkotott poétikai elemzése. Leveti mindazokat a szereplehetőségeket, melyeket a költészet korábban magára öltött: pályája eddigi szakaszán ezekben sorban csalódott, most meztelenül marad, önmagára hagyatkozva megteremti - a kötet talán legjellegzetesebb versének címével szólva - *Az Egy álmaid*: ez lesz az „egy lehetséges világ”, amelyről vallomásában megemlékezik, éppen Russell megerősítő hatásáról írva.⁶⁵

De ne csak Russellre utaljak, maga a költő hangsúlyozza⁶⁶ Stirner művének (*Der Einzige und sein Eigentum*) meghatározó hatását. Stirner gondolatrendszerét, fogalomtárát átvéve (nemcsak e vers, de az egész *Te meg a világ* kötet esetében) néhol nyelvezetében is romantikus származású elemek szövődnek a versbe. A világ megváltoztathatatlanságát lázadó korszakában is vallotta, a történelmi változásban sohasem hitt. Így versében az idő: csakis a biológiai történés ideje. A *Te meg a világ* idejére a szociális lázadás motívumait nagyrészt kiiktatja verséből (ezzel együtt a történet szemlélet fogalomtárát is feladja), ugyanakkor megtartja a személyiség teljességének igényét, beleépítve az *aktor* szólamába. Ennek elvei szerint építi át „lázázó” korszaka verseit a *Válogatott versei* (1933) című gyűjtemény számára is. Így kaphat hangsúlyt a russelli analitikus személyiség szemlélet mellett, huszadik századi költő esetében szokatlan módon Stirner: pesszimizmusával és individualizmusával. Ezáltal találja meg Szabó Lőrinc azt a kétféle filozófiai ihletést, amellyel egyrészt megkapja a változtathatatlanság és a vágyott individuális teljesség mintáját, az *aktor* és a *néző* kettősére épülő költészet gondolati archetípusát, másrészt biztosítja a visszaigazolást személyiségelemzése számára.

Ugyanakkor a russelli analízis által visszaigazolt és a stirneri etika által ihletett poétikai elemzést az ember lélektani vizsgálatával is összehangolja az adleri individuálpaszichológia segítségével.⁶⁷ Hogyan tudja ezt beépíteni a poétikai formációba?

„Ha mindig csak megértek, / hol maradok én?” - kérdi *Az Egy álmaid* című versében, ezzel ki nyilvánítván a szolgálat-esztétikától való elválás pszichológiai gesztusát. A Führer és a Dichter szétválasztásához, a „legyen a költő hasznos akarát” elv feladásához ekkor kapja meg a tudományos felhatalmazást és magyarázatot.

„Lelket csupán *mozgó*, élő szervezeteknek tulajdonítunk” - Adler *Emberismeret* című könyvének első mondata. Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetében az *aktor* szerepköre éppen a mozgás, a szabadság, az önmaga megkötöttségeiből való kiszakadás állandó „átérzése”. Az ember „hatalmi vonala” ebben az igényben nyilvánul meg, és oppozícióba kerül az „átéléssel”, az engedelmesség és a megalázás társadalmilag szükségszerűnek feltűnő kényszerűnek szuggesztívójával. Éppen a hagyományos költői pozíció feloldására ad erőt az individuálpaszichológia, feladására a külső világ kényszerei törvényként való elfogadásának, ellenállásra a „megérteni és tisztelni az őt / s vele fájni, ha fáj!” elvvel szemben. A kötöttségek közül a „belső végtelenbe” vezet az út, nem a hagyományos pszichológiai elv felé, hanem az egyes ember biológiai szervezetségének megismerése és ezen keresztül felszabadítása felé. Ami elold a szabályoktól, amely szabályok ugyanakkor - tudatában van ennek is, a *néző* állandóan hangoztatja - meg is kötnek.

Szabó Lőrinc személyiségelemzésének modelljét éppen ez a pszichológiai irányzat adja, amelynek versbéli jelenlétét az „álom” képviseli. Az álom, amely összekötő a versben az analízis és az indulat között, amelyben „az ember ‚hatalmi vonala’ mutatkozik meg, az emberé, aki meg akarja ragadni a jövőt és le akarja győzni az előtte álló feladatot.” „Rejtőzz mélyre, magadba!” - adja a vers a programot, „Ott még rémlik valami elhagyott nagy és szabad álom,”. „Az álom példaszerűen, szimbolikusan tükrözi vissza az ember ‚mozgási vonalát’.”⁶⁸

Ahogy Szabó Lőrincet családi és szerelmi élete biográfiai véletlene belesodorja az 1927-28-as válságba, úgy e kusza életszövevény megoldási kísérlete, az individuálpaszichológiával való találkozása minden poétikai sugallatnál hatásosabb tisztázó erővé válik, ez meggyőzhette: nem válságba jutott, de eddig ismeretlen lehetőségekkel találkozhat a versalkotásban.

Ebből következően az önmegszólító verstípus egy sajátos változata jön létre a *Te meg a világ* kötetben: a megszólító fordulat nem a vers alapmondatát adja, csak a viszonyítást jelenti, amely a verset alkotó dialógus ellentétes hangoltságú elemei közötti egyensúlyt biztosítja. Azt a vágyakozást szólaltatja meg, amely az *aktor* és *néző* egymást kioltó-megtartó szólamainak eltérő hangoltsága ellenére a vers megszerkesztettségét jelentheti: ihletője a vers poétikai megoldottságából következő öröm érzete.

A *Te meg a világ* kötet versei esetében - mint egész költészete menetében - Szabó Lőrinc kétféle alkotói igényt teljesít be: egyrészt személyes életvágját követve az egyes ember személyiségének sérthetlenségét ha látomás formájában is, de versébe kényszeríti, másrészt olyan poétikai formációkat alakít, amelyek segítségével az ember létezését a kor filozófiai gondolkozásának szintjén elemezheti. A két tendencia lényegében ellentmond: csak az esztétikai alkotás képes ezeket a tendenciákat egybefogni, egyensúlyban tartani.

* * *

Az Egy álmai című vers keletkezését tekintve jellegzetes Szabó Lőrinc-vers: az olvasó számára az „individualista lelkiállapot önvizsgálata”-ként jelentkezik, ugyanakkor a költő utólag korrigálja az általánosító olvasatot, konkrét élményre utalja vissza versét: „szerelmi ösztön és elégedetlenség”. Erre mutatnak a látszat rácsai, továbbá az, hogy: „Bűn? Nekik, s ha kiderül!”; bárha ő maga jelzi e kettős élmény (általános világlátás és személyes történés) összemunkálását is egyfajta összhatásban: „És mégis némi panteista remény.” A vers irodalomtörténeti rangját a költő is érzékeli: „Talán csúcverse ennek a már régóta tartó magány-verssorozatnak.”⁶⁹

Az Egy álmai

Mert te ilyen vagy s ők olyanok
és neki az érdeke más
s az igazság idegállapot
vagy megfogalmazás
s mert kint nem tetszik semmi sem
s mert győzni nem lehet a tömegen
s ami szabály, mind nélkülem
született:
ideje volna végre már
megszöknöm közületek.

Mire várjak még tovább, a jövőt
lesve alázatosan?
Fut az idő, és ami él,
annak mind igaza van.
Én vagy ti, egyikünk beteg;
és mégse nézzem a fegyvereket,
hogyan szeretet vagy gyűlölet
közelít-e felém?
Ha mindig csak megértetek,
hol maradok én?

Nem! nem! nem bírok már bolond
szövevényben lenni szál;
megérteni és tisztelni az őrt
s vele fájni, ha fáj!
Aki bírta, rég kibogozta magát
s megy török közt és törökön át.
Ketten vagyunk, én és a világ,
ketrechen a rab,
s mint neki ő, magamnak én
vagyok a fontosabb.

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

Bennünk, bent, nincs részlet s határ,
nincs semmi tilos;
mi csak mi vagyunk, egy-egy magány,
se jó, se rossz.

Rejtőzz mélyre, magadba! Ott
még rémlik valami elhagyott
nagy és szabad álmom, ahogy
anyánk, a végtelen
tenger, emlékként, könnyeink
s vérünk savában megjelen.

Tengerbe, magunkba, vissza! Csak
ott lehetünk szabadok!
Nekünk többé semmit sem ad
ami kint van, a Sok.
A tömeggel alkudni ha kell,
az igaz mint hamu porlik el;
a mi hazánk az Egy, amely
nem osztozik:
álmodjuk hát, ha még lehet,
az Egynek álmait!

„álmodjuk hát, ha még lehet / az Egynek álmait!” - fogalmazza meg Szabó Lőrinc, jelezve az ideális „mozgási vonalat”: az „álomban”, azaz poétikai megvalósulásként a látomásban azonosulhat csak a történeteiben élő személyes Én a dolgokat magában elrendező személyiséggel. Ebből következik Szabó Lőrinc kifejezésével: az igazság feltárásának pszichikai és logikai jellegű motiváltsága közötti párharc. És következik, hogy az igazság, amelyet eddig az Éntől független törvényként tisztelt és keresett, most az Én megnyilvánulási tevékenységévé változik. Az emberismeret eredménye vagy másik aspektusból: a létezésére rákérdező létező aktusának eredménye.

s az igazság idegállapot
vagy megfogalmazás

Ezáltal a pszichológiai motiváltságot (idegállapot) egyenrangúvá teszi a logikával (megfogalmazás), sőt sorrendben elé is helyezi.

Ennek az idegállapotnak a két pólusán foglal helyet a jelen megalázottság („alázatosan”) és az ezt megváltoztatni akaró vágy készülődése („ideje volna végre már megszöknöm közületek”). És maga a cselekvés, a mozgás - a választás és változtatás - időpontja is pszichikai meghatározottságú, amennyiben az a „nem bírok” és „aki bírta” megtette közötti időintervallumra esik. De maga a választott cselekvés, a mozgás is pszichológiai meghatározottságú. Az alázatos *lesésnek a megértés* (elfogadás, sőt azonosulás - „vele fájni, ha fáj!”-értelemben) lesz a pszichikai cselekvés-megfelelője; a változtatásnak a *szökés*, tehát a kivonulás, az exodus, amelynek eredménye a rejtőzés. Ez utóbbi két szó (szökés, rejtőzés) képzetével ellentétben nem pejoratív, hanem heroikus értelmet nyer fokozatosan a versben.

De ha a veszélyeztettség és a választás lehetősége, valamint a választott cselekmény lefolyása egyként pszichológiai meghatározottságú, akkor ennek a vers alaphelyzetére, a harmadik versszakban bemutatott szituációra (tehát a rab és őre viszonyára) is érvényesnek kell lennie. És valóban, a harmadik versszakban megjelenik a jellemző pszichológiai minősítés: „*bolond szövevény*”. Tehát ebben a „bolond szövevényben” áll szemben egymással a rab és őre, azaz: „én és a világ”.

De ki is ez az Én, és mi ez a Világ? Az Én az, aki rabnak *érzi* magát, és a Világ az, amelyet börtönének *érez* az, aki magát rabnak érzi. De ha a szerepek pszichológiai meghatározottságúak, akkor a szereplők reciprocitásának megvan a lehetősége. Ha Én rabnak érzem Tiközöt-tetek magamat, akkor Tiközületek valaki, mint Én, ismét rabnak érezheti magát Miközöttünk. Ez esetben pedig a világ örök „bolond szövevény”, amelyből kijutni nem lehet, csak kiszökni az „álomba”, ott felejthető el a rabság képzete, ott teljesezhet ki a „szabadság”: valósulhat meg képileg (térbelileg: poétikailag a versben) a „nagy [...] álom”. Ez az egyetlen esélye az embernek, hogy *nagy* legyen.

Kérdés, hogy a rabság valóban pszichológiai kategória, feledhető képzet-e, és az ember nagysága valóban csak képzeletében, álmában valósulhat-e meg.

Amennyiben ezt a helyzetet pszichológiailag meghatározott létállapotnak fogjuk fel, akkor nincs más kiút a „bolond szövevény”-ből. Szabó Lőrinc az örök jelenben tételezi fel az ör-rab viszonyát és a nagy és szabad álmat. Időbeli különbségtevés csak a pszichikai választáson belül lehetséges: a két öröknek látott képzet közül melyiket felejt el a másik rovására. De akkor hogyan viszonyul az emberi teljesség (képileg: nagyság) a rabsághoz? Szabó Lőrincnél szabadon választható és vagylagosan feledhető képzetekként.

Szabó Lőrinc verse pszichológiai és logikai megformáltságú. Melyik dominál a versben, azaz - Szabó Lőrinc-i kérdés szerint - az igazság feltárásában és kimondásában? A logika szinonimájaként a „megfogalmazás” áll, ennyiben már konkrét ars poetica utalást kapunk. A vers szervezője, a megfogalmazás: a logika.

Szabó Lőrinc verse tehát alapjaiban logikai megformáltságú. A logika szolgálatában állnak a grammatikai, a retorikai és természetesen a filozófiai és pszichológiai terminusok is, de még a poétikai eszközök is. És ez utóbbiak közül hangsúlyoznunk kell, hogy az olyan poétikai-stiliztikai alapegység, mint a *kép*, ebben az esetben szintén a logikának alárendelt szerepet játszik: magyarázó jellegű (a rab esetében), példázat szerepű (a hal és háló); a költő nem képben, hanem képzetekben gondolkodik, és ezekből rakja össze az adott helyzethez leginkább alkalmazható, illetőleg az adott helyzet jellemzésekor legkevésbé másfelé is társítható képet. Képei ezért az önelvű képvizsgálat szempontjából mesterkélteknek, sőt erőltetetteknek hatnak. Sokszólamúságuk nem a képegységen keresztül érvényesül, hanem a benne társított képzetek sokirányú logikai társulási lehetőségeiben realizálódik.

Így aztán a vers szövege látszólag nem mutat eltérést a beszélt (köznapi és a helyenként vele szövődő, azt kiegészítő filozófiai és pszichológiai) nyelvtől, szóhasználatában a *langue* és *parole* között így nála látszólag minimális a feszültség; az előző nemzedék szecessziós stilizáltsága után a kortárs kritika éppen a versbeszéd természetességre törekvését vélte esetében megfigyelni; ugyanakkor a mélyebb elemzés kimutathatja, hogy a szavak helyzeti értéküknél, versbeszéde pedig 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 az egy irányban kiteljesítő, de ezáltal meg is kötő, akár legbrilliansabb, látványosan bravúros poétikai vagy legfantáziadúsabb képi szerepeltetés. Esetében az egyéni sajátosság megteremtése a köznapinhoz hasonlítóval egyszerre történik, a mindennapiban bennélét egyúttal a személyes különbözősége rejtőzködő megjelenési formája.

Szabó Lőrincnél a logikai szervezettségű vers dialógusra bomlik: egymástól elkülöníthető, egymást ritmikusan váltó, hangoltságukban elkülönülő részletekből épül. Példaként vegyük a harmadik versszak első felét.

A versszakba lépés sorrendjében van egy lázadó típusú, a mozgás „hatalmi vonalát” vágyó:

Nem! nem! nem bírok már bolond
szövevényben lenni szál;

és egy beletörődő, „átélő” típusú részlet:

megérteni és tisztelni az őrt
s vele fájni, ha fáj!

amelyek az adott versszakban képi megformáltságúak. A képeket záró rímek grammatikai és hangzási megfelelése (lenni szál - fájni, ha fáj!) mégis aláhúzza a logikai megfelelést: a lázadás a benti helyzet megítélése, a beletörődés a kintre kerülhetés igénye is. Az első típus egyszerre lázadás nyugtalan tiltakozásával („Nem! nem! nem bírok”), elítélő minősítésével („bolond”), tarthatatlanságérzés a szakítószilárdság határhelyzetét jelentő időhatározóval („már”), de kifulladás is a kép elején fokozatosan fogyó felkiáltásaival (és itt az íráskép is számít: „Nem! nem! nem bírok...”), a kép kibontásába való belebonyolódásával (az ítélkezés mint pótcselekvés: „bolond”; alliteráció, amely a megkötöttséget érezteti). Ezzel szemben a másik típus a *törvény*, három tiszteletet parancsoló felszólításával („megérteni”, „tisztelni”, „vele fájni”), az alárendelőt kiemelő (a sor végén rímtelen magányos helyzetben, névelővel súlyosított, hosszú szótagos, két kemény mássalhangzóval záródó szó: „az őrt”), még a szubjektív élményvilágot is kiszolgáltató megoldásával („s vele fájni, ha fáj”).

A Szabó Lőrinc-i vers variációk sorozata. Minden egyes versszakon belül újra és újra birokra kel a kétféle hangoltság, végül megoldhatatlannak hagyva a küzdelmet. Ennek legjobb példáját éppen a már idézett harmadik versszakban találhatjuk:

Aki bírta, rég kibogozta magát

Először a most vergődő lázadását mutatta be (aki már nem bírja a kint törvényeinek elviselését), másodsorra annak a képét, aki már fellázadt, és megtagadta a törvényeket, azaz, aki számára már megvalósult az álom, az első versszakban megjelölt feladat: „megszöknöm”. De hogy ez a szökésfolyamat sem akadálytalan, hanem egy másfajta, de éppoly nehezen járható szövevényrend, azt a következő sor jellemzi:

s megy török közt és törökön át.

Az előző hetyke jambusi-anapesztusiból itt spondeusivá lassuló sor konok elhatározással indul a csonka kötőszóval és egy szótagos, szinte mítikusra időtlenített igével („megy”), hogy azután a modern szövegben heroikus-patetikus, bibliaian archaizáló képpel („török közt és törökön át”) folytatódjon. A rím egyrészt a magát kibogozni bíró lázadóhoz köti, mintegy azt a sorsot jelezve, amelyen annak a menekülése során kell átmennie; másrészt a rím utolsó hangja visszaköti a korábbi belenyugvástípus sorvégi megalázójához (*őrt*), melynek teljes hangalakját továbbra is figyelmeztetésként idézi a lázadó számára a *tőr*.

Tehát meglátatja a menekülés útját, de vissza is veti a megvalósulást: a lázadó átéli ugyan a szabadulást, mégsem tud a törvények fogságából kimenekülni.

Felmerül a kérdés: ha a Szabó Lőrinc-vers szervezője a logika, hogyan állíthat egy időben egymástól különbözőt. Míg ugyanis - mint a harmadik versszak elemzéseiben - egyensúlyban tartva szembesíti a lázadó és a beletörődő szólamot, a vers végén talál egy olyan ténykedést (álmodjuk!), amelyben egyesítheti a kettőt: a személyes Én-t a világegésszel összhangba hozhatja.

Szabó Lőrincnél bár vannak időre vonatkozó viszonzyszavak (*még, már*), sőt szó szerint kimondatik a „jövő” is, és a vers logikai szerzeretébe az időviszonyok is beletartoznak, még-sincs az idő változásának értékelő, változtató szerepe:

Fut az idő, és ami él,
annak mind igaza van.

Az élet ténye az egyetlen normatív tényező, de ezen belül semmilyen értékelő folyamatot nem tétel fel. Tehát az ellentéteket felmutató harmadik és a megoldást az álomban feltételező hatodik versszak között valahol szándékos logikai abszurdumnak kell lennie, ami a változtathatatlanság állítása mellett a változáshoz (a személyes kiteljesedéshez) vezet. Az ötödik versszakban hangzik el a vers egyetlen közvetlen, második személyű önmegszólítása, csakhogy ez az etikai imperatívusz az ellenkezője a Németh G. Béla által elemzett önmegszólító versekben jelentkezőnek.⁷⁰ A tipikus példákban az életmódváltoztatás egy, a versben logikusan megalkotott élethelyzet parancsára történik. Itt pedig épp abban a pillanatban hangzik el, amikor a logika ellene mond a lírai deklarációnak: egy nem létező élethelyzetbe parancsolja önmagát a vers hőse, és ennek tudatában is van. Ezért szükséges a további variálást elvágó parancs, és ezt fejezi ki a parancs idejének biztonsághiánya: „Rejtőzz”. Mintha az ellentmondásokat akarná legyűzni, még egy fokozó határozót tesz mellé: „mélyre”. Ez az az élethelyzet, amelyet ezzel egy időben a *Semmiért egészen* című versben így jellemez Szabó Lőrinc: „ne szólj, ne sírj, e bonthatatlan börtönt ne lásd”. Miután egymásba torlódó vizsgálódása megújuló ellentmondásokat tárt fel, a nyílt parancs, a deklarált szöveg, a csak egyirányú értelmezhetőség irányának követésére szól: „Rejtőzz mélyre, magadba!” És ezután következik a vers legnagyobb ívű, szinte önállósuló álomképe, mely végül is minden korlátozást ledob magáról az egész képen uralkodó, erőszakos enjambement és a keresetlen-romantikusan kitisztuló rím segítségével (*végtelen - megjelen*). Megidézve és egyénivé hangszerelve egyben azt az avantgarde-szürrealista programot is, amelytől pedig oly határozottan elhatárolta magát (épp a logika nevében) a költő.

Ott
még rémlik valami elhagyott
nagy és szabad álom, ahogy
anyánk, a végtelen
tenger, emlékként, könnyeink
s vérünk savában megjelen.

Vágyát és nem lehetőségét fogalmazta meg. Ez ellentmond az adott esetben a logikának. Ez az a pont, ahol az egyik adott versszerző erőt keresztezi a másik: a pszichológiai. Ezt jelentette tehát az expozícióban jelzett vaglyagosság és ezt a sorrend: „*idegállapot* vagy megfogalmazás”.

Ha csak a logika útját követné versében Szabó Lőrinc, eljuthatna Lukács Györgynek (*Az esztétikum sajátosságában*) a művészi szemlélet normájaként elemzett (magyarra épp Szabó Lőrinc által - bár jóval később - fordított) Goethe-vers (*Epirrhema*) szemléletéhez:

Fürkéssz a Lét műhelyében
mindig egészet a részben.
Semmi héjban, semmi magban:
mert ami kint, bent is az van.
Villám-szemed így hatol be
a nyitott-szent rejtelembe.

*

Vonz a való látszata,
játék komolyodhat:
ami él, nem Egy soha,
kerete a Soknak.

De hát Szabó Lőrinc - ha végigment is ezen a logikai úton - más eredményhez jut. Ekkorra a Goethe-verset életre segítő pillanattól elmozdult a gondolkodás. Szabó Lőrinc versszerező tehetségével éppen erre érzett rá. Éppen a goethei, és az ahhoz történelmietlenül visszakötő lukácsi normához képest „beteg” és „bolond szövevény” ez a világ. A goethei egységtől való elmozdulást, a változott paradigmát jelzi a vers kettős szervező ereje. Mint ahogy ennek sejtelmét már a kései Goethénél is megtaláljuk, és ezt a verset (*Proemion*), mint saját szemléletével rokont ebben az időben le is fordítja Szabó Lőrinc:

Miféle Isten volna, aki pusztán
kintről forgatná világunk az ujján?!
Együtt kell neki áthatnia kint s bent
Mindenben magát s magában a Mindent,
hogy ami benne él s mozog s lehel,
tüze-szelleme sose hagyja el.

És ezzel már megjelenik a pszichológiai motiváltság, az ember kettőssége, az álom is:

Az ember lelke is egy-egy világ;
ezért van, hogy mit legszebb álma lát,
abban tiszteli mindenütt a nép
Istent, a maga Istenét,
mindent félve megad neki
és ahogy tudja, szereti.

Szabó Lőrinc ezt az elmozdulást tudatosítja, és az ebből fakadó feszültséget is állandóan érzékeli. A versen végighúzódik a logikai és pszichológiai szervezőelv párharca. A megfogalmazásra, tehát a versalkotásra a logikai elv a jellemző, az eredményt, a vershelyzetet meghatározó mégis a pszichológiai; ugyanakkor a logikai elv állandóan jelenlevő normatív igényével ellensúlyozza is a pszichológiai meghatározó beavatkozását. Sőt ezt a beavatkozást is kétségessé teszi; ugyanis, ha a pszichológiai motiválás versbeli jelenlétét vizsgáljuk, mint szövegre, erre is érvényes a megfogalmazás elve, a logikai. És így éppen a lázadó-menekülő jellegű cselekvés esetében jelenik meg a dolgokhoz való viszony kétarcúsága, az ellentét a Szabó Lőrinc-i igazság mint logikai és mint pszichológiai kategória között. A szökés, illetőleg éppen az önmegszólításban hatalomra törekvő parancsként szereplő *rejtőzés* versbeli pszichológiai heroikus jellegével szemben a lexikai értelmezésben a szónak pejoratív jellege áll, amely a heroikus kivonulást szökésnek és rejtőzésnek minősíti.

Egyetlen olyan tényező közömbösítheti ezt a megkötő ellentétet, amely a pszichológiai motiváción belül marad ugyan, de lírateremtő értéke képes ezt a logikai kontrollt is legyőzni. Ez a vágy, az énre-találás adleri vezérvonala, amelyet a személyiség hitelesít, hiszen annak teljességigénye szólal meg ebben a versben és az egész *Te meg a világ* korszakban. A vers végleges szervezetét a vágy által formált személyiséglátomás adja, amelyben a személyiség önmaga kiteljesedését tételezi fel a lehetetlen körülmények között is: a személyiségelemzés a személyiséglátomás poétikai formációjában jelenhet meg.

* * *

Ugyanakkor a *Te meg a világ* versei nemcsak a költő által kiválasztott filozófiai és pszichológiai példák inspirációit és a kortárs filozófiai gondolkozás akár a költő ismeretétől is független párhuzamait mutatják, hanem általuk a költő egy olyan poétikai gyakorlatot alakít, amelynek elméleti alapvetése is csak két évtized múlva, Austin 1955-ös harvardi előadásain indul filozófiai-nyelvészeti szempontok figyelembevételével, és eredményeit jobbra csak a hetvenes évektől igyekszik majd integrálni a poétika.

A dialogikus poétikai paradigma egyazon versen belüli modalitáskülönbségei eleve feltételezik, hogy az igaz-hamis kizárásos logikai meghatározottságú mondat-ítélet azonosságot egy másfajta nyelvszemlélet helyettesítse be. Austin elméletének ismertetője szinte a *Te meg a világ* leírására is alkalmas magyarázatot ad: „A nyelvtan és a logika kritériumai szerint elemezhető *lokúció* világa mellé állított *illokúció* világában a kritériumok a beszédcselekményben részt vevők szabályozott szerepviszonyaira vonatkoztatva érvényesülnek. Az igazság ítélőszéke mellé állított *boldogulás* olyan keretet ad meg, ahol a nyelv használata nem egyszerűen visszahatás a társas életre, hanem annak szerves része. A boldogulás (a sikerültség) feltételeinek világa egy többé-kevésbé burkolt, naiv társadalomelméletet és szociálpszichológiát körvonalaz: kinek van joga utasításokat adni és kinek; milyenné *teszem viszonyunkat*, ha állandóan engedélyt kérek s így tovább. Másrészt a performatív igék, illetve az illokúciók rendszere (taxonómiája) a társas életben középponti emberi cselekvések, a ritualizált interakciók implicit rendszerét körvonalazza. A kötelességvállalás-ígéret a jövő és az *egyéni felelősség*, az utasítás-engedélyezés az *autoritás*, az érvelés a *viselkedés* alapvető dimenzióját állítja reflektorfénybe az emberi kapcsolatok világából. A szabály és a szabályozottság tartalma és érvényesülési feltételrendszere egyaránt az emberi szociális cselekvés elméletébe torkollik - ‚puszta’ nyelvtanszerűség helyett.”⁷¹

Jürgen Habermas ebből kibontott kategóriái pedig mintha a *Te meg a világ* dialogikus paradigmájának leírására talált megnevezéseim, az *aktor* és a *néző* szociológiai jellemzését adnák: „*Interaktív nyelvhasználat* esetén azokat a kapcsolatokat emeljük ki, melybe a beszélők és hallgatók mintegy belépnek - mint például a figyelmeztetés, az ígéret, a kérdés -, míg a megnyilatkozások propozicionális tartalmát csak megemlítjük. *Kognitív nyelvhasználat* esetén ezzel szemben a megnyilatkozás tartalmát olyan kijelentésként tematizáljuk, amely arról szól, ami a világban történik (vagy történhetne), s csak közvetve fejezzük ki a személyközi kapcsolatokat.”⁷²

Kikerülve a beszédaktus elmélet irodalomra való alkalmazhatóságának vitáját, tipológiai fajtáinak értelmezését, visszatérnék az Austin által végiggondolt következtetésekhez. A *Te meg a világ* poétikai helyzetének jellemzésénél ugyanis nem a kognitív és performatív modalitás szétválasztása lesz az érdekes, hanem éppen az, hogy az elméleti szétválasztás után és mellett Austin is a *mindkettőben* azonosan jelentkező, a korábbi grammatikai szemlélettől elkülönülő eredményre jut. A Szabó Lőrinc-versben is csak elméletileg választhatjuk szét a *nézőt* és *aktort*, valójában *egyazon* szöveg viselkedik kétféle szerepkörben. Mint ahogy a szöveg indíttatását egyszerre logikai és pszichológiai meghatározottságúnak jellemeztük. Austinnál is azt érzem - témám szempontjából - hangsúlyozandónak, hogy a performatívumok bevezetésével, az illokúciós erő megrajzolásával tulajdonképpen a lokúciós mező, a kognitívumok kizárólagos logikai meghatározottságát kérdőjelezi meg. Tehát - hasonlóan Szabó Lőrinc-hez - éppen az adott szöveg elhelyezését, értelmezési lehetőségeit szabadítja fel: a mondatot az igazság csak logikai meghatározottságától köti el. „Fontos, hogy a beszédhelyzet egészét tekintsük.” „Az állítások igazsága vagy hamissága nem pusztán a szavak jelentésének függvénye, hanem annak is, hogy milyen aktust végeztél és milyen körülmények között.”

És a *Te meg a világ* következtetése?

Emberek, ti ítélni mertek?
Tudhatjátok (azt hiszitek?)
mért volt mindaz s mi lehetett,
amit más tett vagy sohasem tett?

Ebben a „beszédhelyzetben” pedig az egyes ember megnyilatkozási lehetősége:

Törvénszék? Én is az vagyok!
S jogomat bár vitassa minden,
ha itt és most és én tekintem:
így forognak a csillagok!

Szabó Lőrinc nem a „törvénszék” szükségességét kérdőjelezi meg. A „tárgyalást” mindegyik versében lefolytatja. A mondat pontossága, grammatikai szabatosága alapvető kritérium marad költészetében. Ugyanakkor versében olyan dialogikus helyzeteket, „tárgyalást” teremt, amelyben a mondatok modalitása vagy a tagmondatok hangoltsága különül el egymástól. Egyszerre lesz teoretikusan szétválasztható és gyakorlatilag homogén szerkezetű ugyanaz a grammatikai egység. Nem nyelvtanilag bomlik meg a szöveg, hanem a „beszédhelyzet” szerint szétszalazható. Mint ezt később Austin is leírja:

„(a) A konstatív megnyilatkozást vizsgálva elvonatkoztatunk a beszédaktus illokúciós vonatkozásától (nem is beszélve a perlokúciós dimenzióról), és a lokúciós oldalra összpontosítjuk figyelmünket; ráadásul a tényeknek való megfelelés leegyszerűsített koncepciójával dolgozunk - durva egyszerűsítésekkel élünk, mert ez a koncepció lényegében figyelembe venné az illokúciós aspektust. Eszménykép gyanánt az lebegett a szemünk előtt, amit minden körülmények között, bármilyen céllal, bárkinek helyes lenne mondani. Némelykor ez talán meg is valósul.

(b) A performatív megnyilatkozást vizsgálva, amennyire csak lehetséges, a megnyilatkozás illokúciós erejére figyelünk, és eltekintünk a tényeknek való megfelelés dimenziójától.”

Szétválasztja, mint utóbb magam is feltételezhettem a Szabó Lőrinc-vers modális „tükör-színjátékát”, beszédaktus szerinti „törvénszékét”, az *aktor* és a *néző* kettősségét.

És végül Austin is összerakja: „Talán e két elvonatkoztatás egyike sem olyannyira helyénvaló: esetleg nem is két pólussal van dolgunk, hanem egy történeti folyamattal [...] a lokúciós aktus, akárcsak az illokúciós, pusztá absztrakció: minden voltaképpen beszédaktus egyszerre mindkettő.”⁷³ Mint ahogy a *Te meg a világ* versei modális dialogicitása, logikai és pszichikai szervezőelv szerinti szétválasztása is összemunkál a szilárd verstani, retorikai és grammatikai szabályok szerint épített esztétikai alkotásban.

* * *

Ez évek versei és az ezekben elért eredmények alapján összeválogatott *Te meg a világ* kötet egy nagy költő egyszeri és megismételhetetlen összegezése. Az ezt követő versekben újra feltalált epizódjellel ugyanakkor a továbblépés filozófiailag is hiteles poétikai lehetőségét rejti magában: az ember, aki már felépítette a maga számára a világ őstényeinek összefüggéseit, ezek által meghatározta önmagát és megismerte önnön működési terének határait, ezután önmaga napi létezése felé fordul, a világ keresztelési pontjaként önmaga jeleneteiben, élet-tényeiben érzéki adatok összegezésével és feldolgozásával igyekszik meghatározni létezése mikéntjét. A történeteiben élő Én a pillanat főszereplője lesz, nem alakítója, de résztvevője és megfigyelője, elemzője:

Hát nem mibennünk fáj a világ,
ha vannak sebei?

(*Ne magamat?*)

Megosztja költői világát: a töredékké válás „keserű bölcsesség”-ét beletörődően elvállalja. Hiába fogalmazza verscímében az igényt, hogy *Egyszerre mindenféle* szeretne lenni, a vers végére fájdalmas csattanóként írja: „nem tudok egyszerre mindenféle lenni!”.

Kétféle szemlélet összegeződik így a *Különbéke* váltásában: egy tematikus jellegű, amely a személyiségmegvalósítás látomását feladja és a töredékké válást tudatosítja; és egy filozófiai-poétikai jellegű, amely az Én meghatározásában a viszonyok rendszere helyett a történetekben megjelenő dolgokra kérdez rá. Ami így tematikailag bukásként tudatosodik, az poétikailag új minőség vállalásában öntudatosodhat.

Költői igényében Szabó Lőrinc azután mindig is visszavágyik erre a csúcra, a *Te meg a világ* verseiben átélt nagy költői és emberi teljesítményre. Ennek emlékét sűríti majd mitikus megfogalmazásba *Az óriás intelmeként*, ekkori Taójára visszhangzóan:⁷⁴

Hogyha egy lelket százfelé hasítasz,
mint egy hajszálat, s megint százfelé
s e századrészt is százfelé hasítod
és eljutsz a végső határ elé
s tovább hasítani már képtelen vagy,
ami maradt, még az is végtelen nagy.

mert belőlem egy örök óriás szól,
kit száz bilincsed húzott lefelé:
eltemettél, mégis ujjászülettem
s mosolyogva állok szined elé:
egy hajszálam felfogni képtelen vagy,
istened vagyok, egy és végtelen nagy.

De először elindul „egy lelket százfelé” hasítani, költői gyakorlata a percben megvalósuló töredékek vizsgálata lesz, a *Különbéke*.

Nem ami vagy s ami lehetnél,
hanem ha még, mint isteni
fölösleg, maradt valami
benned, mialatt tönkrementél:
akkor kezdődhet csak a többi,
akkor kezdődsz csak te magad,
mikor már minden mozdulat
és vágy és tett emberfölötti.

(*Célok és hasznok között*)

Így oktat a *néző*, és a versek szenvedő embere utánakap, a menekülést remélve:

Gonosz bölcsesség ez, de béke,
és az kell. Kétségbeesés,
undor, de béke mégis, és
vak változás hazard reménye.

És kezd felderengeni ez évek száműzött tartománya: a pillanat. A *Te meg a világ* kötetben összegezett, az 1929 végétől 1932-ig kialakított eredmény pedig távoli normának marad meg.

Szabó Lőrinc van olyan nagy tehetségű költő, hogy az ezt követő évtizedben is értékes költészetet alkosson, de líratörténeti jelentőségben az ezt követő verstermés elmarad a *Te meg a világ* nagy szintézisétől. Így azután szétesik szemléletének és az ezzel formálódó vers-típusnak szintetizáló jellege: élményverseiben - a jobb versekben látszólag, az erőtlenebbekben valóságosan - ismét a valóság tényei között vergődő vagy nyugalmat kereső emberi pillanatokot idézi fel, keleti témájú verseiben pedig miniatűr mítoszokká formálja a tudatában személyiségmegvalósítási igényét. Egészében az elmúlt nagy pillanat töredékeként és kontrolljaként tűnik fel a folytatás mindaddig, míg ki nem derül, hogy mindaz, ami szétpergésnek látszik, egyben már előkészület is e töredékek újabb egységbe illesztésére: a világ szereplehetőségeinek illúzióit levetkező látomás után a következő látomásrendre, a rajzokra „egy élet tájai”-ról, a *Tücsökzenére*. Az első (*Te meg a világ*) az emberi személyiség önmegvalósításának igényét jelenti be, a másik (*Tücsökzene*) pedig nagy ívű kísérlet arra, hogy összeállítsa egy élet töredékeiből a nem töredékes személyiséget.

Amíg a hagyományos versszemléletet követjük, csak poétikai szempontokat figyelve, az ismeretelmélethez, tükrözési elvhez való visszatérésként mérlegeljük a *Különbéke* korszakát, feltétlen értékvesztést konstatálhatunk (főként a relatíve sok verset tartalmazó kötet átlagosabb darabjaira gondolva), ha ellenben tovább követjük az 1927-28-as versektől adódó filozófiai párhuzamot, akkor a dialogikus poétikai paradigma továbbalakulását, a dolgokra figyelő, a történeteiben élő személyes én fenomenológiai tájékozódását is követhetjük, éppen az egzisztenciális analitikára épülő fundamentálonológia alakítása irányában tett első kísérletként értékelve a kötet gyakorlatát.⁷⁵

SZABÓ LŐRINC EPIKUS VERSE

Az epikus vers a lírai műnemen belül sajátos alakulás. A magyar líra történetében - mint már jeleztük - a húszas évek második felében jelenik meg, amikor az avantgarde irányzatok expresszív-kreatív kifejezési módját a tárgyyszerűsége törekvő realista leíró-elemző szemlélet váltja fel. A sokféle megvalósítási forma közös sajátossága, hogy a lírai feldolgozás (tudomásulvétel, elemzés, viszonyítás, következtetés, érzelemmegnyilvánulás, meditáció, vágyakozás, feladatkijelölés) mindig a valóság valamely epikai jelleggel megközelített jelenetére épül. Fénykora a harmincas évek, példateremtő nagyságai, más-más poétikai készlettel József Attila, Illyés Gyula és Szabó Lőrinc. Ekkortól kezdve jelen van, állandó megújulással, motiválódással a magyar líra történetében. Mesterek gyakorlatában az „epikai hitel”⁷⁶ szerencsésen illeszkedik a lírai hangnemhez, nagyszámú epigonjainak kezén az epikai elem önállósodik, megverselt anekdotává vagy tankölteménnyé fokozódik le.

Kérdés ugyanakkor, hogy a mindmostanáig egységes poétikai formációként bevezetett irodalomtörténeti kategória, hasonlóan az „új realizmus”-hoz, „új klasszicizmus”-hoz és a „neue Sachlichkeit”-hoz nem csupán különböző poétikai paradigma szerint keletkezett alkotások külsődleges jegyek alapján történő rendszerező összevonását jelenti-e.

Gyanúkat erősítheti, hogy míg például Illyés esetében egyértelmű a poétikai formáció azonosítása a költői pálya egészével, József Attila és Szabó Lőrinc esetében alkalmazása csakis egyetlen - bár jellegzetes - pályaszakasz jellemzője. Illyésnél ugyanis az epikus vers a hasznossági elv tartósítását, a pedagógiai szándék versszerző erővé válását jelenti. József Attilánál egyrészt éppen az Illyéstől való elkülönülés tematikai alkalma lesz: faluleírásával a Nagy Lajos-i tényleíró módszerhez kapcsolódik,⁷⁷ kommunista inspirációjú proletárversei pedig új témát is nyitnak számára; másrészt a lényegi váltás alkalma: a proletárság olyan belső lényeg formájaként jelenik meg a versben, amely a költő tartalmainak kivetítésére válik alkalmassá.⁷⁸

Szabó Lőrinc esetében pedig a *Különbéke* kötet értékelésében fellépő éles különbségek jelezhetik a poétikai formáció eddig még végig nem gondolt, ellentmondásos voltát. A közvetlen kortársi kritikák a *Különbéke* kötetet, mint az emelkedő pálya részét mutatják be: „A *Különbéke* műfajteremtés, kettős értelemben. Az egyes darabok a világ fölötti lírai győzelem egyszerű és dísztelen remekei, a kötet pedig ennek a győzelemnek epikus fölmutatása, maga is szigorúan egy mű.” Így ír Radnóti éppen a *Nyugatban* a kötet megjelenésekor,⁷⁹ és ugyanígy utóbb Rába György összegező monográfiája is a fejlődést, teljesedést kíséri szemmel. Ugyanakkor jómagam monográfiáimban a *Te meg a világ* után egyfajta visszalépésként, az önkorlátozás keserű tudatosításaként mutattam be a kötetet. Maga Szabó Lőrinc kétarcúan értékeli kötetét: 1945-ös *Naplójában* az alkotás körülményeit tekintve legjellegzetesebb köteteként idézi,⁸⁰ magának a kötetnek a versei ugyanakkor az ismeretelméleti lehatároltság fájalmát tudatosítják. Ha ezt a kétarcúságot szétszálazzuk, éppen a különböző poétikai paradigmákhoz való kötődést tudatosíthatjuk: a József Attila-i és Szabó Lőrinc-i epikus vers a tudatosan vállalt tematikák (a pedagógiai irányultságú táj-epikum az egyiknél, az ismeretelméleti csalódás a másiknál) ellenére, az ezekre merőlegesen alakuló poétikai eredmény által egymáshoz hasonlóan, az Illyésétől különböző megvalósulású és filozófiai adekvációjú paradigmába foglalható.

* * *

Induljunk ki a „visszalépés” aspektusából. A *Te meg a világ* az egyensúly könyve volt. Egyszerre élt benne a csalódás és reménykedés, egyforma eséllyel idézte versébe a költő a külső és belső világ ketreceit és börtöneit szemlélő és az ellene lázadó emberi magatartásokat; az embert mint az esélyek eredőjét fogalmazta meg. Az ember létezési tereként pedig a rendszerek és ténykomplexumok azon rendjét tétélezte fel, melyben az Egy igazsága (tehát a relatív igazságok egymás mellett élő rendszerei) helyettesítik az egy Igazságot. A *Te meg a világ* kötet jellemzésére ez a Russell-szöveg⁸¹ válik megfelelővé: „Míg tehát ismeretünk arról, ami van, kisebb lett, mint amilyennek gondoltuk, arról, hogy mi lehet, hallatlan mértékben megnövekedett ismeretünk. Ahelyett, hogy szűk falak közé szorulnánk, amelyeknek azonban minden szögletét és hasadékát átkutathatjuk, szabad lehetőségek nyílt világában találjuk magunkat, ahol annyi sok a megismerni való, hogy sok minden ismeretlen is marad [...] a logika, ahelyett, hogy mint eddig, a lehetőségek határait jelentené, a képzelet nagy felszabadítójává vált, mely végtelen sok, a mindennapi reflexió nélküli ész elől elzárt alternatívát tár elénk, s a tapasztalatra bizza, hogy ahol döntés lehetséges, döntsön a sok világ között, melyeket a logika választásunk elé bocsát.” Az esélyek végtelene és a választás szabadságának nagyszerűsége természetesen csak elméleti lehetőség, a felismerés pillanatának mámore után a vizsgálódás, az ellenőrzés, a valósággal szembesítés időszaka következik. Szabó Lőrinc, de szinte a kor lírájának egésze ekkor kerül egyik módszertani választása elé: a létezés általános törvényeinek különböző nézőpontú fogalmazására vagy a valóság megfigyelésére, csak a jelenségekből következtethető tények nyomon követésére vállalkozzék-e. A dolgok és az evidenciák költészetének kettőssége ez; Russell ismeretelméletében e két típust a következőkkel jellemzi: „Célszerű lesz, ha létező (egzisztáló) dolgokról csak akkor beszélünk, ha azok időben léteznek, ha tehát megjelölhetünk egy időpontot, amelyben léteznek - ami nem zárja ki, hogy mindenkor is létezzenek. De az univerzálíák nem léteznek ebben az értelemben; azt fogjuk mondani, hogy *fennállnak* vagy *valók*, ahol a ‚való’ mint időtlen lét szemben áll az ‚egzisztenciális’ léttel. Az univerzálíák világát így mint a valók világát írhatjuk le. A valók világa változatlan, merev, egzakt, a matematikus, a logikus, a metafizikai rendszerépítő gyönyörűsége, valamint mindazoké, akik a tökéletességet az életnél többre becsülik. A létezés világa folyékony, határozatlan, kontúr nélküli, minden tiszta terv és rend híján, de magában foglal minden gondolatot, minden érzést, minden érzéki adatot, minden fizikai tárgyat, mindent, ami jó lehet és árthat, mindent, ami különbséget tesz az élet és a világ értékében. Temperamentumunk szerint az egyik vagy a másik világ szemlélését fogjuk előnyben részesíteni.” E két út kétféle módszerére Russell gyakorlati példát is alkot: „Ha például tudom, hány órakor van napnyugta, ebben az órában ismerhetem azt a tényt, hogy a nap lemegy - ez *igazságok* ismerete útján szerzett tényismeret; de ha szép az idő, nyugat felé nézve láthatom, amint a nap éppen lemegy - ebben az esetben ugyanazt a tényt a *dolgok* megismerése útján tudtam meg.” E hasonlat segítségével már Szabó Lőrinc 1932 után gyakorolt költői ismeretelméletéhez jutunk. Russell egy másik szövege pedig éppen azt a dilemmát vázolja, mely során Szabó Lőrinc a *Te meg a világ* nagyigényű szintézisétől a *Különbéke* ismeretelméleti módszeréhez jutott: „Az igazságokra vonatkozó megismerésünknek a dolgokra vonatkozó megismerésünktől eltérőleg van egy ellentéte, a *tévedés*. A dolgokat ismerhetjük vagy nem ismerhetjük, de nincsen olyan pozitív lelki állapot, amelyet a dolgok téves ismerésének nevezhetnénk, legalább nincs addig, amíg az ismeretség által való megismerésre szorítkozunk. Bármivel vagyunk ismeretségben, annak valaminek kell lennie: helytelen következtetéseket vonhatunk le ismeretségünkől, de maga az ismeretség nem csalhat. Ami azonban az igazságok ismeretét illeti, ebben dualizmus áll fenn. Abban, ami hamis, éppen úgy hihetünk, mint az igazságban. Tudvalevő, hogy nagyon sok kérdésben a különböző emberek különböző s összeegyeztethetetlen nézeteket vallanak, egyes meggyőződések tehát szükségképpen tévesek [...] Hogyan ismerjük meg egy adott esetben, hogy hitünk nem téves? Ez a

lehető legnehezebb kérdés, amelyre nem is lehet teljesen kielégítő választ adni.” Ezzel szemben „vannak ismeretek, mint érzéki adataink ismerete, amelyek, ha mégoly megfontoltan és alaposan reflektálunk is, egészen kétségtelenek”. Ebből következik a Szabó Lőrinc-i módszert is jellemző russelli konklúzió, mely szerint „a kívánt kriticismus [...] az, amely a látszólagos ismeretnek minden egyes részét érdeme szerint megvizsgálja, s megtart mindent, ami ezen vizsgálat befejezése után is ismeretnek látszik”.⁸² Ez az az út, melyet Szabó Lőrinc az 1932 legelején írt *Csillagok közt* című verstől az ugyanez év őszén *Testvérek*⁸³ címen megjelent vers mikrorealizmusáig megtett:

egymást bénítják s tologatják
rugalmas terek rácsai
és ezer idő hirdeti,
hogyan túlkeves az Egy Igazság.

(*Csillagok közt*)

Rezek ragyogtak és vasak,
zúgtak, forogtak éltek;
s aznap mi indítottuk el,
apám meg én, a gépet.

(*Testvérek*)

A korábbi „tükörszínháték”, „törvényszék” - melyben a költő épp az egymásnak feszülő igazságokat megítélő erőt kereste hiába - át kell, hogy alakuljon.

* * *

Ugyanakkor ez a biztonságot kereső poétikai fordulat etikai háttérként a vadabb stirneri morál helyett az empirikus ismeretszerzéssel inkább kapcsolható schopenhaueri sugalmakra válik fogékonyabbá.

A *Te meg a világ* idején nem egyszer láttatja, felülről nézve, az egész távlatából az egyes élet épületének „kicsinyített tervrajzát”. A *Harminc év* vagy az *Egy egér halálára* csak kiemelt példák. Türelmetlenül, „a jövő dolgoknak elébe sietve” „élvezetlenül múlni hagyja a jelent”, szinte ellopja önmagától az egész életét, mint Schopenhauer példájában azok a bizonyos itáliai szamarak, amelyeket azzal bírnak gyorsabb lépésre, hogy egy, a fejükhöz erősített rúdra egy köteg szénát akasztanak, amelyet persze állandóan közvetlenül a szemük előtt látnak s utána mennek, azt hívén, hogy elérik.⁸⁴

A *Te meg a világ* korszak zárultával mintha optikát váltana a költő, mintegy Schopenhauer leckéjét követve: mivel „csak [...] az egésznek végén látjuk meg tetteink, alkotásaink s műveink valódi összefüggését, szigorú következetességüket és kapcsolatukat, sőt az értéküket is”, „míg bennük leledzünk [...] minden egyes pillanatban csak azt tesszük, ami éppen akkor helyesnek és ajánlatosnak látszik”. Nem az eredményt vizsgálja ezután, hanem a jelent, mert „ő a reálisan kitöltött idő, s életünk kizárólag benne foly”.

Ez a jelen időpillanat lesz a Szabó Lőrinc-i költészet témája is, a schopenhaueri ajánlás értelmében: „ezért aztán állandóan derült fogadtatásra kellene érdemesítenünk, s következésképpen minden elviselhető, meg közvetlen nyomorúságotól, fájdalomtól ment órát tudatosan mint ilyent kellene élveznünk”. Mint ahogy *A szomorú tavaszhoz* című versében jelszó-szerűen meg is fogalmazza: „tanulj meg örülni”.

A szomorúság ellenében megfogalmazódó örömelvet a sűgő, Schopenhauer is végigszemlézi Salamontól és a Nikomachoszi Etikától Senecáig, Homérosztól Goetheig, hogy eljusson a mai naphoz, mely csak egyszer van itt, soha többé. Mert „mi meg elfeledjük, hogy minden nap az életnek integráló és ezért pótolhatatlan része és e helyett úgy tekintjük, mintha aképp foglaltatnék az életben, mint az egyedek az általános fogalomban”. Az élet Szabó Lőrinc számára is ekkortól úgy jelenik meg, mint a kivételezett időpillanatok halmaza: „Az életet adja, adja, egyszerre csak abbahagyja.” (*Lóci verset ír*). A jelen élvezése által lehet az egész, adódó életet élvezhetővé tenni.

Ez a jelenre koncentráció, a perc örömeinek élvezete ugyanakkor az önkorlátozással kapcsolódik, a vanitatum vanitas szellemében: „Minden korlátozás boldogít” - sugallja Schopenhauer, és idéz egy Goethe-sort, amellyel Stirner is zárja művét: „Ich hab’ mein’ Sach’ auf Nichts gestellt”. És amely sornak leglényegibb magyar megfelelője talán Szabó Lőrinc ama versrészlete lehetne, amely éppen e korszakának kulcsszavát tartalmazza: „különbékét ezért kötöttem a semmivel”. Maga a *Különbéke* című verse egészében pedig gondolatmenetével az idézett Goethe-vers egészére rímel, a Salamon-könyvre visszautaló *Vanitas! Vanitatum vanitas!* címűre.

* * *

A *Különbéke* idején az érzéki adatokkal (vagy azt kiegészítendő az emlékezettel) elérhető dolgok lesznek a Szabó Lőrinc-vers tárgyai, és az a belső világ, melyet önmegfigyeléssel tetten érhet. A *Valóságot* is ezzel, a „kétes kalandok” helyett választott adathalmazzal azonosítja, mint ki is mondja *A tapintáshoz*⁸⁵ című versében: „Kinek higgyek, Valóság, ha neked se?!” Az ember az érzéki adatok segítségével rakja össze a világot, és ezáltal maga az ember is ez észleletek összegeként válik számára meghatározóvá. Az *agy* egy olyan műszer képében válik *az ember* mítikus ősképpé, amely a dolgokról felvett adatokból a felvétel során, a felvétel céljára egy különálló, önálló emberegységet hoz létre: „Az ő műve vagyok”.⁸⁶ Ezzel öntudatlan egy fenomenológiai tankölteményt konstruál:

Agyam kiült a homlokomra
s lett belőle két barna szem:
ő akar tudni valamit, ha
a világot nézegetem.

Állkapcsom s gyomrom ő csinálta,
fülemben a hang neki int,
kéjének tolmácsa a húsom,
ujjam hegyével ő tapint.

Önmagában is arra figyel fel, azt nevezi meg értékes alkatrészeként, amivel az érzéki vizsgálódásait végezheti; önmegfigyelése is ezen felvevő aktusok elemzése. Emberképe így az érzéki adatok felfogására alkalmassá szerveződött anyag:

Milliárd éven át keverte
magában az elemeket,
mindent kipróbált, s úgy tett mindent,
ahogy legjobban lehetett.

Ha a valóság és lehetőség kettősségét ki is kapcsolja verséből, most egy másik kettősséget talál: az érzéki adatok segítségével megismert dolgok és az emlékezet (tehát a korábbi ismeretek, adatok) közötti feszültséget. Ebből születik versében a hasonlat, mint különböző időkben felfogott adatok kapcsolata; például:

Mint a földből a hóvirágot
a tavaszi kíváncsiság,
előőrseit koponyámból
az agy kidugta s messze lát.

Az érzéki adatok felvétele mellett az önmegfigyelésen alapuló ismeretszerzés, önmagunk elemzése a másik adatgyűjtő lehetősége az agynak. Míg a külső adatok leírásánál csak az egyszeri feszültséget tudja megteremteni, az önmegfigyelés során a leírásban a hasonlatok (a különböző időben feldolgozott érzéki adatok viszonyításának) egész rendszerét képes produkálni. Ezáltal az ismeretszerzési módszere az érzéki adatokkal való leírásnál az érzéki adatok felfogásának, regisztrálásának, és a felvevőben kiváltott hatásának elemzésére, azaz a külvilágot tudomásul vevő belső aktus önmegfigyelés útján való nyomon kísérésére alkalmas. A Szabó Lőrinc-i epikus vers poénja így mindig e belső eredményt rögzíti: az adatok összevetése végül az Én jelen állapotának, a versírás fikatív pillanatának rögzítése⁸⁷

s egyszerre, boldogan, felugrom,
hogyne! hisz már érezni, hogy
körülből kész van a vers is,
amit a fejem forgatott:

Az észrevételek, az érzéki adatok azért kellenek tehát, hogy az észrevehetőt meghatározhassa a költő általuk, az adatok a feldolgozót minősítik. Önmagát, mint a külvilág érzékszervein át való fogyasztóját tételezi fel, önmaga mindenkori időpillanatonként változó állapotait a létezők világában elfoglalt helyével határozhatja meg - ezt a helyzetét pedig az érzéki adatokkal jellemezheti.

Ez végeredménye, de határa is ennek a verstípusnak. A következtetésben ugyanis nem merészkedik túl a feldolgozott adatok összegezésén, a poén nem adhat minőségileg többet, magasabb szintűt, mint a különböző megfigyelésekkel gyűjtött és feldolgozott adatok halmaza.

Ismeretelméletileg így megmarad az igazság elérhetetlenségének, a csalódásnak, a töredékké válásnak a fájdalma. Ezzel Szabó Lőrinc a dolgokhoz ragaszkodó vizsgálódásaiban találkozott „a dolgoknak ezzel a lényegbe ható tökéletlenségével”, melyet Russell fejt ki Hegel-interpretációjában. „Lényege, hogy töredék.” „Ha valamely dolog ‚természete’ alatt a dolgokra vonatkozó összes igazságokat értjük, akkor nyilván nem ismerhetjük meg egy dolog ‚természetét’ addig, amíg nem ismerjük minden dolognak minden más dologra vonatkozását a világegyetemben. De ha a ‚természet’ szót ebben az értelemben használjuk, akkor azt kell mondanunk, hogy a *dolgot* ismerhetjük akkor is, ha ‚természetét’ nem ismerjük, vagy legalábbis nem ismerjük tökéletesen.”

Itt az elbeszélés folyamata csak egy látszólagos, formális linearitás. A vers nem következtetés, hanem a minta érzéki adatainak poétikai szabályok által rendezett nyelvi jelekkel való leírása. A korábbi logikai és pszichológiai versszervező erőt így a dekorativitás elve váltja fel. Ugyanakkor ez különbözik a közvetlen reprodukálástól. A reprodukálás ugyanis a logikai linearitás helyébe egy másik linearitást, az időbeliséget helyezné. Azaz a vers nem lenne több események elbeszélésénél. A *Különbéke* versei ezzel ellentétben az időpillanat történéstar-

talmát nem az időbeli linearításban mutatják fel, hanem a róla szerzett érzéki adatok tudatbeli feldolgozását láttatják a jelek segítségével, és ezzel maradandó emléket állítanak „egy perc élet”-ének.

Mindezt pedig a leíró-elbeszélő vers hagyományos zárt strófáiban fogalmazza meg. Ebben a látásra kötöttebb leíró-elbeszélő formában már csak a jambikus jelleg marad meg, a jambus-anapestus emlékét a helyenként hangsúlyozott choriambus jelenti. Ezáltal pedig egy, a magyar versirodalomban nagy hagyományú, de a század elején, az Én-versek térhódítása idején háttérbe szorult verstípust tett alkalmassá az újonnan alakított szemlélete megtestesítésére. Szinte egyidőben térnek vissza (Erdélyi József korábbi epizódja után) a hagyományos versidomokhoz a korszak legjobb költői, Szabó Lőrinc, József Attila vagy Illyés Gyula, és ezt a megújított, korszerűvé tett hangot igazolja vissza Babits elméletileg és gyakorlatilag is. Ennek során alakul ki az a leíró-elbeszélő hangnem is, amelyet Szabó Lőrincel egyidőben kísérleteztek ki a második nemzedéknek a visszatükröző ábrázolást átmenetileg vagy véglegesen követő tagjai is, legjelesebbül József Attila és Illyés Gyula.

Az epikus versnek ez, a dolgok leírására törekvő módszere egyfajta poétikai biztonságot is jelent. De ez az ismeretelméleti lehatároltság vállalása a kaland, a hazugság, a definiálhatatlanság kizárását igényli. Így kapcsolódhat az ismeretelméleti biztonság morális pátozzsal (mint Babitsnál a *Mint különös hírmondó* esetében vagy utóbb programként a mártíriumot hozzá társítva Radnótinál, például *A „Meredek út” egyik példányára* című vers esetében), politikai programmal (Illyésnél a *Rend a romokban* idején vagy József Attilánál leíró- és tájverseiben) vagy keserű életbölcselettel (Szabó Lőrincnél).

Természetesen költőnként más és más formai és tartalmi meghatározók kapcsolódnak ehhez a megoldáshoz. Mégis ennek az epikus versnek nevezett típusnak éppen a *Különbéke* kötet versei maradtak formai iskolapéldái, teremtve napjainkig nagy mennyiségű utánzót és epigont. (Nem véletlen, hogy Tandori Dezső éppen ezt az ösképet szedi ízekre, már említett tanulmányában.)⁸⁸ Utánozták hangnemét, a benne kifejezett lírai képletet pedig a napi események elmondásával és az abból leszűrhető tanulságokkal vagy általanságokkal helyettesítették. Utánzói nem vették észre, hogy maga Szabó Lőrinc is - vizsgálódási szempontjainak változával - verstípusát is tovább alakította, és azt sem, hogy az ebben a hangnemben leírt-elbeszélő élmény sem azonos a személyes Én által átélt egyedi élmény ábrázolásával, reprodukálásával.

Mert a jellegzetesen élményt közvetítő Szabó Lőrinc-verset egy-egy adott gondolati ismeretelméleti igény hívja elő, keresteti meg a költővel azt az éppen megfelelő élethelyzetet, amelyben választ találhat a benne alakuló kérdésekre. Hogy ez az élethelyzet Szabó Lőrinc költészetében legtöbbször egybeesik valamely sajátos életrajzi mozzanattal, közvetlen személyes élménnyel, ez a speciális Szabó Lőrinc-i kifejezési formálásmóddhoz tartozik.

Szabó Lőrincnek a *Különbéke* idején használt epikus jellegű verse tehát a dolgok leírására, a róluk szerzett adatok feldolgozására alkalmas ugyan, mégsem válhat nála természetük teljes feltárására képessé. A költő ennek az ellentmondásnak tudatában van, vállalja ezt az önkorlátozást, de a lemondás, a töredékké válás fájdalmát nem titkolhatja. Ugyanakkor sohasem mond le arról - épp a tudomásulvétel e fájdalma jelzi -, hogy a dolgok összefüggését, természetét keresse. „A valóság minden, látszólag különálló részének horgai vannak, amelyekkel a legközelebbi részbe kapaszkodik, ennek új horgai és így tovább, amíg az egész mindenséget nem rekonstruáltuk” - mint Russell írja már idézett művében.⁸⁹ Továbbra is igénye a költőnek ha nem is „az egész mindenség”-et, de legalább önmagát, az időpillanatokon túli teljességét megvizsgálni és felmutatni - versei együttesét ilyen céllal állítja előbb kötetbe, majd fogja *Összes versei* gyűjteményébe, hogy végül is megtalálja az összefűzés, a „kapaszkodók és horgok” összeillesztésének módját: az időpillanatonként átélt önmegfigyelés összefüggését, az

epikus jelenetek ciklikus összefűzését. Az új látomásrend, a *Tücsökzene* majd épp a keleti versekben megtanult mítoszalkotást követi, csak megfordítja: ezekben a példák a sokszoros tapasztalat összegezései, a *Tücsökzenében* az összegezést (a sohasem elégre vágyó, csalódó és újrakezdő emberképet) bontja le egymást kiegészítő, mégis általánosítást sugalló ismétlődésekre, a formával is hangsúlyozott szabályosan ismétlődő egységekre. Végül ott sikerül összeillesztenie a *Különbéke* kétféle verstípusát: az adatgyűjtést és az adatok teljességét összegező általánosítását. Ott teljesebben ki költészetének a bevezetőben vázolt útja: a fenomenológiai módszerrel leírt dolgok világára ráépíteni az egzisztencialista fundamentálonológiai jellegű poétikát.

* * *

Ugyanakkor, költőről lévén szó, ezt a filozófiailag leírt ismeretelméleti csapdát Szabó Lőrinc a *Különbéke*-versben, a poétikai megvalósítás segítségével meg is kerüli. Az önmaga által is tudatosított ismeretelméleti korlátozottság fájalmát, a torzóvá válás tragikumát ihletőként alkalmazza, versének a Valóságra nyitottságát, az érzéki adatokhoz kapcsoltóságát nyereségmentesen is értelmezi.

Ennek leírásához másik aspektusból induljunk el. Utaltam már az *Ősapám* című vers esetében, hogy azt egy öntudatlan létrejött fenomenológiai tankölteménynek is nevezhetném. Mellőzzük az „öntudatlan” minősítést, és keressük a *Különbéke* poétikájának filozófiai adekvációját Husserl transzcendentális fenomenológiájában.

Szabó Lőrinc a *Te meg a világ* idején az utóbb beszédaktus elméletnek nevezett megközelítési mód irányában nyitva olyan poétikai gyakorlatot alakított, amelyet a korabeli filozófia még nem tudott visszaigazolni; ezután elhagyja a mondat igazság-voltának megkérdőjelezését, a grammatikai biztonság védelmébe húzódik, immár végleg, kimozdíthatatlanul. Hasonló problémával került szembe, mint Husserl, fenomenológiai rendszere kidolgozásakor: „amit én [...] a mondatban gondolok, vagy amit jelentéseként felfogok, azonosan az, ami, függetlenül attól, hogy egyáltalában vannak-e gondolkodó személyek és gondolati aktusok vagy sem”.⁹⁰ Ebben a helyzetben pedig megjelenik, ismeretelméletileg egymásra vonatkoztatandóan az immanencia és transzcendencia. Az epikus vers pedig, mint poétikai formáció (a már ekkor, 1933 táján jelen lévő illyési változatában) éppen az ismeretelmélet alapján álló ábrázoláshoz való térés.

Szabó Lőrinc, ahogy az 1927-28-as versekben a hasznossági elvvel párosuló ábrázolást ad absurdum véve (*Vezér*) teremt új poétikai paradigmát, most az ismeretelméleti módszerhez való visszatéréssel egyúttal magát a módszert viszi ad absurdum. Ugyanakkor - ellentétben a húszas évekbeli pozíciójával - most nem még nemlévő poétikai helyzetet alakít, hanem egy már meglévő, gyakorlatilag megteremtett formációt különít el életrehívó poétikai helyzetétől, és ezáltal - József Attilához hasonlóan - az epikus vers formációjának új felhasználási horizontokat teremt. Mintha Husserl figyelmeztetését követné: „Döntő jelentőségű azonban az a felismerés, hogy a lényegszemlélet a legkevésbé sem az észlelés, az emlékezés vagy más ezekhez hasonló aktusok értelmében vett ‚tapasztalás’, sem pedig olyan empirikus általánosítás, amelyik a maga értelmében tapasztalati egyediségek ott-létét tételezné együttlétezésükben. [...] A lényegszemlélésnek, pl. az észlelés, az emlékezés, az ítélet stb. lényegi szemlélésének alapja, jobban mondva kiinduló aktusa *lehet* az észlelés, az emlékezés, az ítélet stb. észlelése, de ilyen alap lehet - persze csak a ‚világos’ - fantázia is, amelyik egyáltalán nem tapasztalat, azaz nem foglal magában semmiféle létezőt. A lényegszemlélést ez egyáltalában nem érinti, a lényegszemlélés mint lényegmegragadás szemléleti lényegű, de ez másfajta szemlélés, mint a tapasztalás.” „Az intencionális elemzés aktualitások és potencialitások feltárása, amelyekben a tárgyak mint értelmi egységek konstituálódnak, és minden értelmi elemzés a reális élményektől az azokban előre jelzett intencionális horizontokhoz való átmenetben valósul meg.”⁹¹

Szabó Lőrinc versében kardélen táncol: a tapasztalás leírása, az ismeretelméleti érdeklődés szimulálása egyszerre a reális élmények bemutatása és az intencionális horizontok bevonása. Nem is a *Különbéke* korszak kiemelten, de az egymásra épülő *Különbéke*-vers és kötet valamint a *Harc az ünnepért* korszak együttese jelentheti az ismeretelméleti csapdának a megkerülését. Ezt a hármas egymásrautaltságot Radnóti szinte előre jósolva gondolja el, vers és kötet összefüggése után a leendő kötetre várva: „Az *elszánt* nyugalomból születik meg a *különbéke*. S ha *a szándék* más lesz, újra föllobog a harc.”⁹² Az „elszánt nyugalom” az intencionális horizontok bevonása a versben, az egyes ember tapasztalásán illetőleg az emberiség mítosszá sűrűsödő tapasztalatain keresztül, a „föllobogó harc” a „világos fantázia” bekapcsolása a versbe, a másság esélyeinek végiggondolásával, a Husserl által leírt interszubjektivitás poétikai megvalósítása: „bennem magamban tapasztalom az idegent, az következetesen jelzi magát a számomra, e közben egyértelműen igazolva is önmagát. [...] A magam eredetiségében, az én apodiktikusan adott *monásomban* idegen monások tükröződnek, és ez a tükröződés önmagát következetesen igazoló indikáció. [...] Éppen ezáltal tágul ki a transzcendentális szubjektivitás *interszubjektivitássá*.”⁹³

Így lehet a *Különbéke* a maga személyes és pszeudomitikus történeteivel és a rá épülő *Harc az ünnepért* kötetel egyben a dialogikus poétikai paradigma megújítása is. Ha a költő filozófiailag *gondolkozik*, gyakorlatát az ismeretelméleti csapdához köti; poétikájában ugyanakkor olyan öntudatlan filozófiailag-módszertani adekváció születik, amely megkülönbözteti a Szabó Lőrincét az epikus vers eredeti (Illyés-féle) és utólagos (epigon) poétikai megvalósításaitól. Husserl gondolatmenetét követve: „Mert én valóban tapasztalok másokat, és nem a természet mellett tapasztalom őket, hanem a természettel egybeszővődve. Ugyanakkor azonban különleges módon is tapasztalok másokat, nemcsak a térben, a természettel pszichológiailag egybeszővődve, hanem úgy is tapasztalom őket, amint ugyanazt a világot tapasztalják, amelyet én tapasztalok, s úgy is, mint akik engem tapasztalnak, s tapasztalják azt, ahogyan én őket tapasztalom stb. Magamban tapasztalom magamat transzcendentális tudatéletem keretében, tapasztalok mindent és mindenegyet, és tapasztalom a világot, de nem pusztán az én privát világomként, hanem mint interszubjektív világot, amelyik mindenki számára adva van, a maga objektumai révén mindenki számára hozzáférhető, és ugyanakkor benne tapasztalom a másokat mint másokat és mint egymás számára és mindenki számára jelenlevőket.”⁹⁴

* * *

Az epikus vers egyik legjellegzetesebb formáját Szabó Lőrinc *Különbéke* kötetében nyeri el. E kötet kiemelkedő verse, a *Sivatagban* című, lehetővé teszi a típus Szabó Lőrinc-i sajátosságainak feltárását is.

Sivatagban

Láttam őt, aki mindent látott,
láttam a Szfinkszet. Mosolya
üres volt és még üresebb lett
tőle a halott Szahara.

Láttam őt és megszólítottam,
mint porszem a sivatagot:
Te, óriás, mondd meg, mit érek
én, aki csak ember vagyok?

És végignézett az időn és
rajtam és szólt a szörnyeteg:
„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.”

Végignézett a pusztuláson
és szólt a Szfinksz ötezer éve:
„Egy perc örömd többet ér,
mint a Föld minden szenvedése.”

És csönd lett. És én hazajöttem,
s velem jött a Szfinksz mosolya,
s mindenütt és rémülve látom,
hogyan öneki van igazsága.

Hazajöttem, megöregedtem,
vén vagyok, mint ő, szörnyű vén,
s ülök a nővé sivatagban,
melyet az idő fűj körém.

S aki kérdez, annak a porba
jeleket húzva felelek:
„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.”

„Többet ér egy perc örömd,
mint a Föld minden szenvedése!”
S betűim belevesznek a
futóbolond idő szelébe.

A verset keletkezési körülménye jelöli ki erre a reprezentáló szerepre: az epikus jellegű téma és a verset inspiráló lírai ihlet időbeli különbözősége. A filológiai adatok világosan bizonyítják, hogy nem az átélt anekdota váltotta ki a verset, hanem valamely aktuális lírai meditáció alkalmával talált rá a költő a valahai történetre. A leíró-elbeszélő versjelleg és a közvetlen élménytől való - kimutatható - időbeli távolság ellentéte adja meg így a vers egyik specifikumát. Szabó Lőrinc 1931 nyarán jár Egyiptomban, a verset ellenben 1933-ban írja, és a *Pesti Napló* április 23. számának 33. oldalán jelenik meg. A vers jeleneteinek, sőt képeinek és gondolatainak élmény-jellegét pedig egy későbbi színes emlékezés, az *Egy marék Líbia* bizonyítja (*Új Idők* 1942. július 25.). Tehát a *Sivatagban* esetében olyan leíró-elbeszélő élményverssel találkozunk, amely nem a közvetlen, biográfiai esemény okán keletkezett 1933-ban, hanem egy újabb lírai inspiráció ihletéből.

A költő a *Különbéke*-korszak idején felújítja a régebbi élményt, hogy versé formálása során változott érzés- és gondolatvilágát fejezhesse ki. Sőt szinte újraéli ehhez előtte az utat, művészileg is reprodukálja az utazás élményeit: *Trieszt előtt* (*Pesti Napló* 1933. április 2.); *Első éjszaka Kairóban* (*Pesti Napló* 1933. március 12.). Az előbbi már konkrétan emlékvers, az utóbbi jelen időben megírt közvetlen élményvers, a korai *Fény, fény, fény* utazásxetázisainak mintájára.

Próbálgatja a hangot, alakítja a formát. Az *Első éjszaka Kairóban* címűben a téma uralkodik, és belekényszeríti a még pályakezdése idején írott, hasonló témákkal összeforrott formába. A *Trieszt előtt* címűben a *Te meg a világból* ismert két versréteg párbeszédére épül a vers: az itthoni, a mindennapi, a törvényszerű bekerítettség, és az „írigy sors” által már el nem vehető szabadság kettőssége.

A *Sivatagban* című versben egyrészt megszünteti a *Te meg a világ* korszakra jellemző rabság-szabadság kettősséget (*Trieszt előtt*), másrészt pedig kiszűri a *Fény, fény, fény* jellegű eksztatikus élményhűségeket (*Első éjszaka Kairóban*). De elhagyja a versből az élmény történéseinek közvetlen leírását, elbeszélését is. Pedig mi mindenre emlékezik még évek múlva is: „A bizarr, vén bölcs Szfinksz volt, a vaksivá lőtt, óriás asszonyi állat, amely olyan rengeteg építmény, mint egy világváros pályaudvara, s amelynek két roppant pracliját vagy tíz esztendeje ásták ki a számum Idő homokja alól.” Mindebből a vers expozíciója maradt:

Láttam őt,
láttam a Szfinkszet.

Még csak nem is egy teljes mondat, mivel egy tárgyi mellékmondatban az „őt” értelmezőjeként még egy adatsor sűrítménye foglal helyet. „Többet látott, mint minden más emberi mű, [...] népeket, birodalmakat túlélte, ismerhet minden érzést, vágyat, tapasztalatot, örömet és kétségbeesést, gazságot, önzést és önzetlenséget, erőfeszítést és lemondást.” Ebből ennyi sűrítődik a mellékmondatba: „aki mindent látott”. Mennyire lényegtelenné válik itt - az európai utas számára különben fontos epizód -, hogy Napóleon is járt itt, és Napóleon ágyúí lőtték „vaksivá”. Sőt, az sem fontos, hogy vaksi. Legfeljebb motiválja az összbenyomást:

Mosolya
üres volt és még üresebb lett
tőle a halott Szahara.

De ha pontosan akarja leírni: ez a nagy egésznek csak egy kis zuga. A későbbi színes írásban ezt jelöli a címben is: *Egy marék Líbia*. „Sötét volt, csak a hold sütött, a nagy piramisok elmosódva csillogtak a sivatagnak, a Líbiai-sivatagnak a szélén, amely legkeletibb és halálos tartománya a még halálosabb és még nagyobb birodalomnak, a Szaharának.” Az utas emlékül „bádog cigarettadobozba zárva” egy marék homokot hoz, még különbséget tesz az „egy adag Szahara” vagy - hogy teljesen pontos legyek - „egy marék Líbiai-sivatag” között. „Líbia tehát itt van nálam, a fiókomban” - jegyzi meg, több mint tíz évvel később. De mihelyt kiengedi a dobozból a szellemet - nézegeti, játszik a porral -, mindjárt a sivatag, a Szahara képzete jelenik meg tudatában: „A legérdekesebb az, hogy ez a homok milyen tökéletesen száraz. A minap vizet fröcsköltem rá. Azonban már talán évszázadok óta nem kapott esőt, és tíz, húsz vagy száz évezred óta annyira kiszikkadt, kiszáradt, annyira kristályossá tisztult, hogy nincs sara, a nyoma nem hagy semmi piszkot. A nedvesség összetapasztja pár percig a szemcséit, de a csapadék maga gyorsan átfut rajta, s a kis Szahara megint az, ami volt...” És ez a homok „kimondhatatlanul finom tapintású, selymes anyag, még a déli Balaton-part vagy az adriai strandok homokjánál is selymesebb. Nem csoda, hogy ott, messze a szülőföldjén, felkapja és mint fátyolszerű, repülő tengert viszi a szél. Förtelmes dolog lehet belefúlni az ilyen forró és selyemfinom számumba.” „Ezek a sivatagok, akár csak a másik sivatag, az idő, porrá őrölnek minden erőt, érdekességet és tarkaságot.”

Mindez pedig együtt: az ember és a természet műve - *Sivatagban a Szfinksz*. „Az ember azt se tudja, mit bámuljon jobban, a teljesítmények nagyságát-e, vagy pedig a romlását, az eredménytelenségét.”

Szinte mindegyik idézet egy-egy jellegzetes Szabó Lőrinc-i verslehetőség. Mégis, mint láttuk, mind egyetlen eredményhez vezet: a *Sivatag*-képzethez, amely egyszerre személyes látás- („láttam”) és időélmény. Nem szimbólum e második értelmezésben sem, hanem a sivatag tárgyi valósága, a benne levő ősi emberi alkotások és azok pusztulása révén. Az időélmény ezúttal láthatóvá, azaz érzéki adatokkal felfoghatóvá válik.

Sivatagban

Láttam őt, aki mindent látott,
láttam a Szfinkszet. Mosolya
üres volt és még üresebb lett
tőle a halott Szahara.

Az élő és a halott szembesülése az expozíció. Már a vers kezdetén az utazó-ból adatokat gyűjtő Én lett, aki nem is személyében, de érzékei ténykedésével van jelen („Láttam”). Ez a cselekvés sokszorozódik meg, ahogy visszhangosítva polyptotonyszerűen a sor végén megismétlődik. Az Én csak *őt* látta, egyszer, egyetlen tárgyat. De ez a tárgy már a tárgyak összességét magába gyűjtötte: *mindent* látott. És ez egyúttal a szó fogalmi értékét is meghatározza. Szabó Lőrinc szerint a *minden* az emberi érzékekkel megragadható minden. Hiszen a „mindent látót” a következő sorban anaforával, az első sor grammatikai párhuzamában azonosítja ezzel a korlátozó-meghatározó tárggyal: „láttam a Szfinkszet.” A Szfinksz pedig emberi alkotás, tehát csak azt láthatta, ami az ember történetében lezajlott. A „minden” ezzel konkretizálódik. Az első sor himnikus pátoszú kinyilatkoztatása a második sorban emberi méretűvé fokozódik le.

De valóban két „látó” találkozott így a *Sivatagban*? A vaksivá lött szörnyeteg valójában nem lát, neki csak „mosolya” van. A sor eleji párhuzam nemcsak az azonosítást szolgálja, és nemcsak a *minden* fogalmi körének emberire zsugorítását, hanem a Szfinksz lefokozását is. A mondatvég nem zárja ezt a sort, amely a „láttam” látószögébe emeli a szörny látásképtelenségét is:

láttam a Szfinkszet. Mosolya

A mosoly nem az érzékek működése, tehát az érzéki tevékenységgel versbe lépő Én-nel szemben a Szfinksz tárgyi jelleggel foglal helyet az expozícióban: *Mosolya van*. A harmadik sorban ezt a mosolyt teljesen tárgyiasítja és meghatározza a költő. A „mindent látó” feltételezéssel szemben nemcsak nem lát, de a „minden”-nel is ellentétes ez a mosoly: „üres volt”. És ez a lefokozás ismétlődik is. Ahogy a vers elejei polyptotonban az egyszeri, egyedi látás a mindent látásig tágult, úgy fokozódik itt az ellentéte: nemcsak üres volt a Szfinksz mosolya, de „még üresebb lett”. Ezzel az ismétléssel egyúttal megfelel az „élő” rész anaforájára is. És ezt az ürességet még alá is húzza a várt keresztrím elmaradása: a „mindent látott” rímbelelő megfelelése helyett az „üresebb lett” rímtelen hallgatása áll.

Ugyanekkor ez az „üresebb lett” csak helyi értéke, sorbeli helyzete révén tűnik fel a mosoly újabb állítmányának; grammatikailag már egy újabb mellérendelt mondat első fele, amelynek alanya a versszak zárása, a negyedik sor vége: „Szahara”. Így inverzió révén lett csak két-értelmű ez a további lefokozás:

Mosolya
üres volt és még üresebb lett
tőle a halott Szahara.

Az okhatározói szerepben megjelenő személyes névmás - amely a mosolyra utal, és ezáltal határozói szerepével jelzi, hogy e folytatásban ez a mosolyjelenség elveszítette alanyi szerepét - csak az új sorban jelentkezik. Ezáltal a harmadik sorban még lebegésben hagyja a költő a mondatot, nem választja el határozottan a korábbi alanytól. Így csak a negyedik sor elején válik világossá, hogy a harmadik sor közepén kezdődő, új mellérendelt mondat csak az enjambement-nal teljesülhet ki, ennek segítségével található valódi alanyára. Ugyanakkor a „tőle” személyes névmási jellege révén össze is kapcsolja a Szfinkszet és a Szaharát, a két mondat alanyát. De a kettő között ott a mindkettőre jellemző jelző is: „halott”. A nem látó, csak tárgyiségében (mosoly) jelenlevő Szfinksz csak teljesebbé teszi, kiegészíti a Szahara halott jellegét: hiszen nemcsak a „tőle” - „Szahara” sorkapcsolat és a kettő között hídként beékelte „halott” jelző mutatja ezt az összetartozást, hanem a másodsorra már asszonánban megcsendülő rím is, mely függőlegesen, sorközileg is összekapcsolja a kettőt: „Mosolya” - „Szahara”. Kiegészítik egymást, mint a tér meg az idő: a Szahara a térbeli kiterjedés, a Szfinksz az időbeli múlt. De mindkettő tárgyiasítva, láthatóan. A versszak kezdete és vége („Láttam” - „Szahara”) így poláris ellentétet teremt - az élő és holt kettősségét. De ezt a kettősséget is konkretizálja, leszűkíti az érzéki adatok által összegezhető szintre: mindezt csak annyiban teszi verse témájává, amennyiben: „Láttam”.

De ennyiben mindjárt objektiválja is, vizsgálandó tárggyá teszi ezt a látottat a költő: az utazó, személyes történetét élő Én már látta a múlt időben mindezt, tehát az egész látás a vers megalkotásának idején faktum, megváltoztathatatlan érzéki adathalmaz.

És ehhez már nem is szükséges, hogy az adatot közvetlenül a költő vegye fel. A fontos: hogy ember (vagy emberek) által felvett és bármikor újra felvehető adat legyen, esetleg ismétlődő adatok tapasztalattá summázódása. (Lásd például a Szfinksz „látásait”.)

* * *

A *Sivatagban* című vers a *Különbéke*-korszak kétféle témájú verscsoportja között határhelyet foglal el. Nemcsak a személyes élményből táplálkozókat reprezentálhatja, hanem a kötet pszeudomitoszait is (a legismertebbek: *Szun Vu Kung lázadása*, *Vang-An-Si*). Technikájában azoknak párbeszédbe sűrített emberi tapasztalatelmondását követi.

A helyszín maga is a keleti témájú versek közé sorolja, az expozíció elemzett szüksézsavúsága, élménytávolsága pedig azok stilizált helyszínrajzaira emlékeztet. A második versszak pedig már közvetlenül bekapcsolható a verstéma-típus építkezési rendjébe:

Láttam őt és megszólítottam,
mint porszem a sivatagot:
Te, óriás, mondd meg, mit érek
én, aki csak ember vagyok?

Az első sor épp ez a bekapcsolódás; a kétigéjű mellérendelő mondat-összetétel a két tématiszpus kapcsolása is: „Láttam” - „megszólítottam”. Az anafóris ismétlés az új versszak kezdésében a kapcsolatot is jelenti, de ez a harmadszori ismétlés a korábbi azonosító folytatások után (1. körülírás: „aki mindent látott”; 2. expressis verbis megnevezés: „a Szfinkszet”) a változatoság ingerét is felkelti: a korábbi - kétszer azonos - mondat szerkezettel ellentétes folytatás várását sugallja. És a sor be is teljesíti a várakozást: azonosítás helyett kapcsolatos mellé-

rendelést ad. De ez a kapcsolatos jelleg csakis grammatikai, pszichológiailag éppen hogy ellentétes jellegű: a grammatikailag és kötőszóval köthető, módban, időben, számban és személyben azonos pozíciójú igék különböző érzékelési terület adatgyűjtő tevékenységét fejezik ki - a látásé után a hallás területére érkeztünk. De ellentét van a két ige között a cselekvés jellegében is. A látás még csak passzív volt, a cselekvés egybeesett az adatfelvevő tevékenységgel. A megszólítás esetében már egy önálló, kezdeményező jellegű, aktív cselekvés jelenik meg, és ennek a cselekvésnek mint adatnak a passzív jellegű érzéki regisztrálása a hallás. Végül pedig különbözik a két tevékenység részben időben is, és ennyiben az *és* kötőszó egyrészt egy időhatározó szó szerepét tölti be: *majd*. Mert a látás adatainak feldolgozása után kerülhetett sor a megszólítás aktív cselekvésére. Ugyanakkor a *majd* időhatározóval megjelölhető határozott idősorrend jelölésére még sincs szükség, ugyanis a két cselekvés között időbeli azonosság is van: a látás és a megszólítás (illetőleg annak hallása) egy időben is történik. Tehát irreverzibilis egymásutánosság és ugyanakkor egyidejűség egyszerre benne foglaltatik ebben a mellérendelésben. Ez pedig a versépítés kapcsolásos elve értelmében a versszakok sorrendjét indokolja: az első a látás adatgyűjtő területe volt, ez a második a hallásé. De a hallás által feldolgozható adat a látás adataiból következő cselekvés, a megszólítás a látottak gyűjtése-feldolgozása lehet csak (a megszólítás szövege vizuális adatokból tevődik össze: porszem, sivatag, óriás).

A megszólítás cselekvésével ugyanakkor a leíró-elbeszélő vers drámai jelleget ölt, hasonlóan az Arany-balladákhöz. A két szereplő a korábbi passzív találkozás helyett aktív kapcsolatba lép egymással: az egyik megszólítja a másikat. Ugyanakkor a kapcsolatba lépéssel együtt a kapcsolat milyenségét is meg kell a költőnek határoznia. Az első versszakban a Szfinksz csak statisztált a létezés nagy alapellentmondásának megrajzolásánál: az élet és a halál szembesítésénél. „Üres mosolya” titokzatosságával a halálképet erősíthette (üresebb lett tőle a halott Szahara). A párbeszédés drámai részben a Szfinksz már ezt a halálelvet nem képviselheti, hisz a dialógus élő szereplője lesz. Ki tehát a Szfinksz? A vers elején már ezt is meghatározta: a „Láttam”-mal szemben, aki „mindent látott” (természetesen a „minden” emberi méretű korlátozásával). Az egyes adatfelvevővel szemben az összes ember által felvehető adat gyűjtője; a valóságos egyesek halmaza. Metaforikusan: a porszemek által alkotódó sivatag. Mert a sivatag sem több, sem kevesebb nem lehet, mint az őt alkotó-meghatározó porszemek száma. Mégis szemantikailag is éreztethető különbség van az alkotó egyesek és az ezekből összeálló halmaz között: más a jelentése a porszemeknek és más a sivatagnak. Hasonlóképpen e hasonlat antropomorfizált változatának, a „csak embernek” (‘egyes ember’ értelemben) és „óriás”-nak. Ezzel korlátozza általánosításait az érzékekkel felfogható adatok körére. Így azután mítoszai valójában pszeudomítoszok. A *Különbéke* két verstípusa nem szemléletbeli, csak módszerbeli különbözést hordoz: a közvetlen leíró-elbeszélő versek a „porszem”, a „csak ember” ténykedését; az úgynevezett „keleti témájú” versek pedig a „sivatag”, az „óriás” tapasztalataival szembesülő „porszem”-ét, „csak ember”-ét mutatják be.

Ebből a versbéli viszonyból következik azután a pszeudomítoszok párbeszédés-drámai részének jellege is: a „csak ember” megszólít (vagy helyzetet produkál az összetettebb versekben, mint a *Szun Vu Kung lázadása* vagy a *Vang-An-Si* esetében), a megszólalása kérdés formájú, az „óriás” (bölcs stb.) pedig kinyilatkoztat. A *Sivatagban* is a kérdés izgatott és kinyilatkoztatást váró („mondd meg”). A főmondat a sor közepén beékelődve hangzik el, egy kétszeres (személyes névmással és metonimikusan megnevezett) megszólítás („Te, óriás”) és a tárgyi mellékmondatként kimondott kérdésmag („mit érek?”) között. De ezzel a kérdés motiválása nem ér véget: az új sorban enjambement-nal folytatja tovább a tárgyi mellékmondatot. De ez a folytatás logikailag csak redundanciának hat, hisz az „érek” alak személyragja már ellátja a következő személyes névmás („én”) grammatikai és szemantikai funkcióját. És ugyanígy csak

motiváló szerepe van az erre a személyes névmásra épülő alanyi mellékmondatnak („aki csak ember vagyok”). Mégis ez a látszólag dekoratív funkciójú sor is hordoz logikailag is szükségszerű elemet. Mert ha az óriás nem transzcendens lény, akkor meg kell magyarázni neki, hogy ki ez az *én*. Akiről feltételezzük, hogy mindent tud, az előtt csak meg kell jelenünk; de olyan megszemélyesített absztrakció számára, mint Szabó Lőrinc Szfinksze, kevés ez a megjelenést jelentő: *én*. Fel kell mutatni ennek az „*én*”-nek azt a viszonylatát, amelyekre a kérdés, a tanácskérés vonatkozik. És ez a viszonylat az, amelyik itt ebben a redundánsnak feltűnő sorban hangzik el *expressis verbis* kimondva: „csak ember vagyok”. (Mely talán egyfajta továbbalakító utalás is egyben *Az ős Kaján* „Mit ér az ember, ha magyar?” sorára.)

És ezzel zárul is a vers eddigi menete megformáltságban is. Hiszen ez a „csak ember” a kiegészítője annak az antropomorf szemléltetésnek, melynek a másik pólusa az óriás. Ezt az ellentétet hangsúlyozza (az első versszak anaforás ismétléseivel perelve) a sorkezdő személyes névmások polémiája (Te - *én*), ahol az első nagybetűs, mondatkezdő helyzetén túl is a nagyság felé, a másik a lefokozottság felé mutat.

A versszak félrímje pedig a két (természeti-látványi és antropomorf-látomásos) hasonlatot vonja össze úgy, hogy a bennük létező közös ellentétet hangsúlyozza („sivatagot” - „vagyok”), és ezzel a vers dekoratív elemeit redukálja a címben már leírt alapvershelyzetre: *Sivatagban*. Az emberi végtelen sivataga és az egyszeri levés (vagyok) szembesítése ez, amely az élet és halál lételméleti kérdését éppúgy felveti, mint az élet egésze és egyetlen pillanata viszonyának etikai problémáját. Az *Én*-nek erre az egymással összefüggő viszonyára kérdez rá ebben a dialógusban, erre kér tanácsot a tapasztaltabtól (megszemélyesítve: „aki mindent látott”; logikusan kifejtve: az emberi történet tapasztalatainak summázatától): „mit érek?”

* * *

A *Sivatagban* című versben sommázódik szövegszerűen ezeknek az éveknek Szabó Lőrinc-i emberképe, lételméleti és etikai vizsgálódásainak összegezéséeként. Ez a vers harmadik és negyedik versszakában történik meg. A két versszak a bennük foglalt vershelyzetek paralelizmusára épül. Mindkét esetben kinyilatkoztatás tanúi vagyunk („végignézt [...] és szólt”) - a versszakok második két sora pedig a tartalmában egymásra rímelő, egymást kiegészítő szöveg („többet ér”).

A: És végignézett az időn és
rajtam és szólt a szörnyeteg:
„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.”

B: Végignézett a pusztuláson
és szólt a Szfinksz ötezer éve:
„Egy perc örömed többet ér,
mint a föld minden szenvedése.”

Mégis a két versszak megszerkesztése mintha éppen ezzel, az alapvető paralelizmussal szegülne szembe: a motiválás a dekorativitást szolgálja a logikus vázzal szemben. Variálódik maga a vershelyzet is. Sőt nem is utólag, hanem mindjárt az első változat tűnik fel variánsnak, a szabályos-logikus későbbi szabálytalanabb, szabadosabb, sőt lazább előzőjének:

B: Végignézett A: És végignézett

A *B* változatban a mellérendelés két sormondatot alkot, míg az *A* variánsban a másfél soros első tagmondatot követi a felsoros második. Ezenkívül az *A* variánsban az *és* kötőszó nemcsak a versszak indításában szerepel dekoratív elemként, de az első sor végén is szavakat kötve ismét megjelenik, a sorkezdés tükörképét adva. De nemcsak a mondat elhelyezése, hanem változik a mondat alánya is: az első változatban maga a Szfinksz szerepel alanyként (igaz, hogy metaforás megszemélyesítésben: „szörnyeteg”), a másodikban maga a Szfinksz szerepel ugyan néven nevezve, de csak mint az alany birtokos jelzője; maga az alany metonimikus *pars pro toto*ként egy számjelzős szókapcsolat („a Szfinksz ötezer éve”). És változik a mondatok értelmi tárgya is, amin a Szfinksz végignézett: ez először kéttagú („az időn és rajtam”), majd egytagú („a pusztuláson”).

A kinyilatkoztatás is tükörszerűen változó szerkezetben jelenik meg: először a tágabb egységet viszonyítja a kisebbhez, másodsor a kisebbet a nagyobbhoz; az elsőt a sorváltással is jól tagolható, mégis egyetlen bővített mondatban; a másikat „mint”-es összehasonlító alárendelt összetételben formálja meg. De különböznek az összehasonlításban szereplő ellentétes egységek is: először csak mennyiségi jellegű méretezést találunk (*örökkévaló világ - egy perc élet*), másodsor minőségi jellegűt (egy perc *öröm* - Föld minden *szenvedése*).

Ez a dekorativitást szolgáló motiváció mégsem csak a redundancia, a felesleges ismétlés költői ellensúlyozása: sőt a paralelizmussal jelölt hasonló vizsgálódási módszer tartalmi különbözősét, más és más vizsgálandó szférában való alkalmazását fejezi ki.

Az első változat tág ölelésű, egyik részében a végtelent is befogó: a lazítás, a variációnak tűnő, kapkodó kötőszó-ismétlés (és... és... és) ezt a mind távlatosabb látomásba furakodást is jelzi. Hiszen az előző versszak megszólító „csak ember”-étől kell az „örökkévaló világ”-ig jutnia - de úgy, hogy közben ott maradjon vizsgálódó tekintete a „csak ember”-en is, hiszen a kérdés éppen rá vonatkozva hangzott el: „mit érek?”. Így kapcsol össze a végignézés tárgyában egy fogalmat (az idő) és egy konkrétumot (én), hogy azután a kinyilatkoztatás szövegében az egyiket látomás formájában metaforikusan felnagyítva állítsa szembe a másik metonimikusan *pars pro toto*val konkretizált lefokozottságával (*örökkévaló világ - egy perc élet*).

És aki ezt az embert lefokozó *szörnyű* ellentétet, ezt a létállapotot tudatosítja (nézésével és mondásával kifejezi), csak szörnyeteg lehet, különösen ha a ki nem mondott figura etimológián (*szörnyű - szörnyeteg*) túl a rímhelyzet is ezt kívánja a dekorativitáselv oldaláról (*szörnyeteg - életed*).

Ugyanakkor e versszak létlátomásával szemben a kinyilatkoztatás tárgyyszerűsége egy ellenkező értelmű, praktikus létértelmezést is képvisel. A csak variációnak feltűnő kötőszóhalmaz egyúttal e kinyilatkoztatás ünnepélyességét jelző fordulat is: „és végignézett”, „és szólt”. Az „Also sprach” magyarítása is egyben, a nietzschei létértelmező formula Szabó Lőrinc-i változata, amely előkészíti a tragikus szörnyű léthelyzet emberi szempontú átértékelését: „többet ér”. Tehát mégsem az *A* a variáció, hanem itt történik meg az igazi, az alapkinyilatkoztatás, a *B* csak ennek alkalmazása: a lételmélet megteremti a maga etikáját.

Mert mit ér egy perc élet? Így fogalmilag kimondva üres absztrakció. Mi lehet az értékét meghatározó tartalma? Erre ad választ a második vizsgálat.

Az etika mint emberi kategória már nem szükségeli vizsgálatánál a végtelen látomását. Ötezer év - konkrét, emberileg megfogható idő. Erről már a Szfinksz is be tud számolni, az ötezer év az ő része - nem kell „felstilizálni” a végtelennel is társítható időtlen szörnyeteggé. De ez a konkrét ötezer év egyúttal az emberi mulandóság tárgyi, látható következményét, a térré vált időt is jelenti, és a Sivatagban ez: a pusztulás. Ez a pusztulás pedig az emberre vonatkoztatva:

a szenvedés. Az emberi történelem „ötezer évé”-re így rímel „a Föld minden szenvedése”. Ebből pedig az Én, az egyedi létező egy perce csak úgy emelhető ki értékbeli ellentétként, ha az a szenvedéssel szemben az örömet képviseli:

Egy perc *örömöd* többet ér,

Az életfilozófia individuális öröme így lesz az ember érték meghatározója a Szabó Lőrinc-i lírában.

Mégis Szabó Lőrincnél a versben végeredménynek, a létértelmezés praktikus alkalmazásának feltűnő kinyilatkoztatás-magyarázat nem filozófiai következtetés eredménye, hanem akkor még csak egy hangulat slogan jellegű szülötte. „A Szfinksz, a szobrok szokása szerint nem felelt. S én, a költők szokása szerint, mégis hallani véltem a válaszát azon a gizehi éjszakán, amikor órákig jártam a szakadéka körül, s végül ledőltem pihenni a süppedő, selyempuha homokba. Sötét volt [...] Pár kilométerrel a hátam mögött Kairó múltó fényei sápadoztak elő a láthatár alól. S ebben a pillanatban muzsika zendült, fiatal kirándulópár emelkedett fel a homokból, ahol a sötétben addig hevert és csöndesen, nyugodtan tangózni kezdett a gramfon zenéjére. Ekkor véltem hallani magamban gondolataim visszhangjaként, a Szfinksz válaszát. Két verssort, melyet így suttogott felém, lassan és ijesztően:

- Egy perc *örömöd* többet ér,
mint a Föld minden szenvedése!

Nem hinném, hogy rosszul értettem volna a szavait, annyira kísérteties, annyira szuggesztív és egyszerű volt a helyzet. Irtózatosan józan voltam a rémülettől, az én szívem is kő volt és téglá, mint a Szfinkszé [...] Később verset írtam erről az éjszakáról.”

Tehát mégsem a *B* az *A* variánsa, hanem a korábban megszülető *B* gondolathoz teremtett gondolati előzményt az *A* esetében. Ő maga utóbb is fenntartotta kételyét e versgondolat magyarázatát illetőleg: „Azt azonban most sem tudom, magam sem tudom, hogy az idézett két sornak mi az igazi jelentése, az érzelmi értelme. Hogy gúnyos, keserű, cinikus, megalkuvó, biztató, kegyetlen, léha vagy kétségbeesett vagy mi egyéb volt, milyen lehetett az a lélek, az a tapasztalat, amely ezeket a sorokat súgta válaszul a kérdésekre. Megvetett, lenézett a Szfinksz? Vagy ellenkezőleg, méltónak ítélte rá, hogy rémületes tudása legbizalmasabb, legbensőbb magvát közölje velem? Vagy talán hazudott? S ha hazudott, ugratásból tette, gonoszágból? Vagy éppen megfordítva: szeretetből, szánalomból?”

1931-ben, amikor élményi szinten megfogalmazódott ez a versgondolat, átszűrődött talán a senecai-schopenhaueri sugalmakon,⁹⁵ nem tudott mit kezdeni vele, később visszaemlékezve már, szintén értetlenül áll szemben vele. Előbb a rendszerek rendszerét, az Egész-et kereste, és nem tudott mit kezdeni a bevallott töredékkel, az örökkévaló világ helyett vállalható percörömmel; később már nem hitt e percöröm önmagában kiteljesedhető, megmenthető és megvizsgálható önelvűségében, már csak átmenetnek tekintette előbb az egyidejűleg mögé idézhető metafizikai terek felé (*Harc az ünnepért*), majd alkatrésznek a diakron mellé illeszthető, valós pillanatok halmazának megalkotásában (*Tücsökzene*).

Csak itt és most, a *Különbéke* idején szerveződhetett köré ez a vers, amikor a lét értelmezésében bekövetkezett csalódását, a rendszerek rendszeréről (*Tao Te King, Rigvéda*) való lemondást az adatelemző, ismeretelméleti módszer megtalálásának megnyugtató, munkára inspiráló tudata ellensúlyozta. Ez teszi egyszerre elfogadhatóvá a töredékké válást (az emberiségi léte mint véges halmaz; az egyedüli lét mint célt nem kiteljesítő, bármikor megszakítható

véges sorozat), és kedvelteti meg az életben adódó megkülönböztetett időpillanatokot (az egy perc örömeit).

Így határozható meg a kérdés és a kétszeres válasz vezérszava: *mit ér?* Ez adja az értékvizsgálat mértékét. Mert a kérdés az „én” egészére adódik fel: „mit érek?”, a válasz ellenben már csak a töredékére, az egyetlen definiálható és vizsgálható részre vonatkozik: „egy perc életed”, illetőleg ezek közül is csak a vizsgálatra érdemessé válók, a megkülönböztetettek - „egy perc öröme”.

Ez kapja különben a két versszak szerkezetében is a hangsúlyt. A két kinyilatkoztatás kereszt alakú, chiazmus jellegű megoldásában az ember számára felmérhetetlen végtelen látomástól száll alá a töredékhez, hogy azután az ismétlésnél, minőségi meghatározottságot kapva, már erre essen a hangsúly, ez legyen a hasonló mondatösszetételben meghatározandó, a végül is meghatározható:

„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.”

„Egy perc öröme többet ér,
mint a Föld minden szenvedése.”

Ez az, ami már érzéki adatokkal meghatározható: a végtelennel szemben a véges, az egészszel szemben a töredék, az Én-nel szemben az „egy perc élet”, a verssé formálható pillanat. Mint például a Szfinksszel való szembesülés a *Sivatagban*.

* * *

A vers első fele tehát lezárt egész alkotásnak tűnik fel, akár a leíró-elbeszélő típus oldaláról, akár a pszeudomitoszok szabályai szerint értelmezzük. Mégis a verset tovább folytatja a költő, kulcsot adva mind a leíró-elbeszélő, mind a pszeudomitoszteremtő módszer értelmezéséhez. A költemény második fele egyrészt az elbeszélte élmény szituálása, másrészt a megalkotott szemléleti eredménynek az adott, őt hordó történetre való visszaalkalmazása.

A sivatagban, szemben a Szfinksszel lezajlott beszélgetés önmagában is egy körülhatárolt időpillanat, „egy perc életed” - azaz „életedből egy perc” volt -, amelyet pontosan le lehetett zárni, a nagy tragikus séma szerint is: „És csönd lett.” Az adott percben lezárult egy dráma, önelvűségében tekintve folytathatatlanul: „a többi néma csönd”. Ez magyarázza a korábbi kinyilatkoztatás sajátos inverziós számjelzős-birtokos jelzős szókapcsolatát: „egy perc életed”. Mert itt nem a perc a töredék, hanem az élet: az életből kivonható az egy perc, úgyhogy nem is tudjuk, mennyi ilyen percre futja még; míg a perc önmagában lezártan, befejezett teljességében maga is egy-egy élet. Mert Élet mint zárt önelvű egész nincs, csak egyedi élet van, amely összegeződik az „egy perc élet”-ekből. Ezzel megszűnt a *Te meg a világ* korszak személyiséglátomásának célja: a mindent összefoglaló *Egy*. A *Különbékében* szereplő *egy* nem célegység, nem vágyott összefoglalás; hanem a már elmúlt időpillanatban lezajlott, pontosan körülírható, bármikor megvizsgálható, azaz versben elemezhető történés. (Amelyben egy ismételt, legfeljebb másfajta *Találkozás* zajlik le a vizsgálódó, kérdező Én és annak története, dolgokba-ágyazott létezése között.) Mint volt: a sivatagban a Szfinksszel való szembesülés, majd hazatérés, végül a vers leírásának jelene, amikor a költő felfedezi a régi élményben (azaz a régebbi történésben) a jelen pillanat számára értékes múltbeli „egy percet”. Ezek a történések függetlenek egymástól, az időpillanat múltával minden kapcsolódási lehetőségüket elveszítik. Mindegyik után ismét és ismét elmondható: „És csönd lett”. Egyenrangú, mellérendelő kötőszóval különválasztott tagjai egy sorozatnak, amelynek linearitását az

határozza meg, hogy egyazon emberrel történtek meg, egymástól szétválasztható időpillanatokban:

És csönd lett. És én hazajöttem,
s velem jött a Szfinksz mosolya,
s mindenütt és rémülve látom,
hogy őneki van igaza.

És ha az ötödik versszak a percekre tagolódást, illetőleg a percekből összerakódó életet mutatja be, a következő a kiemelt időpillanatok közötti viszonyítást. Az ötödik versszakban minden pillanat egyenrangúan fontos, mellérendeltségi viszonyban van egymással, a hatodik az egy szempontú szelektálást mutatja: a verset alkotó jelen pillanat számára a múlt egyenrangú időpillanataiból egyetlen kiemelt történést mutat fel (jelen esetben a Szfinkszel való találkozását), a többi egy ideig jelleg nélkül, csak folyamatban, az időmúlás folyamatában áll össze sorozattá:

Hazajöttem, megöregedtem,
vén vagyok, mint ő, szörnyű vén,
s ülök a növő sivatagban,
melyet az idő fűj körém.

Ebben a versszakban már nincs *és* kötőszóval való éles tagolás, itt már egy folyamatot ábrázol, amely egy élménytől annak megértéséig: feldolgozásáig vezet. Ez pedig időbeli: „megöregedtem”. De tudatbeli is: „megértem” az adott élmény megértésére.

Az élet tehát szakaszok (időpillanatok) és folyamatok (élménytől annak feldolgozásáig) együttese. Az ötödik versszak ezeket a szakaszokat exponálja, a hatodik a folyamatot mutatja be. De hogyan kapcsolódik a kettő? Úgy, hogy az ember mint adatfelvevő az egyes történéseket magában hordozza, s egyszerre vesz részt egy-egy újabb történésemben, és közben magával viszi a korábbi történések adatait is. Például: Az új történet: „És én hazajöttem”, de ez alatt az új adatokat gyűjtő történet alatt emlékezetében ott hozza a *Sivatagban* történést is: „s velem jött a Szfinksz mosolya”. Amikor pedig átvált a jelen időpillanatra (grammatikailag a jelen időre: „látom”; témában a régi élmény feldolgozására: „rémülve látom, hogy őneki van igaza”), egy inverzióval az előző történéshöz is kapcsolhatóvá tesz egy általános érvényű helyhatározót: „s mindenütt”.

És én hazajöttem,
s velem jött a Szfinksz mosolya,
s mindenütt és rémülve látom,

Mondatszerkesztési párhuzamával még az előző mondat újabb tagmondatának is készülhetne, ugyanakkor a sor közepén kezdődő új mondat ragadja magához. Ez a jelentésénél és mondat-tani helyzeténél fogva egyként általános érvényű szó jelzi az egyszer már megtörtént történet emlékének a tudatban levő *mindenütt* jelenlétét. Az *és* kötőszó a széttagolást, az időpillanatonként új és új önelvű történést jelzi, az *s* pedig az új történések mellett a tudatban tovább hordott korábbi történések emlékét.

* * *

De nemcsak a múltélmény szituálása a vers második része, hanem az élményfeldolgozása is: a későbbi cikk a vers filológiai történetét mondja el, a versgondolat megszületésétől a jóval későbbi ismét nem értésig; a vers a kezdetben sloganszerű versgondolat megértésének és

alkalmazásának időpillanata, amikor a tudat befogadja és feldolgozza az adott szólamot, amely ugyanakkor szintén magának a tudatnak a terméke. A feldolgozás horizontjai: a múltban csak „velem jött” a Szfinksz mosolya, azaz idegesítő talányként hurcolta magával a hirtelen megszületett slogant; egészen addig, amíg a jelenben meg nem tudja, „hogyan van igaz”. A grammatika mégis mintha ellentmondana annak, hogy a feldolgozást azonosíthassa a jelen időpillanat történéssel: ugyanis nem a „meglátom”, hanem a folyamatra utaló „látom” alak szerepel a mondatban. Ez pedig nem egyszeri felfedezés, de állandósult cselekvésállapot.

Mégis az ige határozója érzelmi megrendülésről tanúskodik, ami nem a megszokottság, hanem éppen a hirtelen felfedezés kísérőjelensége: „rémülve látom”. Tehát a versben egyedülállóan csak itt szereplő, éppen ezért hangsúlyozott érzelmi motiválás mégis a jelen időpillanatban való történéshez köti ezt a feldolgozást. Ezen az érzelmi megrendülést jelző határozón mint érzelmi tengelyen fordul át a vers az élményelbeszélésből a feldolgozásba. Eddig mint múlt történetet mondta el a vers a sivatagi látomást, ezután vált át jelenre („látom”), és jelöli ki a jelen tárgyát („hogyan van igaz”).

De ez egyúttal a mítoszteremtés pillanata is. Hasonlóan Thomas Mann *József és testvérei Pokolraszállásához*, ahol az egymást utánzó bibliai személyiségekről beszél, arról, hogy az emlékezet egyetlen személyben örökölte meg az azonos szerepet betöltők egyedenként változó sorozatát. Így Szabó Lőrincnél is az utazóén, aki meghallgatta és magával hozta a Szfinksz szavait, ahogy megérti azokat, azonosul is a benne foglalt életszereppel: már ő a Szfinksz maga:

vén vagyok, mint ő, szörnyű vén.

A versben levő, kereszt alakú, chiazmus jellegű szerkezetek prototípusa ez és magyarázója is: a mítikus azonosulás formája. A jelen időpillanat történése tehát valójában nem a meglátás, hanem ez az azonosulás, az utazó-én látomásával szemben a Szfinksz-én látása. „Rémülve megláttam” ezt az átváltozást - mondja az utazó-én; „rettenetes, de így igaz, látom” - mondja a Szfinksz-én. Tehát a „rémülve látom” szókapcsolat kettős értelmezésű: érzelmi kísérettel jelzi a fordulat pillanatát, és jelenti a vers első fele szemléleti állapotának „mindenütt” való alkalmazhatóságát. Mint ahogy a „hazajöttem” ige is először egy történéssel teljes időpillanatot jelez, másodszor épp ellentétét, a folyamatot, amely az élményszerzéstől a feldolgozásig, a versgondolat születésétől annak elfogadásáig vezet, és amely az egyedi életre vonatkoztatva a „megöregedtem” szinonimájává válik az adott versben. Ez a „megöregedtem” eredményjelzés pedig egyszerre készíti elő a Szfinksz-én megszületését, azaz lépcsőfok a „vén vagyok” kijelentés felé, de egyúttal a Szfinksz-léthez hasonló életlátomás is erre épülhet.

... megöregedtem, ...
s ülök a növény sivatagban,
melyet az idő fűj körém.

A hasonlat („mint ő”) életre kel, önállósul, most már az Én veszi fel a Szfinksz-szerepet, ő a kérdező és ő az időpillanatait sivatagjában választ adó szörnyeteg.

Az utazó-én, aki a válasszal, a versgondolattal sem tudott eredetileg mit kezdeni, értetlenül medítált tovább a sivatagban: „A rejtélyes válaszon már akkor sokat tűnődtem ott, a mélység szélén heverve, a gizehi éjszakában, és jeleket és rajzokat húztam a porba, egyetlen próbáltam felállítani. De nem sikerült, és [...] az én homokomba írt

betűim belevesztek a
futóbolond idő szelébe.”

De a Szfinksz-én a versben értelmet ad az utazó-én értelmetlen ténykedésének is. Sőt az eredeti élményben csak mellékes, kiegészítő mozzanat a jelen időpillanat történésének fő ténykedésévé emelkedik. A Szfinksz-én ugyanis csírájában már benne van a sivatagi éjszakában meditáló, egyenleteket felállító utazó-én mozdulatában is, de csak ebben a versben önállósul mint egy elkülönült, önelvű időpillanat főszereplője:

S aki kérdez, annak a porba
jeleket húzva felelek:
„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.

Többet ér egy perc örököd,
mint a Föld minden szenvedése!”
S betűim belevesznek a
futóbolond idő szelébe.

Ezek a jelek azok a történések, amelyekkel az időpillanatok kitöltheti az ember, az „egy perc életed”-be zárható „egy perc örököd” vagy költő esetében e pillanat versbéli megjelölése („betűim”).

Bár az egyetlen valóság is múlandó, képtelen egészszé, egységgé összeállni, hiszen ezek a jelek „porba húzva” vannak, és „belevesznek a futóbolond idő szelébe”. A sivatagba, a pusztulásba. Ez a rettenetes, a vers szavaival: amit „rémülve lát”. Erre a rémületre válaszol az utolsó sorban az idő kettős metaforája: „futóbolond” és „szele”. A gyorsaságot és az amentitást társítja hozzá, rímeltetve még a „szenvedése” szóval is. Ez az értelmetlen gyorsaság a szenvedés, a pusztulás forrása, amelyben egy-egy emberi történés a porba rajzolt jelek rövid életű pillanata. És ez az, ami érvényes „mindenütt”, hiszen a vers optikájában a porszemtől az óriásig, a homokba rajzolt jeltől a sivatagig, az utazó kíváncsitól az ötezer éves Szfinkszig az emberi történés minden méretű hordozója szembesül az „örökkévaló világ”-ot képviselő „futóbolond idő szelé”-vel. Az emberi történet egészének tapasztalatát véli tehát a kinyilatkoztatásba fogni: az ember szempontjából az egyedi pillanatba zárt önelvű történésnek van csak értelme, mert a „futóbolond”-ság végül is nemcsak az „idő szele”, hanem minden, amit a múlandó pillanaton túl elképzelünk. Egyetlen meghatározható fogalom marad: az „egy perc élet”; ami ezen túl van („örökkévaló világ”, „a Föld minden szenvedése”), az mind felejtendő képzet, „futóbolond”-ság.

* * *

Végül is felvetődik a kérdés: hogy a „rémülve” figyelő és az „egy perc életed” egyetlen valóságán túl mindent iróniával elutasító „futóbolond” minősítés milyen vizsgálódási szempontból születhetett meg, milyen kérdés váltotta ki ezt a választ?

És ezzel visszajutunk az alapkérdéshez, a „mindenütt” érvényes kinyilatkoztatás kiváltójához: „mit érek?”. De ez az értékvizsgálat konkrét meghatározottságú is: „Mit érek én?”

A vers optikájában a futó idővel szembekerülő különböző emberi méretek mind ennek az Énnek kicsinyítései és nagyításai. Hiszen ez az utazó-én kérdezi az óriást, mint porszem, ez válik a Szfinksz-énjével óriássá, és az ő ténykedései a jelek, a „betűk”. Tehát az optika változása csak látszólag változtatja meg a méreteket, nem kiteljesít, nem összegez, hanem csak egyetlen

képet, egyetlen vizsgálati tárgyat fényképez a vizsgálat szempontjai szerint különböző méretekben. Végül tehát marad az embertelen idővel szembesülő Én: egy végtelen sorban meghatározhatatlan és ezáltal kiteljesíthetetlen szakaszt lefoglaló töredék, akinek csak a múltja, a már lezárt pillanatai határozhatók meg. De ez a múlt is belevesz a már Madách megidézte sivatag-időbe. Ebből a képből kifut az idő a maga végtelenségével, otthagya az embert magában, „egy perc életébe” roskadva.

Ellenállni? Legfeljebb a jeleket tartósabban megalkotni. Persze a különbség nem az „örökkévaló világ” meghódítása, legfeljebb nagyobb szakasz lefoglalása az időből. A múlandó pillanat helyett az ötezer éves Szfinksz megalkotása.

Ha pedig az érték-kérdés az egyes Én-re tétetik fel, mégpedig az önnön létezésére rákérdező létezőre, a válasz csak a Szisüphosz-mítosz egy változata lehet: ha nincs is értelme az életnek, az „egy perc élet”-et azért mégis maximális intenzitással, kihasználással élni kell. És ha költő teszi fel ezt a kérdést, a válasz így konkretizálódik: ha az alkotás is pusztulásra termett, erről a maximálisan élt „egy perc élet”-ről mégis jelet kell hagyni, ha porba húzva is, ha belevész is a futóbolond idő szelébe. A dolgokat le kell írni, melyekben és melyek által a kérdező megmutatkozhat.

Valahogy úgy, amint Schopenhauer sugallja: „becsben kellene tartanunk minden elviselhető jelent, még a mindennapit is, amelyet oly közönyösen hagyunk elmúlni, vagy éppen türelmetlenül mi magunk taszítunk odább, - hisz vegyük csak észbe: épp most vonul át a múltnak amaz apotheózisába, ahol ezután a halhatatlanság fényével övezve fogja őt őrizni az emlékezet, úgy, hogy lelkünk forró vágyaként fog majdan megjelenni, ha az egykor, kivált baj idején, ellebbenti előle a fátyolt.”⁹⁶

A TERMÉSZETI TÁRGY

1. mint a dolgok és lehetőségek dialógusa

A *Harc az ünnepért*⁹⁷ kötetet a kortársak ellentétesen fogadták. Halász Gábor nagyrabecsulve szinte versenként ízlelgeti élvező gyönyörűséggel, Féja Géza ellenben rosszízű szójátékkal („harc az ihletért”) fokozza le.⁹⁸ Valójában ekkor szembesül ismét Szabó Lőrinc az 1927-28-as, újat teremtő válságának problémáival: megint dialogikusan különböző hangoltságú elemekből tevődik össze verse. Kilép a csak a dolgokban és a dolgok által megfogalmazható költői személyiség szemléletileg nem, de poétikailag átmenetileg homogén formarendjéből, az epikus vers biztonságából: egyszerre látja és láttatja továbbra is a dolgokat, amelyek az egyes ember materiális létezését meghatározzák és mellettük végiggondolja a dolgok és feldolgozójuk viszonyának lehetséges variációit. Átéli az egzisztenciális analitika adekvációjából a fundamentálonológia adekvációjához való poétikai átlépés alkotói fájdalmát. Egy újabb bizonytalanságot, amely ugyanakkor ellentétes az 1927-28-assal. Akkor fiatal íróként a költészet egészének hagyományos biztonságából kilépve, magára maradvra kellett eldöntenie, felfedezése zsákutca vagy világirodalmi mértékkel vizsgálva is egyedülálló teljesítmény. Most elismert és népszerű költőként egyfajta - közönsége által is befogadott - alkotói biztonságból lépett tovább, megelőző, népszerű korszakát összehangolva kortársai hasonló jellegű fordulatával. A különböző poétikai megvalósítású, eltérő paradigmákat követő költők a harmincas évek második felében - tudva-tudatlan egymásról és a filozófia korabeli állásáról - összemunkálnak a fundamentálonológia poétikai adekvációinak megvalósításában. Szabó Lőrincel egyidőben a kései Babits és Kosztolányi, az *Üzenet a palackban* Karinthyja, a megújuló Füst Milán, halála előtt József Attila és a fiatalok (Weöres Sándor és Jékely Zoltán) hasonló poétikai problémákkal kerülnek szembe.

Miután a poétikai formáció - a szemléleti dialóguskészség ellenére - a harmincas évek folyamán visszavezetett a dolgok leírásához (lásd például Babits: *Mint különös hírmondó*, Kosztolányi: *Halotti beszéd*, Szabó Lőrinc: *Különbéke*, Weöres: *Öregek* című verseit) szinte ezzel egyidőben megkezdődött a dialógus visszaalakítása a versen belüli gyakorlatban is: a dolgok fenomenológiai felmutatását kiegészítő metafizikai interpretálásnak a különböző kísérlete. Halász Gábor Szabó Lőrinc-magyarázatai, Szentkuthy József Attila- és Weöres-esszéje mellett Szauder József *Újhold*-beli Kosztolányi-elemzése adja a dialogikus poétikai paradigma a harmincas évek közepétől nálunk érvényessé váló változatának a legpontosabb leírását: „A *Hajnali részegség*ben azonban már mennyei szépségű s örökkévaló vendégség lett a földiből. S nemcsak a *Hajnali részegség*ben: a másik nagy vers, a *Szeptemberi áhítat* magva is egy nagy-nagy vendégség, az élet és halál nagyszerű vendégsége. [...] Mit jelentsen ez a vendégség? Nem tudjuk. Éppúgy jelentheti az élet kimeríthetetlen bőségét, halhatatlan gazdagságát (a *Szeptemberi áhítat*ban), mint a földön túli, örök élet szépségének, múlhatatlanságának sejtelmét (így a *Hajnali részegség*ben). A megváltás eszméje, a testen túli lét nem idegen Kosztolányitól, de nem vezeti át se tételes metafizikába, se megtérésbe. Égi élményének remegő áhítata határsávrá esik: arra, ahonnan a megváltásért esengő lélek lebukik, mert későn érte el szemével az égi vendégséget, de fölemelkedik a költő, mert látomása tökéletesen szép volt.”⁹⁹

Ezt a poétikai megoldást utóbb Németh G. Béla a goethei Gleichnishez való kötődéssel magyarázza: „A sor a *Faust* híres utolsó sorai közül való: *Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis*. Minden, ami van, csak hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat - így, rokon fogalmakra tördelve, fordíthatjuk csak e csodálatosan gazdag és tömör, enigmatikus sort. Babits e

versének [*Ősz és tavasz között*] szervező elve a *példázat, az utalás, a hasonlat, a hasonlóság*. Áthatja a vers valamennyi alkotó elemét és rétegét, a mondattól, a sortól, a strófától a rímig és ritmikáig. Alkotó elemei és rétegei a *Gleichnis* jegyében szerveződnek önelvű egységgé, stílszerkezetté, műalkotássá. [...] A vers műfaja, hangneme éppen úgy, mint képkincse, szcenikája és szövszerkezetei az egymást keresztező és fokozó költészettörténeti és művelődéstörténeti *rájátszások* és utalások sorozatait mutatják föl. E sorozatokból szerveződnek, épülnek össze.” Szerinte a babitsi költészetben jelentkező „versszerűség”-, „megalkotottság”-igény „a közös emberi lét hasonlósága, a történelem segítő példázata jegyében, a közös emberi értékeket megélt tartalmas emberi élet jegyében elégikusan állt az élet, a lét részeként, zárómozzanatként tekintett halállal szemben.” És ezzel ezt a formációt elkülönözteti az egzisztencialisták szemléletétől: „Egy gondolatgazdag tanulmányában Benn [...] azt fejtegeti, hogy a *wie-Dichter*, azaz a hasonlattal élő költő jellegzetesen 19. századi, nem 20. századi jelenség. Goethe vagy még Eichendorff is joggal élhetett hasonlattal. Volt mit mihez hasonlítaniok. Világképük tárgyias létű elemekből épült össze, s maguk is e tárgyias alkotó elemek egyike voltak. [...] A modern költő számára így, véli Benn, a *maga* léte maradt, egyetlen valóság, de ez is csak mint lehetőség, mely azáltal lesz tárgyias valósággá, hogy megfogalmazza-e a költő vagy sem.” Ezzel szemben Babits éppenhogy azt keresi versében, ami összeköt: „Akárcsak Goethe, akinek annyiszor vetették szemére, hogy az elégikus jegyében kitér a tragikus elől. Csakhogy ez az elégikus nem innen, hanem túl van a tragikuson, magába foglalja a föloldott tragikust. Úgy, ahogy Babits mondja róla: ‚Végül a halállal is meg kellett békülni’, s ‚mintegy túl kellett élnie saját halálát, hogy minden lezáruljon’, hogy teljes legyen, hogy alkotás legyen maga az élet, maga a halál is.”¹⁰⁰

És nemcsak Babits, de szinte minden jelentős ekkori költőnk művében szembetűnő ez a kötődési akarat. József Attila Thomas Mann-verse, Babits-versei, Kosztolányihoz való kapcsolódása éppúgy jelzik ennek a formációnak jelenlétét, mint Szabó Lőrinc *Halott hugom könyvei*, *Werthert fordítva és mindig*, vagy a *Más világok* című versei, sőt a mindig is más paradigma szerint alkotó Illyés és Szabó Lőrinc egymást figyelő barátságának ekkori megerősödése. De erre utal az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetben megszaporodó, barátaihoz szóló dedikáció is, valamint versének címében a megszólításos szerkezet; végül pedig éppen az *Örök barátaink* című műfordításgyűjtemény tematikus összeállítása: Szabó Lőrinc nem költőnként mutatja be a verseket, hanem témánként, mintegy az őt izgató létbölcseleti problematika szerint, mint sajátját összegezi a fordítottakat.

Csakhogy ez a „megalkotottság”, ez a „versszerűség” - maga Németh G. Béla is jelzi - magában hordozza ön maga „deformációit” is. És éppen a *Harc az ünnepért* kötet poétikai megformáltsága szempontjából ezt a megfigyelést éppolyan hangsúlyosnak tartom, mint magának a rájátszásnak észrevételét. Mert ha a kései Benn és még a *Tücsökzenére* készülő Szabó Lőrinc is¹⁰¹ fenntartásokkal figyelni Eliotnak a Babitséhoz hasonló feloldásait, Szabó Lőrinc a *Tücsökzenében a költő* normájaként mégis Babitsot fogalmazza meg, nemcsak életrajzi okból, de az ember társas meghatározottságának vállalása okán. Ugyanakkor ez a társas meghatározottság éppen a dialógusra nyitottság, a másság tudatosítása is egyben, amelynek a vers formáltságában a stilizáltság és az elliptikusság¹⁰² egymást a „megalkotottságban” kiegészítő vitakozása a poétikai megfelelője. Mint a *Te meg a világ* esetében, itt is a vers hangoltságának különbözőségét szerkeszti így egybe az ellentéteit összefogó szerkezet.

Maga Szabó Lőrinc a harmincas évek végén a szerinte érvényes poétikai tematikát így fogalmazza meg: „Megpróbálom most összefoglalni a hosszú fejlődés eredményét, a legújabb magyar költészet általános jellemzését. Egyetemes törekvés: a harmónia, a rend, a világosság. A hangulat túlnyomórészt komoly, sőt pesszimista. Lenézik a nyafogó érzelmeket és az impresszionizmust, viszont megtűrük, sőt kedvelik a meseszerűt, az álmot. A stílus ennek

megfelelően egyszerű, majdnem objektív, pontosságra törekvő, amellet meleg és sokszor intellektuális, sőt kissé józan, meglehetősen ellensége a szónokiasnak. A témakör: a mindennapi élet eseményei, a táj és a környezet, az ember és a magyar ember küszködése önmagában, a természetben és a társadalomban; mindaz, ami a városi és a falusi idill és a tomboló kitörések közt megfér.”¹⁰³

Az Én meghaladhatatlan végessége és megoszthatatlan magánya itt is deklarálódik, melyet e korszaka végén hangsúlyosan - címbe is emelve a témát (*Én*) - ismét megfogalmaz:

Mintha vas függönyök
ereszkedtek volna körém,
rab vagyok a titkok között,
melyeket úgy hívnak, hogy: Én.

Ez a kiindulás a *Te meg a világ* keményen megfogalmazott Én-képéhez hajlik, a versfolytatás pedig már e kötet poétikai kalandja után, összegzésként ismétli ugyanezt:

Mi lehet odakint?!
csak börtönöm magánya kong.
Úgy ugrálhatok benne, mint
gumicellában a bolond.

A két versszak képanyagának különbözősége egyúttal ezeknek az éveknek dialogikus poétikai paradigmáját mutatja, mellyel a *Különbéke*-korszak a valóság kézzelfogható adataihoz való szoros kötődését igyekezett eloldani. Mint az 1927-28-as versekben, majd József Attila *Nagyon fáj*-korszakában: a poétikai biztonságból kiszabadulása egyben a pszichikai hangolt-ságú bizonytalanság, a védtelenség, a kiszolgáltatottság zavartságával társul.

Ezáltal a *Harc az ünnepért* korszak egyszerre jelenti egyfajta biztonság és bizonytalanság jelenlétét a versben, a hagyományhoz kötöttséget és annak megbomlását, a társultságot és magányt, archetipikusságot és a halállal szembesítő csak egyéni történetet, egészében: szerkezetében a „megalkotottságot” és a „deformációt”.

* * *

A *Különbéke*-korszak idején az adatokkal megfogalmazható, a kitüntetett időpillanatok választotta Szabó Lőrinc költészete témájául. 1936 után megtartja témául ezeket az időpillanatokot, de már nem elégszik meg ezek csak empirikus adatokkal való meghatározásával, hanem az empirikus adatgyűjtést és ennek alapján kiváltott következtetést felváltja a metafizikai kapcsolatkeresés, amellyel éppen a töredékjelleg, a lefokozottságot akarja korrigálni. „Vak voltam már, hitetlen zűrzavar” - írja és megoldásként átdolgozva idézi a régi, 1928-as verset, új címevel címadóul a kötet számára:

s falba léptem s ajtót nyitott a fal,
nyílt az ajtó és nyíltak jó csodák

A *csoda* ekkor az ember metafizikai igényeit jelenti: az *ünnepet*, amely már nem a külvilágban elérhető viszonylagos elégedettség, hanem a személyiség feloldódása, önmagán túllépésének illúziója, így kerül átdolgozva a kötetbe az emberi magány korábbi programverse, az *Én és ti, többiek* (1928), amelyben a tapasztalati tényekből kikövetkeztetett magányosság fölé a „gyönyörítas képzelet” szülöttét vizionálja:

s ha száz lélek egymáshoz menekül,
nem lesz belőlük más, mint Százsor Egy,
kis országokkal szomszéd kis ország,
s a szerelem is csak párhuzamosság,
testek és lelkek kettős rohanása,
mely csak a gyönyörített képzeletben
egyesül egy halálos végtelenben.

Ez a „végtelen” e kaland célja, ez az ellentéte a „zárva marad”-t „testünk börtöné”-nek. Szabó Lőrincnél végül is a két véglet között feszültség teremtődik: a rendelkezésére álló adatokkal meghatározza az időpillanat valóságos koordinátáit, majd kifordítja, mintegy a belső végtelenét járja be vágyával vagy fantáziájával; majd hirtelen, ezt a belső építkezést megszakítva lehetetleníti is ezt a végtelent.

„E végtelenből ki vigyázhat engem?” - teszi fel a kérdést az *Én és ti, többiek* következő részletében. És ezzel távolságot teremt, amelynek során lépésről lépésre visszajut az eredetileg is adott ponthoz, a „zárva marad”-t „testünk börtöné”-hez. Eksztázis, vágykép, esztétikum nála a metafizikai „végtelen”. Ami ekkor Babits számára a tragikuson túli elégikusságot biztosíthatja, vagy ami például ekkor a Weöres költészete számára a megnyugtató, a külvilág hajszájának legyőzése, az Szabó Lőrincnél megmarad a nyugtalanság, a bizonytalanság forrásának: míg Weöres a nyugtalanítótól a megnyugtató harmóniáig halad verseiben, Szabó Lőrinc a két nyugtalanító véglet közötti dialógust szerkeszti versébe.

* * *

Szabó Lőrinc korábbi korszakaira is az egymáshoz hasonló szerkezeti felépítésű, de egyedi versek széria-jellegű építkezése a jellemző. A *Harc az ünnepért* kötetben kísérletet tesz a különböző időben keletkezett egyedi versek egymást kiegészítő, ciklikus összeszerkesztésére is. A kétféle szerkesztési elv majd a *Tücsökzenében* egyesül: a hasonló szerkezetű versek egymást ciklikusan kiegészítő lánc alkotja a kötet egészét (a poétikai „megformáltságot” biztosítva), míg az egyes darabok a csak egyetlen emberre vonatkozatható történet leírásai (a poétikai „deformáltságot” is éppannyira hangsúlyozva).

A *Harc az ünnepért* kötet zárásakor három ciklust is találunk: a repülőútját követő egyöntetű *Reggeltől estig* címűt, és két, eredetileg önálló, különböző időben keletkezett versből egymás utánivá szerkesztettet, az egyik a betegségben szembesíti az embert a múlt idővel, a másik - és ezt emeljük ki ezúttal - a természet ciklikus változását követi.¹⁰⁴

Az évszakok változása téltől télíg terjed. A ciklust nyitó (*Téli fák*) és záró (*Egy téli bodzabokorhoz*) vers keretezi természetanalízisét: a lecsupaszított fák, a „csontvázisztia szerkezet” láttán a visszájára, tehát az életére gondol:

Az elmúlt nyárnak a halott
jelen csak kísértete volt
s az élt, a múlt, mikor arany
sípot fújtak itt a rigók,
a zöld nyár, melynek hült helyén
most füstként szürkült a bozót.

Ebből az elmúlást jelző környezetből tör fel a tavasz-vígasz, a személyes én reménysége: „s nem a szabadság ereje a tél” (*Tél*). A természeti példa szárnyat ad a versnek:

A lábanincs jég holnap járni fog,
a szárnyanincs víz holnap szállni fog! -

hogyan azután megszülessen az egyensúly, a megnyugvás, amelyet a természeti példa idéz a versbe, egyszerre a korai görög természetfilozófusok nyugalmával, és a nyugalmat kereső modern ember izgatottságával fogalmazva:

Oh élő víz, puha és bölcs erő,
te mindig mozgó, mindig pihenő,
édes egyensúly, lengő nyugalom,
a te példád vezessen utamon,
hadd legyek könnyű s erős, mint te vagy,
hadd legyek, mint te, biztos és szabad!

Az áprilisi rügyekhez és A fákhoz, a költőkhöz címűekben a tavasz inspirálta lendületet éli át, és a kettőt egészíti ki, kapcsolja össze az *Ima az uccán* naphimnusza. A létezés rendjében való megnyugvás első fázisához érkezünk: az azonosulás kiteljesedéséhez, a nyugati szélhez írt Shelley-óda továbbmondásához:

S amikor már nem fogok élni,
és mocsokká rágott a föld,
ti, néma varázslók, megváltók,
emeljete ki drága zöld
véretekkel, emeljete föl
a sár fölé és írtatok
poromból szebb verset az égbe,
mint amelyet ma én tudok.

Az azonosulás után a nyár a helyét találó ember példakeresését jelenti. *Egy raguzai leánderhez* írt verse a szerepre találás képe is:

- Persze Dél tűz rád, forrón s gazdagon,
nem a fukar északi nap!...

A „dészába rakott zöld gyász, tegnap még sivár udvarok díszé” igazi környezetében, „szerepében” megnő, példává magasodik:

Ugye, hogy itt vagy, itt a helyeden,
itt vagy igazi?!... - Egész életem
izgatott szívemben dobog...
Nézek, szép fa, megváltott gyötrelmem,
s eltűnődöm, hogy mit adott nekem:
reményt vagy magyarázatot?

A férfikor nyarán, a szerep magasában egyensúlyba kerül a személyes én a létezéssel, tudatosan elfelejtkezik az emberlétből következő sorsról:

Játsszunk, élet, te óriás,
örökkévaló örület!

Elmerül a tenger játékában, oldódik a véges idejű a végtelen időben, legalább egy nyári pillanatban (*Beszélgés a tengerrel*):

Hát játszunk tovább, moss körül,
tenger, te hánykódó idő,
lüktesd föl rám perceidet,
örök-eleven temető;
az óra reggelt és delet
mér ki, tegnapot és holnapot:
saját magadban ringva te
az öröklétet mutatod.

Az őszben ez az egyensúly is megbomlik, a személyes én tudatába beleilleszkedik, nem ellentétként, de mint alkotó rész a rá is osztódó vég képe. Ha a nyárban a megnyugvást e sor kikapcsolása jelentette, az őszben épp ennek tudatos átélése teljesíti ki. A szabálytalan érzelmi hullámvázra tördelt, litániázó romantikus-expresszív tavaszi naphimnuszra a klasszikus köntösű óda adja meg a sorsával számot vető ember választát. A múltó nyár - és belejátszatva a veszélyeztetett szerelem - érzéki idézése, már az őszi hangulatot rejti magában (*A nyárvégi naphoz*):

Ne menj le szép nap! Igazi nagy nyarunk
úgyis csak emlék, és ha kihúnysz, a gyors
esték már rögtön őt idézik,
az őregen születő irígy ősz.

A folytatás férfias búcsúzás perceit örökíti meg klasszikus nyugalommal:

Ne menj le! Ami hátra van, oly kevés
a boldogság, hogy már neki fájdalom
nélkül örülni sem tudunk és
mégis ez, ez a kevés a kincsünk.

Ezt, ezt szeretném menteni, nyujtani,
a fény utolsó csókjait és velük
az ifjúságot, melynek eddig
sohasem hittem az elmulását.

Bár a búcsúzó forma csak álorcája a nyugalomnak, a Horatiusnál, a latinban természetes inverziók, enjambement-ok, az elliptikusság a magyar verset tördeltté, a Szabó Lőrincnél egyébként is szokásos ismétlések pedig nyugtalanná teszik:

Búcsúzni kell, de adj nekem, égi láng,
adj hosszú búcsút, hogy ne legyen nehéz,
ne legyen túlnehéz viselni
ami jön, a hideg éjszakát! Óh,

szoktass a rosszhoz, sors! A tied vagyok,
halálos alkony, de ha soká ragyogsz
s minden hús útját járva lassan
megkötöm én is a csöndes alkut:

A „csöndes alkut” végül azután a vers mégis hitelesíti, elnyugszanak a tördelő erők, a mondat és sor természetesen békül össze, mint a költő a sorsával:

könnyebb lesz menni és beivott tüzed
egy darabig még sírom is átsüti,
ahogy az anyám teste fűtött,
még mielőtt a világra jöttem.

Hogy ez a megnyugvás mily nehéz, annak érzékeltetése felidéz egy korábbi keletkezésű verset, az *Őszi ég alatt* címűt. Az összesimulás a sorssal - amely az előbbi vers témájából következett és végső megoldása lett - itt drámai ellenpontját kapja, a dialogikus paradigma még a *Te meg a világ*-beli poétikai formációja szerint: a lázadó *actor*-ember és a dolgok őt meghatározó rendje között feszül az ellentét.

Csak gyűlölni tudlak az őszi napban,
kék-arany égbolt, isteni öröklét,
csak gyűlölni, amért oly idegen vagy,
csak gyűlölni, hogy oly elérhetetlen.

A nyár végi nap klasszikus természetképe a rideg őszi ég alatt elveszett és elvész ezzel együtt az ember nyugalma is:

Mint elítélt, nézek a kék magasba,
nincs irgalom sehol a földieknek:

A megnyugvás ellenpontja ez, egy gyors bevágás a ciklus természetes menetébe: az egész folyamat visszája. Kívülről, egy másik korszak szemlélete szerint vizsgálva ilyen ez a „megnyugvás”. Kérdőjel is: melyik az igaz? Nem önáltatás-e az év természeti ciklusát végigkísérő ekkori létszemlélete? A veszendő Egyes, a személyes én ijedt közbeszólása: addig nem vállalhatja megnyugvással sorsát, amíg meg nem érti azt. Elfogadni megnyugvással az Egyes halálát csak úgy lehet, ha tudja, hogy az Egyes létének mi a dialektikája az emberiség egészének létén belül. A Móricz Zsigmondnak ajánlott versben azután ezt, az élet rendjébe belenyugvó Egyes példázatát teremti meg (*Ősöd és unokád*):

Nézd, útra készül a kerti szulák!
Észre se vettük, s íme, nyáron át
apró batyukba kötözte magát.

Batyuk zörögnek fonnyadó kezében,
négy mag minden batyu négy rekeszében,
a test ott pusztulhat a kerítésen.

ő van a magban? Ki más volna?! Ó!
Összezsugorodik s megint kinő,
ahogy vezényli az örök idő.

Majd biztatásul még ki is szól a példázatból, a klasszikus hagyományra emlékeztetően, elmagyarázva a tanulságát is:

Nézd, útra készül a piciny szulák...
Ember, ne félj,
te vagy minden ősöd és unokád!

Ezután már visszatérhet a tél ismét, de most már nem a tavaszvigasszal terhes, hanem a megnyugtató megsemmisülés, a halál képének adekvációjaként. Ahogy az *Őszi ég alatt* visszautalt, úgy a következő vers előreszalad, hasonló a kései Benn poétikájához. Ez a tél már nem konkrét valóságként képvisel valamely év- és életszakot, ez már körvonalazatlan minőségű állapot, nem hasonlat, de állapotleírás, az élet megszűnésének közege, egy elkövetkező poétikai formáció szerint: a csak önmagáért beszélő természeti kép, a példázat utáni pillanat, amint a költő megformázza (*Ködben*).

Szemközt a ködben lassan fölfelé
indul a hegy,
mint féllábú híd foszlik, imbolyog
és átlebeg
a semmibe. Fehér semmiben állok,
fehér vakságban ég és föld között.
Utak, hol vagytok? Csak egy láthatatlan
kárógás kering a fejem fölött.

Ezzel befejeződött az évszakok felvonulása, és benne az ember elérkezett útja végéhez. De Szabó Lőrinc még utánuk csatol egy összegezést (mint ahogy Haydn is elmondhatja tanulságát oratóriuma végén), az *Egy téli bodzabokorhoz* címzett verset.

Az egyes versek ciklussá összeállítva a rájátszás teljes szín pompáját adják: a természetlira klasszikus stílusformációi mind felvonultak, mint ahogy a Szabó Lőrinc-i költészet eddigi természetreflektálásai is. A záróvers mindennek összegezése lesz, és sornytó egyben költészet kései beteljesedése irányában.

* * *

A korszak vizsgálata során az *Egy téli bodzabokorhoz* című versben¹⁰⁵ láthatjuk a dialogikus poétikai paradigma Szabó Lőrinc e korszakában jelentkező formációjának legmaradéktalanabb megnyilatkozását, a korszak költői eredményei legjellemzőbb összegeződését. És egyben sornytó azon művei sorában, amelyek majd az életmű újabb csúcspontját alkotják, és - Béládi Miklós találó megfigyelése szerint - a költő életmagyarázatát adják¹⁰⁶ filozófiai párhuzammal: a fundamentálonológia poétikai adekvációját. Olyanok fogják követni, mint a *Hálaadás*, a *Tücsökzene* létversei, *A földvári mólón*, *A forzícia éneke*, *Ficseri-füsti*, *Májusi orgonaszag*, *Mozart hallgatása közben*, *Holdfogyatkozás*.

A természet olyan leírásával találkozunk ezekben a versekben, amely egyszerre minősíti a látványt és a látót, a dolgokat és a dolgok feldolgozóját. A vers egyszerre önmeghatározó kérdés és visszaigazoló válasz úgy, hogy egyben szét is választja a kérdezőt és a meghatározóját. Önálló életet él a természet és számbavevője, „tulajdonosa”, az ember, de mindkettő része a költő tudatának, aki ennek a szembesítésnek a dialógusával határozza meg poétikailag önmagát.

A dialogikus poétikai paradigma e formációjával Szabó Lőrinc nem sornytó, de éppen összegező: a József Attila-i költészet csúcát jelentő, fundamentálonológiai jellegű természetverseit (*Eszmélet*, *Téli éjszaka*, *Alkalmi vers*, *A Dunánál*), Babitsnak a „megformáltságra” törekvő, a klasszikus hagyományban példázatot találó versszerveződését, valamint Koszto-

lányinak a mindennapi élet dolgait a „vendégség” élmény metafizikájával ellenpontosító versszövegét egyesíti Szabó Lőrinc e verssel kezdődően, a kései *Nyugat*-költészetet összegező poétikai formációban.

Olyan poétikai beszédformát teremt ezzel, amely etikájában példázattá válhat a halállal szembeülő ember számára: a természet alakzatai és ciklikussága, valamint a kultúra hagyománya a tragikuson túli elégikusság hangoltságát biztosítja akkor, amikor egyben megérezkíti a szakadékot is az egyszeri létezése történetét végrehajtó egyes ember és az ember érzéklését tárgyként eltöltő természet között. Költészetében éppen a ciklikusság irányában mozduló beszédforma biztosítja az alkotásfolyamat tartósságát, amely az önmagát meghatározni akaró ember állandó kérdésállapotban létezését a dolgokra nyitott érdeklődés vizsgáló tevékenységében ragadja meg és alakítja állandóan kiegészülő poétikai formációvá.

Egy téli bodzabokorhoz

Levetkeztél, szegény bokor!
Egy hosszú-hosszú éven át
láttam, hogy szövöd, alakítod
zöldleveles selyemruhád,
sokszor láttam, hogy piperézted,
hogyan szagosítottad magad
és tündér titkokat sejtettem
százzrétű rokolyád alatt.

Láttalak, de csak elmenőben,
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...
Most meztelen vagy és öreg vagy
és minden titkod elveszett.

Csontváz vagy! drót-váz! égnek álló
pipaszár lábak! s mennyi göb!
Úgy ül benned a veréb, mint egy
kalitka rácsai mögött.
Fázó vendég: ahogy beröppen,
lever rólad egy kis havat
s riadtan lesi, mit csinálunk
a szürke, téli ég alatt.

Mit csinálunk? Állunk a ködben
s bámuljuk egymást szótlánul.
Emlékező szemünk beszélget,
és ahogy nézlek, felvonul,
újra felvonul tavasz és nyár:
az elmenekült kis driád,
a zöldhajú és szíromtestű
tündér, kinéz lombodon át,

s tányérnyi fehér virágfürtök
aggatnak tele, bódító
fűszerekkel üzensz az égnek
s fuvolás cinke és rigó
surran és fészkel ágaid közt,
aztán tányérnyi fekete
ernyők, ért bogyók sokasága
húz a sárguló földre le,

mert közben aranyszőke lángba
öltöztet a korai ősz
s te részegen kigyúlsz, bolondúlsz,
hogy valamit még megelőzz,
hogy valamit... Szárny rebben, ág zörg...
Csontváz-bokor, de szörnyü vagy!
Egész évben szólni akartál
s most megmutattad magadat.

Nem magadról, rólam meséltél,
zörgő, fekete intelem!
Váz vagyok én is, vetkező váz,
az életemet vetkezem,
nyaramat, mely a multat nézi
és nem ismeri meg magát:
a megvénült év erdejében
a nap kihúnyó parazsát.

Maga a költemény két részből áll: egy szembesülésből, amely a megszólító meditáció alakjában ad leírást a címben megjelölt növény különböző állapotairól; és egy költői önportréból, amely a tanulságot levonó záradékban adja meg a személyes pozíciót a vers lírai jelenidejében.

Szabó Lőrinc ezt megelőző versei között is találunk nem egy olyan témájút, amely valamely növényt vagy állatot ír le, hogy csak az ismertebbeket említsük: *Szamártövis*, *Mosztári tücsök*, *Szentjánosbogár*, *Hajnali rigók*, *Nyitnikék* stb. Ezeket eddig tárgyi valóságukban mutatta be a költő, szólította meg esetleg. Egy-egy jellemző gesztust talált a leírás során, amelyet azután példázatként felmutathatott, mint a vers eredményét. Még a bodzabokorhoz írott vers hasonló előzményei, a fényteli, titoktudónak beállított *Szentjánosbogár* vergődése, vagy a csontvázból visszafantáziált élő organizmus képe az *Egy egér halálára* írt meditációban is egy-egy tragikus ténykedés, a csalódás, illetőleg a meghalás átélésére, e ténykedés folyamatának tudatbeli végigkísérésére szolgált megfelelő apropóként. Az *Egy téli bodzabokorhoz* címzett vers nem egy gesztus vagy egy életbeli ténykedés, hanem a létezés minden teremtményre közös példázatát mondja el. Nem az ember éli bele magát egy tárgyi képbe és keresi meg abban az épp akkor aktuális problémájának metaforáját, hanem az egyik élőlényen megfigyelt létproblémák leírásában találja meg metonimikusan az önmaga ténykedésében szintén megfigyelt embert, mint az egyetemes létezés azonos törvénye alá tartozó egyedet:

Csontváz bokor,

.
.

Nem magadról, rólam meséltél,
zörgő, fekete intelem!
Váz vagyok én is, vetkező váz,

Ahogy témájában, úgy követi Szabó Lőrinc a klasszicista költészetet címválasztásában is, szinte az egész kötetben. Nem a tárgy önmagában, mint metafora a témája a versnek, hanem egy létviszony, amelyben a tárgy és a költő különbözve, saját, elkülönülő történetüket alakítva, közösen teljesítenek be valamely törvényt. Így maga a cím is viszonyt fejez ki; a költő viszonyát a saját létezési törvényét is beteljesítő tárgyhoz: *Egy téli bodzabokorhoz*.

Ennek az új versbéli viszonynak az alakulási pillanatát már 1936-ban tetten érhetjük, az *Egy császár temetésekor* című versben.¹⁰⁷ Amikor 1936 elején, tehát a *Különbéke* kötet szerkesztése idején verssé alakítja a megfigyelt jelenetet, akkor még a korábbi adatfeldolgozó módszerrel alkotja meg a verset:

Próbáltam nem gondolni rá
s gúnyolni gyengeségemet,
mert úgy indultam el hazulról,
mintha én haltam volna meg.

másutt:

és engem is szíven ütött
az emberi nyomorúság:

szíven ütött, noha nagyon jól
tudtam, hogy amit siratok,
az csak a féreg rettegése:
éreztem, mily semmi vagyok.

Amikor azután a *Harc az ünnepért* kötet számára átdolgozza a verset, máris megtalálja az adatfeldolgozást felváltó vizsgálódás módozatait. Egy adott pillanat („épp temették”) egyszerre két történés körébe kapcsolja be a költőt. Mindkettőről elmondhatja: „Nem volt közöm hozzá”. Azaz nem lehet metaforám sem a császár, sem a giliszta. Mégis összekapcsolható mindkettővel, amíg azonos törvény alá oszthatók; az élet törvénye alá. „Hogy kínlódott éveken át”, „a düh, amivel a halált gyűlölöm” - írja, és az ezáltal megfogalmazott császári létállapotnak válik metonímiájává saját, egyéni sorsa is, mint ahogy a föld alól a csalóka tavaszban túl korán kibújó giliszta, a „vékony, tekerdő, piros fonál”, a „csupasz hús” veszélyeztetettsége is a költőével és a császáréval *azonos* törvénynek kiszolgáltatott lét-képletet mutat be. De mihelyt a császár halott, tehát az élet közös törvénye alól kilépett

éreztem, hogy nem érdekel már
a császár, *kit népe temet...*

A halott már idegen tárgy, nem gyakorolhatja az életet, csak történik vele, hogy népe temeti. A vers számára is fontosabbá válik nála az *élő* giliszta, vagy a többi élő ténykedése a halott körül: a gyász. A halott itt semmi „eszmévé” nem „finomul”, hanem élettelen tárggyá válik, kiesik a vers köréből, de a temető nép sem emelkedik a vers tárgyává. Az Arany János-i „Nemzet gyásza”, mely „nemcsak leverő”, és a fájdalom, amely vigasztal (*Széchenyi emlékezete*) itt már nem motiváló tényező - csakis az egyes élő szempontjai alakítják a verset,

és maga a gyász is csak így válik Szabó Lőrincnél verstémává: a tárggyá vált halott helyében (mintha élne) való beleérzéssel.

Megnőttem a messzi nagyúrban,
éreztem, helyette, a gyászt,
mit a rádió a világba
szétöntött, mint egy áradást,

Azt a koordináta-rendszert keresi tehát, amelyben a különböző időpillanatoknak egyazon személyre vonatkoztatva egymást logikailag kizáró történéseit (élő - gyászolt) mégis összekapcsolhatja.

A *Különbéke* verseiben feldolgozta az érzéki adatokat: az élet egy-egy elérhető töredékét vette vizsgálat alá. A *Harc az ünnepért* idején az adott és már lezárt időpillanat történéseiből indul ki, de hozzá keresi mindazt a kiegészítést, érzéki adattal meg nem foghatót, amely lét-törvénnyé egészítheti ki a korábban csak önelvűnek feltételezett történetet. Olyan horizontot keres, amelyben egyesíthetné az egyes, egymást ellentéző, sőt kizáró történéseket. Így fogja össze már e korszaka kezdetén, az *Egy császár halálakor* írt versében a személyes Én-ben az adatokat felvevőt (a *Különbéke* receptje szerint rádiót hallgatót, gilisztát látót, buszon utazót) és a különböző élethelyzeteket (a meggyászolt halottságot, a veszélyeztetett gilisztalétet) beleérezően átélőt. Ezzel kiegészül a *Különbéke* csak adatfeldolgozó módszere. Ha a *Sivatagban* történéseinek feldolgozásakor az alkotást is meghatározó alapige a *láttam*, az *Egy téli bodzabokorhoz* írt versben ez már kiegészül egy egyenértékű és mellérendelő kötőszóval kapcsolt másikkal: *láttam... és... sejtettem*. És ez utóbbi már nem az érzéki adatok felvételének vagy feldolgozásának kulcsszava, ez már az adott időpillanat-történet valósága mellett annak metafizikai kapcsolatait tételezi fel: „*tündér titkokat sejtettem*”.

A vizsgálódási módszer változtatásával a versformálásban is átalakulás történik. A *Különbéke* korszak képei méretarányosak, valóságelvűek. Hiszen csak az kerülhet a versben feldolgozásra, amit az érzéki adatok szolgáltatnak. Nem a jövőben kiteljesülő célratörő következtetés, de a már megtörtént valóságból táplálkozó dekorativitás határozta meg a képet:

Láttam őt, aki mindent látott,
Láttam a Szfinkszet.

A *Harc az ünnepért* verseiben egyszerre vannak jelen a méretarányos, valóságelvű, az érzéki adatokból komponált képek és a sejtelem-szülte stilizációk.

A: Úgy ül benned a veréb, mint egy
kalitka rácsai mögött.
Fázó vendég: ahogy beröppen,
lever rólad egy kis havat

B: és ahogy nézlek, felvonul,
újra felvonul tavasz és nyár:
az elmenekült kis driád,
a zöldhajú és szíromtestű
tündér, kinéz lombodon át,

* * *

Az *Egy téli bodzabokorhoz* írott vers egy paradox helyzetre épül: ez a költő számára a látványban jelentkezik, a bokor számára a törvény-felmutatás lehetőségében.

A látvány paradoxona, hogy a végeredmény pontosan az előkészítő folyamattal ellentétes cselekvés. Egy év öltözése végül is a levetkezésben érik be:

Levetkeztél, szegény bokor!
Egy hosszú-hosszú éven át
láttam, hogy szövöd, alakítod
zöldleves selyemruhád,
sokszor láttam, hogy piperézted,
hogy szagosítottad magad

Ugyanígy az egész éves öltözködés készüllet is volt, hogy ez a látvány valami többet, rajta túlmutatót is felfedjen, de ez is csak a látványparadoxon beteljesedésével, azt követve tör-ténhetett meg:

és tündér titkodat sejtettem
. . .
és minden titkod elveszett.

Az összegezésben pedig:

Egész évben szólni akartál
s most megmutattad magadat.

Ezt a paradoxont a vers kétfajta stilisztikai rétege hordozza. Az egyik az *A* típusként jelzett, a jelen időpillanatban jelentkező, érzéki adatokkal meghatározható látvány. A másik a *B* típusú, a csak érzéki adatokkal meg nem határozható, sejtelem-szülte stilizáció. E kettő szembe-süléséből, egymást-korrigálásából, dialógusából adódik a vers, teljeseedik ki a vers alapját képező paradoxon.

Bárha a látvány megalkotásánál a *Különbéke* korábbi módszerét követi, versbéli szerepében különböznie kell a korábbi verstípusától. Ott a leíró-elbeszélő jelleg a vers egészére kiterjedt, az érzéki adatokból összeállított rendszer alkotta a vers szerkezetét. Ebben a versben a jelen időpillanatában összegezett érzéki adatok nem a feldolgozásukkal rendeződnek kompozícióvá, hanem közvetlen jelenségvoltageban kerülnek a szövegbe, annak csak egyik alkotóelemeként. Indító és lezáró szerepet töltenek be, keretet a vers másik stílusrétege számára.

Levetkeztél, szegény bokor!

kezdi a verset, majd az egész éves felöltözés képeit ismét a látványhoz való visszatéréssel zárja:

Most meztelen vagy és öreg vagy

Majd ismét a látvánnyal folytatja-kezdi:

Csontváz vagy! drót-váz! égnek álló
pipaszár lábak! s mennyi göb!

hogy azután a verset metaforába majdnem átvezető megszemélyesítést elhagyva a látványt folytassa, a már idézett képet az ágak rácsai mögött riadtan leső, fázó vendégről, a verébről. És ugyanide tér ismét vissza a második kitérés (a lombok közt surranó cinke és rigó, driád és tündér stilizációja) után:

... Szárny rebben, ág zörg...
Csontváz-bokor, de szörnyü vagy!

Ez a látvány mindenképp részletet jelent, töredéket; ez következett a *Különbéke* tapasztalatából: ami ott még teljes verset alkotó ihlet volt, mostanra keményen tagolt, elliptikus, rövid szólamokból álló versrészlet csak.

Ennek a világnak a részei nem összetartozóak: a veréb „fázó vendég”, csak „beröppen” és akkor is „lever rólad egy kis havat”, megcsonkít és csak ül és les. Fordított világ ez: „égnek álló pipaszár lábak”. A világ színes nyári egysége helyett „a szürke téli ég” alatt ülnek, lesnek, állnak a szereplők.

Szabó Lőrinc korábbi verseiben a szemlélő Én gondolta végig a következtetéseket, vagy gyűjtötte az érzéki adatokat a történésről. Itt a versben szerepcsere is történik: a látvány is felvevővé válik, és a felvevő Én válik saját látványa látványává is: a veréb

riadtan lesi, mit csinálunk
a szürke, téli ég alatt.

Mit csinálunk?

Az új versszakba szakított, közvetlenül kérdőre hangszerelt, megismételt kérdésben azután a vizsgálat egy pillanatra függetlenedik a szembesülés mindkét tagjától, a látványtól és a felvevőtől is. Szinte kérdező nélküli kérdéssé válik: mit is csinálunk? Mintha valami, a vers szereplőitől független, metafizikusan szöveget öltött létkérdés ékelődne e szembesülés tagjai közé.

Az első válaszban visszhangszerűen, lakonikusan azzal a látvánnyal felel, amelyet az érzéki adatok felvételével bárki nyerhetne:

Mit *csinálunk*? *Állunk* a ködben
s bámuljuk egymást szótlantul.

Valóban, a *Különbéke* költője ennyit tudna erről a jelenetről. Ezt a korábbi típusú kapcsolatot azonban a *Harc az ünnepért* költője kevesli, sőt ironikusan is kezeli: „bámuljuk”. Számára a látvány feldolgozása már nem elég vizsgálódási módszernek és éppen ezért versteremtő ihletnek sem. Élményt gyűjtő (*utazó én*) és vizsgálódó (*Szfinksz-én*) önmagát szembesítve az emberi mértékű végtelen idővel feltehetette önmagának a vizsgálat során a kérdést: mit érek én?; - de egy metafizikusra hangolt létkérdésre csupán a látvány feldolgozásával nem válaszolhat, ez intellektuálisan csak lefokozná a válaszolót: ez a felismerés váltja ki itt a „bámuljuk” szóval kifejezhető cselekvés ironikus megítélését. Helyette egy, a közvetlen érzéki adatfeldolgozástól különböző módszerre lesz szüksége; a metafizikus kérdéshez hangolt módszerrel válaszol:

Emlékező szemünk beszélget,

A látás a szembesülésben beszélgetéssé szerveződik és meghatározza a vers megszólításos formáját. De emellett a formát alakító és magyarázó szinesztézia mellett e módszer jellemzését egy bonyolultabb szókapcsolatra bízta: „emlékező szemünk”. A „szemünk”, mint metonimiás jellegű pars pro toto a látás folyamatát, a látvány appercipiálását jelenti. De ebbe a folyamatba egy másfajta, pszichológiai folyamat is beiktatódik, amelyre az „emlékező” jelzővel hívja fel a figyelmet. Tehát a látás és emlékezés kapcsolódik, de úgy, hogy ezáltal kettős látás jön létre; a közvetlen látvány appercipiálása és a korábbi, a bokorral kapcsolatos látások ismételt átélése. Ugyanakkor ez a látás kölcsönös is, hiszen nemcsak az Én számára adódik és adódott a látvány, ugyanez a természeti látvány az Énről adva van a szembesülésben megszemélyesült bokor számára is: „bámuljuk egymást” és „emlékező szemünk beszélget”. A vers alapja: azonos, közös látvány vagyunk. Azért is vizsgálja a számára adott látványt és volt látványokat, tehát a bodzabokor változó állapotait, hogy az órá is vonatkozó törvényeket megismerhesse.

A jelen látvány, már a *Különbéke*-korszakban tapasztalta, a maga adatszerű meghatározottságával, bezártságával csak egyetlen lehetőségét, az eredményként feltételezett töredékjellegét bizonyíthatta számára. Most ezt a bizonyítást teszi kérdésessé: olyan látványokat idéz fel, amelyeknek az appercipiálása nem a konkrét érzéki adatok felvételével történt, hanem az adatok szinesztéziás megkeverése útján. Hiszen már a *Zene* című versben megadja ennek a szinesztéziás keverésnek a receptjét: a hanghatás olyan mozgás- és érzésképként lesz felfoghatóvá, hogy érzékelhetővé válik általa a történés valóságon túli, metafizikai jellege („előborzong a túlvilág”). És ez a módszer a versgyakorlatra alkalmazva: megváltozik a látvány („A teremtést építi át”); a feldolgozás reprodukálás helyett létrehozása valaminek, ami még nem volt, világ-, szerkezet- és értelmezés-teremtés.

A szembesülésnek ez a kiegészítő módszere azután a *Harc az ünnepért* korszak verseinek másik rétegét, a stilizációt alakítja. Ez a stilizáció a látvány, illetőleg a látványemlékek által metaforikusan felidézhető jelenségek, gesztusok, állapotok gazdag sorát sejteti. Egyrészt a látványt, mint számtalan hasonló jelenség mintáját mutatja be, másrészt a különböző jelenségeket igyekszik közös nevezőre hozni, hogy azután felfejtse azt a törvényt, amely szerint hasonlóképpen szerveződik e különböző jelenségek szerkezete. Ezzel a korábbi operacionalista szemléletű, csak adatfeldolgozó alkotásmódot felváltja a világ metafizikai összefüggéseit kereső, vizsgálódásaival a fundamentálonológiai érvényűség felé tendáló szemlélet.

* * *

Kövessük először a bodzabokor-látvány jelenében (és az emlékezetében átélt elmúlt jeleneiben) feltűnő metaforikus jelenségeket. Először azt, hogyan válik ki belőle gesztusaival egy emberi portré.

A látvány („láttam”) a szinesztéziás kép kifejlődése során fokozatosan, szinte ráolvasás-szerűen alakul át stilizációvá: a valóban látható adatokból szövődik a tündér titkokat sejtető „százzrétű rokolya”:

Egy hosszú-hosszú éven át
láttam, hogy szövöd, alakítod
zöldleves selyemruhád,
sokszor láttam, hogy piperézted,
hogyan szagosítottad magad
és tündér titkokat sejtettem
százzrétű rokolyád alatt.

Ebben az első stilizációban mindjárt egy ironikus személyleírást is kapunk. A növények között parasztlány-szolgálólány metaforát kiteljesítő bodzabokor valóban parasztlány-szolgálólány módjára is viselkedik: szövi és alakítja selyemruháját, piperézi és szagosítja magát, sőt még százzrétű rokokója is van. Aki mellett sietősen megy el a városi úr és az idő is: szegényes meséjére senki sem kíváncsi. Ez a szegényes-szerény kis élet nem lehetett a siető, dolgaival törődő úr életének sem része, sem metaforája:

Láttalak, de csak elmenőben,
néztelek, de csak percekig,
néha úgy éreztem, hogy ígérsz,
mesélni akarsz valamit,
de a munka várt, sietni kellett
s a nyár, s az ősz is sietett...

Hogy aztán végül Villon öreg-lötytyedt fegyverkovácsnéjaként álljon elénk:

Most meztelen vagy és öreg vagy
és minden titkod elveszett.

A stilizáció második jelentkezésekor azután nemcsak a jelen csontvázlatványát, a havas ágak rácsai közül riadtan kileső veréb képét kell elűzni az „emlékező szemnek”, de ezt az ironikus lefokozást is. Nem elég felvonultatni a már egyszer kompromittált képeket, „újra” kell látni, az iróniától elmenekült „tündér titkot” kell feltámasztani a cselédlány-metafora helyett a fészlő, majd az érett nő („tavasz és nyár”, majd „korai ősz”) rokokósból a barokkosba súlyosodó és végül dekadensen kibomló kép-stilizációjával. A két stilizáció egyben metonimikus kapcsolatot tart: a rokokós cselédlány is nő, ugyanazoknak a törvényszerűségeknek van alárendelve, mint bármelyik hasonló nemű társa: hiszen minden egyes egyedi típusú nő képéből előhívható a nő képlete:

és ahogy nézlek, felvonul,
újra felvonul tavasz és nyár:
az *elmenekült* kis driád,
a zöldhajú és szíromtestű
tündér, kinéz lombodon át,

s tányérnyi fehér virágfürtök
aggatnak tele, bódító
fűszerekkel üzensz az égnek
s fuvolás cinke és rigó
surran és fészkel ágaid közt,
aztán tányérnyi fekete
ernyők, ért bogyók sokasága
húz a sárguló földre le,

mert közben aranyszőke lángba
öltöztet a korai ősz
s te részegen kigyúlsz, bolondúlsz,
hogyan valamit még megelőzz,
hogyan valamit...

Hogy azután a romantikus szóhasználattal is jelzett ne tovább jel után („... Szárny rebben, ág zörg...”) a kibomlás a felbomlás képére váltson át itt is: „Csontváz-bokor, de szörnyü vagy!”

A hosszú-hosszú éven át történő vetkezés-öltözésben a női elv testesül meg, amelyhez azután a szembesülésben, a „rólam meséltél” felismeréssel a férfi elvet adja hozzá. Az egyedi portrétól a női és férfielv összegeződéséig vezetve így formálódik ki az *ember* képe is ebben a versben. Ezáltal válik ki a bodzabokor élettörténetéből az emberé. De éppen azáltal, hogy látvány-jellegében a növényre, stilizáció-jellegében az emberre vált érvényessé a versbe foglalt képlet: az élő világ egészére érvényes léttörvénynek a felmutatására is alkalmassá válik az adott vers, kettős stílusrétegével.

* * *

Ugyanekkor ebben a szembesülésben nemcsak az élő-létező egyedek léttörvényét ragadja meg, hanem az egyednek az élet folyamatában betöltött szerepét is.

Kétféle keretben látja Szabó Lőrinc az egyedet meghatározottnak: az egyik az emberiség létezése, a korábról is ismert Szfinksz ötezer éve; a másik pedig a kapcsolódás az elődökhöz és az utódokhoz, az ős és utód viszonya. Mindkét keret jelen van az adott versben is.

Ahogy a *Sivatagban* az emberiség létét, történetét egyik legősibb (tehát időben legtöbbet átfogó) reprezentatív alkotásával jelezte, ebben a versben hasonló módon kultúrájával jellemzi. A vers stilizációjában különböző stílusorszakok fordulatait alkalmazta: ezekkel a stílusfordulatokkal tulajdonképpen maga az emberi történelem lép be a versbe, jellemző stílussteremtényeivel öleli át a létezésének értelmét faggató egyes embert. Hiszen maga a címben jelölt viszonyítás, és az ebből kibontott természeti allegória az alkajoszi, horatiusi klasszikus lírát és minden ezt követő klasszicista hullámot fogja a versbe; a látvány halálképe hol a középkori siralomvölgy-képzetet, hol ennek egyetemesebb létköltészetet kiváltó változatát, a villoni szintézist idézi, de romantikus halálvíziók és dekadens felbomlás-képek rokonát is megtaláljuk benne. Az emlékezés tavasz, nyár, őszt képeiben a reneszánsz, barokk, rokokó kiegyensúlyozott, elsúlyosodó-játékos szín- és szcenikai elemei szövődnek egymásba. A világlírát meghódított költő teljes fegyverdíszben pompázik most már, egy-egy stílus-utalással szöve versébe az emberiség egy-egy nagy korszakát, vagy valamely vissza-visszatérő átfogó stílusformációját.

A *Különbéke*-korszak szikár, csak adatszerűségében meghatározott történelemképe (a Szfinksz ötezer éve) így bomlik fel a finoman jelzett variációk sorozatává; nemcsak tény ekkor számára az emberiség múltja, alkotókedve elgyönyörködik e múlt sokszínű alakváltozataiban. A termésbegyűjtés, számvetés és a gazdagságban gyönyörködés életkora ez számára. Személyes költői létezésének emlékeit kezdi összegyűjteni (*Válogatott versei*. 1940; és készíti - 1941-ben hirdelve - már az *Összes verseit*), emellett pedig a *Harc az ünnepért* kötetrel együtt hirdetik Kleist (*Amphitryon*), Shakespeare (*Macbeth*, *Ahogy tetszik*) és Villon (*balladái*, *Nagy testamentum*) a vers idején már elkészült, illetőleg még csak tervezett fordításait, és már fordítói műve első összegezésére, az *Örök barátaink* (1941) gyűjteményére is készen áll. Ahogy az emberlét gazdagságát, úgy idézi fel versében is az emberi kultúra, és ezzel szimbolizálva az emberiség-lét sokszínűségét is.

Ebben a sokféleképpen megmutatkozó, változatos világban természetesen az egyes ember nemcsak elgyönyörködhet, de meghatározott helyet is el kell foglaljon. Részes az emberiség-lét gyönyöreinek, de saját emberlétével továbbalakítója is annak. Ismétlés is az egyedi létezés, de egy adott időszakban képviselő is, a folyamatosság biztosítása. Az egyed élvező utódból teremtő összé lesz, aki ezáltal aktív része is egy folyamatnak, de idővel ebből kieső, megsemmisülő tagja is. Az öltözés-vetkezés folyamata megszüli az egyed lét-szerepét. Ezt a

szerepalakulást a versben az érés folyamatának végigkísérésében figyelhetjük meg. Az emlékezés különböző látvány-fázisaiban az adott bokor termésének születését is végigkövethetjük: előbb a levelek, azután a virágfürtök, végül a termés jelenik meg, amely a föld felé mutató képbe fogva már majd a megújulás, az új természeti ciklus felé utal. Ugyanakkor ennek a termésalakulásnak is megvan az ellenpontja: a viszonyítása az egyszer élő termő egyedhez. A termés valóban visszajut a földre, de a „sárguló” föld, amely a termés célját jelenti, az egyciklusú levél-virág egyed felbomlásához vezető kibomlását, dekadens önemésztését is jelenti („aranyszőke lángba öltöztet a korai ősz”).

Ezáltal építi a versbe a készülő utóddal megőrzött élet, és az utód biztosításával a pusztulás felé haladó ős lét-képletét is.

Mindez pedig a látvány statikusságával szemben már a létezés folyamatjellegét mutatja: az időben történik ez a létezés. A sietős úr, aki sietve-figyelmetlen megy el a parasztlány-szolgálólány mellett, az egyúttal az idő is, a korábról ismert „futóbolond idő szele”. Vele együtt „a nyár s az ősz is sietett”: az időpillanatoknak a végtelen felé haladó sora ez, amely közömbös az élet iránt. De ugyanakkor a létező ebből a végtelenből kihal magának egy részletet, és ezt nevének nevezi, domesztikálja a maga számára: tavasz, nyár, ősz, tél - ebből alakul a bodzabokor ciklusideje, az év, és ezt a jellemző megnevezést alkalmazhatjuk allegorikusan az egyedi emberlét ciklusidejeként is, hiszen hasonló törvények között folyik az élők világában az egyedi létezés természeti rendje.

Ha a látvány szétesést, elliptikusságot, a világ értelmetlenül részekre tagoltságát mutatta, a stilizáció éppen az összeilleszthetőséget, a részek egymásba alakulását, egymást kiegészítését: párhuzamos szerkezetek, fokozások, enjambement-okkal egymásba mosott sorok alakítják az átépített teremtést.

A látvány így jelezheti éppen stilizációjában a világ összefüggését, a dolgok, jelenségek, élőlények kapcsolódását: ezek hol metaforikusan megvilágítják, jellemzik egymást, felfedik szerveződésük közös szerkezetét; hol metonimikusan egymásba kapcsolódva, egymást kiegészítve vallanak egy rajtuk túlmutató létezési rendről. Ezért tudja Szabó Lőrinc ebben a versében az egyetlen bodzabokor látványából kiindulva felmutatni a változásnak kitett, sokformájú, és egyedeiben egy-egy méretarányos ciklusidőbe zárt élet teljes képletét.

* * *

A teremtés átépítése ugyanakkor kétarcú ennek a stilizációval kiegészülő módszernek a hatására. Mert ezt a József Attiláéval is rokon összefüggés-teremtést, a világ gazdagságának, sokszínűségének bemutatását nem akarja versében mint szintetizáló szervezőerőt felhasználni. Ahogy a korábbi adatokból összeállított világ ekkorra látvány formájában részletté fokozódik le, ugyanúgy megmarad a stilizációból következő „teremtés átépítése” is csak részletnek, amely egy, a látványt ellenpontozó óhajt is magával hoz a versbe: „a túlvilág előborzongását”. Azt az igényt: hogy a teremtés átépítése nemcsak a világ gazdagságának egy-egy sokértelmű képbe fogását, tehát a valóságból kiinduló és azt értékelő tudati műveletet jelentse, hanem egyúttal az ezúton felfedezett törvények érvényének megkérdőjelezését is, illetőleg a személyes óhajok ezzel szembeni érvényesülését.

Éppen ezért Szabó Lőrinc e korszakának verseiben olyan világot ír le, amely megfelelője is az embert körülvevő dolgoknak, de egyúttal megvan benne az eltérés esélye is. Ezért vonultatja fel az emlékező szem újra és újra az élet szakaszait, azaz rögzítené, megállítaná az évszakokat: a nyarat és őszt, azután újra a tavaszt és nyarat; mert az „emlékező” szem nem akarja látni a szürke téli ég alatti látványt, azt csak „riadtan” lehet „lesni”, mint a veréb teszi.

A vers két stílusrétege (a látvány és stilizáció) között nincsen semmilyen egymásba vezető kapcsolat. A stilizáció mindkét esetben elliptikusan ...-tal zárul: a mondathangsúly fennmarad, folytathatóvá válik. Első alkalommal a sejtett titkokat, az érzett ígéreteket, a várt meséket a sietős munka, az időhiány ellentéte csak elodázza, de nem lehetetleníti, másodsor pedig a paralel szerkezet, a töredékben maradt anafora szinte követeli ezt az előborzongó túlvilágot: a múlt időpillanat a szükségszerűtől, az azóta bekövetkezettől eltérő folytatását:

S te részegen kigyúlsz, bolondúlsz,
hogyan valamit még megelőzz,
hogyan valamit...

De Szabó Lőrincnél az összekötés sohasem történik meg: a tündér titkok megmaradnak óhajoknak, egészében metafizikai ihletésű poétikai kísérletnek a képzetben:

a teremtést építi át,
világokat ejt és emel,
pedig csak ül a szőnyegen
és lapdázik a semmivel.

Mint ezt a kötet nyitóversében, a *Zenében* (utóbb *Rádiózene a szobában* címmel kerül *Összes verseibe*) írta. A három pont az elhatárolás a két stílusréteg között, szakadék a van és lehet-ne határán. Újabb és újabb nekifutás, újabb és újabb variációk teremtése és torzó-voltuk tudomásulvétele. De nemcsak a külsődleges, három pontos megszakítás jelzi mindezt, az egész vers szerkezetébe is beleszervül az elliptikusság, mint azt Glózer Rita már idézett dolgozatában végigkísérte.

Hogyan viszonylik ez a módszer a korábbi korszakéhoz?

A *Különbékének* az adott időpillanat történéstartalmát elemző versével szemben a *Harc az ünnepért* versében a kiválasztott időpillanat történése csak egyetlen, látvánnyá minősített rész, amely mellé e történet lehetséges, ellentétes tartalmú variációit stilizálja a költő: a látvány hordozza az időpillanat lezárult, megváltoztathatatlan történést, a stilizáció pedig a térben vagy időben (vagy mindkettőben) ettől függetlenül, bár esélyként fennállott többi történést. Az egyes ember, az egyetlen megvalósult történet részvevője tehát ott áll a versben a „tündér titkok”, a meg nem valósulhatott történések képeinek közepette: például a téli bodzabokorral, mint változtathatatlan valósággal szembesülve végiggondolhatta a verset. Felöltözhetett a stilizáció segítségével a valóságban be nem teljesedő lehetőségekkel; és ezalatt máris lezajlott, megtörtént a szembesülés időpillanata: gazdagabb lett fantáziája öltözködésével, hogy utána átélje a levetkőzöttség fájdalmát. E versek hőse az az ember, aki minden egyes történéssel, tehát gazdagodással, kiteljesedéssel egyúttal az ellenkezőjét éri el: „az életemet vetkezem”.

* * *

Ez az egyszerre öltözés-vetkezés a tanulság-versszakban azután mint az ember-lét sajátja jelenik meg, ahol a zaklatott, elliptikus, belső rímekkel, mássalhangzóösszecsengetéssel tagolt-kapcsolt mondat szerkesztéssel e paradox létezmód értékviszonyait is kifejezi-átéli.

Váz vagyok én is, vetkező váz,
az életemet vetkezem,
nyaramat,

Hiszen az egész vers a nyár-gazdagság tartalmi-fogalmi azonosságára épül. De itt az öltözés éppen vetkőzés is, a múlt látvány is csak emlék, de nem alkotóelem. A *Különbéke* tanulságát már nem kapcsolhatja ki: egy adott történésnek (itt látványnak) csak az adott időpillanatot meghatározó koordinátarendszerben van értelme. A múlt és a jelen egymást kizáró fogalmakká válnak:

az életemet vetkezem,
nyaramat, mely a multat nézi
és nem ismeri meg magát:

Az óhaj-nyár és a valóság-önmaga, mely két különböző koordináta-rendszerben valósulhat csak meg: egyik a múltban, másik a jelenben. E kettő csak a vers metafizikai terében ismerhetne egymásra, a dolgok világában azonban csak „nézi és nem ismeri meg” egymást.

Tehát Én nem lehetek más, bárhog is akarnám, mint ahogy a vizsgálódás pillanatában önmagamra kérdezve körülményeim meghatároznak. Akár elfogadom ezt és erre építem életbölcseletemet (*Különbéke*), akár megidézem a lehetőségeket, felidézem az elmúlt pillanatokot, és azokban másfajta lefolyású történetet szeretnék is utólag megtörténtenek lenni (*Harc az ünnepért*). Így mélyíthetem magamról tudásomat (*Különbéke*) és gyűjthetem elképzeléseimet a létezetőkről (*Harc az ünnepért*), de változtatni a megtörténten, utólag alakítani a volton mégsem tudok. Ezért nem marad más hátra, mint elfogadni az adott létezési formát, és azt beteljesíteni: ez a minden előre osztódó sors, legyen az bodzabokor, vagy ember. És ezt a létparadoxonban való megnyugvást, sorsvállalást egy záró képpel ki is nyilvánítja, beleélve most már magát a saját egyedi jelenét kifejező természeti metaforába: ily módon vagyok most, éppen most. Létezésének csakis a mindenkori pillanatot tartva - bárha szeretné (és ezt fejezi ki a képet bevezető mondat: „nem ismeri meg magát”), ha mégsem ezzel a látvánnyal lenne azonos:

az életemet vetkezem,
nyaramat, mely a multat nézi
és nem ismeri meg magát:
a megvénült év erdejében
a nap kihúnyó parazsát.

A bokor jelezte és végül sajátjaként kényszerűen tudomásul vett élettörténetből tehát kiemelte azt az időpillanatot, amelyben a sajátját elhelyezheti. Ha az élettörténet allegóriájaként az éves ciklust jelölte ki, akkor e vers lírai jelenideje a nyárra emlékező nyárutániság, amikor ugyanakkor még nem szükségszerű észre is venni a nyár tüntét. A termés ideje, a beteljesült férfikor, amely a termés betakarításával az azt érlelő élet múlandóságára is ráérez már.

A kimért idő (év) skáláját a megvénült év erdejével jelöli. Ahol a megvénült erdő képe visszautal a téli bodzabokor váz-képére is, de felidézi ezen keresztül is a csupasz fákat, amelyek sora szinte a skálát is kirajzolja, amelyen a *mutató* szerepében jelenik meg maga a zárókép alapmetaforája: „a nap kihúnyó parazsa”. De ez egyúttal ismét hasonló ciklusbeli időt is jelöl: az évciklusnak megfelelően a nappalok kései pillanatát (előrevetítve a *Mozart hallgatása közben* című kései verse napóra-szimbólumát).

És ha a vers stilizációjában megjelenő stílusformációk felvonultatásával az emberiség-lét egészét jelzi a költő, akkor ez a dekadens tartalmú lírai jelenmutató egyúttal az emberi történelemben kijelölhető időpillanatot is meghatározza. Nemcsak Szabó Lőrinc, a saját léttörvényeit kereső ember érkezett egyéni útján a nyárutániságba, de az emberiség is hasonló

ciklusbeli időben leledzik a vizsgálódás pillanatában. Tehát az átfogó ciklus, a madáchi módon felfogott emberiség-lét is ebbe a hűnyő korszakába fordult, hiszen éppen ezzel, a dekadens formálású képpel jellemzi a jelen a záró versszakban. A személyes létezésben megtalált és megfogalmazott hanyatlás-érzés a versben egyúttal ennek stílusformáját is elfogadtatja, most már nemcsak az egyedi lét, de az emberiség-lét lírai jelen idejének mutatójává.

Szabó Lőrincnél ezzel egy többféle értelemben használt hagyományos hasonlatforma határozottan egyértelmű alkalmazásával találkozunk. Tehát éppen egy különbözőképpen „öltözött” motívum egyfajta „vetkőzésével”.

Előtte Tóth Árpád a történelmi, személyes, év- és napszaki hanyatlást, mint a jelen egymás által meghatározott, azonos ciklusbeli idejét, egyetlen természet-képben fogja össze (*Ez már nem nyári alkonyat*). Nála is megvan a még észre nem vett nyárutániság:

Még ifjúságával tüntet a nyár,

.
. .
.

Még titkolják sóhajuk a szelek,

és szemben vele az elkomolyodó világ, ahol fájdalmasak a fák, és

Összebújt testük sötét és hideg,
Csak felsóvárgó csúcsukat
Ragyogja be nagymessziről
Valószínűtlen fényével a nap.

Tehát a fák és a velük társult alkonyi nap képével folytatja a rajzot már Tóth Árpád is. Mindezt összekapcsolja a történelmi mulandóság-képpel:

Érzi a vén föld, mily rég volt szegény
Igazán boldog s fiatal.

Hogy végül eljusson a személyes lírai jelen időhöz.

Hiába. Elszalad a nyár.
Bús ember, megállok a fák alatt.
Elkomolyodik a világ,
Ez többé már nem nyári alkonyat.

Minden meghatározott tehát, sem a föld, sem az ember, sem a természet, sem a nap nem kerülheti el a számára adott ciklus végigjárását, amelynek során mindnyájan létezésük azonos ciklusbeli időpillanatához jutottak el a vers idején. Ezzel az egymás helyzetét már nem ellenpontosító, a dialógust kizáró, minden tényezőben közösen a hanyatlás idejét átélő szemlélettel veszi át a motívumot Szabó Lőrinc. Tehát személyes és történelmi élettörténet, a kimért szakasz, a „kalitka rácsai mögött” él az ember, és bárhova fordul, bármelyik allegorikusan jelzett koordináta-rendszerben kereste is az adott lírai jelen idő meghatározását, a ciklusbeli időnek csakis ugyanabban a fázisában találhat rá. Szabó Lőrinc ezt a homogén meghatározottságot viszi be a dialógusba.

Ha tehát a stilizáció felszabadította fantáziáját, felnyitotta szemét a dolgok gazdagsága iránt, megmutatta számára a lehetőségek sokoldalúságát, ugyanakkor ezzel kényszerítette magára a

megkötöttség, a változtathatatlanság, a bezártság elfogadását is. Itt jut felszínre a *Különbéke* óta öntudatlan létező alkotói-módszertani kettősség: a szubjektum-objektum kettősére alapozott ismeretelméleti ábrázolási mód és a fenomenológiai megközelítésű, e kettősséget feloldó tudati folyamatot az alkotásba fogó poétikai szerkesztésmód.

Szabó Lőrinc a tanulság-versszakban meghatározott személyes és történelmi ciklusidő elfogadásával éppen a feltárt lehetőségekkel, a megismert gazdagsággal való éleést ellentétezi. Számára így a lehetőségek megmaradnak az esztétikai gyönyörszerzés forrásának, amelyekből végül is csak a csalódottság, az el nem érhetés fájdalma fakad, bárha kapcsolódva a megalkotottság tökéletessége feletti gyönyörérettel.

„Szép a forrás - fürödni abban!” - fogalmazza meg a *Harc az ünnepért* verseivel egyidőben (1937) József Attila a lehetőségekben való gyönyörködés és azok felhasználásának összekapcsolt *Ars poeticáját*. József Attila a különmű dolgokat úgy szerkeszti egybe, hogy a megismerés gyönyörét és a felhasználás aktivitását mint összetartozó célokságot tételezi fel, sőt felkiáltó jelével az esztétikai eredményt etikai imperatívusszá emeli. Szabó Lőrinc szétválasztva hagyja a kettőt. Lemondásával a lehetőségek széthullását törvényesíti: az ember képzeletében (stilizáció) felöltözik velük, hogy azután ténykedésében (látvány) levetkőzze őket. Így érthető a két stílusréteg elűtő pszichológiai állapota is: az egyik a gyönyörködésre, a másik a fájdalomra berendezkedett ember képét formálja meg.

Ugyanakkor változik a szemlélet a *Te meg a világ*-beli *Meg fogok halni* című verséhez képest. Ott a jelen gazdagságát utasította el a biztos jövő halál-képe sugallta reménytelenség miatt; itt az „emlékező szem”, a „nyaram” mint normatív érték a múltat nézeti, azaz a gazdag életet. A *Te meg a világ* az élő gazdagságban az elővillanó halált élte át, most a múlt és jelen kommunikációképtelensége (grammatikai-stiliztikai elliptikusság: különböző stíluselemek, három ponttal való szakadékjelzés) a kétségbeesés, szorongás érzetét éppúgy kisajtolja, mint az élet gazdagságának visszaidézését lehetővé tevő metafizikus sejtelmet. A vers a mulandóság élményével telítetten az újraépülés megoldásai felé nyílik meg - paradox módon - a múltba nézve: a stilizáció a maga linearitásában emlékező jellegű lenne, csak a múltat felidéző, a vers szerkezetében mégis a vágyott teljességet érzékíti meg.

* * *

A dialogikus poétikai paradigmának ebben a formációjában kétféle verstípust ötvöz Szabó Lőrinc egyetlen alkotással a *Harc az ünnepért* korszakban: a vizsgálódó létverset és a változtathatatlanságot elfogadó állapotlírát. Azaz egyszerre jelenik meg benne a hagyományos példázat elégikusan erősítő-támogató ereje és az egyedi történetét élő ember halállal szembeesülő tragikus magánya: klasszicizálóan stilizáló és tárgyyszerűen lecsupaszított egyszerre a vers, a maga elliptikus szétváló-kapcsoltságában. Így azután e versek előzményének egyként tekinthetjük a klasszicista költészetben kedvelt, az adott címmel kijelölt témát kidolgozó és lezáró meditatív, és a vibrálóbb, többszólamú, a megoldatlanságot végül csak formálisan feloldó modern lélektani verset. Tehát felújul a *Te meg a világ* formáció egyszerre logikai és pszichikai formáltsága. Egyszerre kapunk egy tanulsággal szolgáló leírt-elbeszélte elmélkedést és elemzést egy a valódi és vélt lehetőségek között vergődő ember személyes létérzékeléséről. A vers gondolatmenetében végigkövethetjük mondjuk Haydn *Évszakok* című oratóriumának az emberi életet és a természeti ciklust végigkísérő analógiáját, megborzonghatunk az egyedi ember közeli mulandóságának érzésétől, mintha Berzsenyi *A közelítő tél* című versét olvasnánk; szerkezetében azonban már egy olyan verssel találjuk hasonlatosnak, amely pszichológiailag alakított rendjében éppen a klasszicista versben elfogadott változtathatatlant kérdőjelezi meg, hogy végül is tehetetlenül mégiscsak elfogadja azt: Vajda János *Harminc év után* című versében figyelhetjük meg ennek a versszerkezetnek a mintáját a magyar lírában.

Vajda versében szintén a női és férfielv szembesül egymással, egyedi sorsok elbeszéléséből összegeződik a megalkotott emberi sorsképlet, a vers lírai jelen ideje hasonló ciklusbeli időt mutat; és ott is megtaláljuk a stilizációt mint kiegészítő módszert: a látványtól az emlékezéshez fordul a költő, és az emlékezésben korrigálná hiába az elmúlt történéseket, és ott is a látvány kalitkarácsai lehetetlenítenek minden utólagos restaurálást:

Most itt ülünk siralomházi lelkek,
És nézzük egymást hosszan, szótalán...
Tekintetünkben hajh! nem az elvesztett,
Az el nem nyert éden fájdalma van.

Majd ennek tudomásulvétele után a költő kilép az életutat összegezõ versből, hogy a lírai jelen idő metaforáját megkeresse. Ez a metafora is természeti jellegű, itt is megvan az ég és föld távolsága, az erdőkép mint időskála (hervadt levelek, hulló eső-„könnycseppek” mint időmérők), csak a lenyugvó nap helyett a vihar utáni hold világítja meg, az érzelmi jellegű tartalomnak inkább megfelelően a képet:

Így ül a hold ádáz vihar után
Elcsöndesült nagy, tornyos fellegen,
És néz alá a méla éjszakán
Bánatosan, de szenvedélytelen,
Hallgatva a sirbolti csöndességet
A rémteli sötét erdő alatt,
Amig a fákról nagy, nehéz könnycseppek
Hervadt levélre halkan hullanak...

Csak hogy ez nem létvers, hanem sorsvers, a tét nem a világban való létezés, hanem egy szerep (a szerelem) megvalósultsága. Az időszakasz pedig nem az élet évszakokkal és egyéb öltözővetkőző ciklusokkal (nap, év, termés) jellemezhető biológiai tartama, hanem a vihar lefolyásával kifejezhető szenvedélyének lefolyása. Éppen ezért a lírai jelen időnek a ciklusbeli időben való meghatározottsága az a jóval a viharutániság, amikor már a vihar emléke szinte észrevehetetlen jelekben él csak tovább.

Szabó Lőrinc a kétféle hagyományt kapcsolta össze az *Egy téli bodzabokorhoz* címzett versében, és alkotta meg a fundamentálonológiai igény irányába nyíló versét, hogy azután eredményét mindjárt az állapotlírúra alkalmazza is. A klasszicizmus tanulsággal ellátott, a természeti ciklusokra alapozott életallegóriáját építette abba a sorsvers-szerkezetbe, amelyben az emlékező ember reménytelenül korrigálná életútja menetét, de végül is elfogadja a változathatatlan lírai jelen időt, egy metaforikus képben leírva azt. Egyszerre átélve a választás előttiséget és utániságot. Ezáltal egyszerre megtartva a klasszicizmus minden konfliktust harmóniába kényszerítő megnyugvását és az eszázadi életérzés diszharmonikus nyugtalanságát. Így a korábban csak pszichológiai motivációra méretezett verstípust a klasszicista versben megszokott létértelmezés számára is alkalmassá tette; és fordítva is: a létértelmezést szolgáló meditáló leírást egyúttal a létezés változatosságát kereső és igénylő pszichológiai motivációra használta fel.

A *Különbéke* korszakát a dekorativitás-elv segítségével válogatott jelek rendszere jellemezte. A *Harc az ünnepért* verseit egyszerre igyekszik megfeleltetni a költő a világ gazdagságán való elgyönyörködésének és a korlátozottság, a csak egyetlen lehetőséget megvalósíthatás fájdalmának. Tehát a versszervező erő egy pszichológiai ambiguitás. Ebből következően olyan variációs lehetőségeket kell keresnie, amelyek önmagukban hordják redukciójuk lehetőségét

is: olyan leírásokat alkot, amelyek egyszerre terjednek ki minél tágabb sejtetési tartományra, de ugyanakkor egyetlen, adatokkal pontosan meghatározott állapotot is feltárnak. A *Különbéke* idején olyan jeleket keresett Szabó Lőrinc, amelyek minél több szerkezeti-jelentéstan igénynek megfeleltek. A *Harc az ünnepért* idején a jelek helyében leírások rendszerére épül a vers. A jelek esetében az alkotás kiválasztás volt, a leírás esetében stilizálásra van szükség. Ezért a *Különbéke* dekorativitáselvét a *Harc az ünnepért* korszak stilizációs elve váltja fel.

Mennyiben képes a stilizációs elv fenntartása mellett Szabó Lőrinc egységes műalkotást létrehozni?

Azáltal, hogy a leírásnak mindegyik versben van egy adatokkal meghatározott alapvariánsa (a látvány), amely meghatározza a vers stilizációs tartományát. Az általunk választott versben például a téli bodzabokor látványa ez, amelyen a vers során változtatni nem lehet: ennek múltja-jelene, öltözése-vetkőzése, metaforái, allegóriái, metonímiái adják a vers stilizációs tartományát. De a stilizációs elv, a vers széttartása mindig csak úgy érvényesülhet, hogy a variációkban állandóan jelölve van az alapvariáció (a látvány) is, mint kiindulás, és mint végeredmény.

Ezáltal megtestesül a vers minden részletében a pszichológiai ambiguitás: az újabb és újabb stílusformában megjelenő ötletekben való elgyönyörködés (az alkotó és a vizsgálódó egyszerre formálódó öröme); és a megváltoztathatatlan kiindulás valamilyen formájú jelzése (az alkotó komponáló erőfeszítése és a vizsgálódó ezzel együtt jelentkező fájdalma). Csak azt fogadja el, ami ebben az itt és most konkrétan adott személyes rendben megvalósítható, a többit felidézi: eljátszik velük, majd fájdalmasan elbúcsúztatja őket. Stilizálásával korok és jelenségek összefüggéseit is megéreztetni, de mindig kivonja belőle saját korát és ebből is saját, egyedi jelenség-létét, mint költészetében egyedül meghatározható létezőt.

Az adott vers, az *Egy téli bodzabokorhoz* című, egyúttal summázata a költő e korszakának, sőt a felhalmozódott ellentmondások ellenére benne tetőzik Szabó Lőrincnek a lázadó korszakát követő, a dialogikus poétikai paradigmát felvállaló pályaszakasa. Ebben a versben tudta elmondani a legtöbbet abból, amit és ahogyan az évek során a világról megtudott - de ebben a versben sejtette meg azt a helyzetet is, amely elválasztotta ettől a teljességtől: a világ és a személyes én elkülönülését. Benne van a versben a felfedezés öröme és elgyönyörködése, de a felfedezettől való eltávolítottság, a belőle való kirekesztődés átélése is; és benne van a személyes pályáján a beérkezettséggel a méltó számvetéshez jogot kivívott ember büszkesége, de a számvetéssel az élettől való búcsúra felkészülő férfi elégikus fájdalma is. A következő években ez a szintézis bomlik összetevőire: kergeti majd egy, a keserű valóságtól különböző ideális világ illúzióját és szenved a lemaradottság, megtépzottság érzésétől, ha élete közvetlen adatait gyűjti versbe. Az elégia kettévál: megjelenik költészetében a pusztá tárgy, amely csakis a létezésre kérdez rá és felhangzik egy önállósuló patetikus hangnem a szenvedő ember segítségért küldött fohászaként.

A stilizációval egybeszerkesztett világ felbomlik önállósult stilizációkra, a humanista hagyomány szerint formált kultúrképzetekre (köztük a fordításokban egybegyűjtött világra) és elkülönült látványokra, amelyekben az ember sérültségeit írja le. *Más világokként* állnak e töredékek egymással szemben, mint ahogyan e szintézist követően, még ugyanebben az évben egy Kleist-fordítás alkalmával versében tudatosítja ezt a változást.

E vers eredményeiről műfordításainak gyűjteménye fog még egyszer vallani; a megsejtett bukás pedig az 1938-as és az azt követő verseiben következik be. Azokban a szembesülésből már csak a töredékek egymással szemben értetlen egymásra „bámulása” marad. De már az *Örök barátaink* első összeállításában sem csak az e versből megismert rácsodálkozással, de a

gazdagságtól való búcsúzás átérzésével foglalja össze a világ gazdagságáról versek jelrendszerén át felfogott tapasztalatait. A létezésnek ugyanazokat a ciklusait (évszakok, napszakok, férfi-nő-elv kapcsolata, élet-halál) formálja meg a fordításkötetben, mint amelyeket a bodzabokorhoz írt vers leírásában a stilizációs elv segítségével egybefogott. A létezés gazdagságát, de ciklikusan meghatározott korlátozottságát is. Ez a kötet szerkezete bizonyítja utólag a stilizációs elv korábbi jelenlétét és igazolja hatékonyságát is: amit a világlíra segítségével a világról és benne a világgal szembesülő egyesről ebben a gyűjteményben elmondhat, azt előzőleg egyetlen versbe fogva, egyedi műalkotásban már kifejezte; e versében jutott legtovább a dolgokban az önmaga létezésére kérdező önmeghatározásában.

Ezáltal ebben a versben a műfordító és alkotó korábban tapasztalt dialektikus kapcsolatának példáját is megfigyelhetjük: a világlíra tanulmányozott alkotásai a személyes alkotás optimális megvalósításához segítik, hogy azután a saját mű elkészülte után, az abban begyakorolt módszerrel befejezze az idegen mű magyarul való megszólaltatását. Így zárta például Baudelaire élményét első saját kötetei után a Babitscsal és Tóth Árpáddal közös *Romlás virágaival*, később Goethe különböző jellegű hatásait a már említett Goethe-antológiával. Ez esetben az egyes versek fordításánál korábban felfedezett és gyakorolt téma- és stílusformák segítségével teremti meg versének stilizációit, majd pedig e stilizációban felfedezett létképlet mintájára készíti el a fordított versek összeállítását.¹⁰⁸

Az *Örök barátaink* 1941-es első gyűjteménye így az *Egy téli bodzabokorhoz* írt vers szintézisének gyakorlati alkalmazása, megújítása; de egyúttal a példavers visszaigazolása is: befogadása a világlírába. Ezzel a megelőző téma- és stílusformákat egybegyűjtő verssel megalkotta azt az egyedi téma- és stílusformát, azt a variációt, amely az ő személyes hozzájárulása az *Örök barátainkban* egybegyűjtött gazdagsághoz.

A TERMÉSZETI TÁRGY

2. mint az önmegfogalmazás lehetősége

Mint a *Ködben* című darab már előre jelezte, Szabó Lőrinc verseiben 1938-tól megjelenik az önmagára utalt természeti tárgy, amely a maga tárgyi valóságában válik alkalommá, hogy a költő a maga létét általa átélje. Nem a vers elemeinek elkülönülő formáltságával vagy hangoltságával kapcsolódik a dialogikus poétikai paradigmához, hanem önelvű felépíttségének grammatikai megosztottsága-formáltsága révén. A természeti tárgy azáltal válik témává, hogy a költő ránéz és leírja a látottat: ezáltal a benni értelemben kihasználja azt a lehetőséget, hogy a maga létét a tárgyas valóságot láttatva fogalmazza meg. Éppen ezért a versből kizár minden személyes értelmezést, didaktikus magyarázatot. Idézzük a talán legtökéletesebbet:

Fűz a tóparton¹⁰⁹

Roppant ég alatt, és tűnődve, mintha
saját árnyát akarná kihalászni,
úgy néz, úgy hajlik a tóba a fűzfa
s nem érti, hogy egy másik, óriási
kékségből, mely fordítva ring a mélyben,
milyen kísértet nyúl és kandikál ki,
mintha egy fenti, fuldokló világból
őt, az árnyát akarná lehalászni.

Maga a vers egyetlen látványra, egyetlen természeti tárgyra utal: „hajlik a tóba a fűzfa”. Ez az egyszerű közlés azután ki is válik a versből. Ugyanakkor ez az állóképpé alakított félsoros tényközlés két viszonyt (hasonlítást) jelölő szóval bele is kapcsolódik a versegészbe; a rímhívója: „mintha”; mondatbeli helyét pedig a közlést bevezető hasonlítószó („úgy”) határozza meg. A vers főszereplőjének, a fűzfának csak a versben való részvétellel válhat léte meghatározottá. Ezáltal kap metaforikus értelmet maga az alaptényben jelölt viszony is: a fűzfa és a tó kapcsolata. Egy paralelizmus jellemzi ezt a metaforás megszemélyesítést: ami tényszerűen csak hajlás, az a versben *nézést* jelent. A hajlás tárgyiassága a *nézés* személyessége révén kap értelmet a versben, ahol a tárgyként regisztrált fűzfa csakis e ténykedés gyakorlása által személyesülhet meg, és kaphatja meg a számára kijelölt szerepet.

De mi az, amit néz? A tényszerű látványnak, a tóba hajló fűzfának *tükörképét*: „milyen kísértet nyúl és kandikál ki”. A sorrend tükörszerűen, keresztszerkezetben fordított: a fűzfa helyett kísértet, mely nem hajlik, de nyúl, és a befelé mutató, adatgyűjtő nézés helyett csak a látványt jelző, kifelé mutató, külsőleges torzítással találkozunk („kandikál ki”).

Ezt a motivációt azután a néző-szereplő (fűzfa) képtelen appercipiálni: a látványt reprodukálja ugyan, de a jeleket feldolgozni már nem tudja: „nem érti”. Szabó Lőrinc két korábbi módszerét szembesíti ezáltal: az adatgyűjtését és a stilizációét. De a kettő kizárja, megsemmisíti egymást: az élet gazdagsága helyett az élet torzképe jelenik meg az értetlenné váló néző előtt. Ez a meg nem érthető, fel nem dolgozható stilizáció éppen ezáltal elszabadul, visszaigazolhatatlanná válik: a torzkép groteszk jelleget ölt („kandikál ki”).

* * *

De a vers főszereplője nemcsak a tóba tekintve kapja meg versbeli helyi értékét: mindjárt az első sor egy másfajta meghatározást is ad róla:

Roppant ég alatt, és tűnődve, mintha

A sort egy helyhatározás nyitja meg. Míg azonban a „tóba” hajló fűzfa esetében egy közelítést kapunk, a cselekvés irányát, tehát kapcsolatot jelzett a határozó (a nézés-hajlás, tehát az eredetileg nem torznak induló szembesülés irányát), addig a vers kezdésekor a távolság, a különválasztottság dominál a névutós helymegjelölésben. A szinte romantikus jelzővel felnagyított és a távolba emelt („roppant”) ég „alatt” hajlik a tóba „a fűzfa”, tehát még nő is ezáltal a távolság. Az „örökkévaló világ”, a „futóbolond idő” és az „egy perc életed” a korábbi versekben meglevő kettőssége is táplálja ezt a képet, de megerősíti az örökké ég és a zuhanó, megkicsinyedő ember ellentétének versbeli átélése a vele egyidejű költeményekben.

Tehát a főszereplő, aki tükörbe nézve csak saját „kisérteti” torzképét látta, a valóságban már előre *alatta* maradt valaminek, ami romantikus dramaturgiájával (képzetével, de hanghatásával is) „roppantó”, veszélyeztető fölöttességként jelenik meg. És ez a távolság nem módszerek egymást ütéséből következik, nem egy torz látomás része, hanem a versen kívül is tény éppúgy, mint tény a tóba hajló fűzfa. Ez nem a megszemélyesítettbe való beleélés, hanem a megszemélyesítés előtti tényvázlat. Maga a főszereplő nem is ezt a távolságot látja, nézése lefelé, a tóba irányul, és ott ennek a távoli roppant égnek csak torzképekkel benépesülő tükörképét nézheti:

egy másik, óriási
kékségből, mely fordítva ring a mélyben,

Ez utóbbi csak az, ami a tükörvízió belüli képzet, mely mennyiségében és milyenségében meghatározott: „óriási”, tehát nagy, de véges és „kékség”, tehát nem abszolútum, hanem a nézéssel érzéki adattá átalakítható. A távolság sem olyan végletes: hiszen a „mélyben” van ez az óriási kékség, amely mély felé („a tóba”) néz és hajlik a fűzfa. De ez a világ nem valódi, hiszen a bevezetőben elhangzik: „egy másik”; a hely megjelölése is ezt erősíti: „fordítva”; állapota pedig, mely egyszerre utal a valóságos víztükörré is, éppen bizonytalanságát, változandóságát mutatja: „ring”. És mindebből („kékségből”) nyúl és kandikál *ki* a már ismert torzkép.

A vers főszereplője tehát nemcsak a leírás szintjén van távol és marad alatta egyfajta abszolútumnak, hanem erről is csak bizonytalan (másodlagos, fordított, változó) képzele lehet, amely háttere és egyben anyagi hordozója is önmaga torzképének.

De van az első sornak a helyhatározás mellett egy mellérendelt másik határozója is, amely nem a főszereplőnek az abszolútumhoz való viszonyát, de cselekvési állapotát, cselekvésének jellegét is jellemzi: „tűnődve”.

A két határozó tulajdonképpen egy-egy elliptikus mondatnak is felfogható. Ezért is tesz az *és* kötőszó elé vesszőt a költő, aki a csak mondatrészeket kötő *és*, *s* kötőszók előtt tudatosan és határozottan kerül az írásjelet. Az első határozómondat egy melléknévvel és névutóval ellátott főnév, amely főnév térbelileg és jellegben is különbözik a főszereplőtől, a határozó éppen ezt a különbözést nyilvánítja ki. A második határozómondat ellenben, a maga egyszavas határozói igenevével már a főszereplő megszemélyesítésének az eszköze, szerepének első jelzése. A későbbi nézéssé konkretizálódó hajlás ezzel a határozóval előre megkapja a besorolását a cselekvéstípusok között. A szemlélődés lesz a versben kiosztott szerep jellemző cselekvéstípusa.

Az enjambement jóvoltából azonban még egy hasonlító szó is helyet kap a sorban, amelyet ha elvágunk a folytatástól és önállóítunk, akkor egy, manapság olyannyira divatos három elliptikus határozómondatból álló sort kapunk:

Roppant ég alatt..., és tűnődve..., mintha...

Az első megjelöl egy térbeli viszonyítást, és egyben szituációt teremt, a másik megjelöl egy magatartástípust, a harmadik pedig az ebben a helyzetben, ezzel a magatartással helyet foglaló létezési esélyét jellemzi.

* * *

A sor végén szereplő „mintha” ezáltal már kétszeresen kapcsolódik a vers szervezetéhez. Egyrészt az első sor portréját zárja kerek egésszé, másrészt a fűzfa rímhívójaként a verstől különálló tárgyat belekötí a versbe, függvényé fokozza le. Ezenkívül, ha a vers linearitását követjük, egy hasonlatot is bevezet, amelynek a folytatása („úgy”) azután - mint láttuk - a verssoron belül is megkötí a különálló tárgyat: mert a fűzfa nemcsak néz és hajlik, de *úgy* néz és *úgy* hajlik, „mintha saját árnyát akarná kihalászni”.

Ezáltal kapja meg a főszereplő fűzfa teljes szerepét, a cselekvés lehetőségét. De ugyanakkor e cselekvésnek a lehetetlenülését is jelzi ez a „mintha”. Hiszen már ezelőtt meghatározott a cselekvéstípus: „tűnődve”, és a hasonlat másik tagja e típus konkretizálását, az adatgyűjtést mutatja: „néz”. És ezáltal válik a „mintha” nemcsak poétikai pozíciója, de grammatikai helyzete révén is a vers egyik kulcsszavává: a hasonlatból olyan feltételes cselekvést alkot, amely az adott-leírt valóságnak csakis kizárt alternatívája lehet, mert ez a hasonlat csak egy másfajta erőterben válhat valóságossá. Itt, ebben a vershelyzetben az aktív cselekvés (a kihalászás) csak „mintha” lehetséges, és csak feltételes módban: „akarná”. És a feltételességnek ezzel a körülírásával („akarná kihalászni”) nemcsak a cselekvés lehetetlenül, de magára a cselekvésre való készség is: mindezt csak „akarná”.

De a feltételes cselekvéshez még egy feltételes valóság is társul („árnyát”). Mert tegyük fel: változtatna a főszereplő cselekvéstípusán, a szemlélődésen, és valóban akarná, sőt mozdulna is kihalászni - a cselekvést nem tudná végrehajtani. És ezzel zárul is a lehetetlen: „saját árnyát” úgysem tudná kihalászni. A fűzfa főszereplő nem juthat túl önmaga szemlélésén. A cselekvés, míg csak önmagára vonatkozna, értelmetlenség, hiszen nem lenne több, mintha valaki saját haját húzva akarná felemelni önmagát. A cselekvésképtelenség és a csak önmagára szorítkozó kontempláció egymást kiegészítő, egymást feltételező meghatározók. Az önmagát szemlélő nem töltheti be a vers egész terét, megkicsinyedik, zuhan, kiszolgáltatottá is válik. Mint e vers főszereplő fűzfája, amely csak „roppant egek *alatt*” kijelölt helyén, megjelölt arányával nézhet, és „hajlik” közben.

És hogyan jelenik meg ebben a torzképrendben a fenti, az eredeti valóság, amely a feltételes valóság számára ismét csak feltételes mivoltában jelentkezhet?

mintha egy fenti, fuldokló világból
őt, az árnyát, akarná lehalászni.

A fordított világot jelzi: a kísértet, aki nyúl és kandikál érte, a főszereplőért nyúl, mintha ő lenne a saját maga árnyának az árnya; és a valódi, tényszerű világ lenne a fullasztó, amelyből ki kell halászni őt. Ugyanakkor itt, a torzképstilizációba vetített feltételes világ bemutatásában utólag egy változtatással is él: a vers utolsó, 1956-os kiadásában az utolsó szó igekötőjét didaktikusan megigazítja. Mert míg a valódi fűzfa ki nem mondottan a *fuldokló fűzfát* „akarná kihalászni”, addig kísértet torzképe a „fenti fuldokló világból” „akarná lehalászni” *őt* magát,

akit az árny feltehetően saját árnyának tekint. Tehát itt, a torzképstilizációban van egy óriási ringó kékség a mélyben, van ebből felnyúló kísértet, de van ezzel szemben egy „fenti, fuldoló világ” is, amelyben ő, a főszereplő árnyak tűnik. És ebben a vershelyzetben teljesedik ki a vers haláltáncjellege.

* * *

A vers rímszerkezete is aláhúzza a kétarcúságot: szinte „mintha” rímei lennének. Csakis a sorvégi magánhangzók csengenek egybe. A már említett „mintha” - „füzfa” kötődésen kívül az *i* hang jelenik meg négy sorvégen, abból kettő a „kihalászni” illetőleg „lehalászni” szóismétlésből ered.

Hangsúlyos inkább a kimaradása: mindkét hely kitekint a versben záruló világból, méghozzá a feltételes világba, a torzképstilizációba: a rímtelen sorvégi szók határozók, amelyek a másságot hangsúlyozzák. Kitekintenek, de bezárva maradnak, hiszen az *i*-re végződő sorvégek feloldhatatlanul körülölelik, a versben megfogalmazott tükörkép-téma pedig éppen a kitekintést lehetetleníti. A sorok a „rímelés”-ben kisiklanának is, kényszerűen meg is kötődnek.

* * *

A vers szervezet-jellege a tükörkép képzetben ölt testet, ezáltal összegeződnek a versben jelenlévő kötő és oldó poétikai megoldások. A versben a költő olyan képet ír le, amelynek a tárgya (füzfa) megszemélyesülve olyan látomás főszereplője is lesz, amely meghaladja a leírásból következő egyszerű tükörkép-jellegét.

A romantika óta motivált gondolat: a kettős és ellentétes személyiség képe ölt testet ebben a tükörképlátomásban. A romantika jelezte már az ellentmondást, amely a személyiségbomlás és az ellenhatásként születő személyiségteremtés-igény feszültségéből táplálkozik. Ha az ember egyetlen szerepben képtelen kiteljesíteni lehetőségei maximumát, akkor több ellentétes szerepből igyekszik összeállítani az ideáltípust. Ebből indulnak ki a Faust-téma romantikus értelmezései, így születnek meg a dialektikán alapuló filozófiai költemények, de a romantika skizoid remekművei is.

bukdácsol a billentyűn tompa búban
az édes elmebeteg, árva Schumann
s mert nem lehet már jobban sírnia,
száján kacag a *schizophrénia*.

Így összegezte visszatekintve Kosztolányi a maga poétikai gondolkodásával a *Szeptemberi áhítat* című versében ezt a romantikus alkotói módot. Míg azonban a romantika egymást kiegészítő ellentétes szerepei határozott kontúrák, fogalmilag (és a kortársaktól napjainkig különböző szempontok szerint tipológiailag vagy éppen patológiailag) is meghatározhatók, a század második felétől egyfajta meghatározatlanság, hangnembeli relativizmus uralkodik el. Az átmenetet éppen C. F. Meyer *Möwenflug* című, Szabó Lőrinc által *Keringő sirályok* címen ekkoriban fordított versében érhetjük tetten.¹¹⁰ Először a duplázódás, a tükörkép jelenik meg indításként:

Sirályokat láttam, nagy csapatban
körüztek egy szirtet szakadatlan,
kitárt szárnyon lebegtek, suhantak,
s a tengerben ugyanazt a szirtet
láttam, ahogy a zöld víztükörben
szakadatlan egyforma körökben
szárnyuk fehér villáma keringett.

A következő lépés: a néző „romantikus” reagálása erre a látványra; zavarodottság, amelyet a „természetes” természeti kép vált ki: ismét egy duplázódás - de már ellentétezással:

Lassan félni kezdtem: megbolondít
hogv élet és képmás így hasonlít,
és csak néztem, ott, a parton állva a
kisérteties szárnyalásba:

A folytatás pedig a határozott kontúrú romantikus antinómia feloldása a relativista szemléletű bizonytalanságban:

Hát te magad? Igazi a szárnyad?
Vagy csak kép vagy, visszfény és utáztat?
Mesét álmodsz? Varázs, ami itt van?
Vagy, felelj, vér van a szárnyaidban?

De a verszárás után szinte folytatásként idézhetünk a magyar líra fejlődésvonalából is hasonló megnyilvánulást: Vajda János *Nádas tavon* című költeményét:

Mi megyünk-e vagy a felhő,
Vagy a gyenge déli szellő,
A szelíden rámlhellő?

.
.
.

Hátha, minden e világon,
Földi életem, halálom
csak mese, csalódás, álom?...

Az így adódó problémát pedig Szabó Lőrinc 1935-ben, a *Dsuang Dszi álma* című versében¹¹¹ így összegezte és értelmezte a maga számára:

és most már azt hiszem, hogy nincs igazság,
már azt, hogy minden kép és költemény,
azt, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét,
a lepke őt és mindhármunkat én.

A tükörkép létezmódja mindig is izgatta Szabó Lőrincet: a te meg a világ egybefolyásának poétikai megvalósítását kísérletezi ki általa. A *Kalibán!* kötet idején az embert, mint a külső szennyes ár tükrét mutatta be:

az Ember
undorodik saját lelkébe nézni,
undorodik a kifecamodott
világ belső tükrétől...

Egy év múlva már a *Fény, fény, fény* korszaka szubjektív építésű emberképének megjelenési formájává válik a világ:

Ez itt a világ és benne én, -
tömbök, rudak, atomok:
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok.

Én vagyok ő, az ezer arc,
utánoz, széthajigált:
a tartalom az én, az egy,
s a forma milliárd.

Azután a *Te meg a világ* kötet kulcsszavát éppen a „tükör”-ben (és annak szinonimáiban) találja meg Rába György: „a részek utalnak az egészre, a dolgok, jelenségek jelentése így válik megragadhatóvá”. E modellváltozatok rendszerré - „tükörszínjáték”-ká - szerveződnek az agyban, „ami épp annyira kelti a határtalanság benyomását, mint az anyagi világ”.¹¹² Ennek értelmében már a fenomenológiai jellegű módszert bontja ki az 1934-es *Válogatott versei* számára a korábbi versrészletekből, megszüntetve a szubjektum-objektum szétválasztottságot.

az ember
undorodik magába s másba nézni,
undorodik a kifícamodott
világ minden tükrétől...

A világban saját arca torzulásait, kísérteteit („szétbontott s összekuszált”) látja:

Ez a világ és benne én,
tükrök itt, tükrök ott,
nézek s ezer arcom visszanéz
s fordul, ha fordulok.

Én vagyok, amit az ezer arc
szétbontott s összekuszált:
a tartalom az én, az egy
s a forma milliárd.

Tehát az ember *néz*, és tükörképeket lát: magában és másban a *kifícamodott* világot látja, a világban pedig önmaga szétbontott és összekuszált, *kísérteti* mását. Részletekből, torzképekből kell kikövetkeztetni a világot és önmagát, illetőleg a kettő viszonyát egymáshoz (*Te meg a világ*).

Ez az a pillanat, amikor a költőnek választania kell: követi életrajzát, éli életét a maga konkrét esetlegességei között, meghatározójaként politikai és etikai normákat vállalva,

Folyton újjászületni! meddig?
kibírni ezt is, azt is! és
látni, hogy a szégyenkezés
vérünkbe hogy beleöregszik

s aztán nyoma sincs!: óh, milyen
testi kín e sok újrakezdés
és temetés a lelki vedlés
keserű esztendőiben!

vagy túllép e „mai kocsmán” (gondolom, nem erőltetett József Attila későbbi képét hasonlatul bevonni), a külső kiszolgáltatottság feltételezését feladja, a vers a létezés filozófiailag is érvényes poétikai átélésére vállalkozik.

De az én szemem
már sejti, elhagysz hitet és kint:
mint a szám, hideg leszel, és mint
a fizika, embertelen.

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

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

Írja mindezt 1931 végén, az *Embertelen* címet viselő vers a Magyarország december 25-i számában jelenik meg, és a versen - egyetlen ékezet kivételével - többet nem is változtat. Alapvetően meghatározó vers: benne él a *Te meg a világ aktor és néző* kettőse, előlegeződik a *Különbéke* kétarcú gyakorlata, és a *Harc az ünnepért* a lehetőségeket felvillantó és kizáró módszere:

Mint magába
megtérő útján az idő
vagy mint a magát keverő
anyag sok furcsa változása,

olyan vagy.

Egy évtized alkotói dialógusa vezet vajon a *Fűz a tóparton* című vershez? Ahol „roppant ég alatt, és tűnődve, mintha” áll a főszereplő. Már nem az Én, hanem egy tárgy, a tóba hajló fűzfa, aki önmagát is mint tárgyat szemléli („öt”), és önmagával szemben is értetlenül (azaz hidegen, minden vágytól elszakadva; embertelen, mint a fizika) nézi a tükörképet, amely ugyanígy néz vissza stb. stb. Már nem ezer arc néz vissza, csak az egyes néző kísérteti hatású és a fuldokló fenti világtól kísértett árnya. Valódi *tükörszínháték ez*, „mely hallgat és befele néz”?

A széttartó világot sikerült volna összefognia egyetlen összefoglaló vagy kizáró jellegű szervezetben? Erre korábban is több kísérletet tett. Legjellegzetesebb a *Vezér* című vers átdolgozott változata (1938). Olyan helyzetet keres, amelyben az egyes úgy szervezi meg létét, hogy abba beleférjen az emberi világ egésze (nemcsak politikai aktualizálás, de költői szándék - a dialogikus poétikai paradigma szembesítése e politikai szándékkal - is motiválhatta az átdolgozást).

Csak két kezem volt, csak egy életem...
s lett millió! - mondom ma. - Én vagyok
a nép, az ország: minden porcikám
és minden percem és gondolatom

szétosztogattam s egy-egy katona,
egy-egy élet lett mind: akaratom
vérben és húsban iker másai:
mind egy célt lát, és ami áldozat
esik, ma már nem esik céltalan.

És a világ - épp Szabó Lőrinc költészetének tanúsága szerint - széthúzó erői ebben a versben egyetlen szervezetté rendeződnek:

Testem óriás
keretté tágult. Legnagyobb alázat,
te, legnagyobb hit, segíts meg! Segíts
te is, szerencse! Minden kész. Jelen
vagyok az ország hetven városában,
ötszázezer szuronyban mutatok
a főváros felé, egy óra múlva
monitoromon eldördül a jel:
és megszűnök és szívem árama
megindítja az új rend gépeit.

A világ fölé nő, a világot önmaga számára használó szubjektum látomása ez: olyan rendé, amely nem a világból, de a személyesből indul ki, és a világ ellenére is cselekedhet. A tükörszínháték egyik véglete: a világnak a személyiség szubjektív elképzelése szerint történő átrendezése. Az adott vers, a *Fűz a tóparton* rendszere ellentmond a tükörszínháték e változatának: nincs meg benne a személyiségnek ez a mohó gyűjtési vágya, és hiányzik a dolgok átrendezésére irányuló személyes igény is.

Akkor talán a másik végletet sikerült volna elérnie: a kifocmodott világot kizárni, ha csak egy percre, és felköltözni „a halálos magasba”, megnyugodni a *Senkiföldjén*, mint ezt majd Pilinszky költészetének néha megküzdött idillje elérhetően bemutatja?

Senkiföldje egy csecsemő szemel!
E puszta és lakatlan égitesten,
e csillagpuszták roppant és kietlen
fönnsíkjaian kallódva egyedül,
hogya vissza többé soha ne találjak,
úgy eltűnök, örökre felelőtlen!
Gyönyörűek az első hajnalok
a sivatagos kopár levegőben!
És gyönyörűek ők, a reggelek,
s az emlék nélkül ráammerengő alkony.
Mint kisfiúk szive a tengerparton,
szökött szivem megáll és megdobog!

Vagya ahogy ennek tragikus hangszerelésű változata az *Apokrifban* megjelenik?

Látja Isten, hogya állok a napon.
Látja árnyam kövön és kerítésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.

Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,
egy jó tenyérnyi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.

A Pilinszky alkotta nagy szintézisversekben az önmagában létező hős kirajzolódik ugyan („Mert elhagyatnak akkor mindenek”), de tárgyszerűvé csak a külvilágból való kiválás teszi e hőst, belülről a teljes személyiségre jellemző érzelmi-tudati életet éli.

A *Fűz a tóparton* című vers főszereplője ellenben maga tárgy, és csak a versben személyesül meg - részletekben. Maga a látvány-fűzfa kapja a térbeli és minősítő viszonyítást („roppant egek alatt”, „hajlik”), a kontemplatív cselekvéstípust, *árnya* a feltételes valóságban az aktív cselekvőképességet („kihúzni”), a torzkép-stilizáció a kísértetlétet annak fenyegető ténykedéseivel (nyúl, kandikál), mely egyszerre veszélyeztet és ment. De ezt a mentést is a *fordított* világ határozza meg: csak az árny szemében fuldokló a fenti világ, az eredeti kép értelmében tehát a mentés lenne a fullasztás, és éppen ezért tűnik fel a mentő kísértetnek.

Mely válfaja tehát e vers a tükörszínjátéknak? A vers elhelyezéséhez még egy tükörversre van szükségünk. Az egy évvel korábban, 1938-ban írott *A tükör vallomása* címűre:

tükör vagyok, nem sejtéd, mily csodás,
megfoghatatlan, tiszta látomás,
mert látomásod is visszaverem,

És ezzel különválasztja a tükröt mint tárgyat a benne tükörképként megjelenő látomástól:

- Égsz, átgyúlok és hideg maradok,
sírsz, visszasírok, s mégis hazudok,
szolgádnak hiszel s nincs hozzád közöm,

A tárgy és látomás viszonya: az abszolútum és a pillanat, a végtelen és ember, az „öröklét” és „földi árny” ellentéte?

nem érezlek, nincs emlékezetem,
agyonlőheted előttem magad,
kihullsz belőlem, mint egy pillanat,
kihullsz nyomtalan, üresen, bután,
mint az öröklétből a földi árny.

Ebben a fenomenológiai tankölteménynek is felfogható, témája szerinti szerelmes versben határozza meg Szabó Lőrinc az embernek a tárgyhoz és tükörképhez való pontos viszonyát. Maga a tárgy tehát pusztán létezik, és közömbös, önálló egész, amely a költő számára azonban mint fenomén jelentkezik, a költő magából vetíti ki a dolognak adott értelmet. Ezáltal válik fontossá a tükörképben az, hogy „látomásod is visszaverem”. De ez nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a tárgyat a költő ismereteinek rendszerébe állítva a viszonyításnak olyan fokát teremti meg, amely értelmet ad egy számára különben közömbös tárgynak (lásd a tóparton hajló fűzfa szituálását!), hanem a dolgok sorsát az emberi tudatban rendszerbe foglalja: a dolgok széthulló sokaságába világít, összefüggő, szerves egységet hoz létre.

Szabó Lőrinc esetében ekkor éppen ez az utóbbi eredményigéret az, amely ehhez a fenomenológiai szemlélethez közelíti: a tapasztalatában széttartó dolgokat, jelenségeket, viszonyokat valamilyen intenció segítségével összefogni, rendszerbe állítani. Olyan látomásrendet keres, amelyben egybefoghatná a „háborús” rendben már véglegesen és megváltoztathatatlanul szétváló külső viszonyokat, és e szétválást követő széthulló személyiséget.

A „háború” kifejezés a *Te meg a világ* szonettjei óta szerepel Szabó Lőrinc költészetében korszakjelölőként (*Gyanakvás, Politika*), a *Különbékében* pedig egyben filozófiai fogalomként használja. Hasonló értelemben építi a fogalmat versébe József Attila is utóbb (*Íme, hát megleltem hazámat...*).

A fogalom előtörténetét figyelve Szabó Lőrinc esetében számításba kell vennünk, hogy mást jelent a „háború” az ember és a költő számára. Az ember ha intenzíven átélte már ekkor is a kor konkrét buktatóit és félelmeit, a költő számára ezúttal nem jelentett verset kiváltó kihívást, alkotóként ezt éppen kirekeszteni igyekszik, a létezés örök formáját törekedvén megragadni. A konkrét esetben legfeljebb áthallások formájában lehet az adott jelen a vers ihletője: a költő olyan tárgyat talál, amely révén lefokozva értelmezhető ugyan a vers a konkrét „háborús” rend kihívására adott válaszként is; de méginkább tekinthetjük úgy, mint a jelen konkrét viszonyaira is válaszoló olyan alkotást, amely éppen a jelenből kimenthető létezőmód felmutatására alkalmas magasrendű szervezet.

Természetesen más értelmezés köthető a vershez, amennyiben csak a konkrét „háborús” rend kihívására adott, elsősorban etikai hangsúlyú válaszként kezeljük, és megint más magyarázat bontható ki belőle, ha a létezés általános érvényű „háború”-jával való szembesülés filozófiai vonatkozású poétikai megvalósulásaként tekintjük.

Ebből a kettősségből következik Szabó Lőrinc kortársi recepciója is: költészetének jobbára csak (főként a fordításában is megjelenő) artisztikumát ismerték el, az embert meggyötrő politikai és etikai fenntartásokkal végső soron költészetének üzenetértékét is mellőzték. A konkrét „háborús” rend így-úgy sérültjei (a valóban támadottak, a magukat támadottnak vélők, a visszatámadók és maga a védekező költő is) a versekből is a politikai és etikai érveket emelték ki, figyelmen kívül hagyva éppen - a különben elismert - magasrendű poétikai megformáltságot hitelesítő és kiváltó egyetemes filozófiai értékeket.

* * *

Szabó Lőrinc magánemberként egy adott történelmi-társadalmi viszonyrendszerben élve, annak széthullásakor nem csatlakozik egyik új egységgé formálódó részlethez sem. Így azután az egymással szemben szerveződő oldalak mindegyikén otthontalan, sőt gyanúval kísért marad, szavai sértenek, maga egyszerre válik mentésre szorulttá és mentést gyakorlóvá. Egy olyan világban él, amelyben már egymásnak esett a hóhér és az áldozat. De már nem a korábbi, hagyományos békés módon, hanem különböző agresszív preconcepciók alapján, közvetlen környezetén belül is. Ő maga mint honpolgár követi a parancsokat: ha kell, katona, ha kell, újságíró; mint költő pedig az örökké ég ideálvilágát állítja szembe parancsteljesítő önmagával. De közben tudomásul kell vennie a kiszolgáltatottságot, az ember meghajlását, távolságát a roppant egektől. Ezekkel a széttartó kor- és személyiségismeretekkel közeledik témáihoz mint tőle független, közömbös tárgyakhoz, de ezek a tárgyak mint fenomének az őbelőle magából származó ellentétek látomásával felelnek. Ugyanakkor ezek a fenomének az alkotás folyamatában a tárgytól is, és a magánemberben meglévő kaotikus ismeretek-től-élményektől is függetlenednek: a verssel egy olyan szervezet jön létre, amelyben poétikailag rendszerezhetővé válik a káosz, ha rendezhetővé nem is.

A *Fűz a tóparton* című versben egy adott természeti tárgy hatására a költő olyan viszonyrendszert épít fel, amelyben szemlét tarthat a magánember ismeretei-tapasztalatai fölött, ugyanakkor felmérheti-átélheti a széthulló személyiség esélytelenségeit. A vers értelmezhető beszámolóként mindarról: hogyan, milyen helyzetekben és cselekvéstípusokban mutatkozik meg a költő számára és szerinte *az ember*, aki épp e megmutatkozás közben veszíti el a világba kötő cselekvés-lehetőségeit.

A főszereplő tárgy kétszer jelenik meg a versben. Először mint egy leírás alanya („néz [és] hajlik [...] a fűzfa, s nem érti”), másodszor pedig mint egy látomás, méghozzá ez alany látomásának a tárgya („öt”). Így válik a főszereplő - ha grammatikailag igencsak áttételesen is - önmaga vizsgálódásának és e vizsgálódás kudarcának tárgyává („néz [...] s nem érti [...] öt”). Ugyanakkor van egy közvetlen tárgya is ennek a nézésnek és nem értésnek - maga a torzkép-stilizáció: a fordított világ, a felnyúlt kísértet hamis tudata a „fenti, fuldokló világ”-ról. Mert ugyanabban a tükörképben a képpel azonos és ellentétes tükörkép is megjelenik (*ő* és a *kisértet*). És ez a tükörkép egyszerre nyúl (tehát *veszélyeztet*) és akar kihalászni (tehát *menteni*). És e tükörkép „látomásában” a fenti világ „fuldokló világ”-gá torzul, amelyből - ha igaz lenne - valóban menteni kellene a fuldoklót. De mivel nem igaz, a mentés válna fullasztássá - ha egyáltalán végrehajtható lenne. De nem is hajtható végre, mert - mindkét változat - csak egy feltételes valóság, „mintha”-cselekvés a szemlélődés művelete közben. Így azután ugyanő a hóhér és az áldozat, és ez változtathatatlan, feloldhatatlan képlet: nem folyamat, nem mechanizmus, nem a feloldás vagy akár csak a belőle való kioldódás felé vezető Passió - hanem változtathatatlan szervezet, amelyben egy széthulló, önmagával (helyzetével, helyével, szerepével, vágyával és vágya értékével) tisztában nem levő létezés adatai rendszereződnek. Ez a szervezet azután mint formális egység, fenomén jelenik meg, amelyben viszonyba kerülnek, és egymás hatását megsemmisítik a különböző erőterekben különben önálló életre képes személyiségtípusok.

Milyen erőtereket szervez egyetlen változtathatatlan és cselekvésképtelen szervezet köré ez a vers? Kétféle technikával teremti meg a különböző személyiségtípusok erőtereit: az egyik a „mintha”-módszer, a feltételes valóság; a másik a stilizáció, a tükörkép-fikció. Ezáltal a megszemélyesített tárgy (fűzfa) négyféle erőterbe kerül: a vizsgálódó és a megrettent szemlélődés, a mentő és a fenyegető cselekvés esélyeinek leírására válik alkalmassá.

De közöttük a vers választást nem tételez fel, ugyanakkor mindegyiknek féli a következményét. Így jön létre az a cselekvésképtelenség, amely végül kioldja magát a tárgyat viszonyai-ból. Az adott vers esetében a költő a kiválasztott tárgyat végül is meghagyja közömbös dologi mivoltában, meg is szünteti fenoménjellegét. Magában ugyanis az csakis annyi marad, amennyit a cím bemutat: „Fűz a tóparton”. Ő az a tárgy, ami semmit sem csinál, és „öt” emeli ki végül is a költő az erőterek szembesítéséből. Amit így kiemelt, az a közömbös, önmagára visszautaló tárgy, amely csupán a meztelen létét mentené e torz világból, minden külön szerep, tulajdonságok nélkül: csakis „öt” magát, az egyedül állót.

* * *

Ugyanakkor kiindulhatunk éppen fordítva, ebből a végeredményből, abból, hogy a költő verse témájául az ittléte körülményeit átélő és a létezésére ezáltal ráébredő tárgyat talál. Tárgyat, amely az ittlét szövevényében egyszerre meghatározott és abból egyedi létezésével kiemelhető: egyszerre a körülményeket felmutató, leírhatóvá tevő és abból kiváló.

És teszi mindezt ezúttal már és még csak poétikai eszközökkel, amely *csak* ezúttal nem lefokozó, hanem éppen pozitíven minősítő, már elhagyja a *Harc az ünnepért* idején alkalmazott és a *Tücsökzene* után ismét visszatérő (pl. *A földvári mólón*) klasszicizáló értelmező-

magyarázó záradékot, de még nem alkalmazza a szintén akkorról származó, de majd a *Tücsökzenében* hangnemet meghatározóvá emelt elégikus-patetikus megszólalásmódot. A vers ezáltal egyszerre lesz mozgó, alakuló, az ittlétet, mint lényeket átélő és változtathatatlan, mozdulatlan létező szervezet. Egyszerre hordozza magában a pusztulásra való készséget és a „kirajzolódás” tényét. Egyik esély sem szubjektíven motivált, nem kétségbeesés kiváltotta vagy óhaj-jellegű, mindkettő a szervezet belső adottsága. Mint ahogy éppen a dialogikus poétikai paradigma számára való megvilágosodásakor, a húszas évek végén, a *Nyugat* 1929. december 16-án megjelent számában egyszerre önmagára és a létezésre vonatkoztatta: „Nem vagyok kész? vagy összedőltem?”, és a szonett poénjaként általánosítva megismétli:

de tanulságnak megmarad,
hogyan az épülő ház s a rom
egymáshoz mennyire hasonlít.

(*Harminc év*)

Ezt gondolta végig már a paradigmára való ráébredésekor, 1928-ban, az *Egy egér halálára* írott hosszú meditációban, és ezt sűríti most nyolcsoros versbe, 1939-ben, a *Fűz a tóparton* esetében. A vers is és tárgya is egyszerre épülő és bomló szervezet, nem epikus egymásutánosságában, hanem egyszerre jelenvalóságában. A tárgy: érzéki adat, de egyben fenomén is, az általa (vele és őbenne) megtestesülő lényeket sugározva; a vers: a látványból épülő lehetőségek kibontása, de a kiemelkedő tárgyiségra való következetes visszavezetés is.

TÖRTÉNET ÉS TÖRTÉNELEM

A költő által *embertelennek* nevezett poétikai létezési forma ha zárójelbe teszi is a költészet hagyományosan társult elemeit, az etikai mérlegelést és az ismeretelméleti megközelítést - valójában olyan poétikai formációkat eredményez, amelyek éppen a politikai mozgalmakkal való azonosulás kiszolgáltatottságának megszüntetését eredményezhették. Szabó Lőrinc az egy Igazság keresésének elvét feladva az Egy igazságát védi úgy, hogy még az Egyes embert is mint egyensúlyozót, mérlegelőt, belsejében önmagával vitakozót veszi számításba. A hagyományos politikai és szociológiai erőtereket csak semlegesen regisztrálja, minden létezőt mint tárgyat emel ki az őt megkötő viszonyrendszerből, megadva és megkövetelve ezzel számára a létezés méltóságát.

s a tett kívül van rajtad, és

kedv, hit s a többi odakint
oly idegen nekem ma, mint
egy mesterséges tévedés.

(*Gyanakvás*)

1930-tól több megfogalmazással leírja ugyanezt (pl: *Szigeten, Felirat* stb.), de a „mesterséges tévedés” szinte az austini megfogalmazást előlegező formulája itt utal leginkább a gondolatmenet elsősorban filozófiai és nem politikai-ismeretelméleti jellegére. Az így értelmezett embertelenség: „sorsom magánya”, „ki védsz”. Ez az embertelenség kizárja a „háború” mindkét értelmezését, noha egyben regisztrálja is azokat. Ez az embertelenség is dialógus eredménye: a „háború”-ban megrokkánó emberség szerinte egyetlen menekülési lehetősége, a „tükörszínjáték”-ból a tárgyként „kirajzolódás”-ba. Poétikailag éppen az esendőség leírásának ellenpontjaként születik a kiválásnak, a mentésnek ez a módozata. Az ittlét szenvedőjének, a vesztesnek szemszögéből írja le ezt a „háború”-t (*Politika*, 1931¹¹³):

Mit, szépség?! Háború jön újra,
háború mindig: tenni kell!
Egy perc, és áruló leszel,
vagy az se, csak egy buta hullá.

Már itt a szörnyeteg. Utálod?
Vele vagy ellene! Magányod
barlangját kard kutatja át.

Lemondás? Nincs! Az üldöző
nem mond le rólad! s a jövő
azé lesz, aki bestiább.

Gyanakvás (*Pesti Napló*, 1930. augusztus 3.):

Én már csak a rosszban hiszek,
s hogy minden mögött ott a rosszabb;
jönnek csapdái új gonosznak,
csak még nem látja szemetek.

Öreg barátaimhoz (*Magyarország*, 1932. december 25.):

jön a jövő és úgy csinál majd
mindent, ahogyan neki kell.

Én vitázom, de ő cselekszik,
mint a hóhér, egyszerűen:
az idő durvábban befogja
a szátokat, mint ti nekem.

koponyátokra zúg a csontkéz
s az enyém is recseg bele.

Mindennap valaki (*Pesti Napló* 1933. április 30.):

Meghalt! - szinte dörren a hír,
hozza újság vagy telefon,
úgy jön, mint egy puskalövés,
élesen, kurtán, szárazon.
Meghalt! - mindennap jön a hír
s egyre több barát esik el
a nagy csapatból, amelyet
valaki folyton tizedel.

mégis érzem, hogy rab vagyok,
rab, aki kivégzésre vár.

A kurtizán prédikációja (*Válasz* 1934):

Szabbam ádittám: minden lángban áll!
barátaim, lobogó lángokban álltok.
Lángol a száj és szátokban az íz,
a piros hús, a fehértestü víz:
az élet felgyújtotta a világot!
Szabbam ádittám: minden lángban áll,
felgyújtotta a szenvedély tüze,
a düh, a kín, a vágy, a vér tüze,
a mindig újraszülető halál:
az ördög ég és minden lángban áll,
az ördög ég és nem birtok vele.

Bevonulás (*Válasz* 1935):

...s ime vad
szörnyetegek törtek rá, óriások,
nehéz kulcsokkal csikorogtak, ajtó
szakadt be, négy papírfüggönyös ablak
nyíló négyszöge öntötte a napfényt
és barbár csizmák döngtek, hátizsákok
repültek az ijedt zugokba, nagy

botok csattogtak... Iszonyút nyögött
az ágy, valaki rádobta magát,
és: Végre! - dördült egy hang, s: - Hát ez az?
és: Nagyszerű lesz!... - kurjongattak a
betolakodók és táncolni kezdtek,
és ő menekült és rémült szeme
előtt még jobban táncolt a világ:

mikor eltűnt, csak akkor vettem észre,
hogyan én botom is fent hadonászik
a levegőben! üvöltöttem és
ölni akartam én is, meg akartam
ölni, amit sajnálok...

Az erdő fiai (*Pesti Napló* 1936. február 16.):

... Körülöttünk
dült a mézárulás, csattogott a táj:
koldus állatok torzonborz hada,
törpe gyilkosok irtották a béke
erdei népét:

föl a szivemig
nyilallott a jövő: láttam a messze
mélységben a dolgozó üzemet,
hallottam a villanygépek okos
munkáját, a gőzfűrészes vijjogását:
forgó gijjotin acéllemeze
süllyed majd éhes gyönyörrel a szent
anyag testébe, mázsás vasfogak
harapdálják tárgyakká, áruvá,
a rabló ember rabszolgáivá
a sok életet...

Rémülten („mert szívem csupa rémület”) rajzolja meg ennek az ellenvilágnak szélső pontjait, és ráérez előre haláltáncára, a „csak egy nap a világ” embervesztő moráljára (*Jang Dsu üzenete; Pesti Napló* 1934. július 29.), poétikailag a *Sivatagban* szlogenjének parafrázisát adva:

amennyit ártasz, annyit érsz,
amennyit örülsz, annyit élsz!

És hasonló szövegeket idézhetnénk a Lóci-versekből is. A népszerű *Lóci óriás lesz* (*Pesti Napló* 1933. július 23.) címűben:

mint nyomorult kis rab mozogtam
a szoba börtönfenekén.

A légy (*Pesti Napló* 1934. május 13.) és a *Csirkék* (*Pesti Napló* 1935. június 16.) címűekben szintén az áldozattá válás és hóhérolás lehetőségeit latolgatja. Szinte a parancsra tettem képlete rajzolódik ki a népszerű gyerekszoba-jelenetben:

- Megdögölesszem? - szólt megint.
- Dögöleszd meg! - mondtam keményen,
s néztem, a gyerek hogy legyint

egy-kettőt a ceruzával - -
És már nem zümmögött a légy,
és Lóci élvezte a hőstett
és büntelenség örömét.

- de ezt megelőzően már korábban ezt is leírta (*Különbéke*, *Pesti Napló* 1933. április 16.):

látom

 hogyan magát
sugaras hőssé a bitang is
 hogyan költi át,

Mert Szabó Lőrinc számára mindenről ez jut eszébe. Az idézett részletek nem valamilyen politikum okán kerültek a versbe, sőt ellenkezőleg, mindig valamely idegen témájú vers vonzza ezeket a kádenciákat. *Az öreg barátaimhoz* a generációváltásnak, a *Mindennap valaki* az élet múlandóságának, *A kurtizán prédikációja* a gyönyörök (= élet) megtagadásának, a *Bevonulás* egy egér üldözésének, *Az erdő fia* a kivágott fenyőfa elsiratásának a leírása, a gyermekversek lélektani megfigyelések és szülői elgyönyörködések, a *Különbéke* tanulsága pedig éppen az ebben a keretben felfogott világgal kötött *különbéke*. A más *minőségre* vágyó lényeg zűrzavarából adódik a világ zavara:

én felsírtam, hogy minden elégedetlen
és harc és kétségbeesés; -

(*Az irigység erdejében*)

A virág a százlábú mozgáslehetőségére, a százlábú a kígyó gyors siklására, a kígyó a szél, a szél a látás szárnyatlan és testtelen suhanására, a látás a gondolat lehetőségeire vágyakozik, mint Szun Vu Kung tudásával, hódító nagyravágyásával a világhatalomra (*Szun Vu Kung lázadása*, *Pesti Napló* 1935. április 21.), és mint az ember a Vas fiaival szövetségben a technika feletti uralomra (*A rabszolga*, *Pesti Napló* 1935. február 10.), és a bölcs kormányzással a minden emberi egyedet boldogító rendszerre (*Vang-An-Si, Válasz* 1935.) vagy a tökéletes nővel a szerelem teljességére (*Mara lányai*, *Pesti Napló* 1934. május 31.; *Urvasi és Pururavasz*, *Pesti Napló* 1935. május 12.). Így azután ez a világ a háború képét mutatja, a vágyak és cselekvések ütközését (*Különbéke*): „s minden dolog apja a háború”.

Ha pedig az ittlétnek, a létező külső és belső viszonyaiból származó lényege éppen a „háború”, akkor akarva-akaratlan nem marad más következtetés, mint „őt”, azaz a létezőt kimenteni a megkötő viszonyokból. Lehetetlen? Akarni kell. Ha a hagyományos európai filozófiai-kulturális-vallásos választékban nem talál példázatot, Buddha beszédeiből idézhet. „Az Összes versekben az utolsó darab, időrendben a *Buddha válaszol* - Már nem volna erőm rá.” - írja 1945-ös *Naplójában*.¹¹⁴ Miből táplálkozhat ez az erő?

A vers az „embertelen”, mostani szóhasználatával „személytelen” létezés poétikai megfogalmazása. A lényegében „háborús” ember tanácskérő szavaira a létezőt kimenteni szándékozó akarat válaszait halljuk. Másfél évtized kérdéseire jön válasz a versben úgy, hogy a kérdező is a költő és a felelő is. Az *aktor* és a *néző* párbeszédének végletesen kiélezett határesete ez, ahol a *fűzfa* beletörődik tény-létébe, kioldja magából lényegét, viszonylatait. Marad a létezés, amely tudatában van viszonylatainak, de lemond azok értékéről. Bölcsessége: a létezéssel szemben minden esetleges. A lényeg már nem a viszonylatokban van. A fenomén tárggyá változik.

Buddha szavaival kezdődik a vers, az ő magasáról láttatja az örök „háború”-ból menekülő, segílyt kérő embert:

Harmadnapja ölelsz: „Isten, csak egy szót!”
Harmadéje: „Szent szobor, a szívem fáj!”
„Minden rossz!” sírod, s „Hogy éljek?”... Figyelj hát
örök titkomra, s légy bölcs, mint a kígyó.

Innen már csak a biológiai szemlélet *ember-telenségének* megfelelő pszichológiai *személytelenné* edző „bölcs” tanácsok folytatódnak, hogy végül az önmagára kérdezőt, az önmaga meghatározásáért dialógusba kezdőt, az előbb még embermódra példát keresőt is tárgyként elhajítsa-kiemelje a földi ténykedés és az égi reménykedés köreiből. Az élet ismert helyzetei, magatartásai, meghatározói (a „szeretőd, fiad, feleséged”, a „segíteni [...] a szegényen”, a „kincs”, a prédikálás) mind a veszteség, a düh és undor érzését váltják ki, de

...a bölcs nem túr semmi kapcsot,
leveti multját, mint bőrét a kígyó.

Minden földi és égi kapcsot elvet:

Mert bármilyen vágy, remény, angyal, ördög
csábit vagy ijeszt, mindig a szived fáj:
tépj el, balgaság, minden földi kapcsot,
felejtsd multadat, mint bőrét a kígyó!

Mert születél, s meghalsz, s ha nem így éltél,
mindig uj kínra születesz, s a szived fáj:
tépj el, nyomorult, minden égi kapcsot,
felejtsd magadat, mint bőrét a kígyó!

Ennek lehet eredménye az önmagába zárt, személytelen létezés:

Kérdeztél, szóltam. Most tedd, ami tetszik.
Ha vitázol, győzni akarsz, s szived fáj.
Elég. Menj! Én lehántom öleléseid,
s elfelejtelek, mint bőrét a kígyó!

Ha hasonló tónusú párbeszéddel a magánember gondolja végig valamely barát panaszát: felháborít vele (meg is történt ez Szabó Lőrincsel, a magánemberrel); ha költő tanácsolja önmagának és ezzel példázattá emeli: kérdés, megértik-e, hogy itt a hangsúly nem a segítség elutasításán van, hanem az esélyek pontos végiggondolásán. Ahogy a történelem szorongatni kezdte egyre konkrétan a magánembereket, Szabó Lőrinc fokozatosan szabadítja ki

költészetét a személyes történetekből. A magánember kötöttségei szaporodnak, ugyanakkor a költészet soha át nem élt szabadsággal élhet: szabadsága érdekében még azt is vállalva, hogy sértővé válhat alkalmi olvasója, kortársa számára.

* * *

Szabó Lőrinc a társadalmi tendenciaként érvényesülő jelenségeket is filozófiai síkon dolgozza fel. Az ember nyílt kiszolgáltatottságát, sőt fizikai létében való veszélyeztetettségét, amelyre ráérezett, nemcsak az akkor mindinkább konkrét társadalmi erőkkkel köti össze, hanem mint a létező állandó veszélyeztetettségét, körülményeihez minden időben kényszerűen adott viszonyát éli át.

Lehet, ha felfedezéseit publicisztikusan követné, az adott korszakban történelmileg aktuálisabb költői üzenetet fogalmazhatna meg, de fel kellene adnia versszemléletét, azt a dialogikus poétikai paradigmát, amely segítségével nem politikai, de poétikai hitelességgel tudta költészetében legyőzni a Vezér-elvet. Láttá, a politikai életben a rossz rosszabbra vált át, de a költészetben ekkor az izgatja, hogy a rosszat is magában foglaló világ egészére nyerjen - a védekezés szándékával - rálátást. Történelmi ráérzésének tudatosításánál fontosabbnak tartotta a távolabbra tekintő célt, a konkrét figyelmeztetés - amelyet amúgy is céltalannak tart - helyett a biztatást vállalta: az ember minden körülmények között élje át létezése méltóságát. És végső soron ebben a biztatásban benne van az agresszió fokozódásának figyelmeztető tudatosítása is. Hiszen az ember védekezésre való felkészítésében a maga módján már ezt a kiteljesedő negatív lehetőséget is számításba veszi.

Így áll elő az a paradoxon, hogy a harmincas években, amikor a politika másokból lázadást, sőt ilyen-olyan nyílt politikai megnyilvánulásokat vált ki, a korábbi lázadó Szabó Lőrinc éppen a magányt és a tárgyként való különállást-kiválást fogalmazza példaként költészetében. Talán éppen az ezáltal nyilvánvalóvá váló módszerbeli eltérés (és nemcsak az apológia) emelteti Illyés Gyulával utóbb a Szabó Lőrinc-i életmű csúcsára az ő ars poeticájának jobban megfelelő kötetet, *A Sátán Műremekeit*, csak kiegészítőként társítva mellé, éppen a belőle is kihallható figyelmeztetések okán, a *Te meg a világ* verseit. Illyés alkotásszemlélete ugyanis a másik megoldást sugallta: az ő költészete legfontosabb ihletét a mindenkori aktuális figyelmeztetések adják.

Szabó Lőrincnél ugyanakkor a summázóan számbavevő, mégis a külvilág tényein felülemelkedő szemlélet éppen lázadó évtizedének folytatása: úgy teljesedhetett csak ki költészete, hogy védekezésül kirekesztette belőle az aktualizáló perlekedést. Ezt az eredményt a húszas évek során egy évtized sajátos tapasztalatai érlelték benne. Az ifjúság forradalmas fellángolásának elfojtódása, csalódása a forradalmak idején, és irtózása az ellenforradalomtól, majd a robot, a hajsza, a pénztelenség „nagy tényei” és a napi sikertelenségek túsúrásai azt sugallták, hogy ne lássa értelmét semmilyen történelmi változásnak. A változás szemében csupán a már úgyszemint ismert-szenvedett szövevényrendszer belüli átrendeződés („vak változás hazard reménye”). Bárha tanulmányozza a különböző gondolati-társadalmi rendszereket, „maguk a rendszerek nem állnak közelebb hozzám, mint a vallások, melyeket különben hitetlenül is nagyon szeretek: az emberiség lelki természetrajza érdekel bennük”. Azaz nem mint a valóság, hanem mint az emberiség közös látomásának elemei kapnak szerepet most már a különböző társadalmi rendszerek is a Szabó Lőrinc-i költői világelemzésben.

Elmondja azt a tapasztalatszerző utat, mely ehhez az elzárkózó végeredményhez vezette: „Koromnál fogva és mert a nagy háború végén léptem a világba, Marxszal kezdtem, és lelkesedtem a kommunizmusért, amely először leplezte le előttem a kapitalizmust, a liberalizmust és a demokráciát.” De kapitalizmusellenességét elválasztja a bolsevizmustól is,

amellyel szintén szembefordul, majd pedig a hazai politikai gyakorlat kiábrándult jellemzésére tér: „Az utóbbi évek közéleti polémiaiban oly ijesztően nagy szerepe lett a pillanatnyi taktikai helyezkedésnek, hogy a gyakorlati gondolkodóknak ez az árulása elidegenített a politikai hangsúlyok értékelésétől, minden ideológiától.”¹¹⁵

És ugyanezt kimondja az irodalmi életre vonatkoztatva is, „hol jó mérték a jóra nincs és szilárdat inga igazgat”. Az idézet a *Betűk és emberek* című kilencrészes satírjából való, mely megújuló korszaka elején, 1930. április 27-én jelent meg a *Pesti Napló*ban, még a húszas évek helyszíneit, társaságait idézve fel és elutasítva: a „hangok tükré”-ben élő költő gúnyos seregszemlét tart az „irodalmi kávéház”-ban, hol „üldöznek, én is üldözök”. De ez a „kis világ” már ki-kitárul: az irodalmi élet az irodalom rejtélyes világává lényegül, a sikerek latolgatása az alkotás esélyének mérlegelésévé nemesedik. És ebben a satíran túli régióban a költő már rettegve és gyanakodva nézi önmagát is, nem ugyanabban a csapdában él-e, mint az általa megítélt többiek. Hiszen mint minden útban, igazságban, az övében is ott lehet az „ingatagság”, a „holdkórosság” veszélye. Éppen ezért vállalja különböző ügyek szolgálata helyett *Az Egy álmai* programját, a számadással csak önmagának tartozó „remete”-létet: „hadd járjak utamon magamban”.

Uram, ha már az lett a dolgom,
mondani, mit rajtam szűr át
pár esztendeig a világ,
mondjam mindig, ahogy ma mondom:

mondjam senkinek!...

Személyes problémái szűkebbek voltak a hazai mozgolódásoknál, azok nélkül is elrendezhetőnek látszottak, költői vizsgálódása, az emberről alkotott látomása pedig felülemelkedett a hazai villongásokon.

Ismerve utóbbi személyes politikai bizonytalanságait, végül is a költő szerencsés találata lett a húszas évek második felétől vállalt versszemléleti megoldása, a dialogikus poétikai paradigma. Ezáltal sikerül költészetében egybegyűjteni kora drámai ellentmondásait úgy, hogy az mentve maradhatott a közvetlen aktualizálásnak mind felemelő mind lehúzó tendenciáitól. A *Vezér* után így emelkedhetett és tisztulhatott utóbb költészete a *Szun Vu Kung lázadása* dialogikus szintézisében (1935), a hazai perlekedések közvetlen reagálása helyett így születik majd meg a *Vang-An-Si* balladája (1935), vagy személyes panaszolkodások helyett *Az óriás intelmének* tanulságát írja (1938), és valamely, már a költő emlékezetében sem pontosan rögzülő Baumgarten-vita így váltja ki *A rab Szapáry az övéihez* példázatát (1942). Imígyen a költő glóriával átállépte az ember életrajzi csapdáit.¹¹⁶

Szabó Lőrinc a konkrét „háborús” rendet is, most már jelenként felfogva, a magány szigetén, a személyiség megmentése útján akarja átélni, ebben a rendben is a maga - a *Te meg a világ* szavával: - embertelenné - mostani megfogalmazásában: - személytelenné edzett magányának a helyét keresi: összhangot a dialogikus poétikai paradigma és a költő politikailag magányos pozíciója között. De épp ebben különbözik az 1938 utáni korszak társadalmi-politikai erőtere az 1930-31-estől: akkor az elkülönített személyiség megmenthetőnek, sőt kiteljesíthetőnek látszhatott, mostanra már az elkülönülés látszathetősége sem maradt meg. Így lesz azután ez években a Szabó Lőrinc költői helyzete a „sebesült”-éhez hasonlatos, aki nem tudja magát személyében kivonni az események menetéből, mégis költészetében kívül igyekszik maradni rajtuk.

* * *

A *Régen és Most* kötet nem fogható fel egységes szerveződésű gyűjteménynek. Bárha külön is meg akarta jelentetni, mégis csak az 1943-as *Összes versei* számára készített kiegészítő kötet, ahol a közölt versek között vannak a *Fűz a tóparton* című versre emlékeztető, természeti tárgyban vagy egy jelenetben az ember viszonylatait láttató darabok (pl. *A tükör vallomása*, *Pocsolyák*, *Operáció után*, *Kegyetlen út*, *Társadalom*, *Lecke*, *Az óriás intelme*, *A rab Szapáry az övéihez*, *Szeneka halála*, *Valami fájt*, *A kimondhatatlan* stb.), a *Harc az ünnepért* módszerét követők (*Más világok*, *Utazó szemek*, *Ramszesz kolosszusán*, *Dsuang Dszi csontjai* stb.), az 1927-28-as évek termésének átiratai; és, folytatva már a *Harc az ünnepért* kötetben elkezdett „politikus” gyakorlatot, vannak aktuális írások, meditációk, katonaversek.

Az elsőként említett verseket mégis mint a *Régen és Most* korszak leginkább jellemző darabjait említhetem, ugyanis ezekben találhattam (lásd a *Fűz a tóparton* címűt) az eddigiekhöz képest eltérő vonásokat. Ezekhez kapcsolódva épülnek be a versbe az 1927-28-as évekből átdolgozva átmentett, főképp a tükörkép-képzetere épített versek: *Úgy látszik*, *Lemondás*, *Őszi erkélyen*, *A tékozló fiú csalódása*, *Fegyvertelen*, *Ének és visszhang*, *A siker szégyene*, a felújított néhai szerelmes versek közül pedig éppen a legfontosabb, a *Latorok* című. Ezekben a korábbi színe és visszája dialogikus elmélkedés a tárgy és fenomén kettősségében újul meg.

A régi versek korábbi zavarodottsága, a dialogikus formára ébredés bizonytalansága az új feldolgozásban átalakul egyfajta lefokozottság, alulmaradás, „szégyen”, „csalódás” tudatosodásává; a látszat-látvány és lényeg egymásnak ellentmondó megfogalmazottságára; annak tudatosításává, hogy az ittlétben a létezés csakis eltorzultan jelenhet meg, az éntudat és a viszonylatok ugyanannak egymástól eltérő képét mutatják fel. Mindezt 1927-28-ban ijedten tapasztalta, a vers szétesését félve, mostanra életbölcsességként „személytelenül” tudatosítja.

Ugyanakkor az ekkoriban keletkezett verseiben a *Fűz a tóparton* modelljéhez viszonyítva a hasonlóság mellett egyfajta tematikai elmozdulást is észrevehetünk. A *fűz* legfeljebb külső és belső viszonylataiban, azaz fenomén jellegében válik veszélyeztetetté, tárgyi mivoltában előjel nélküli látványt nyújt, a többi, hasonló építetségű szervezet ellenben éppen látványvoltában, tárgyi jelenlétében hordozza a sérültség, a sebesültség tényét. Így - bárha a vers továbbra is a létezés általános érvényű átélését-végiggondolását célozza - történetében éppen az emberi kiszolgáltatottság megfogalmazója. Fordítottja lesz az eddigi szerveződésnek: a választott tárgy éppen tárgyi mivoltában hordozza a sérültséget, míg fenomén-jellegénél fogva éppen ebből a vesztes helyzetből emelkedik ki: a tárgyat a fenomén-jellege menti. Két jellegzetes példát említhetek: az *Operáció után* című vers a „sebesült” állapot tárgyiasítása, a *Kegyetlen út* pedig a végveszélyben cselekvés bemutatása.

Az *Operáció után*¹¹⁷ című vers tartja a Szabó Lőrinc-i költészet filozófiailag magasrendű poétikai formációját is, de a „kirajzolódás” ezúttal nem a zavarodottság tagadásából, a mentésből vagy támadó szándékból (mint a *Fűz a tóparton* esetében) következik, hanem (hasonlatosan a majdani Pilinszky-költészethez) éppen a létezést a maga teljességével magába-gyűjteni akaró fenomén lényegi tulajdonságaként van jelen. Amitől a vers szereplője tárgy-mivoltában a vers történetében el van zárva, az lényegi tulajdonságaként vissza is helyeződik belé: léte méltóságát így fenomén-jellege biztosítja.

Magamban vagyok: kívül a világon,
s hangok mesélik, mi van odakünt.

Ez a két sor emeli a verset a jelentős Szabó Lőrinc-alkotások sorába, és egyben hitelesíti - általánosérvényűséget adva - a vers történetiségét. De kövessük a vers történetét:

Ha beteg volnék! De csak sebesült!...
Kötözött lábbal hányódom az ágyon.
Magamban vagyok: kívül a világon,
s hangok mesélik, mi van odakünt.

Egyetlen szó, fordulat, sőt jelzés sincs, amely az operáció utániság biológiai és lélektani helyzetéből ‚félre’ szólna. Sőt, pontosabban tudjuk meg az operáció helyét, súlyossági fokát. A korábbi Szabó Lőrinc-i módszerrel játszik a súlyos „operáció” szó, és a jelentéktelen vágásból eredő „betegség” ellentétével. Az egészséges ember túlzása ez: leírás és önirónia. Mégis egyetlen szó sincs, ami az operáció utániságra utalna. Mindjárt az elején elutasítja a címből következő „betegség” képzetet, és helyette egy másik képzetet említ: „sebesült”. A seb minőségéről sem tudósít, csak azt tudjuk: „kötözött lábbal” hányódik az ágyon. A kötözöttség pedig nemcsak a beteg, és nemcsak a sebesült, de a fogoly, a rab képzetével is társítható. A folytatás pedig éppúgy lehet egy sebesült fogoly világon kívüli magánya. A versszak kettévágása pedig egy újabb jellegű helyzetre, a magány léthelyzetére is pontosan utal: a „magamban vagyok” és a „világ”, a hozzám csak „hangok” által (szűrten és torzítottan: „mesélik”) érkező „odakünt”; - szintén a Szabó Lőrinc-i költészetet végigkísítő motívumokból szövődik.

Illetőleg egyetlen új képzet van ebben a versszakban, mely azután e többféle értelmezési tartományt összekapcsolja és új rendet alakít közöttük: „sebesült”. Ennek a képzetnek az alkalmazása teremt kapcsolatot a beteg, fogoly és magányos biológiai, társadalmi és lélelméleti szférájú képzetek között: egyrészt formálisan azzal, hogy mindhárommal kapcsolható, másrészt mert megszünteti a *Te meg a világ* idején érvényes, a különállásban megnyilvánuló egyenrangúságot: ez a magány *csak* sebesülten hányódhat ebben a világban. A különállás „a megjön az én időm is” reményt tápláló, a személyiség teljességét elérni akaró állapot helyett a megmaradást remélő „sebesült”, azaz teljesség nélküli, kiszolgáltatott helyzetet jelentheti csak.

A Szabó Lőrinc-i emberkép sebesül meg ekkor: ezután már esetlegesen kerül kívül a világon, vagy lesz részese a világ javainak-gyönyöreinek. A világ két részre szakad: a természetes, önelvű életre:

Hangok, már hetek óta: madarak,
postás, ószeres, az ucca megy és jön,
harang az égben, csoszogás a lépcsőn,
autó, bicikli, víg gyerekcsapat.

és az ebből az egészséges rendből kimaradt, „sebesült” emberre:

Börtönben vagyok! Bénultan, dühöngve,
a távoli zsvajból raklak össze,
feltámadt élet, fájdalmas vigasz,

Nem a polaritás konkretizálása, a „sebesült” létet meghatározó erőter megvizsgálása felé, e rendszerrel szemben felderengő rend irányába fordul, hanem szinte kiesik a vers végén a képből. És vele együtt a világ rendjéből, a „feltámadt élet”-ből esik ki az ember:

és elfordulok, befele a falnak:
ne lássam, hogy úgy tündöklök az ablak
s hogy nélkülem is teljes a tavasz.

Létvers is így az *Operáció után*, folytatása a *Harc az ünnepért* kötetben szereplőknek: a betegség által a teljességétől megfosztott ember e pillanatnyi jelenetben átéli a nagy létdrámát:

a „nélkülem is teljes a tavasz” tényét. Ugyanakkor a vers eredeti zárásához („s hogy nélkülem is lehet már tavasz”) képest az 1943-as *Összes verseiben* fejlődést is figyelhetünk meg. A korábbi csak az egyes személyiség kiesési lehetősége, a betegségtudatra, esetleg a halálra ráérző öregedő ember megfigyelése, míg a végső megfogalmazás a még élő, létező embernek a teljességből való kiesésére, ennek lehetőségére mutat rá. Így már ez a „sebesülés” nemcsak a személyes létezés végső sebesülésére utal, hanem a fogolylét felé is: az élő kiszolgáltatottságára, arra, hogy az ember nemcsak a halállal eshet ki létezéséből, hanem biológiai megsemmisülése előtt másfajta, a halállal egyenrangú veszélyeknek van kitéve személyisége.

És benne van ebben a versben Szabó Lőrinc válasza is erre az esélyre:

és elfordulok, befele a falnak:
ne lássam,

Az életkép szintjén is pontos, a betegre jellemző mozdulat ez, amely a zsánereképet lezáró poént ügyesen készíti elő. Ugyanakkor ez kettős irányjelzés, amely külön jelzi a mozdulatot és annak célját (*el*, *be*), egy másfajta elfordulásra, látni nem akarásra is utal: ezt, az ember kiesését a természetes rendből, ezt nem akarja nyomon követni, kommentálni. De ez az elfordulás nem a személytelenség mozdulata mégsem, hisz saját magában láttatja meg a világból kieső embert, és ez elfordulás egyúttal „befele a falnak” történik: azaz magában nemcsak a személyiség szabadságharcának elvi vesztesét látja, de saját magát az alulmaradtak, a sebesültek, sőt a falnál állók közé számíthatónak is feltételezi. A „háborús” rend árnyékos oldalára kerülő ember képét formázza versében, és ennek az embernek a helyzetét nemcsak leírja, de saját személyes életrajzi adataival is felruházza, tehát ezzel az emberképpel is szándékozik azonosulni. A mártírium átélésének lírai modelljét alakítva ezzel: századunk történetének sokáig érvényes témájában.

A *Kegyetlen út*¹¹⁸ megint csak egy „háborús” témának egyszerre személyes érdekeltégévé és általános érvényűvé emelése. Ezúttal dialógusba kezdő stiláris elemekből épül fenoméné a vers során egy végveszélybe kényszerülten „kirajzolódó” létező. A történet különböző esélyeket szembesít: önmagában mindegyik egy-egy leírás témája lehetne, az emberi szenvedés rajzolata. A versben összefogva éppen a mindezt átélni képes fenomén feltámadásához vezet.

Kegyetlen út

Még száz lépés. Nem bírom. Cseng a kő. Szél
és hó szakad.

Fagy álarc fojt, ég és föld úszik, és mint
két jégdarab,

Mint olvadó jég a hús melegében,
sír a szemem...

Csak most, most még... Haza? De hisz a vég már
reménytelen.

Csak most!... De épp ez a legiszonyúbb, ez,
ez a kevés,

ami hátra van... Hagyd, pihenj le, biztat
a lélek, és

elsötétül. Üvegnyilak temetnek,
vak lavinák.

Rémület ráz föl; s vonszolva, de mégis
csak visz a láb.

És ez segít, az állat, ez segít most,
a testi gép:
nélkülem jár s pótolja gyöngé társát,
a lélekét.
Még! Nem bírom. De! Jőjjön bármi: jobb lesz;
akármilyen: jobb!
Itt veszel, súgja, és szavára ismét
megindulok.

Igen, ez segít, ez a buta ösztön,
a félelem.
Neki a bőgő hónap! tántorogva
és részegen,
mintha zuhannék!... Könny s fagyott verejték
kínja fűrészt;
saját sulyom görget a szél repülő
szirtjei közt...

S be az ajtón. Tűz, lámpa. Kint: a bőgés!
Teát, rumot!
Röhögök, mint... Vagy sírok?... Ujra ember?
Még nem vagyok!
Húnyt szemmel... Én?... Öt kilométer, éjfél...
Oly messziről?
S az ébreszt, hogy zizegő orrlyukamban
puhul a szőr.

A vers stílári dialogicitása - amelyet Glózer Rita dolgozata alapján jellemezhetünk¹¹⁹ - alapvetően arra a kölcsönviszonyra utal, amely egyrészt a reflektáló éntől az általa bemutatott-megfigyelt résztvevő énré, másrészt a résztvevő éntől a vele foglalkozó elbeszélő énré irányul. Ugyanakkor azt is láthatjuk, hogy a résztvevő énből is három jól elkülöníthető szereplő van jelen. Közülük kettő a szó szoros értelmében párbeszédet folytat: az ész, az (ön)tudat; és - a szerző megfogalmazásával élve - a „lélek”. Ha ez utóbbit próbáljuk körüljárni, egy olyan erővel kell számot vetnünk, mely magasabb rendű értékek tudatában feladja az anyaggal folytatott harcot. A tudat parancsa: menni, a lélek pedig „Hagyd, pihenj le” biztatja őt. Így módon e két erő között szintén egyfajta dialógus alakul ki, bár ez inkább nevezhető párhuzamosan futó monológpárnak.

még száz lépés.
csak most, most még...

Csak most!

Még!
De! Jőjjön bármi:
jobb lesz;
akármilyen: jobb!

nem bírom.
Haza? De hisz a vég már
reménytelen.
De épp ez a legiszonyúbb, ez,
ez a kevés,
ami hátra van...
Hagyd, pihenj le, biztat
a lélek, és
elsötétül.
Nem bírom.

Itt veszel, súgja, és szavára
ismét megindulok.

A szembeállított monológokból a második versszak közepén, a „Hagyd, pihenj le” részlettel kezdődhetne valódi dialógus, hiszen a kommunikáció itt tényleg a másik fél felé fordul, célja a meggyőzés, rábeszélés lesz. Ezt a részt azonban, mint idézetet, az elbeszélő én vezeti be, tehát a szöveg nem él ebben a dialógusrészletben, válasz sem érkezik rá. Kettejük vitáját a harmadik, a „buta ösztön” (félelem), „az állat”, a „testi gép” oldja meg: „pótolja gyöngye társát, a lélekét”. Ösztönös ez az erő, nem is vesz részt a dialógusban, nem szavakkal nyilatkozik meg, hanem tettekkel, indulatokban:

Neki a böggő hónap! tántorogva
és részegen
mintha zuhannék!...

Az ösztönösség és tudat szembenállása a vers végén tér vissza. Az ösztönei révén a természetben diadalmaskodó ember ebből az ösztönös állapotból eszmélkedve tapogatja ki a tudat határait:

Neki a böggő hónap!

Teát, rumot!
Röhögök, mint... Vagy sírok?... Ujra ember?
Még nem vagyok!
----- Én?... Öt kilométer, éjfél...
Oly messziről?

Lényegesen egyszerűbb, egyneműbb a történésekre reflektáló én jelensége és működése. Leírja, elbeszéli a külső világot, másrészt pedig a résztvevő, az élményt megélő én belső megnyilvánulásait, történéseit. Ezzel párhuzamosan kommentáló szerepet is ellát, bevezeti a többi résztvevő elem megnyilvánulásait. A szövegnek ez a szála a legterjedelmesebb, valamiféle összekötő szerepet játszik:

----- Cseng a kő. Szél
és hó szakad.
Fagy-álarc fojt, ég és föld úszik, és mint
két jégdarab,
mint olvadó jég a hús melegében,
sír a szemem...

----- - biztat

És ez segít, az állat, ez segít most,
a testi gép:
nélkülem jár s pótolja gyöngé társát,
a lélekét.

----- sűgja, és szavára ismét
megindulok.

Igen, ez segít, ez a buta ösztön,
a félelem.
----- tántorogva
és részegen,
mintha zuhannék!... Könny s fagyott verejték
kínja fűröszt;
saját sulyom görget a szél repülő
szirtjei közt...

S be az ajtón. Tűz, lámpa. Kint: a bögés!

Húnyt szemmel -----

S az ébreszt, hogy zizegő orrlyukamban
puhul a szőr.

Az eseményeket élményként megélt én (azaz ennek összetevői: a tudat, a lélek és az ösztön) megnyilatkozásaira leginkább a töredékesség, kihagyások jellemzőek. A főleg hiányos és tómondatokban megfogalmazott mondanivalót módosítószók, indulatkifejező kérdések és felkiáltások teszik élővé, kifejezővé. Az indulatoktól fűtött természetes beszéd fő jellemzőit, az ismétléseket, paralelizmusokat is fellelhetjük a szövegben. Ugyancsak ebbe az irányba mutatnak a gyakori ellentétezesek. Mindezen felsorolt jegyek a spontán, érzelmek vezérelte belső beszéd jellegzetes jegyei. Ez a néma beszéd fajta elsősorban önmagunknak szól, ezért formailag is egészen más vonások jellemzik, mint a kommunikációs célú megnyilatkozásokat. Azonban e töredékes felszíni szerkezet mögött azért ott van a teljes mélyszerkezet, annak egész tartalma. Implikálva jelen van a szövegben minden gondolat, a résztvevő én jóval több mindent gondol végig, mint amit kimond. Erre a spontán belső beszédre reflektál, reagál a másik, az elbeszélő én.

Az ő szövege többnyire jól formált, összetett mondatokból áll, egészében véve is terjedelmesebb az összes többinél. Hangvétele érzékelhetően higgadtabb, kiegyenlítettebb. Mindemmellett az elbeszélő, kommentáló szöveg is hordoz feszültséget: itt is előfordulnak paralelizmusok, ismétlések, alliterációk, melyek ezt a metaszöveget is expresszív, kifejezővé teszik.

Az imígyen vázolt stiláris szövedék, *A huszonhatodik év Pókhálók* című, Fónagy Iván akadémiai székfoglalójában¹²⁰ hasonló szempontok miatt oly kiemelten méltatott dialogicitásának poétikailag éppen a rejtettségében tökéletesebb előképe. Ott már jobbára látványos stíluselemmé formálódik, ami ekkor és itt filozófiailag is indokolt átélése egyrészt az ember történelmi veszélyeztetettségének, másrészt éppen e veszélyeztetettség átélésének történetéből, azok ellenére felépített eszmélkedés, a Passió-lehetőségekből való „kirajzolódás”. A leírás tárgyilag lebont, a fenomén-lét pedig felépít.

A vers a világháború alatti költészet nagy részének kétféle szituáltságát is magába fogja. Mert ez, a költő emlékezete szerint egy egyszeri hazamenetelt leíró vers,¹²¹ akár akarta, akár nem, a világháború mindegyik színterén elhangozható dialógusokat is rögzíti. Valóban csak egyszeri hazaút, hazavágyódás lenne? a *haza* mondat-szó a maga kérdőjelével: csak távolságot jelent, vagy azt a kérdést is, hogy „megvan-e még az az otthon?” Mint ahogy az *Operáció után* című versben az is benne van: „s fogoly vagyok”.

A például Radnóti, Kovačić, Lakatos István költészetében átélt és elmondott történet is jelen van ezekben a versekben, sőt túl ezen, mint a század egész történelmére érvényes történetet fogalmazza meg a mártíriumot (a fogolylétet és a veszélyeztetettséget) Szabó Lőrinc, Pilinszky fogoly-szimbolikájának előképeként.

Ugyanakkor benne van a versekben a létezőt fenyegető „háborús” renddel való szembesülés drámája is: az ittlétben benne lévő örök ellenségesség átélése-feldolgozása is. Ahol „nyugtalan heves fogakkal visszamar a mélyen megzavart elem”, „legyőzve” hallgatózik, „irgalmatlan és süket egek” alatt, „heges közöny”-ben, - mint ugyanezt ugyanekkor (még József Attila-i képekhez kötődve) Pilinszky átéli, ekkor még kizárva bármiféle történelmi aktualizálást (*Éjféle fürdés, Halak a hálóban, Magamhoz*).

Egy korszakos nagy költészetben poétikailag megoldva - akarva-akaratlan - benne kell legyen kortársainak erőfeszítése, legjobb megnyilatkozása, történelmi viszonyulása és létbölcséleti érzékelése. Szabó Lőrinc alakuló életműve pedig - láthatólag - ilyennek tekinthető.

* * *

Szabó Lőrinc poétikailag érvényesen oldotta meg a kortársai által etikailag és spirituálisan mérlegelten versbe fogott problémákat. Ugyanakkor ez a csak a poétikai érvényességre törekvő alkotói igény a létezés másfajta történeteivel is szembesíti a költőt: a fogolylét és kiszolgáltatottság után a meghalás és halottság tényével. Ez az 1928-as *Egy egér halálára* írott versétől fogva a *Valami fájt* picit halott halacskaig, az *Egy kripta lakójához* címűtől az *Egy császár temetésekor* címűig, a *Meg fogok halni* címűtől a *Bájrám ünnepén* címűig foglalkoztatja. Az anyag átalakulása és a halál tudatosodása azok a szempontok, amelyek szerint a veszteség-nyereség eloszlását mérlegeli.

Ez a meghalás-élmény egyrészt feloldódik a teljes anyaggá válás lassú, sokezer éves folyamatában (*Egy kripta lakójához*), a hullát elhordó élővilág diadalában (*Valami fájt*) és valamilyen poétizált sejtelenben, vágyódásban, amelyet a keleti vallásos-filozófiai mesékből korábban desztillált:

mindenen átcsap az örök lehellet:
az isten él, az isten A Te Lelked:
ez a valóság, melynek nincs halála,
ez a mindenség, ez a könnyü pára:
Ez Vagy Te, Szvétakétu!

(„*Ez Vagy Te!*”)

Kérdés, hogy a Szabó Lőrinc költészetében az ittlét formájaként átélt „háborús” rendbe hogyan illeszthetők a meghalásnak imígyen megjelenő horizontjai. Rendeződhet-e „boldog idill”-é a „vad világ”-ban való jelenlét? *Ardsuna és Siva* párbeszédével válaszol erre a költő:

Ami él s mozog, mind úgy küzd, ahogy te
és nem lesz könnyebb kedvedért, sehogyse
lesz szelídebb a rettentő szabály.

És mi a rettentő szabály?

a mindenség két fele falja egymást
és az idill szörnyekkel van tele.

Ezt látta a költő a fűzfa tárgyiságát lényegével szembeesítve, erről beszélnek Dsuang Dszi és Jang Dsu meséi, ezt mutatja a *Társadalom*, ez van *Közel és Messze* a legközvetlenebb történelemben.

Itt illeszkedik a sorba *Lecke* című, a *Vezér*hez hasonlóan utóbb szintén politikailag vitatott verse.¹²² Az általa elbeszélte történet valóban ennyi: „A hernyó a gyíktól félt, kissé már elkésve, a gyík éntőlem, én a világnagy hatalmaktól. Az egyetemes kiszolgáltatottságot írtam aztán meg a küzdelem eredményében, a felháborító boldogságot a győztesben”.¹²³ Ami a kortársakat felháborította, az a biológiai esemény antropomorfizálása, egyfajta szociáldarwinista történeteszemléletnek leckeként való hirdetése éppen a müncheni diktátum perceiben:

Semmit se csináltam,
(előbb nem bírtam, aztán nem akartam,)
csak álltam és iszonyodtam, csak álltam
és a nagy leckét forgattam agyamban.

A harc végén már mindent helyeseltem.

Az etika és történetfilozófia kiiktatása a poétikai formációból valóban visszaüthet: az értelmezés éppen etikai és történetfilozófiai következtetést von le, aktualizálja a verset a konkrét „háborús” rendre. (Bár ebben az esetben feltételezhető lehetne egy, a nyugati világ engedékeny asszisztálását iróniával travesztáló történetet látni a versben!)

Ugyanakkor figyelmeztető a költő önkomentárja: „én [féltem] a világnagy hatalmaktól”. Hol van ez a versben? Az „iszonyodtam” valóban kétértelmű kifejezés: nemcsak a jelenet minősítése, hanem az esetleges folytatásé is, az *iszony* az Én - pusztító vagy pusztítandó formában megvalósulható - kényszerű részvételére is utalhat. A „forgattam agyamban” kifejezés pedig az agy (= tudat) feldolgozó tevékenységére, az egész történetet „rettentő szabály”-ként tartalmazó univerzumára utalva a *forgás* („forgattam”) által valóban résztvevővé sorozza be a

látszólag csak nézőt és elbeszélőt. Ezáltal a feldolgozó egyben feldolgozottá válik, a hóhér és áldozat benne él, illetőleg ő maga is bármikor bármelyik felévé válhat a „mindenség”-nek.

De végül is marad a provokálóan kiemelt sor: „A harc végén már mindent helyesletem”. Köznapi értelemben is, etikai válaszként felfogva is: felháborító. De vajon csak erről, illetőleg valóban erről lenne szó? Nem inkább a *Buddha válaszol* személytelenségéhez érkezünk? Hiszen az *Ardsuna és Siva* párbeszéde is ide fut:¹²⁴

- Volnék bestia, könnyű volna ölnöm,
Volnék fűszál, lapúlhatnék a földön,
és ha bogár, szárnyam megmentene.
- Volnál csak az, látnád, amit ma nem látsz:

- De legalább nem tudnám, mit cselekszem!
- A szorongás csak ott volna szivedben!
- Nincs biztonság? - Sehol az ég alatt!
- Mi kéne hozzá? - Hogy te légy az isten.
- Mást mondj, olyat, ami nem lehetetlen.
- Megmondtam már: vállald a sorsodat!

Nem etikai imperatívusz ez, hanem a kényszerűség kimondása, nem önmegszólítás, hanem a kényszerűség tudatosítása: kimondás, leírás, poétikai formációba fogás; és mint ilyen, máris „helyeslés”.

Nem véletlen, hogy éppen ekkoriban fordítja Szabó Lőrinc Kleist kegyetlen játékát, az *Amphitryont*, meg a *Macbethet* és ekkor vállalja el és kezdi meg a csak jóval később befejezett fordítást, a mostani világához oly igen kapcsolódó *Troilus és Cressidát*.

Míg az újklasszicista tendenciákat költészetükbe szövő költők Babbitstól a *Föld, Erdő, Isten* kötet Szabó Lőrincéig, Sárközi Györgytől Radnótiig a természetben az idilli harmóniát, a természetellenessé váló emberi rend egészséges ellenpontját látják, addig Szabó Lőrinc az emberi történelemben is megvalósuló egyetemes léttörvények érvényesülését követi a természeti tények leírásában is. Elvetve a poétikai hagyományt, nem stilizálja az egyiket, hogy kiegyensúlyozhassa a másikat. Nem stíluselemként, díszletvoltában vonja be versébe a természetet, hanem az is tárgyi mivoltában, tényként jelenik meg a műalkotásban. Nem tudhatott arról, hogy két torzóban maradt versben két kortársa is megpróbálkozott az idealizált természeti és az emberi rend „helyeslehető” egybelátásával. Rilke Muzot-ból, 1922. január 31-éről datálódó töredéke az ember (esetleg metafizikai avagy esztétikai) ténykedésének mintáját alakítva megszakítja versét, zárójelben egy sorsszerűen harmonikus természeti jelenséget mutat fel: az elrendeltség-elrendezettség változtathatatlan szépségével mérné a „partneri” kapcsolat egymásrahangelődését.

Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn -;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mitspielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brückenbau:

erst dann ist Fangen-können ein Vermögen, -
nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar
zurückzuwerfen Kraft und Mut besäbest,
nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäbest
und schon geworfen hättest... (wie das Jahr
die Vögel wirft, die Wandervogelschwärme,
die eine ältere einer jungen Wärme
hinüberschleudert über Meere -) erst
in diesem Wagnis spielst du gültig mit.
Erleichterst dir den Wurf nicht mehr, erschwerst
dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt
das Meteor und rast in seine Räume...

József Attila az embert meghatározó cselekvést (alkotást) a szabályos-változtathatatlan természeti renddel méri:

Ne légy szeles.
Bár a munkádon más keres -
dolgozni csak pontosan, szépen,
ahogy a csillag megy az égen,
ugy érdemes.

De mind Rilke, mind József Attila töredékben hagyja versét; az ember szabadon választható akarati tevékenységét a sorsszerűen változtathatatlan természeti tökéletességhez mérve végül is nem érezhették megoldottnak hasonlataikat. Kísérleteik ugyanakkor az utókort - más-más irányba - továbbgondolásra izgatták. Rilke versét majd Gadamer *Wahrheit und Methode* című főműve mottójává emeli, a hermeneutikai gondolkozás példázatává avatva. József Attila versét egy, a cselekvés értelmét eltorzító korszak használja a cselekvés (alkotás) normájaként, „parancsteljesítővé” lefokozva az alkotó embert.

Szabó Lőrinc a természetet nem az idilli, a harmonikus szabályosság példájaként idézi versébe, és nem mintaként: dialógust teremt; leírja a természeti eseményt és leírja az emberi reagálást. Az ember számára kegyetlenül, sőt akár perverz módon is megmutatkozó természet leírásával a benne-létező emberi jelenlétet veszi számba. A természet „embertelen” oldalát is leírja „személytelen” költészetében, ezzel szólaltatva meg a diszharmóniát is magába foglaló teljesebb harmóniát. Versébe a maga tárgyi megjelenésével kerül a világ: a létezés olyan, amilyen. Illetőleg: amilyennek a kérdező szem számára megmutatkozik. József Attila - egyes értelmezések szerint éppen Bartókra vonatkoztatható - töredékének aforizmáját teljesíti be ezáltal Szabó Lőrinc: „Csak disszonancia által lehetséges alkotás. A konz. nem egyéb megértett disszonanciánál.”¹²⁵

Mindezzel együtt mégis menthetetlenül felvetődik: különbözhet-e a poétikai formáció mint filozófiai adekváció és mint etikát is hordozó üzenet?

Kétségtelenül mást jelenthet egy vers egy politikai napilapban, vonatkozásban valamely adott történelmi eseménnyel (lásd a *Lecke* című verset a *Pesti Napló* 1938. szeptember 25-i számában, a Münchenben folyó tárgyalások idején) és mást az *Összes verseiben*, besorolva a *Buddha válaszol*, a *Személytelen*, *Ardsuna és Siva*, *Az óriás intelme*, a *Panasz és vigasz* után és a *Valami fájt* vagy *A kimondhatatlan* előtt, illetőleg a publicisztikus *Meditáció egy zalai szőlőshegyen*, *Nehéz napokban* és a *Magam ügyében* szomszédságában. A napilap-jelenlét a magánember, az újságíró, az állampolgár talán ironikus, talán beletörődő, de lehet hogy akár

körörvendő megnyilvánulása, a kötetben, az *Összes verseiben* egyfajta gondolkozásfolyamat része, amelynek éppúgy része ez a megértő, sorsvállaló „helyeslés”, mint ahogy hangsúlyos része *A kimondhatatlan* című néma kiáltás is, mert „az *Összes versekben* nem ok nélkül utolsó vers *A kimondhatatlan!*”¹²⁶ Nem a Szvétakétu-idillel búcsúzik a kötetben, 1943-ban a költő; a poétikai formáció önmaga dialógusával kapcsolódik költészete állandó dialógusába. Az elfúló kiáltás poétikai remeke a vers, ami a „helyeslőben” benneszakad. A *néző* világa az *aktorba* fojtott sikollyal teljesedik ki.

1927-28-ban rátalál Szabó Lőrinc egy poétikai paradigmára, 1930-tól öntudatosan vállalja: *Egyszerre mindenféle* lenni. Fel kellett adnia ehhez a pedagógiai jellegű, hasznosság-elvű, etikai hangoltságú költői eszményt. A Te meg a Világ összefonódását mutatja fel az egyes ember viszonyulásaiban: az ittlétet a világban, amelynek az itt levő egyes ember is része. Formációk során kiemelkedő esztétikai eredményekkel teljesítette be talált és vállalt alkotói módját, a dialogikus poétikai paradigmát, melynek végül ő maga meg is írja hermeneutikai jellemzését, - önportré formájában:¹²⁷

Személytelen

Nem téved el, mint én magamban,
aki csak egyfélét akar;
rajtam bosszút állt a zavar,
mert mindent ismerni 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 határaitam,
kitoltam a személytelenbe:

hozzám már annak sincs köze,
amit néha magam cselekszem,
s szánok mindenkit, mint az isten,
kinek mindenki gyermeke.

És ezzel zárul a kör: 1945-ös *Naplójában* a *Buddha válaszol* című versről ez a másik vers jut az eszébe: „A *Személytelen* c. vers. Nem is képzelitek, mennyire igaz, mennyire fontos vallo-más!! Az egészet idéznem kellene.” Miért? Amiért *Naplója* elején még a vershez méri és hasonítja életét, magatartását: „S érdekes: nem tudok haragudni. Mintha ebben az egész ügyben nem rólam volna szó. L.: *Személytelen!*” Májusban ez az alkotói pozíció már csak vágyott lehetőségként idéződik fel a verssel: „Úgy kellene tekintenem a jelent, mint egy természeti erő viharát. [...] Kibirni kéne, vagy fölkapni rá, ahogy más teszi. Fű, vagy papírsárkány.”¹²⁸ Mértéket jelent számára a vers: történetét így egyeztetné a történelemmel. Utóbb, élete mélypontján mint költészete magaslati pontjára mutat rá.

CSALIMESE ÉS/VAGY ÜDVTÖRTÉNET

„Már nem volna erőm rá” - írja 1945-ös *Naplójában* a *Buddha válaszol* című versről. Kérdés, ezúttal az *erő* esztétikai vagy etikai meghatározottságú önjellemzésként szerepel. Mindenesetre kiemelés, értékelő jellemzés. Ebből következően a naplórész jelenére, mint alkotói helyzetre valamilyen szempontból az alulmaradás a jellemző.

Ha a *Buddha válaszol* esetében az alkotás erejét abból származtattuk, hogy az etikai szempontot, mint aktualizálást távol tartja az alkotásfolyamattól, akkor az 1945-ös megjegyzését egyszerre vonatkoztathatjuk az esztétikai és az etikai meghatározottságra: az etikai szempont kizárására nem lévén ereje, verse elveszíti az általánosérvényűség megfogalmazásával együttjáró esztétikai „erőt” is. Az *aktor* és a *néző* egybeláttatásának, az *aktori* ténykedés beosztottságának, a létezés tárgyyszerű szemlélésének alkotói önbizalma sérült meg az eltelt időben. A „sérült” ember válik ezzel a vers meghatározójává, egyensúlyozás helyett a védekezés lesz a verset meghatározó cselekvéstípus, a *Harc az ünnepért* ideje óta a Szabó Lőrinc-i költészetben is jelenlévő elégikusság meghatározóvá válik: a metafizikus sejtelmekkel is eljáró stilizáció helyett a kreatúra panaszával telített versegész patetikus hangnemévé emelkedik. A vers eddig a maga általánosérvényűségébe szötte a „sebesült”-ség esendőségét, mártíriumát, ekkortól maga a „sebesült” ember szólal meg, esendőségét panaszolva. Az „erős” vers magába fogta a gyengeséget is, kérdés, a gyenge ember szava milyen erősségű, azaz poétikai formáltságában milyen esztétikai értéket tud kiküzdni.

Hogyan jelenik meg a változás Szabó Lőrinc költészetében? A *Személytelen* című versben találhatunk egy viszonyulást jelző, etikai hangoltságról is árulkodó igét: „szánok”; ugyanebből az 1938-as évből származik egy költészetével is összekötött emberi gesztus, amellyel a *Harc az ünnepért* kötetet „Babits Mihálynak, első mesteremnek” ajánlja. Feltételezem, a témáihoz kötő kapcsolatban jelentkező változás első jelzései lehetnek ezek a tudatosan hangoztatott, hangnemet jelölő gesztusok.

Ezzel együtt egyfajta földre szállás, patetikus közösségben gondolkozás, a korábban elutasított humanista szerepvállalás (*Felirat*, 1930; *Egy emberbaráthoz*, 1933., későbbi címén: *Egy humanistához*) visszavétele is megjelenik a *Harc az ünnepért* kötet idejétől: emelkedik a *Meditáció egy zalai szállóshegyen* című felelősségteljes korszakátgondolásig és süllyed a katonaversek honpolgári igyekezetéig; történeteit a történelem menetébe illeszti, aktualizálja, kötet szerkesztéskor verseit barátainak dedikálva kapcsolatba hozza közvetlen környezetével is. Ebben a pátoszban kétféle személyes jelenlét testesül meg: egyrészt a nemzeti sikerek (területrendezés) kiváltotta himnikus büszkeség, másrészt a közeledő háborúnak az egyes embert veszélyérzettel eltöltő felelősség- és félelemtudata. Személyes dicsősége, befogadottsága magaspontján, de a baráti körében is ugyanakkor kiszolgáltatottnak érezve magát, még erőt érez magában az örök „háborús” rend „személytelen” átélésére. (*Szeneka halála, A rab Szapáry az övéihez, Társadalom, Vádak*). Erejét személyes pozíciója is hitelesíthette: egyszerre győztes és máris veszélyeztetett, benne magában folytatja harcát a hóhér és az áldozat. A *Régen és Most* után, az *Összes versei* zárásakor szűnik meg a versnek így értelmezhető ereje, ekkortól a vers a veszélyeztetett ember szócsövévé válik, a „szánó” attitűd a „szánást” kívánó ember hangnemére vált át. A történeteivel partikuláris vitát folytató ember képében látja a költő ekkori alkotói helyét is: torzók, töredékek, védőbeszéd és a *Napló*, amit ekkor leír. A jelent már nem a „természeti erő viharzása”-ként fogja fel: „Én azonban vitázom vele, logikával és morállal. Ezért vagyok bolond”¹²⁹. Így szembesíti önmagát a *Személytelen* című versével.

A *Misztikus párbeszéd*¹³⁰ a *Buddha válaszol* ellenverse. A párbeszéd alaphelyzete itt alapvetően megváltozik. Eddig a párbeszéd feszültséget hordozott, a tárgy és fenomén különbözősét, a „kirajzolódás” és „sérültség” ellentétét: a belépő ember vállalta a poétikai formáció létrejötte során kiemelkedését történelmi-társadalmi-szociológiai meghatározottságából és beépülését a létezés általános rendjébe. A *Misztikus párbeszéd*ben ember kérdez embert, a vers alaphelyzete a töprenkedés, alászállás a történelmi-társadalmi szférába, ahol a szereplők (mind a tanácskérőének, mind a tanácsadóának) jellemzője a megoldatlanság tudomásulvétele és az ennek következményeként jelentkező dezorientáltság átérzése.

- Kapkodok, agyam sajtó gyötrelem...
- A világot tükröződ gyermekem.

Visszatér a korábban kizárt etika és a tükör-képzet hagyományos ismeretelméleti funkciót jelez: ennek a „kapkodás”-nak, „sajtó gyötrelem”-nek az átérzése már az aktuális téma vállalását jelenti a kérdező oldalán - a válaszban pedig visszaigazolódik ez a zavar, az átélő tudatot a külvilág tükröződéseként értékeli.

Emlékként felidézi a korábbi „lecké”-t, a „személytelen”-ben egybefogott univerzális rendet, de csak idézőjelbe téve, hogy kioltsa erőterét:

- Ha igazság, nem tipornád el őket?
- Férges harca s emberé, egy a földnek.

A vers belép az aktuális történelmi erőterbe, tudomásul veszi azt, ugyanakkor annak éppen zavarait mutatja fel, a hagyományos ismeretelmélettel a történetet visszahelyezi a történelembe:

- Túl s innen mind a Szent Nevet kiáltják...
- Tévelygő is keresi jobb hazáját.

- A mérleg inog ide és oda...
- Még a vesztesnek sem lesz igaza.

- A vér mögött bünt? Látsz célt a tüzön túl?
- Már semmi sem az, mint aminek indult.

Nem tájékozódást keres a vers, hanem épp azt, amit eddig kizárt a költő a poétikai formációból: etikát; és ennek megfelelő hangnemet is talál: a pátoszt.

- Ha minden hősnél, vezérnél, királynál
magasabban, a legfőbb csúcson állnál,

valami égi csúcson, istenek
társa, kinek nincs külön ünneped,

mit mondanál ma, kik hozzád esengnek,
mit a szenvedő, szörnyű embereknek?

- Düh és megvetés töltené szívemet,
de azt mondanám: Béke veletek!

- Ha szellem volnál, bölcs, jó, de hitetlen?
- Akkor is, hogy: Hiszek a szeretetben!

- Ha Mindenható, szólnál, hogy: Elég!?
- Csak önkéntes megtérés tetszenék.

Idáig a tétel, melyet a bizonytalanság bevallása, átélése és mérlegelése követ, hogy azután - tudva és látva, hogy „ma” a „szenvedő” és „szörnyű” emberek egymást pusztító világában hiába mondott szavak ezek, és az „önkéntes megtérés” csak hiú remény - az elkeseredett és tehetetlen ember elvont emberségének ébren tartására, a nehéz alkalom költői és személyes nyereségének rögzítésére idézze ismét az emlékezetbe:

- Mit érnek itt a gyöngék szavai?
- Nézz szivedbe és próbálj menteni.

- Már-már azt hiszem, én vagyok hitetlen...
- Tarts ki, mint én, így a szeretetben.

- Ha nem segít, minek a szeretet?
- Segít, hogy kétségbe ne esetek!

Megmaradni embernek, „és próbálj menteni” - személyes, praktikus feladatok akkor, amikor éppen az emberség megszűnését látja. Az emberiség együttese az ő számára: az átértett örök „háború”, a „fájó gyűlölet”, amely a hitetlenséget és a kétségbeesést táplálja. Ugyanakkor önmagán keresztül felfedezi a káoszban alul maradó egyes embert, akinek a számára nyilvánvalóvá válik, hogy a „fájó gyűlölet”-ben való részvétel mellett benne létezik a „jóakarátú ember”-lét személyes lehetősége is. A világban így felel meg az emberi közösség céltalanná váló, kétségbeesítő káoszának az emberi személyességnek a szeretetben megfogalmazható jóakarata.

- Ha tehát minden hősnél és királynál
magasabban, egy legfőbb csúcson állnál,

valami égi csúcson, istenek
társa, kinek nincs külön ünneped,

ezt mondanád a fájó gyűlöletnek?

- Ezt a jóakarátú embereknek!

A „jóakarátú ember” mintájának felfedezése ez - lehetetlenülésének pillanatában. Ez az 1944 legelején megjelent karácsonyi ihletésű vers, ha történelmileg a német megszállás előtti politikai „különbéke” túlélés-reményét szólaltatja is meg, mégis már ekkor, tehát jóval a költő személyes meghurcoltatása előtt, részben még „hatalmi” helyzetből megfogalmazott és hangoztatott etikai mérték, megelőlegezi gondolatmenetében és patetikus szólamában is a *Tücsökzene* hangoltságának egyik jellegzetességét; a vers egyenes folytatása *A gályarabok szobráról* írott vers himnikus kádenciája:

mert hiszek benned, jóság, türelem,
hiszek benned, isteni értelem, -
hiszek benned, szabadság, szeretet,
s hiszem, hogy győztök, tiszta fegyverek.

De mindez ekkor még csak felütés, egy hangnem bejelentése: hiszen a történelem hitetlenséget kiváltó valósággal felel az ember szeretetet váró panaszszavára, a létezés egésze pedig némasággal válaszolja meg az új életre készülő kérdéseit (*Öregedés*):

S ha valami, hát az ijeszt meg,
hogy ég és föld semmit se mond.

Alkalmi versek következnek, alapjuk a praktikum: etikát sugallnak, amely egyfajta patetikus hangnemet intonál filozófiai fedezet nélkül. A költő az esendőség és kiszolgáltatottság jeleneit élményi szinten éli át, ezzel az ember speciális elkülönülését az univerzumban tudomásul veszi, ezt poétikus-elégikus tónussal társítja, de képtelen érvényes poétikai formációba fogni. A veszélyeztetettség aktuális jeleneinek leírásakor ösztönös mozdulattal, védekezésül emel versébe társakat, és ezzel feltételezheti az emberi kapcsolat valóságát. Az alkalmi versek során alkalmi társakra talál, de ennek eredményeként majd a *Tücsökzenében* már mint társas lényt fogja az embert bemutatni.

Tulajdonképpen maga a *Misztikus párbeszéd* is a társas lét fikciójára épül, szinte a kor ellen egymástól információt és biztatást váró emberek párbeszédének ritmusát is hallhatjuk a vers szövege alatt. Csak ebben a társas összetalálkozásban születhet meg a ‚misztikus pillanat‘, a karácsonyi híradást sugalló hangnem: az etikai mértéknek a versbe való bevezetése. A párbeszéd megújuló tartalma: az ‚embertelen‘ kinyilatkoztatás után az emberi híradás. És ezzel válik a Szabó Lőrinc-i alkalmi vers torzó léte ellenére az emberi kommunikáció színterévé.¹³¹

Az alkalmi verseknek az aktualitást leíró epikumából kiemelkedő lírai pillanatok rendszerint a kommunikáció megszületésének, létrejöttének ‚misztikus pillanatai‘. Az események másfelé, a szétválasztottság felé vezetnek, a találkozás ekkor csak egy-egy pillanatnyi helyzet, a lezárás felé való haladás lehetősége, az eredmény, a megoldottság ígérete nélkül. Olyan élethelyzetek, amelyek a veszélyben, a kiszolgáltatottságban való társas részvétel tudatát biztosítják, de gyakorlatilag semmivel sem ellentételezhetik a szétválasztottság epikus alaphelyzetét.

Éppen ezért ezek a versek szétesnek az alkalmat megverselő epikumra, és az alkalmiságot feledő és feledtető lírai pillanatra. De ez az epikum már nem az az adatgyűjtő tudati tevékenység, amely során a dolgok világáról újabb és újabb felfedezéseket rögzíthet a vers. Csak tények elhelyezése a történelemben, rutinfeladat.¹³² De ez az epikum meg sem közelíti azt a szerepet, amelyet majd a *Tücsökzenében* kap, ahol egyrészt az életrajz folyamatosságát biztosítja, másrészt a lírai helyzetek megépítésének, meghatározásának és átélésének *alkalma* lesz.

A lírai pillanat pedig az epikusan feldolgozott alkalmiság által válik meghatározottá, a leírt eseményből költőileg hasznosítható pillanat kiemelése: a kényszerűen vállalt témából adódó, szervezhető lírai helyzet átgondolása, és szerencsésebb esetben átélése.¹³³

Az alkalmi versben a találkozás különleges, kiemelt időpillanat, amelyet bekeretez az epikus aktuális, a kiszolgáltatottságot megjelenítő történet. Ennek a történetnek van folyamat-jellege: halad, mint az életrajz bármely esetlegessége, és megszakad a versírás jelenében. A gyakori hárompontos zárás, a versek variációi épp ezt az epikus jelenbe beérkezést és a bizonytalan jövő esetlegességét jelölik. A találkozás, a lírai pillanat ebből a megszakadó folyamatosságból válik ki, a cselekmény kétségbeesett résztvevőjét biztatandó, meg nem határozott emberi lényegére a kétségbeesés idején figyelmeztetendő. Az *Összes versei* zárása idején a halál távlatából szemlélte a költő a létezés tényeit, az utána keletkező alkalmi versek az élet veszélyes részleteinek megfigyeléséből és személyes átszenvedéséből keletkeznek, és a túlélés várása marad a lírai ihletőjük.

* * *

Az alkalmi versek külön csoportját képezik az 1945-ben a *Napló*-jával egy időben keletkezett versek és fordítások, amelyek az elkeseredés és alkotásvágy keresztezési pontján létrejött sóhajok, pillanatnyi elmerengések, a *Napló* verses kádenciái. Ezeknek az aktualizáló reagálásoknak három, szinte egymást kiegészítő folyamat figyelhetjük meg: a műfordításokban átélt siralmakat, a vádakat opponáló szerepfelvételt és a világ leírhatóságáért, az új minőségű esztétikumért vívott alkotói küzdelmet.

Ezúttal figyelmünket ez utóbbiakra fordítsuk: bennük születik meg a *Tücsökzene* alkotói helyzete. Egy tárgyilagos mondat az 1945-ös *Napló*ból: „Írtam egy szonettet”. Ha pedig ezt a bejegyzést összevetjük egy későbbi megjegyzéssel -, ahol azt írja, hogy „verseket vettem elő, majdnem kész dolgaimat, újakat, és sikerült megcsinálnom őket. Úgy örültem!”, majd felsorol hármat: *Mikor minden, Te is?* és *Mégis isteni?*¹³⁴, akkor azonosíthatjuk az egyetlen ekkor keletkezett szonettet: *Mégis isteni?* Versben itt, ekkor tudatosodik számára a megnyert tartomány: a panasz és kiszolgáltatottságban szenvedő személyben felfedezi azt a lényegét, amellyel az ember a világba ágyazottan tudja szemlélni magát, ismét egybeérezkeli a „sérült” embert és a „személytelen”-t:

Hogy gyűlhet beléd, Lélek, annyi? Úgy
túltömött a fájdalom és a ma,
mint bombát saját fojtó anyaga;
s mégis ezer ablak és ezer út

központja vagy: romok és háborúk
felett úgy lüktet szét és össze a
világ benned, hogy a kék Adria
nem más neked, mint az a szörnyű zug,

melybe tegnap a foglár Sors vetett.
Hogy zsúfolhatnak sebek és kövek
s birodalmak, álmok, évezredek?

Az alkalmi versek epikuma széttörik ezzel, az aktualitásba egyoldalúan és egyszempontúan bekötött szemléletet felváltja a szemlélet felszabadulása. Az esendő ember, az esetlegességek kiszolgáltatottja helyébe itt ismét a vizsgálandó ember lép: az életrajzát beteljesítő hős. Ebben a feladatra találásban azután az ember mint az alkotói személyiség megtestesülése is levetheti töredék- és beszorítottság-tudatát, hősként, a szükséges feladatot teljesítő hőrozként tételezheti fel magát. Itt éli át ismét a valahai kamasz életfeladatra találásának pillanatát, amelyet majd a *Tücsökzenében* reprodukál a maga epikus folyamatában: a célra talált ember epepeiáját megalkotva. Most a hirtelen felfedezés mámorában megijed. Az alkotási pillanaton kívül még mindig a „foglár Sors” által „szörnyű zug”-ba vetett ember ebben a költői önmagában nem is meri ezt az azonosítást elvégezni: az önmegszólítással eltávolítja, kizárja ezt a felfedezett alkotói én-t. Szétválasztja az esendő embert az alkotói személyiségtől, és ez utóbbinak pedig szuggerálja a megnyíló lehetőség tudatosítását, a megalázottság szenvedése helyett a heroikus feladat átélését:

Ijedten nézek magamba: beléd:
mégis hős vagy? Nem-földi származék?
Mégis isteni, mint az örök Ég?

Így, ebben a konkrét, alkalmi epikusságot felváltó eposzi emelkedettségben tudja végül is létrehozni az *Összes versei* óta első igazi műalkotását, a *Hálaadás* című verset.¹³⁵

Ekkorra már nem az ember- és életgyűlölet végletes szerepeiben, hanem az ember, természet és gyönyörszeretet prófétáinak társaságában jeleníti meg magát, szinte egybehangzóan a *Tücsökzene* epopeia-pillanatával, a céltudat, a költővé válás felfedezésével: „Társuknak éreztem magam.” Az alkotói személyiséget ezzel eposzi magaslatra emelte fel. De nemcsak egy felvillanó felfedezés pillanatára, mint a *Mégis isteni?* esetében, hanem az egész élet tartamára. Hiszen a vers alapját képező „séta” tulajdonképpen hajnaltól estéig, ifjúságtól érett felnőtt-korig kíséri az embert. A nap- és életrajz folyamatosságában rögzül a költészet folyamatos-sága is: az ősképektől (a zsoltárszerző Dávid, Mohamed) a *Föld, Erdő, Isten* világával költővé avatódó ifjúig, a költészete hajnalát élő, költőpéldái társaivá váló (lásd: *Tücsökzene* - „*Társuk leszek!*”) Szabó Lőrincig. Így rögzül az eposzi magaslaton az elmúlt évek társas jelenléte is, de ez most már nem a veszélyt jelenti, hanem éppen az azon való túljutottságot. Ugyanakkor mindez még az adott jelenből a ‚halotti’ helyzetből sugárzik ki, amit a megújuló költészetnek jelezni - de ellenpontosítani is - kell.

I

Sivatagomban, csontok és kövek
közt járva, mint egykor Mohamed,

hajnalban a hegyek énekét
hallottam, ahogy a Dávidét

kisérték (bennem), a szent király
zsoltárát: egyes szavainál

mély basszusuk minduntalan
elbődült, frissen, vidoran.

Társuknak éreztem magam.

A folytatás: ismét a keserű életút és a társas idill ellentéte, amely szintén a ‚sivatagi sétából’, de most már nem a hajnali könnyed indulás idejéből, hanem a férfias megpróbáltatások közül emelné ki. De a letörtség búvópatakként az egész II. részt átfogja, végül pedig ismét feltör, hogy a reményre szólítás parancsával függőben hagyja: a ‚sivatagi séta’ vagy a gyönyörök határozzák meg ezt az életet. Még lehet minden csak ‚fata morgana’ is vagy legfeljebb a végképp tikkadt ember életösztonének utolsó lobbanásából kreált vágyakozása.

II

Délben, hogy szomjasan-éhesen
ájuldoztam az izzó fővenyen,

az égből hűvös hűri-sereg
suhogott alá, s mint Mohamedet,

felkapott s vitt, s dús ételek
tálai közt, illó kenetek

özönében a Zem-Zem vizeinél
tett le a szivárványszárnyu szél.

Ha küzdve, ha sírva, ha törve: remélj!

A harmadik rész az abszolút idill, a második rész látomásának átélése, ismét társas formában, a „húszéves” szerető (mely éppúgy érthető a személyes élethelyzet, a későbbi huszonötből ekkorra leélt húsz év rejtett jelölésére is) társaságában:

III

Jók voltak a nők, drága kenetek
s a dús falatok; vagy, ahogy Mohamed

vallotta: az ételek, italok,
de kiváltképp az asszonyok.

S azok közt is egy legkivált:
a húszéves, aki a halált

felejteti, a kalifa
Abu Bekr lánya, A-i-sha.

Ima a gyönyör, a gyönyör ima.

A negyedik résszel ér el a vers a fiktív jelenhez, az éjszakához. Végül is nem tudjuk, mi a megélt, és mi volt látomás. *A küszöbön túl* című versben, az alkalmi versek lírai helyzeteként jelzett pozícióhoz jutottunk. Csakhogy ott mint álom jelentkezik minden látomás, akkor nem használja a költő az alkalmat életösszegezésre. Először a *Hálaadás*ban fedezi fel e helyzet költői értékét, hogy azután a *Tücsökzene* végső összegezése előtti fordulóponton illessze be ismét: az átélt után a képzelt összegezésére, hogy felkészítsen vele a végső pillanatra (*Álom*). Itt az átmeneti megoldást választja, a megélt és a látomás lebegtetését. Annak tudatosítására használja, hogy ami az alkotásban poétikai tényné válik, mindaz átélhetővé vált az ember számára: a látomásban leírt ‚eposzi szintű’ élet *az élet* mintájaként adva van. Az ember ünnepelheti felszabadulását: az alkotói személyiség látomása segítségével átélhette az emberi létezés kínjait, de gyönyöreit is. A patetikus emelt tónus, a holdfényes éjszaka, a csillagok, mind már a *Tücsökzene* búcsújának, *Az elképzelt halálnak* előképét adják:

IV

Itt az éj. Némán fekszőm
lét s nemlét közt egy ingó küszöbön.

Mohamed félholdja a fák felett.
Csillagok húznak, ejtenek.

Óh, Kiszmet! Allah! Forrón, mint a könny,
buggyan ajkamra a szív, az öröm.

a hála, hogy élek, hogy voltak csodák,
hogyan oly szép, oly gyönyörű a világ,

A versben mindeddig tulajdonképpen - csírájában - már minden benne van, ami a *Tücsökzené*-ben kiteljesedik: az életrajz és lírai pillanat, a világban helyét kereső ember, a számvetés és jelenre utalás, és a mindent megtestesítő forma idő- és poétikai rendje: a kontinuitás és diszkontinuitás elve.

Csak hát a *Hálaadás* megmarad egy bővebb ciklikus versnek. A látomás ugyanis túl direkt módon emeli eposzi magaslatba, héroszi társak közé az alkotói személyiséget, túl nagy a feszítés a valóság és a látomás között, nem jöhet még létre a várt személyiséglátomás. Végül is leejti a verset a sikerült ötlet szintjére, besorozza azok közé a torzók közé, amelyek a szépséget, a megoldottságot tehetetlenül fogadják, nem tudnak mit kezdeni vele, megkérdőjelezzik azt (*Eső-?, Mégis isteni?*). Ezért marad a *Hálaadás* az alkalmi versek között, hasonlóan a *Tücsökzene* a megoldás előtt elakadó darabjaihoz (forma szerint leginkább a *Nem igaz!* című darabhoz, de lényegében a versek majdmindegyikének a vers egészét megszakító, visszajára fordító poénjához, a diszkontinuitás egyik formai jelzéséhez). Maga a költő értelmezi ezt a poént *Napló*-jában, és kapcsolja vissza ezzel végül is a *Napló* alkotói színvonalához a verset: „Versekkel bibelődöm. Indifferens témák jobban érdekelnek, mint az aktuális nyavalyák. Viszont a helyzetem hangulata mindenbe beszívárog. A Mohamedes versben az utolsó sor az egész verset ellenkező előjelűre állítja át: ez a trouvaille különben a lényege. Örülni az ábrándnak, a mesének, a képzeletbelieknek, *éppen azért*, mert a valóság szintén ismeretes az író előtt!”¹³⁶

mikor
mikor

mikor minden csak játék s butaság.

De a vers nem lehet csak egyfajta kudarc, hiszen a költő a *Tücsökzené*be is beemeli, ott is megismétli (*Nem igaz!*). A technikát, nem a témát! Mintegy *A Költő és a Földiek* ellentettjeként. Az a megelőző paradigma ars poeticájaként, idézőjelbe tett egész versként távolított el az azonosítható jelenbeli érvényességtől. Ez a vers talán egy elkövetkező paradigma elősejtelmeként kerülhetett a gyűjteménybe: amikor nemcsak az egy Igazság és a szolgálat-esztétika érvénye kérdőjeleződik meg a dialógusra-nyitottság horizontján, hanem maga a nyelvi megformáltság érvényessége is.

Miért ragaszkodik a magyar költészet a huszadik században oly kitartóan a nyelvi megformáltság biztonságának fikciójához? Századunk meghatározó költő-mintái a magyar múltból: Berzsenyi és Arany. Az avantgarde, a klasszikus modernség, majd az újklasszicizálás különböző stílusformációja hol az egyiket, hol a másikat, hol mindkettőt teszi meg mesterének. Ady a megmérkőzés igényével vitatja, Babits és Szabó Lőrinc közvetlen kötődéssel kapcsolódik éppen Aranyhoz. Még Kassák is mint megelőző, mértékes nagyságot idézi fel. Miért ez az erős kötődés? A poétikai teremtésben biztonságot keresők a nyelvi meghatározottsághoz érkeztek el. És ez - más-más módon - Berzsenyi és Arany költészetének volt erősítővé szervült jellegzetessége. Így a magyar lírában még átvehető egyensúlyteremtő erő szuggesztíóját Szabó Lőrinc is a legtökéletesebben Aranytól kaphatta. Ezért azután nála is a nyelvi megformáltság biztonsága teremt egyensúlyt a homogenitását elveszített vers hangnemi polifoniájában. A megszerkesztettség biztonságát a nyelvi jelek fogalmi és grammatikai apriorijának evidenciája biztosítja. Ez az igény - és az igényt törvénné emelő meggyőződés - adja magyarázatát az „erős várunk a nyelv” mozgalmainak és a magyar lírában önkifejező műfajként kezelt műfordításnak. És - mint láttuk - József Attila is az így megformált verset mutatja fel összeomlása pillanatában, mint omló önmaga ellenében építendő biztonságos menedéket (*Ki-be ugrál...*).

Ezen a biztonságérzeten üt sebet ez a vers, amely éppen az embert létezési viszonyaival egybeérző patetikus hálaadást a megformáltságában érvényteleníti, jelezve, hogy a nyelvi megformálás is csak egyfajta koordináta-rendszerben érvényes. Oly nagy a feszítv a létező és körülményei között, hogy ezt áthidalni a nyelvi megformáltsággal lehetetlen. Hasonlóan József Attila „*Költők és Kora*” című versének sejtelmeihez. A *Hálaadás* című vers gyakorlatilag a *Harc az ünnepért* módszerének ad abszurdum vezetése: az álomi kapcsolatok és a valóságos viszonyok drasztikus egymást kiütése. A különböző koordináta-rendszerek egymást kizáró egymás mellett élésének tudatosítása.

Szabó Lőrinc mégsem efelé a direkt bizonytalanítás felé folytatja útját, a *Tücsökzenében* és *A huszonhatodik évben A fűz a tóparton* nyelvi szerkesztési elvét követi: a leírt történet vagy tárgy biztonságát oldja fel a grammatikai és poétikai megalkotottság határeseteként. Éppen a megszerkesztettség kényszerít a van és lehetne bizonytalanságára egyfajta biztonságérzetet.

De, hogy tudatában marad e maradék biztonság sérültségének, még megír egy *Kisértet-szonátát*, amely már a leírhatóságot magát és a leírás értelmét teszi kérdésessé.

A legerősebb magyar költői hagyományt végül is nem lépte át. Nálunk a nyelvi meghatározottság vált a *költő* mértékévé, nevesítve: Arany János. Más irodalmakban, ahol a filozófiai meghatározottság szervültebb jelenléte ezt a fesztelenséget lehetővé tette, talán könnyebben eloldhatta magát a költő a grammatikai-jelentéstani meghatározottság fikciójából, tehette nyitottabbá, teljesen felszabadulttá az alkotásfolyamatot. Mint ahogy a magyar líra Babitsot követő, Kosztolányihoz kapcsolódó Szabó Lőrinc-i, József Attila-i fordulata után nálunk is tehette természetes mozdulattal Weöres Sándor. Szabó Lőrinc megsejtette a más rendszerek lehetőségét, bárha beléjük ezúttal, ezúton nem hatolt.

* * *

A *Mégis isteni?* a feladatot jelölte ki, a *Hálaadás* a feladat megvalósíthatóságára mutatott példát. Most már csak meg kellett találni azt a formát, amelyben a valóság és a látomás közötti feszítvot emberi méretűvé tudja közelíteni, amelyben megalkothatja személyiséglátomását: azt a pillanatot, amikor a sivatagi éjszakából a tücsökzenés nyári éj, a sivatagi sétából az izgatott nap romjai közötti vergődés lesz, és mindebben a környezetben próféták eposzhős társa helyett a személyes élete helyzetét átgondoló, életét és létezését számba vevő ember jelenik meg. Mint ahogy utóbb ő maga is pontosan ebben a műfaj történeti helyzetben határozza meg a *Tücsökzene* helyét, elkészülte után, a kötet fülszövegében: „Reális és szellemi képeket fest, a költő lelki fejlődéstörténetét vázolja. Formai és tartalmi tekintetben különleges teljesítmény. Elsősorban lírai alkotás, a klasszikus-romantikus verses regények modern változata, újszerű ötvözete lírainak és epikának”.

A *Tücsökzene* a *Nyugat* költői hagyományainak összefoglalója, nyelvi meghatározottságában, kompozíciójában harmóniára törekvő alkotás, amelyet alapvetően harmóniátlan személyes- és alkotói helyzetben hoz létre a költő. Olyan koncepciót kell kialakítania, amely szerkezetet biztosít ahhoz a dialógushoz, amely áthidaló szerepet tölt be az igény és annak indokolatlansága között.

1932-ben a *Te meg a világ* személyiséglátomásában világirodalmi rangú és eszmetörténetileg aktuálisan érvényes költői eredményt teremt, a magyar líra egyik magaslati pontját. A *Tücsökzenében* hazai érvényű magaslatra jut: saját költői gyakorlatának és a *Nyugat* eredményeinek felhasználásával összegezövé válik, egy irodalomtörténeti korszak összefoglalója. A *Te meg a világ* egyedülálló eredmény, a *Tücsökzene* beleszervült a magyar líra történetébe és születése pillanatától továbbihlető.

A *Te meg a világ* kötet idején tudatos nyitást hajt végre, a hagyományos tendenciák szokatlan megfeleltetését vállalta. A *Tücsökzene* idején éppen ellenkezőleg: tudatosan összegzésre törekszik, minden értéket befogni, egyeztetni, minden adódó költői lehetőséget kihasználni igyekszik. A *Te meg a világ* a dialógus drámaiságát hozza: paradigmaváltást jelentő poétikai, gondolati újdonságú és korszakjellemező értékességű; szemben vele a *Tücsökzene* a megnyitott paradigmához is kötődő poétikai összegezést ad: összefoglaló jellegével válik a magyar líratörténet kiemelkedő teljesítményévé. Szemléletében annak a költői korszaknak összegezése, amely a harmincas években a kései Kosztolányi és Babits költészetében alapozódott meg: amely a közvetlen élményeket összekapcsolta az emberi kultúra megnyilvánulásaival, elégiai jellegével metafizikai sejtelmeket épít a versbe, poétikai formációjával pedig annak a dialogikus poétikai paradigmának az összefoglalása, amely a húszas évek végén Szabó Lőrinc és József Attila költészetében jelenik meg a magyar lírában, filozófiai jellegében pedig mindennek következményeként a fundamentálonológia poétikai adekvációjaként jelentkezik.

Mindez az összefoglaló jelleg először a Babitscsal való összefonódottságot újra nyíltan is vállaló gesztussal kap megnyilatkozást. Babits jelentősége ugyanis ekkortól túlnőtt Szabó Lőrinc számára a személyes kapcsolaton: 1938-tól kezdve költői művében jelzésszerű fontosságot jelent Babits nevének idézése. Éppen akkortól, amikor személyükben végletesen távol kerülnek egymástól (lásd a *Babits betegágyánál* című, általam publikált Szabó Lőrinc-írást),¹³⁷ amikortól rég megszakadt barátságuk után költői vonzalmaikban, politikai állásfoglalásukban is távolodóban vannak egymástól. Ezzel egy lényegibb, az életrajzi-világnézeti ellentétet felülmúló, Szabó Lőrinc számára meghatározó azonosságtudatot kell feltételeznünk.

A harmincas évek közepétől válik a Nyugat-líra sajátos poétikai problémájává a létezés metafizikai vonatkozásainak (sejtelmeinek, igényeinek és elérhetetlenségének) megérezkítése. Ez pedig összekapcsolódik Babits költői gyakorlatával, amely éppen e törekvés nagyformátumú mintájának, a dantei műnek magyarításával teremt önmaga és a magyar líra továbbalakulása számára érvelő példázatot.

Azt a sajátos versszemléleti módot befolyásolja ezzel, amely éppen a harmincas évektől lesz a Nyugat-líra sajátossága, mind a pályájukat záró klasszikusok összegező mozdulataiban (Babits, Kosztolányi, Karinthy, Füst), mind a pályájukat szinte felsőfokon kezdő ifjak (Weöres, Jékely, Rónay, Vas, Hajnal Anna, utóbb Radnóti) akkori tájékozódásában, József Attila utolsó megnyilvánulásaihoz is található efelé is mutató törekvés, és Szabó Lőrinc lesz az, aki összegzésébe emelve példamutatóként gondolja végig verseiben és műfordításai gyűjteményes összeállításában ennek a versszemléleti lehetőségnek poétikai következményeit is.

Ebben a líratörténeti helyzetben lehet eligazító filológiai adat a *Harc az ünnepért* kötetdedikációjának szövege, amely éppen a későnyugatos líraformáció korábbi modelljére, a Babits-Szabó Lőrinc költői szimbiózis virágkorára, 1919-20-ra, a *Purgatórium*-fordítás és a *Föld, Erdő, Isten* kötet keletkezésének idejére utal vissza. 1938-ban, a poétikai összegezés idején Szabó Lőrinc tudatosan fordul vissza pályakezdő kötete, a *Föld, Erdő, Isten* igényeihez. Ahhoz az eszményhez, amelynek létrejöttékor Babits Dante-fordítása annak a költői alkotásmodnak előhírnöke és tudatos megvalósítása, ami korábban hiányzott a magyar költészetből. A nyelvi biztonsággal leíró élmény-líra ellenében Babits a filozófiai meghatározottságú történetekben való költői megszólalás világirodalmi tekintéllyel övezett példázatát teremti újjá magyar nyelven.

Babits vonzódása a dantei műhöz nemcsak személyes és főként nem véletlenszerű. Világirodalmi összefüggésben is tárgyalható tendencia. Néhány röpké példát: költökét és egy literary gentlemanét. A klasszikus modernség két nagy alakja, George és Eliot szintén példa-

erejű, meghatározó nagyságnak tartja Dantét, George maga készít is - bár töredékes - fordítást a műről. Pound alkotásmódja pedig Dante modern reinkarnálódása.

A szerkesztőnek és művészszerzőnek is kiemelkedő Balogh József pedig felfigyelvén a törvényszerű összefüggésre, amely a Dante-fordítás költészszerző, modellteremtő ereje és Babits példává váló költészete között érezhető, 1929-re kikényszerített a költőből egy kis Dante-könyvet is, utóbb pedig megálmodta számára a folytatást, az *Amor Sanctus* kötetet.¹³⁸ Hiszen a középkori himnuszok hallatszanak éppen a *Purgatórium*tól kezdődően már a dantei mű szövetébe szöve. Balogh József nemcsak az általa alapított és szervezett Magyar Szemle könyvtárait akarja ezekkel gazdagítani. Babits a legjelentősebb élő költő, akinek életművéért ekkor indul meg a küzdelem: Szabó Lőrinc és József Attila elvi-esztétikai szakítása csak az egyik irányú mozzanat, Illyés éppen a hasznosság-elvű, nép-nemzeti hagyományt is vállaló nemzeti költő szerepkörét igyekszik elfogadtatni Babitscsal, Balogh a költő kedve szerint való feladatokkal is erősíti a metafizikus mozzanatok a babitsi poétikában.

A dantei trilógia darabjai közül éppen a *Purgatórium* válhatott a kései Nyugat-líra mintájává. Utalhatnék a *Purgatórium* leginkább bukolikus jellegére is, melyhez közvetlen is kapcsolódhattak a két háború közötti líránk hasonló tendenciái Babitstól és a *Föld, Erdő, Isten*től az újklasszicista hullám követőig (melyeket többek között Rába György monográfiáiban, valamint Ritoók Zsigmond, Rónay László és Tamás Attila tártak fel),¹³⁹ de inkább azt hangsúlyoznám, hogy ez a mű az, amelyben egyrészt az esendő ember a főszereplő, a tévedések és bizonytalanság világában vergődő, kiközösített és véletleneknek kitett kreatúra, aki a maga ég felé vonó vágyaival, de egyben bűnös létezésével jelenik meg, - ugyanakkor egyfajta védettség búrja és aurája is körülveszi, hasonlatosan éppen Babits későbbi verséhez, a *Psychoanalysis Christiana*-hoz. Ugyanakkor mindez még 'földi' mértékű, ahová „Vergilius” kíséri a költőt, az aurát a filozófia adja. Nemcsak a hívő keresztény Babitsra méretezett (aki költészetével a *Paradicsom* összhangzatába is követheti mintáját), de például a metafizika vonzását csak költőként átérző Szabó Lőrinc számára is a poézis otthonosságát biztosíthatja. Belefér mind Kosztolányi *Hajnali részegségének* „vendégség”-élménye, mind a *Tücsökzene*-béli *Az Árny keze* elképzelt és megidézett-vágyott kézfogása, sőt *Az elképzelt halál* lárvalétet levetkező, a „Költő Agyá”-ra visszautaló látomása.

Magyarázatot ad ez a kapcsolódás a kései *Nyugat*nak oly sokféleképpen értelmezett Babitshoz való viszonyára is. A kapcsolatnak az eddig túlzottan is hangsúlyozott etikai jellege mellett a minta-alakító ihletését emelném ki: a következetesen megalkotott Dante-fordítással Babits átgondolta a továbbiakban önmagára is érvényesen alkalmazott versmintát, amely a késői Nyugat-lírárt is befolyásolóvá válhatott. A nyersanyagában epikus, lineáris történetet (novellát vagy mítoszt) reprodukáló verset, amely lényegében a kreatúra veszélyeztetettsége és létezése megoldottsága között pulzálva törekszik a műalkotás poétikai megalkotottságát maximálisan beteljesíteni.

Babits azután ezt a mintát visszafelé is érvényesíteni igyekezett, a *Nyugat* költői gyakorlatának egészét belevonni: ezért is hangsúlyozza az Ady-életmű építményének koncepcionális egyezését kismonográfiájában is a dantei építkezéssel. De talán irodalomtörténetileg még fontosabb: a versmodellnek a lehetséges skálán más-más fokozaton elhelyezkedő megvalósulása lehet - mondjuk még az olyannyira különböző - Szabó Lőrinc-i, József Attila-i vagy Weöres-i verstípus is. Babits Dante-fordításával korszakmeghatározó lett, amelynek első leglátványosabb repetíciója éppen Szabó Lőrinc műfordításgyűjteményében, az *Örök barátaink* kompozíciójában következik el. (Ezért is tartják némely kortársai - sőt utóéletében is - a műfordító Szabó Lőrincet jelentősebb irodalomtörténeti személyiségnek a költőnél; de hát hasonló sokáig éppen Babits esetében is előfordult; nem is beszélve arról, hogy Németh László az Arisztophanészt fordító Aranyt a költő fölé emeli.)

Az *Örök barátaink* végül is felfogható egy, a babitsi-dantei kompozíció szellemében fogant hosszú versnek, a *Hajnali részegség*, az *Ősz és tavasz között*, az *Egy téli bodzabokorhoz* a létezés különböző ciklusidejeit metafizikus vonzatokkal kapcsoló poétikai lehetőségei kibontásának, az 1943-as *Összes versek* és a *Tücsökzene* előképének.

Végül is mindezt figyelembe véve hol helyezkedik el Szabó Lőrinc költészete poétikailag ezen, a Babits megformálta mintaskálán?

Szabó Lőrinc a költészet keresztútján áll. Nemcsak a magyar irodalomban, de századunk világlírájában is. Költői teljesítményét leírhatjuk úgy is, mint olyan konok és következetes alkotót, aki állandó igazságra-törekvésével éppen az egy Igazság létezését kérdőjelezi meg; költői alkatát bemutathatjuk, mint a legcélratörőbb egyéniséget, aki pályája beteljesítésével éppen a célját veszíti el; történelmileg a hit szolgálatában álló kálvinista papi nemzedékek neveltjét mutathatjuk fel benne, akiben megbicsaklik a hit is: Istenhez vágyódását a tények rideg tisztelete utasíttatja minduntalan vissza. A *másság* megtestesülése költészetének maradandó eredménye.

Ha költői alakját imígyen látom feltűnni, reprezentálhatja-e jobban önála ezt a századot bárki is? A századot, amelyben minden következetes törekvés éppen önmaga ellentétére váltott át; ahol a kimondott szó a megfogalmazásba fogás pillanatától mást fedez; ahol a tett állandó ellenkezésbe ért a morállal és ahol az ember végső menedéke, a magány is újabb kiszolgáltatottság terepévé lényegül át: „Magányod barlangját kard kutatja át”.

A formák és normák a költő szeme láttára semmisülnek meg, bárha versében létükhöz is ragaszkodik: minden látványosan önmaga ellentétéként is létezik. Egyidejűleg is, utólag még inkább. A század első felében világnézetek tettekben leplezték le magukat: második felében ebből eszmélkedik az emberiség. Ha van költő, aki a tett és eszmélkedés *másságot* kiváltó tényeit a kétségbeesés pokláig átérezve fel tudja mutatni, - Szabó Lőrinc az.

Hányféleképpen félreérthető volt. Epikussága, látszólagos lineáris okoskodásai történeteket, azonosulásokat olvastattak ki műveiből is: szélsőségeket, sőt még bizonyos fajta rajongást is. A mindig kívülállót történetei okán könnyű volt mozgalmakhoz kötni: a szenvedélyes végig-gondolást azonosította az elfogult kortársi közvélemény az odaadással. Történelmi sérülések ütöttek egymásra e költészet recepciójában. Az egymásnak feszülő tettek idején könnyű az embert ütni, nehéz szavát meghallgatni, üzenetét mérlegelni. Csak éppen a mindig csalódott ember csalimeséit volt nehéz Szabó Lőrinc történeteiben is értelmezni. Ki figyelte: a *Vezér*, a *Semmiért egészen* vagy *Az elképzelt halál* és a többi vers egy-egy céltudatos építmény, amely nemcsak előre, de vissza is számlál: épít és bont, - elemez és érvénytelenít. A *Vers és valóság* című magyarázatgyűjteményt olvasva, amelyben halála előtt a költő maga értelmezte összes versét, lesz igazán csodálható a költői mű zsenialitása: látható, hogyan nőtt a mű a költő egyénisége, élete, gondolkozása fölé.

Ugyanakkor a magam részéről még egy másfajta kinyílást is érzékelek ebben a költészetben. Éppen az okos csalimese-jellegre merőlegesen. Nem megsemmisítve azt, de a biztos bizonytalanság ellenében.

Ugyanis Szabó Lőrinc teljesítményét leírhatjuk úgy is, mint olyan reménytelen alkotót, aki az egy Igazság széthullásának következtetéséből az Egy igazságának védelmét vállalja magára, víva a személyiség szabadságharcát; költői alkatát bemutathatjuk úgy is, mint a legbizonytalanabb egyéniségét, aki történelmi-szociológiai célját elveszítve a költői pályáját akarja beteljesíteni; történetileg pedig a hitetlenség rideg mélypontján láttathatjuk úgy is, amint költészetében sajátos üdvtant is izzít. Nem megoldásokat ad, de elszánt eltévedést és hiánytól szenvedő keresést. Sokat említett formai erőssége: ennek a sokféle *másságnak* az összefogása

a kompozícióban. Sokat magyarázott merész szabálytalanságai: a hitelenség szabályosságán ütött sebek; az üdvözülésért kiáltó szenvedés jajdulásai. A csalimese és az üdvtörténet egyszerre él, teljeseedik ki, akár egymástól függetlenül is. Mindkét olvasat érvényes a másik figyelembevétel nélkül. Mégis, azt hiszem, a kétféle tendenciájú olvasatnak az egyszerre való érvényessége jelentheti a Szabó Lőrinc-i költészet nagyságát. Éppen ezzel a kétféle olvasati lehetőséggel utal vissza a mintára, a babitsi-dantei *Purgatórium*-ra, önmaga is mintha alkotói személyiségével éppen a mű poklot is megjáró hőse lenne.

* * *

Ahogy a visszatérés, a pokolraszállás is kapcsolódott Babits személyével. 1945-ös *Naplójában* rögzíti: „*A tékozló fiú csalódása*: a fiú, az érthető. De ki az apám?... Eddig, a magam számára, Babits volt. Most, a sorsdöntő fordulat után, hogy újra átfutottam ezt a verset, azt hiszem, hogy az apám: a Jelen.”¹⁴⁰

Az 1927-28-as versválsága a megújult személyes szakításon túl a költői mértékben is leszakadást jelent. A húszas évek korábbi különbözősége idején a babitsi mérték még meghatározó volt Szabó Lőrinc számára, az ellen lázad. Füst Milán *Nyugat*-beli támadása és Babits nemvédelme, „süket” hallgatása még akkor is bántó volt, ha Szabó Lőrinc nem tudhatta, hogy ez nem a védeni-restség, de a szintén-támadás elhallgatása volt. Párversben reagál Szabó Lőrinc: megfogalmazza, még búcsúzóul a babitsi eszményt, felmutatja, hogy azután a leszakadás pokolfájdalmát is kifejezze. Két héttel *A tékozló fiú csalódása* előtt adja közre - annak szinte prologusaként - a később *Harc az ünnepért* címmel jelölt versét:¹⁴¹

s falba léptem s ajtót nyitott a fal,
nyilt az ajtó és nyiltak jó csodák
s én boldogan botladozom tovább
idegen romokon s magamon át
s nem félek már, hogy újból elveszítsen:
két kezével egyszerre tart az Isten
s ha azt hiszem, hogy rosszabb keze büntet,

jobbja emel, és fölragyog az ünnep.

A János evangéliumából ismert kép („Én vagyok az ajtó: ha valaki rajtam megy be, megtartatik,...”) groteszk hangszerelésű belépője alakul át a megoldottságot ünneplő diadalmas himnusszá. Így még hiteles az első változat címe is: *Falba léptem s ajtót nyitott a fal*. Utóbb, éppen *A tékozló fiú csalódásának* ellenkező irányú cselekményvezetése után már értelmetlenné válik ez a címbeli abszurd kinyilatkoztatás, apokrif helyett a vers vágyakozássá alakul át - már változott címmel: - *Harc az ünnepért*. Amit az egyik vers épít, a másik lebontja. *A tékozló fiú csalódása* című versben már ellenkező előjellel jutunk az expresszív-groteszk képhez: nem a megnyílás, hanem éppen a bezárkózás képletét találva:

Lassan s rémulten, mint még sohasem,
tapogatta az arcát a szemem,
és nem birtam már kérni, szólni se,
s mint fenékgifagyott tenger vize,
úgy megnémult a kétségbeesés,
úgy megbénult bennem az élet, és
csak néztem, mint egy életreiatd holt,
csak néztem istent, istent, aki vak volt
s nem tudhatta, ki vagyok s mit tegyen.

A vers legjobb, legemlékezetesebb része ez, alig változtat rajta a költő, amikor másfél évtizeddel a napilap-közlés után átdolgozza kötete számára. A pár sornak van olyan költői értéke, hogy emlékezetessé tegye az egész - talán túl is írt - verset, és van olyan szuggesztív ereje, hogy életre keltse, átértelmezze a vers egészét is. Sőt belekösse századunk egyetemes gondolat- és érzésvilágába.

A *Nyugat* első évfolyamában, 1908-ban írja a fiatal Lukács György Szabó Lőrinc későbbi mesterének, Stefan Georgenak költészetét jellemezve: „Közelség és távolság: mit jelent e kettő viszonya egymáshoz? Emberek közötti viszonyok alakulásai szempontjából az elmondások és elhallgatások váltakozása módjának ritmusait. Ma mindent elmondunk egynek, valakinek, mindenkinek, és soha, de soha nem mondtunk el mégsem valamit igazán; olyan közel van mihozzánk mindenki, hogy közelsége átalakítja azt, amit neki magunkból juttatunk, és olyan igen messze mégis mitőlünk, hogy útban kettőnk közt minden eltéved. Mindent megértünk, és legfőbb megértésünk mégis egy áhítatos csodálkozás, egy vallásosságig fokozott semmit-sem-értés; vad erővel vágyódunk ki gyötrő magányosságok közül, és legnagyobb közelségeink az örök egyedüllét rafinált kiélvezései. [...] Amit elhinni kell, és elhinni nem lehet, hogy két ember sohasem lehet eggyé igazán, az minden versének és - főleg összességüknek tartalma. [...] ember és ember közt csak egy csendes kézfogás tartamára vannak közösségek, csak mint vágyaknak képzeletben előlegzett teljesülései, és egy lépéssel közelebb egymáshoz, egy pillanattal tovább együtt, vége minden összetartozás illúziójának.”¹⁴²

De ugyanez versben itthon is megfogalmazódik, utóbb, Tóth Árpád egyik legemlékezetesebb versében, Szabó Lőrinc közvetlen közelében:

Küldözzük a szem csüggedt sugarát,
s köztünk a roppant, jeges úr lakik!

Szemben ezzel megszólal a másik szólam is: a magányba kényszerült ember poklát a másikért - vagy másokért - felelős élet, az egyes ember önös lényén kívüli „túlvilág” vállalásával vágyja feloldani. Szabó Lőrinc későbbi barátja, Németh László erre építi első regénye, az *Emberi színjáték* szerkezetét, és így fogalmazza majd életprogrammá tájékozódó és tájékoztató fellángolásában, a *Tanúban*. „Tetteim nem arra tekintenek, amerre a fák, állatok tettei. Lelkem köldökszínórja kivezet ebből a világból. Leghűbb hűségemmel nem abba a célszerűségbe kapaszkodom, melyet sejtjeim és molekuláim érdeke diktál. Amikor magamhoz ragaszkodom, egy ’túlvilág’-hoz ragaszkodom; onnan kapom az erőt és onnan a megnyugvást. [...] A hit olyan, mint az Einstein elméletben a választott koordináta-rendszer, a szemlélő nézőpontjától, ’világnézeti helyétől’ függ; míg a vallásos érzés ’invariáns’, kibírja a nézőpont cserét [...] Vallásos vagyok és ’hitetlen’.”¹⁴³

Szabó Lőrinc mintha Babits szellemében átelné a George és a Németh László felvázolta lehetőséget is. A *Falba léptem és ajtót nyitott a fal* című vers és az *Apámnál* címmel közölt még feltételezi a csodát: a pillanatnyi találkozást, az ünnepet, illetőleg a kézfogást. A második vers az ebből a poétikailag is megoldható illúzióból veti ki a költőt. Amit mint az új poétikai paradigma megtalálását írhattunk le és méltathattunk, az Szabó Lőrinc, az alkotó személyiség és az élete zavaraival küzdő ember számára végtelen fájdalom forrása lett. Ez tölti el előbb zavarral, utóbb a poétikai megalkotottság gyönyörével, majd élettrajzi csapdái szaporodtán egyfajta visszaharmonizálódás igényével.

Szabó Lőrinc egy evangéliumi példázatból kölcsönző versben szinte öntudatlan eléri a legmélyebb poklot, egyszerre szenved az emberek közötti kapcsolat lehetetlenülését és éli át az ember metafizikai magára maradását. Kitűnő verskomponáló érzéssel egyszerre utal a vers Babits *Fortissimójára* és a *Bibliára*. Rájátszásával Babits ’istenkáromló’ megrendülését

visszhangozva, egyszerre ítélkezik volt mestere felett éppen annak valahai keserű szavaival, és éli át az isten-távolságot. A vers ugyanakkor parafrázisa a kereszten elhaló zsoltárszavaknak is („Én Istenem, én Istenem! miért hagytál el engemet?”). Szabó Lőrinc, református prédikátorok leszármazottja, a debreceni kollégium neveltje, szinte az evangéliumi modellt követve végzi el a pokolra szállást, és rideg ateistává válva számol be rettentő tapasztalatairól. Egyszerre tudatosítja így a magányt és az ateizmust. Magánya kettős: Isten nélküli és ember nélküli. És ez ebben a versben feloldhatatlan: az egzisztenciális magáramaradottság éppen az emberi kapcsolatnélküliségen - mint életrajzi ihletőn - virágzik ki. Így itt az emberi felelősség sem kaphat hangsúlyt, éppenhogy a magány általános érvényűsége deklarálódik - címbe emelve is: *csalódás*.

„Hogy rettenetes, elhiszem, de így igaz.” Ez a grammatikai-poétikai szólam lesz ekkortól a Szabó Lőrinc-i költői-alkotói magatartás jellemző gesztusa. De épp ez a gesztus leplez is: megrendülést takar. Amit kimond, az nem az ő óhaja, akarata, csak felfedezése. A kegyetlen tartalom megszenvedett élményről ad hírt. Keserű csalódás végállomása; érzelmi és tapasztalati fedezete: a fájdalom. Egy évtized küzdelme fullad itt ebbe a fagyba. „Egy kis értelmet a reménynek!” - ordította és szuggerálta, követelte és várta. Tulajdonképpen a tékozló fiú szónoklata, közeledése apjához pályakezdése évtizedes motívumait ismétli el. Az igazi pokol nem *A Sátán Műremekei* idején nyaldossa körül. Ott még tömegeket lát, a néptribun lázadó beszédek tarthat. Van miért, van kinek beszélnie. 1928. február 5-én, a *Pesti Napló*ban - akkor még - *Apámnál* címen közreadja ezt a pár sort is magába záró hosszú verset, és ezzel, a magyar irodalomban talán elsőként elindul egy úton, amely századunk emberét a maga Passióján kíséri. Pokolra szállás - metaforikusan hányszor leírtuk. Éppen a legnagyobbak jellemzésére: Bartókról, József Attila későbbi pályaszakaszáról. Az elsőség a művészi megvalósításnak ezen a szintjén nem jelenthet értékkategóriát. Mégis ezt is látnunk kell: Szabó Lőrinc talán elsőként végezte el ezt a pokolra szállást századunk magyar költészetében.

Mi volt ennek a pokolnak a „fedezete”? A teljes magáramaradtság: a lázadó elveszít minden közösségi kapcsolatot, a világ embert kiszolgáltatottá és kizsákmányoltta tevő rendjét megváltoztathatatlannak érzi, a példától, a mestertől, Babbitstól végképp elszakadt, szerelmi válsága tarthatatlan kompromisszummal zárult: megmaradt családi kötelei között, és kedvesétől is - legalábbis három évig - távol tartotta magát.

- Számkivetett vagy,
de úr, ne felejtsd el!
Kívüled semmi sincsen:
egyetlenegy vagy
egyetlenegyszer
s oly árva, mint az isten.

(*Egyetlenegy vagy*)

Kényszerűen kiharítja magát a világból. 1928 elején még a tékozló fiú csalódásaként éli át ezt a pokolra vettetést, 1930 szeptemberében már „úr”-ként védi a magány pozícióját, az „embertelen” létezés leírásával előlegezve a „személytelen” költői pozíciót.

Ne magamat? De! Magamat!
Mindenki magát!
Nem magamért, mindenkiért
siratom én a magányt.

Magad vagy, Ember, a hadsereged,
és a harc rémületes;
undorodj s halj meg, tiszta szív,
de míg bírsz, védekezz!

(*Ne magamat?*)

Egy másik versében pedig: „mi csak mi vagyunk, egy-egy magány, se jó, se rossz.” Mint külön bolygók, túl minden emberi meghatározottságon. Mint a lelkek az ókori Hádészben vagy a bibliai Seolban.

Mi élteti ezt a költészetet ekkor? A kitaszítottak pártütése? De itt többes számról beszélni sem lehet. Mert minden embert magához hasonlóan a magány csapdájába vetettnek tekint - de mindenkit külön-külön veremben lát. Az emberi sors összeköt ugyan, de éppen csak a sorsszerű különlét hasonlatával.

Mégis, ez a pokol sem lehet zárt, intakt. Ezt is veszélyeztetik. A magányos ember önmagában is kiszolgáltatott: „Az üldöző nem mond le rólad!” vagy: „Hány kéz szed szét és hány parancs rendelkezik velem!” Együtt és egyszerre érzékeli a társadalmi és egzisztenciális magányt és e magány kiszolgáltatottságát:

Év, évre, cibálnak
idegen erők,
együtt, külön, össze-vissza,
sírók, nevetők;
év-évre lassan pusztulunk
gonosz ujjaik között,
nem tudva azt se: ki bolond
van e sok kéz mögött?

(*A bolond kezei közt*)

Milyen lehet - vagy egyáltalán lehet-e? - az emberi kapcsolat? Nagyon keményen, ijesztő-pontosan leírja ezt is: a pokol abszurd idillje a *Semmiért egészen*. A vers eddigi megértő értelmezése: a magánytól szenvedő ember kegyetlen társkereső jajkiáltása. Ha az ember létállapota az állandó opposzió a világgal, ebben társat nem vállalhat, legfeljebb „alkatrészt” szerződthet, a bolygó lélek holdját. Ahogy ő ment tékozló fiúként valaha „apjához”, közeledjen valaki őhöz is, aki magányában már maga is úrrá keményedett. A kiszolgáltatottság, a magány rendje így kívánja, csak ezt engedi, a társas kapcsolat modellje csak e szerint épülhet ebben a pokoli szférában. Ha az Én történeteiben csak megalázást és száműzést tapasztal, az elzárkózást választja védelméül: a társul jelentkezőtől még ezt a belső védekezést is meg kell tagadnia. Cserében mit ígérhet? Semmit. Ez a címbe is emelt feltétel. „Két önzés kétes alkuja minden egyéb”,¹⁴⁴ vagy - mint a végső megfogalmazás mondja: - „titkos párbaja”. A vers gondolatmenete töretlen, a költő a feltételeknek pontos ismeretében van: hiszen ezektől szenved ő maga is, saját csalódásainak emléke is benne él. Tudja: ez a tekintet nélküli, sorsszerű kiszolgáltatottság „zsarnokság” eredménye. Amit ő nem bocsát meg soha, hogyan remélheti, hogy neki megbocsátják? A záró poén mégis elüt a vers egészétől.

Szabó Lőrinc paradoxonokat kedvelő költői fogalmazásának egyik felszíkázása lenne csak?

Hallgassunk egy magyarázatot. „Az ember nem, de Isten képes a teljes integrációra. Sőt nemcsak képes, de lényege a teljes integráció. Nem joga, hanem lényege. Éppen ezért, amikor maga a költő is arról ír, hogy ez a törvényadás zsarnokság, téved. Zsarnokság lenne az ember vagy akár a költői biográfia szintjén is, de nem az a költészet magasabb rendű világában [...] s a zárás szinte már nem is a törvény kimondása; transzcendentális átváltoztatás, ‚varázslás’ vagy megváltás birodalmába vezet el: az integrált lénynek látnia sem kell új élettere, új birodalma határait, ‚örzöttből’ ‚védetté’ vált. Védett a külvilág és védett a kapcsolat belső bántalmaitól egyaránt, sőt, ami még ennél is fontosabb: védett saját magával szemben is. S a megbocsátást sem kell kivajúdnia magából többé - tulajdonképpen ‚szenvedéseitől megváltatott’.” Egy diáklány látja így a verset, szemben a költő ötvenesévekbeli önmagyarázatával 1991-ben.¹⁴⁵ Mintha a *Személytelen* című verssel magyarázná ezt a költeményt.

Mindenesetre - éppen a vers bevezető mondatai mutatják - a költő „pokoljárásának” része a vers is. Talán éppen e vers paradoxonában jut el a költő úgy a pokol mélypontjára, hogy hirtelen megszületik benne a megváltás eszméje is. Ahogy saját csalódását, megalázottságát mint ötóle magától való független függést leírja, abban a pillanatban már átéli annak abszurd voltát. Ha ő szenved (lásd *A tékozló fiú csalódását*), akkor kétségbeesésében még láthatja öröknek, megváltoztathatatlanak, amire esetleg csak bosszúval, foggal-körömmel védekezés-sel válaszolhat; de ha már ő gyakorolja úrként, máris fel kell fedeznie a feloldás szükségességét, sőt: lehetőségét. A pokol mélypontján, amikor a megalázott és kitzsított maga válik megalázóvá és kitzsítóvá, egyszerre felfedez önmagában egy másik emberi dimenziót, amelyben már érvénytelen a pokol rendje, amelyben az összetartozás már nem a kiszolgáltatottság és kizárás rendszerét reprodukálja. Az áldozat teljessége olyan felszabadító erővel hat, hogy új erőteret teremthet („majd elvégzem magamban”), ahol nem a kizárás, de a „megbocsájtás” a jellemző.

Ennek a nézőpontnak a tudatosodása épp a *Tücsökzene* születése előtti pillanatban, 1945-ös *Naplójában* történik. Ekkor fogalmazza meg prózában a *Semmiért egészen* élethelyzetét: „Nem ti tudjátok, mi a győzelem, ti, győztesek! Aki alul van, az tudja, a saját gyötrelmei mutatják meg neki azt a gyönyörűséget, amit ti nem érezhettek! A pokol tudja csak igazán, hogy mi a mennyország!”¹⁴⁶

A tékozló fiú csalódása és a *Semmiért egészen* egymást feloldó ellentétek: az elsőben a társ-keresés csuklik a kitagadottság magányába; a másodikban a megalázás mélypontján megtörténik az ítélet („zsarnokságom”), ezzel erőt vehet a magány poklának („magam”) kapuin. A vers zárszava így lehet a társ feloldó jelenlétének jelzése. Ez a zárszó már kapcsolódhat az alapvető költői óhajhoz, amely az egymás megalázásán alapuló világ rendjét opponálja: „a világnak kedvemért ellentéte vagy”.

Szabó Lőrinc költészetében egy hagyományos emberkép kérdőjeleződött meg úgy, hogy végül egy bonyolultabb, de összetevőiben dialógusra bomló emberképet teremtett a helyében. Ha ő maga is Babits személyére konkretizálta a tékozló fiú apa-képét, akkor az általa felbontott emberképet a cím szerint is *Babits*hoz kötött versének szavaival jellemezhetjük: „Mit láttam benned? / Hőst, szentet, királyt.” A történelemben és társadalomban tevékenyen részt vevő, a keresztény és humanista értékrend mértékét és tájékozódási pontjait vállaló szereplés lehetőségét kérdőjelezi meg.

Menteni, menteni, megmenteni!
Könyörögni az istennek, aki
megúnta örök trónját, ingatag
angyaloknak, hogy le ne bukjanak,

visszaszegezni hulló csillagot,
mosni a felhőt, ne fogja mocsok,
látni a rosszat: nincs semmi szilárd:
és mégis akarni az ideált:

(*Felirat*)

„Nevesd ezt a boldogtalant” - ezzel a sírfelirattal búcsúztatja a Babitsban sűrűsödő ideált. „S ha van is, kézen-közön elvész az ideál”.

Az ő embere egyszerre szenved a kényszerű szereptelenség és magány poklait, és vágyja a megváltottság pillanatait, és e két szélsőséget magába zárva éli mindennapjait.

Így azután természetes, olyan helyzetekben, mikor a történelem a cselekvő embert igényelte, a meghaladottnak feltűnő babitsi eszmény tündöklő példává magasodhatott, költészetében is megemelve az „apa” líráját. A csalódott fiú pedig valóban tékozló fiúként jelent meg: alkalmi versekben követte - mint láttuk - a történelem menetét. Ez a szerepcsere a költői erő intenzitásában is érezte negatív hatását. Mihelyt azonban a közvetlen történelmi kihívás szűnőben volt, hirtelen, robbanásszerűen felszabadultak a Szabó Lőrinc-i költészet energiái. Ihletőként pedig megisméltódott *A tékozló fiú csalódásának* életrajzi csapdája. Egy korszak, amely számára a költő alkotóerőinek legjava állt munkára készen - és ezt utóbb a *Tücsökzene* bizonyította is -, megtagadta: ez Szabó Lőrinc számára a „Rettenetes Év” poétikai tartalma. Ismét megalázás és magány környékezi, a kiindulás ismét a kivetettség.

Ekkor értelmezi át *A tékozló fiú csalódását*, Babits helyett már a Jelent helyettesítve be a versbe. Ennek a megállapításnak szinte kiegészítése, folytatása, amit a *Tücsökzene* ihletének mondhatunk, „az örök nagy ellentét az egyén és a mindenség között, a külvilág zengő, önfeledt boldogsága és a magam nyugtalansága között.” „tündéri titkok, brutális valóság, rettegés, mámor és fantázia egyre sodróbb özönlésében”¹⁴⁷ alakul nagy életmeditációja, amelynek paradoxona: az egyes ember történeteit gondolja végig a születéstől a halálig, - de ez az egy ember nem bírja el önmagában a megterhelést, amelyet a sors nyit a számára: az annyiszor idézett, legcsodálatosabb életprogram is csak a töredékké válást demonstrálhatja. Az Egyes történetei így összegeződnek a torzóban a *Különbéke* receptje szerint:

Nem, nem, így a leltár is töredék:

Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!

Mégis, a ciklusnak más irányú fogódzói is vannak: megtalálja a megváltódás, a kiegészülés dimenzióját; látomásában az ember mint társas lény, a másokkal vállalt kapcsolat elképzelésében emelkedhet ki saját magányának poklából. Ami lényeges számára az életben, azt egy-egy látomásban összeszövi egy-egy társsal. A költészetéről szólva saját *Hajnali látomás* című, és az akkor általa talán már ismert József Attila-i *Magad emésztő...* kezdetű versekhez kapcsolódva a *Babits* című darabban éli át a két magányra ítélt alkat egymást feloldó párharcát, a „teljes alázat”-ot és a megbocsátás gesztusát, egymásra vetítve bemutatja a huszadik századi emberi reagálások szivárványképét, egészében a *Semmiért egészen* alaphelyzetét ismételve meg. A szerelem teljességét az *Egymás burkai* és *Kettős hazánk* című versekben éli át, a szeretkezés páros gyönyörének érzéki világát világirodalmi rangú megjelenítésben örökítve meg.

De mindez képtelen feloldani a magány valóságos szorítását. A társas lét a látomásban valósulhatott csak meg, hiszen Babits halott, a felidézett kedves, Anna főhercegné is a távolban él, de a közeli kedves, Erzsébet is csak „rendetlen” szabály. A magánynak ezen a

mélypontján ismétlődik meg - bár most épp ellenkező előjellel - *A tékozló fiú csalódása* idején átélt pokoljárás. A *Te meg a világ* „istent akaró ateistá”-ja, az 1945-ös *Naplójában* harcos antichristiánus most is „hit fölött és kétely alatt” ihlető kíváncsiságával tekint a *Bibliát* hallgató ózdi gyülekezetre. „Hitetlen vagyok, vergődő magány.” - szögezi le. De a gyülekezet feloldja körüle a magányt. A *Semmiért egészen* paradoxona ismétlődik meg itt: a magány poklába záruló individualista felfedezi a rajta kívül álló mérték szükségét, megszületik a kézfogásra felkészült ember képlete. *Az Árnny keze* a vers címe; a mérték, amely az egyes ember magányát feloldja, a vágyott szeretet poétikai megtestesülése. A látomás misztikus pillanata megtestesül: ezzel a kézfogással alakult harmonikusan emberarányos méretűre a környezetében való létezését, földi meghatározottságát vállaló, már nem megalázott, kirekesztett és nem - ezt kompenzáló - önzően világnagyra növesztett költői személyiség.

Mit jelent Szabó Lőrinc költészetében a társas meghatározottság? Sokáig - magam is - úgy magyaráztuk, hogy az *Összes versei* zárása idején elért „személytelen”-ség után egyfajta humanizmusnak a jelenlétét jelenti ez költészetében. Sokáig mindennek megjelenését csakis *A huszonhatodik év* szonettciklusára időzítve igazolták vissza. Magam már a *Tücsökzene* előtti alkalmi versekben érzékelem a jelenlétét. Ugyanakkor ezt az általam is magatartása, szemléletmódja humanizálódásaként érzékelt alakulást költői teljesítményében egyfajta visszalépésnek, - a poétikai feszültség oldódásának is láttam: a valahai *néző* és *aktor* kettősére alapozott, utóbb a személytelenné váló létezőt kiszolgáltatottságában bemutató versmodellek után ezzel egy hagyományosabb versszemlélet felé fordul, a létezés drámáját átélő ember - történelmi sanyargatásai ellenében - társas lényként megosztja tetteinek a felelősségét és egyben kiszolgáltatottságában védő társakra szorítkozik. Ezáltal patetikus tónust kap a vers, előadásmódja retorikussá válik, gondolatmenete pedig didaktizálódik, a vers elégiai jelleget ölt. Ugyanakkor ez a patetikus tónus egyben olyan ünnepélyességet foglal magába, amelynek a segítségével a költő azokhoz a poétikus megoldásokhoz jut el, amelyekkel a hinni képtelen ember metafizikus sejtelmeket tud kifejezni.

Az Árnny keze a költő szerint is kulcsvers: ami az emberből hiányérzetet váltott ki, az a versbe a megoldottság ihletét hozza. Így érthető, hogy a vers egyszerre emeli ki a költőt élete csapdájából és segít költészete egyik megoldatlan motívumát átértelmezni. Ez az a vers, ahol költőként visszahódítja Szabó Lőrinc a *Bibliát*. Ifjúkorától inkább kedvelte „Gilgamesék kőbeírt époszát”, a „Szentírások Népköltészeté”-t, „amely nem kívánt hitet”, „mert csak Költemény”. Ezért fordult a keleti filozófiák történetei és példabeszédei felé is. Az egyházi gyakorlatban - a „papi” „Mythológiában” - a bibliai történet és példa elidegenedett, emberen kívülivé vált, ha beleélte magát az imádott Isten szerepkörébe („sokszor én magam voltam Ő”), csak hitelenségét fokozta a jelenet groteszk tanulsága. Ebben a versben siklik vissza fantáziája Buddhától a gyülekezet által megidézett evangéliumi személyre, akinek képében éppen az emberi vonatkozások villannak fel. Ezzel az „emberi színjáték” új lehetősége született meg, amelynek pozícióját most is pontosan jelzi, a korábbi „magamban” megfelelője lett: „én teremtem”.

Így azután a sajátos Szabó Lőrinc-i versfajta éppen életrajzi ‚oldódása’, ‚humanizálódása’ hatására közelítenek a Nyugat-hagyományban virágzó késő-Babitsos, Kosztolányias elégikus tónushoz, ez a fajta verselés pedig érzékenyebbé teszi a költőt a korábbi életmagyarázó verseiben már érzékelt metafizikai költői élmények versbefogására.

Ha így tekintem, már abból a csapdából is ki tudja vágni magát a költő, amibe akarva-akaratlan az ember jutott. A valláshoz fűző személyes pozícióját élete vége felé így írja le egy levelében:¹⁴⁸ „Csakugyan rettenetes dolognak érzem a hitelenséget; de épp annyira rettenetesnek - mert lehetetlennek - a hitet is. Fiatalon még csak átsegített kétségbeeséseimen valami

panteisztikus mámore ennek az egyetlen és édes életnek; de ez egyre kevésbé vigasz, már régóta: személyes istent szeretnék, személyes túlvilági folytatást, és ez nem megy [...] Nincs meggyőző erő érvben az értelem számára, hogy nincs igazam; ami talán épp az „értelem tökéletlensége”! Viszont épp ezért nem ismerheti el tökéletesebbnek a tiédet [...] és semmiképpen sem tud lemondani a belátás, a meggyőztetés igényéről. Bármennyire kutyául érzi is magát. Kutyául? Utolsó „féregül”! [...]” „Nagy-nagy érzelmi lerohanás”-t vagy „valami matematikaféle parancs”-ot várna, amelyről tudja, hogy „nincs”. Ugyanakkor, szinte erre merőlegesen, utóiratban ezt üzeni: „Olvasd el *Az Árny keze* című versemet, a *Tücsökzene* CCCXXIX darabját; semmi hízelgés nincs benne a ti vallásotok vagy a reformátusság vagy a buddhizmus felé, vagy afelé, amit közfelfogásnak nevezhetnénk - a legkomolyabban írtam!”

De az sem mellékes, melyik „régí jelenetet” hallgatja a versben a gyülekezet: az emmausit, azt, amelyikben a Feltámadott új alakban - mondhatjuk: új dimenzióban - megjelenik tanítványainak. Ugyanis ebből a részletből eredeztethetjük a *Tücsökzene* 1947-es változatának végszavát, *Az elképzelt halált*. Ezzel a jelenettel teljesíthette ki - a „töredék”-re kárhozható magányos sorssal szemben - a személyiség életrajzát.

Itt ő maga próbál átélni egy meghalást és feltámadást. A meghalás minden élővel közös szenvedését („minden halál fulladásos halál”), magányát-iszonyatát („háborúk dúltak, s mily szörnyűk, ti nem sejtitek.”) idézi fel, majd a Feltámadott helyzetét ölti magára („Fölöttem gerle búg, négy napja;” - jelzi a hagyományos történetet, galambbal és a tertia die utániséggel). A meghalást mint új minőségű, de szintén materiális létezés szülőaktusát mutatja be:

Sorsom szálai

széthulltak és most száz tér s száz idő
formál egyszerre, bontó-építő;
(mint régen egy). - - - - -
- - - - -
Ízenként három milliárd helyen!

És éppen az emmausi jelenetet ismétli meg: a halált legyőző ember szólal meg, az ismerősnek, ismeretlenül.

...Kedves, ne sirass! - - - - -
- - - - - Friss bánatod
átnéz rajtam, s úgy kérdi, hol vagyok.

Ezt a gondolatmenetet kiegészítve Szabó Ferenc emlékeztetett:¹⁴⁹ nem ez az első „elképzelt halál” Szabó Lőrinc költészetében. Két, kötetben korábban nem közölt verse, az 1928-as *Hol vagy? Milyen? Mi voltál?* és az 1929-es *Túlvilág* hasonló versszemlélet szülötte.¹⁵⁰ De amennyi a formai hasonlóság, annál kiáltóbb a lényegi különbözés.

Éhes vagyok, mint egy halott,
halott is vagyok már egészen
és ódöngök, kívül a kerítésen,
mint koldusok,
mindenen kívül, a testtelenség
rabságát sirva, örök inség
kárhozatában, összevissza
lézengek a világon át,
üres lelkem becsavarogja

a várost, az ablakokba
és átlengi a falakat
s erőlködöm, hogy lássanak
s kiáltok s mégis semmi hang,
jelen vagyok, mégis bitang,
nincsen előttem akadály,
az élet mégis veszve már,
hiszen nincs kezem megragadni,
husom valamit befogadni,
nem vagyok már csak gondolat,
saját magam kisértete,
emlék és sóvárgás, amely
nyúl mindenért, de nincs mivel:
testem, hullott eb, út szélén hever.

A húszas évek végén még eléggé át nem élt buddhista ötlet romantikus inspirációkkal ötvöződik és lényegében *A tékozló fiúban* megformált „csalódás”-nak, az értelmetlenség és magány pokol-dimenziójának a feldolgozása. A megoldatlanság kivetítése. A *Tücsökzenében* az ellentétét keresi: a megoldottságot. Deklarálja is egy szintén általa kötetbe fel nem vett versben, az 1945-ös szabadulását ünneplő vázlatban. A *Csillagos éjben* már a túlvilágot összeköti a „feltámadással”, és egyben visszautal - lezárva - a húszas évek pokol-élményére („Húsz évig virrasztottam e föltámadásért”). Az evangéliumi hivatkozások ebben a versben csak kultúrtörténeti metaforák, amint a „feltámadás”-élményt költészetébe emeli, még keleti, mohamedán mítoszt kölcsönöz. De sem a *Csillagos éj* deklarációja, sem a *Hálaadás* mitikus élménye nem vezet sikeres vershez. Ezután talál rá az evangéliumi példázatra.

Hogy a „túlvilágot” összekapcsolhassa a „feltámadással”, szét kell választania a halált és a poklot. Ez történik meg *Az Árnny keze* előtti *Tücsökzene*-versben, a *Buddhista pokol* címűben. „Hiúságod, szegény, ez az eleven pokol” - halljuk, evilági összetevőkre bontva a korábbi mitikus rémet, a halált. Ezáltal az ember már életében magában hordozza poklát, és ha attól megszabadulhat, a feltámadást is. Hadd idézzek - igaz, önkényesen kiragadott szövegeket - egy teológiai írásból, J. Ratzinger *A keresztény hit* című könyvéből. A poklra szállás hit-ágazatából indulva mondja: „Krisztus átlépte végső magányunk kapuját, [...] szenvedése révén elmerült elhagyatottságunk mélységébe. Ott van, ahol bennünket semmi hang el nem érhet. Ezzel győzte le a halált, vagy pontosabban: a halál, amely azelőtt azonos volt a poklallal, többé nem azonos azzal. A kettő különbözik egymástól, mert a halálban ott van az élet, és mert a szeretet lakik ott is. Most már csak a magunkakarta elzárkózás a pokol. [...] Csak ha valaki előtt a szeretet értéke magasabb, mint az élete, vagyis, ha kész az életet a szeretet után rangsorolni, a szeretet kedvéért, - csak akkor lehet az erősebb és nagyobb, mint a halál [...] Teilhard de Chardin szóhasználatával: ahol ez tényleg megvalósul, ott létrejön a döntő jelentőségű ‚komplexitás’ és komplexió; ott a ‚bios’-t átfogja, magába foglalja a szeretet hatalma. Ott az élet áttörné határát - a halált - és egységet teremtene, ahol a halál elválaszt. Ha a mások iránti szeretet ereje valahol olyan nagy, hogy nemcsak a ‚bios’ halvány emlékét, az ‚Én’ árnyképét, hanem őt magát is elevenen megtartja, akkor az élet új fokát érte el, amely a biológiai fejlődés és mutációk terét maga mögött hagyja és egészen más síkra való ugrásszerű átmenetet jelent, a szeretet nem áll a ‚bios’ hatalma alatt, hanem felhasználja azt. A ‚mutációknak’ és ‚evolútív folyamatoknak’ ez az utolsó foka nem lenne már biológiai fokozat, hanem a ‚bios’ egyeduralmának áttörése, - amely egyszersmind a halál uralma volt, megnyitná azt a teret, amelynek neve a görög Bibliában ‚Zoé’, vagyis végérvényesen megvalósult élet, amely a halál fensőbbiségét maga alá gyűrte. Annak az evolúciónak végső foka, amelyre a

világnak szüksége van célrajutása érdekében, nem a biológiai keretben menne végbe, hanem a szellem, a szabadság, a szeretet műve volna. Nem evolúció, hanem elhatározás és ajándék is egyben.”¹⁵¹ Ennek az eszmefuttatásnak is kulcsjelenete a Szabó Lőrinc által felidézett emmausi történet.

Igaz, katolikus és későbbi teológus szövegét idéztem, de a protestáns teológia már korábban eljutott hasonló magyarázatokhoz, és Szabó Lőrinc akkor erős ‚térítési’ szándékkal találkozott. Eddig csak azt tudtuk, hogy *Az Árny keze* Dóczi Antal ózdi református pap feleségének, Piroska asszonynak a biblia-magyarázatára emlékezik vissza. A nyugati egyetemeken iskolázott házaspár hatása ma már jelentősebbnek tűnik fel, mint amit 1946 őszén egy havi vendéglátásuk biztosíthatott. Az a Dobrovolszky Gyula ugyanis, aki ezekben az években mind az Illyés- mind a Szabó-család számára biztosította az ételkészítést-ellátást, és aki Szabó Lőrincet Ózdra is, Igalra is „kiközvetítette”, gyakran hívta házához mindkét költőt, teológiai-szellemi csatákra. Ő maga bankember lévén visszaemlékezéseiben csak körvonalazni tudta a néhai Dóczi Antal társaságában rendezett esték légkörét, de ez is valószínűsíti a teológiai ismertetések összefüggését a *Tücsökzene* szellemi szerkezetével.¹⁵²

Szabó Lőrinc természetesen költőileg értékesítette a hallottakat, megtalálva bennük a készülő mű összefogó láncszemét. Hiszen erre is található példát. A hozzá hasonlóan nem hívő szemléletű Kosztolányi éppen legjelentősebb kései versei között, a *Hajnali részegségben* kamatoztatta poétikailag az emberben munkáló metafizikai ihletet. Szabó Lőrinc a metafizikai magyarázatokat szervíti a műben. Oda-vissza értelmezi a hallottakat: a teológia Istenét és a mű alkotóját egymásra vonatkoztatva a Mindenséget a Költő Agyával azonosítja, és ezzel egyszerre talál rá a metafizikai ihlet poetizálására és kapja meg a fundamentálonológiai jellegű szemlélet poétikai adekvációjának alaphelyzetét, és ez emeli fel a *Tücsökzene* sokáig félreértett életrajziségét az élettörténetben megfogalmazott életmeditáció szintjére, amely életmeditációban a megszerkesztettség elégikusságát állandóan dialogikusan ellenpontozza a dolgok világába ágyazottsága, tragikus végessége.

Ennek az önmaga számára is öntudatosodó folyamatnak jelzéseit leveleiben követhetjük a *Tücsökzene* keletkezése idején. 1946. január 11-én írja feleségének Sóstóhegyről Thomasék vendégeként: „Ittlétem alatt 45 verset írtam, a Tücsökök összlétszáma tehát 160. Ezek túlnyomórészt nehezebb témák [...] nagyon sok elképesztően meglepő lesz, s oly fokon viszi a spiritualizmust a lírába, mint ameddig én eddig sose tudtam. Viszont a hang és a szellem emellett az egész mű kompozíciója miatt a már meglevők egésze némi áthangolásra szorul, hogy ne legyen túl hirtelen az átmenet a gyermeki hangból az éretthez: most inkább ezen dolgozom, az összehangoláson.” Hasonlóképpen ír a munka előrehaladta után, 1946. július 23-án Igalról, Baumgartnerék vendégeként: „Ugyanis háttérbe kell szorítani a pusztán életrajzi jellegűeket, vagy másképp kezelni az anyagukat, másképp feldolgozni, vagy pedig egészen mellőzni, úgyhogy a teljes könyv elsősorban, legelsősorban lírai hatású legyen [...] Nem tudom, mit csináljak [...] Sokat kell még írni.”

A *Tücsökzene* fogalmazványai között találunk egy sémát, amely ehhez a költői összegzéshez vezet, megadja azt a vázlatot, amely azután a költőt elengedi összetett világlátomása megalkotására és átélésére:¹⁵³

„Tücsök: Tér és Idő.

A tér elképzelhetősége (folytonos kiterjedés, továbbmozdulás)

Az idő elképzelhetősége (szintén folytonos mozgás)

Az egész idő-problémának az az oka, hogy részek vagyunk egy egészben, hogy érzékelésünk és logikánk egyaránt csak pontokat köt össze, tehát folyton ugrálni kényszerül: az idő a tér egyes részeinek, mozzanatainak tudomásulvétele (összekötése egymással és velünk) az egész helyett.

Az idő = fizikai vagy szellemi mozgás (valami mindig mozog benne)

A tér = Mindenütt jelenvalóságainak elképzelése: megszünteti az időt (nem kell, sőt nem lehet mozdulni, minden megvan, egyszerre s mindenütt ott van!)

A szellem tere és ideje

Az autoszuggesztióval elérhető 'telítettségi' állapot: világszellem vagyunk: mozdulatlan... (időtlen, mindenütt jelen való). Minden készen van benne: egyszerre s mindenütt, hiszen másképp mozgásra volna szüksége, telített tér, álló idő = teljes lét = teljes megszűnés = isten = minden és semmi = nirvána.

Az álm, a tér, az idő és a szellem kapcsolatai, anyag és tudat.

Lehet, hogy a világ minden jelenségével együtt csak álmképsorozata vagyunk egy alvó istennek?"

És ebben a léthelyzetben a személyiség meghatározói:¹⁵⁴

„Előre: Élvezetvágy, hiúság, hit, szokás.
Eszközei: testi erő, tanulás.

Vissza: Önvád, gyávaság, (halál, isten, meghasonlottság)
bűntudat, betegség, hitetlenség, szégyenkezés, formák.”

Ezt tudatosítva építi bele életrajzába, a sajátos emberi színjátékba az evangéliumi tanulságot: ő is a halálon - saját halálán - vesz erőt, hogy megjelenhessen új minőségében a „társ” előtt, és ennek „jó hírét” jelentethesse meg. Pontosabban: költészetében a halál erejét csak akkor győzhette le, amikor nem saját személyes sorsa izgatta, a cél már nem önmaga, de a másik ember. Az önmagán túlmutató érdekelttség erejének érzékeltetésére teremti újjá az evangéliumi példázatot, ezzel a *Tücsökzene* eredeti zárásában - Pilinszkyt megelőzve, bár tőle természetesen lényegében különbözve is - megalkotja a maga profán apokrifját, és ezt ismétli meg pár év múlva *A huszonhatodik évben*.

Számtalan, utóbb filológiailag összerakható véletlen összemunkálásából született a *Tücsökzene*, majd *A huszonhatodik év*, de hogy felépültek, a Szabó Lőrinc-i pálya törvényeiből következik. *A tékozló fiú csalódásától a Személytelenig* személyes kétségeit, félelmeit is alárendelve, felülről tekintett a versre, a versben szenvedő önmagára, „egy természeti erő viharzása”-ként fogva fel a létezését. A „háborús” rend és a „Rettenetes Év” kettős tapasztalata a „logikával és morállal” vitatkozó kreatúra vert helyzetébe szorítja az emberrel együtt a költőt is. A vereséget a költő mégis meg tudta fordítani; ismét szétválasztja az ember és a költő pozícióját: a kreatúra ellenében az alkotásfolyamatba zárkózó költő-létet fogadja valódi létezőként. A történetek a kreatúra-létben gyökereznek, de az alkotásfolyamat a világ egészét a Költő Agyában élő folyamattá minősíti át. Ehhez mindkét alkotói ciklusa során visszatalál a *Te meg a világ* idején átélt „embertelen” alkotói állapotba. A *Tücsökzene* kezdetén: „*És mégis dolgoztam!* Feleségem szerint szörnyeteg vagyok, érthetetlen ember. Én sem értem, hogy sikerült újabb Tücsöket írnom, már 39 darab van! Testem vacak, szívem egészen hitvány, alig reszket, lelkem gyenge és ájult, a szellemem azonban, vagy annak is valami kis központi része, magva, pusztíthatatlan: ez tartott, ez fogott, ez irányít! *Ez írta a verseimet is*, a mos-

taniakat - háznagyságú kínoktól dagadó fejemmel teljesen más természetű, hangulatú, gondolati tartalmú, semmiképpen nem aktuális témákat dolgozott fel, mintha semmi se volna velem!! Csakugyan ijesztő tulajdonképpen. Vagy örült vagyok, gyerek vagyok?”¹⁵⁵ *A huszonhatodik év* összerakása idején, 1951. április 21-én pedig ezt írja feleségének: „Szavakká változtatni a világot csak akkor van értelme, ha építi az életünket, erősíti, „szépíti”, meg mit tudom én mit csinál vele; másképp gyerekeskedés az egész. [...] El a lelki daganatokkal, ha legalább annyi haszna nincs, hogy művészetet termeljen!”

A *Napló* története során a költő a *Személytelen* pozíciótól lemarad, majd visszaküzd magát a minta szintjére, csak hogy ekkortól benne marad versében a háború idején megszólaló patetikus hangnem is. A „személytelen” szemlélet, a témáihoz kötő „embertelen” alkotói viszonyulás az alkotófolyamatot felújíthatja, a költőt visszahelyezheti korábbi alkotói pozíciójába, ugyanakkor verse nem veszíti el a humanista hangoltságú, metafizikai sejtelmeket formázó patetikus-elégiai hangnemet. „Vedd emberinek, súgja egy hang” *Az Árny keze* című darabban, és ez az aspektus minden ezután keletkező versében valamilyen formában jelen marad. Meg is tartja addigi költői világát, de ezáltal másik horizontra is helyezi: minden ezutáni vers visszavezethető valamely korábbi változathoz, de a korábbi megalkotottság egyben egyszerre megkérdőjeleződik és ki is egészül, az emlékezet átrendezi a szervezetét. Van aki - Benn fenntartásaira gondolva a kései Eliotról - értékeséről beszél; van aki - a kései Nyugat-eszmény szemszögéből - emelkedésről; a kortárs (és magamat mindenestre még annak számíthatom) legbiztosabb, ha - minden értékelő megjegyzés nélkül - a változás jellegét tudatosítja.

AZ ÉLETRAJZI VERSCIKLUS MINT AZ ÉLETMEDITÁCIÓ ALKALMA

Mi is tulajdonképpen a *Tücsökzene*?¹⁵⁶ Versek füzére, amelyhez utólag maga a költő is hozzátesz egy újabb ciklust 1957-ben, vagy egy sajátos, csak ezt jellemző kompozíciós törvények szerint alakított egységes műalkotás? Ne tévesszen meg elkészültének legalább másfél éves időtartama, és a ciklus legtöbb darabját egyedien is érvényessé tevő kidolgozottsága; a *Tücsökzene* fogantatásától kezdve nem verses mozaiknak, hanem egységes lírai műalkotásnak készült. Témáját tekintve „életrajzi visszaemlékezésnek” kezdi őket, és a tiszabecsi nagybácsi, az épp akkor meghalt ifjúkori tanácsadó emlékezetén dolgozik. Ugyanakkor az egész művet meghatározó lírai ihlet, amelyet a *Nyitány* szituációja bemutat, és amelyre vissza-visszatérően az egész mű utal: életbölcseleti irányultságúvá teszi a *Tücsökzenét*. A műalkotás minden mozzanatában állandóan és folyamatosan az emberi létezés értelmére, az embernek a természetben elfoglalt helyzetére és a másik emberhez fűződő viszonyára figyelve magára a kérdezőnek a létmódjára kérdez rá: „A holdfényes éjszakában ugyanis újra megrendített az örök nagy ellentét az egyén és a mindenség között, a külvilág zengő, önfeledt boldogsága és a magam nyughatatlansága között.” Ezt írja utólagos értelmezésként a mű első kiadásának fülszövegére, és ezt ismétli tíz év múlva a Fodor Ilonának adott rádióinterjújában is.¹⁵⁷ A *Tücsökzenében* tehát Szabó Lőrinc ismét átéli személyes történetét, és ezen keresztül eddigi költői útját, témáit, az átéléssel ismét beteljesíti azok helyzetét, megismételve azokat, mint archetipusokat, már nem az életre való előkészület, de az élet értelmén való meditáció, a számvetéskészítés, de egyben költészetében új eredményre jutás szándékával. Az életrajzi költemény fikciójának vállalása ezáltal nemcsak a személyes történet, hanem az alkotói pályakép mozzanatainak és erővonalainak az alkotás jelenében való újraátélését jelenti, amely elengedhetetlenül szükséges volt az általa kialakított poétikai paradigma formációjának megújításához, új meghatározóinak megteremtéséhez, ekkor jelentkező lírai ihlete kiteljesítéséhez, önmagát a műalkotás folyamatában megszüntetve megteremtő Passiójához. Ezáltal kapcsolódik a mű témája és lírai ihlete: a történet és a létbölcseleti igény egymással összefonódó, egymásból következő meghatározottsága alakítja a lírai életmeditációt, a *Tücsökzene* műformáját, amely a dialogikus paradigma újabb poétikai formációja.

A *Tücsökzene* személyiségelemzésében a létbölcseleti ihletnek egy élet történetével kellett találkoznia és ez a költőnek témáihoz való fenomenológiai közelítésében mint tudati eredmény realizálódik: „Azt adja a világ, amit belelát a kíváncsiság”. (128.) Így azután a *Tücsökzene* személyiségképe továbbra is látomás formájában realizálódhat. Ebből következik a mű kialakított műformáját, a lírai életmeditációt meghatározó, azt éltető kétarcúság is: élete eseményeit leírva az emberi ténykedést felmérő-megítélő elemző munka alkotófolyamata és a megoldást feltételező, a kompozíciót kikerekítő műalkotás.

* * *

Hogyan épül a *Tücsökzene* műformája? A fiktív életrajzi ihletés és a létbölcseleti igény találkozásának és szétválásának fokozatai határozzák meg a *Tücsökzene* egyes egységeinek egymástól is megkülönböztethető műformáját, de egyben az egész műalkotást átható és alakító belső rétegezettséget is. A műben jelenlévő kontinuitást egy párhuzam alapozza meg: a költői tudat tendálása az Én meg a Világ elvesztett harmóniájától a remélten újra megtalálhatóig, azaz a vizsgálatra fogott élet útja az elvesztett idilltől a világ dolgainak megismerésével és viszonylatainak átélésével az elérhetőnek vélt társas létezés különböző formáinak felidézéséig. A diszkontinuitást pedig az táplálja, hogy ez a párhuzam minden pillanatban

megbomlik, az életrajzi történet ellentmond a létbölcseleti igénynek, és végül is csak az életrajzi kontroll megszüntetésekor tudja a vágyott élethelyzeteket leírni. Ennek megfelelően három fokozatot különböztethetünk meg a *Tücsökzenében*. Ezek megnevezését, illetőleg jellemzését kíséreljük meg Lukács György korai tájékozódó tanulmánya segítségével: *A regény elmélete* útvesztők és csapdák felmérése és meghaladásuk igényének átélése. Ebben a Lukács György-i meditációban találhatunk olyan fogalmi leírásokat, amelyekkel a *Tücsökzene* egységeit is jellemezhetjük. Lukács a Bildungsroman esélyeit vizsgálja, Szabó Lőrinc pedig a Bildungsroman tanulságaiból kiindulva, majd attól elszakadva alakítja a maga lírai életmeditációját: Bildungsichtungját.¹⁵⁸

Az első réteg a párhuzamot azonosságként tételezi fel: a kezdetekben *idilli* egységben jelenik meg a személyes létezés a társas és természeti létezéssel („Egy Volt a Világ”). A naív harmónia személyiségtörténeti átélése és művé formálása ez. Lukács György megfogalmazásában: „Az idillben ez a líra még csaknem teljesen eggyé olvad az emberek és a dolgok körvonaláival; hisz épp ez a líraiság adja e körvonalaknak a békés elvonultság lágyságát és levegősségét, a künn tomboló viharoktól való boldog elszigeteltségét.” Ugyanakkor Szabó Lőrinc tudatában van e fokozat mindenképp (tehát nemcsak a személyes életrajzi vonatkozásában) *múlt* voltával, a nagybetűs kiemelésbe hangsúlyozottan illeszti a létige múlt idejű alakját: *Volt*.

A második fokozatban megszűnik az idill azonosságérzete, helyette a célt kereső és a célra találó emberi törekvés heroikus helyzetei jelentkeznek, ugyanakkor a megismert életbeli áthidalásnak lehetősége feltételeződik. Az a történelmi helyzet, amelyben a kitzűzött feladatok megoldhatók, és az a személyes életszakasz, amelyben az ifjú eszmélkedése során kiválasztja hivatását, és megkeresi hozzá az alkalmas magatartásképletet. Az idill *epopeiává* transzcendálódásának fokozata ez, „ahol az élet egésze, valamennyi veszélyével egyetemben, ha nagy távolságok által letompítva és megszelidítve is, belejátszik magukba az eseményekbe”. Ott kell a költőnek „hallatnia hangját”, „ott kell saját kezűleg megteremtenie az üdvös distanciákat”. Lukács vizsgálódása a klasszikus példákra vonatkozik, Goethe és Hebbel „nagy idilljei”-re hivatkozik, utóbb pedig a *Vita nuovától* a *Divina commediáig*, a *Werthertől* a *Wilhelm Meisterig* való ugrást említi. De ahogy az „üdvös distanciák” kimérésének receptjét leírja, mindez vonatkozatható a Szabó Lőrinc-i formálás példáját adó Keller-mű, a *Zöld Henrik* esetére is: „se hőseinek diadalmas jószerencséje ne válják az olyan emberek méltatlan meglegedettségévé, akik gyáván megfutamodnak a le nem győzött, csupán róluk elhárított nyomorúság nagyon is közvetlen közeléből, se a veszélyek és az élet teljességének megrendülése, e veszélyek oka ne váljanak sápadt sémákká, hitvány komédiává alacsonyítva a megmenekülés ujjongását”. Ugyanakkor ennek a fokozatnak is minden jövőre vonatkozhatottsága, előreirányultsága a múltba helyezetten, mint lezárult célkeresés és célratalálás jelentkezik a műben. Mert az eposzia sem a heroikus szerepek átélésével, sem a fejlődésregény kibontásával nem vonatkozatható az életrajz hőséne egész útjára. Ez csak egyik rétege e műalkotásnak: a Bildungsichtung életrajzi alaphelyzeteinek felmutatása a Bildungsroman köntöskében, az életrajz kiteljesítése és vonatkoztatása a lírai életmeditációhoz; műfajilag az epikum vállalása és a tőle való távolságtartás megteremtése, valójában a fejlődésregény imitációja.

Az „üdvös distanciák” tragikus megoldatlanságokba csapnak át. Az életrajz és a létbölcseleti irányultság párhuzama az ifjúkor zárultával elválik, ezt maga a költő is tudatosítja: a 225. darab a *Gyász-zene* címet viseli. Ezután az életrajz megszűnik a klasszikus értelemben vett fejlődésregény felépítési elveit követni. Az életrajzi folyamatosság már csak fikcióként marad, maga az életrajz jegyzetek, jelenetek formájában jelenik meg, amely alkalommá válik az életmagyarázat beteljesítésére, és a műalkotás kiteljesítésére. „És ez a líra ott növekszik tiszta, szélesen áradó mindent kimondással, ahol az esemény, a maga epikusan objektívalódott

tárgyilagosságában, egy végtelen érzés hordozójává és szimbólumává válik; [...] ahol a tárgy, a megformált esemény elszigetelt marad, és az is kell maradjon, ahol azonban az eseményt befogadó és kisugárzó élményben benne foglaltatik az egész élet végső értelme, a költő értelmet adó és az életet meghódító hatalma.” Ez a fokozat, a létbölcséleti igény beteljesítésének alkalmává vált életrajzi helyzet teremti meg azt az alkotói helyzetet, amelyben „a költő személyisége szuverenitása tudatában - mesterien játszva az eseményeken mint hangszereken - saját felfogását szólaltatja meg a világ értelméről, nem pedig az eseményekből mint a titkos szó őrzőiből hallja ki az értelmet; nem az élet teljessége ölt alakot, hanem a költő viszonyulása, értékelő vagy elutasító állásfoglalása ezzel a teljességgel kapcsolatban, a költőé, aki empirikus szubjektumként, a maga teljes nagyságában, ugyanakkor azonban a maga teljes teremtményszerű korlátozottságában lép a megformálás színpadára”. Ugyanakkor ebből következik ennek az eredménynek már jelzett látomás-volta, amellyel szemben az alkotásfolyamat során nyilvánvalóvá válik a befejezhetetlenség, a „töredék”-ben maradó „leltár”, a Szabó Lőrincet is sarkalló és lesújtó „Mi még?” kérdésben megnyilatkozó igény és ítélet: „És ha a lét egyeduralkodójává vált szubjektum megsemmisíti is az objektumot, mégsem képes önmagából létrehozni az élet teljességét, mely fogalma szerint extenzív: bármily magasra emelkedik is a szubjektum objektumai fölé, mindig csak egyes objektumokkal van dolga, amelyeket ily módon szuverén birtokként szerez meg, s összegük sohasem lesz igazi teljesség.” Ebből a lírai művet megköti kétarcúságból születik az életmagyarázatot adó versek sorozata. „De az objektum világának szétzúzásával a szubjektum is töredékké vált; csak az én maradt meg létezőnek, ám az ő egzisztenciája is szétfolyik az általa teremtett szubsztanciátlanságában. Ez a szubjektivitás akar mindent megkonstruálni, és éppen ezért csak egy részletet tükrözhet.”

A három fokozat: az *idill*, az *epopeia* és a jelen ihletére keletkező *életmagyarázatot* adó versek sorozata tehát látszólag három egymástól jellegzetesen elkülöníthető műformát alkot. De éppen a fiktív életrajzi és a létbölcséleti igény közötti distancia, az alkotásfolyamat dolgokhoz kötöttsége és a műalkotásigény megoldottságvágya biztosítja e rétegek összeszővődését, a *Tücsökzenének* mint műalkotásnak magasabb műformai egységét. Ugyanis a fokozatokban feltűnő motívumok továbbfejlődnek, a különböző fokozatokban metamorfózison esnek át. Az idill „Egy Volt a Világ” állapota fejlődik az életmagyarázó versekben megtalált emberi társas pozícióig (például az akolmeleg, a közös sors vállalásáig; az ima és a csoda *Az Árny kezében* a társára ismerő ember kézfogásáig; a nőiség jelentkezése, a szeretkezésben emberi társra találás pillanatáig és *Az elképzelt halál* átéléséig és elmondhatóságáig). Az epopeia célkeresése az életmagyarázó versekben az új alkotásmódot is megtaláló költő alkotói öntudatában nyeri el igazolását (mint például a *Babits*-versnek a distanciákon túljutó, a költőlétben is megtalált létezésformát feltételező megoldásában). Az életmagyarázó versek, ellentétben a másik két réteg műformai meghatározhatóságával, nem képviselnek zárt műformai jelleget, hanem csak tendenciát, amely egyrészt a műalkotás egészét segíti a kiteljesítéshez, másrészt pedig a *Harc az ünnepért* korszak verseiben megelőlegezett, a további költői korszak műformáját, az életrajzi jegyzetet kiteljesítő-felváltó költői életmagyarázatot készíti elő.

A *Tücsökzenében* tehát egy olyan meditációs folyamatot kell követnünk, amely az idilli pillanattól indul, annak metamorfózisát, „epopeiává transzcendálódását” végigköveti, hogy végül elérkezzen a külső életrajz megszűnéséhez, az általános jelenhez: a versalkotás, az új teremtés jelenéhez.

Éppen ezáltal tud a *Tücsökzene* kibújni a Bildungsroman *A regény elméletében* leírt csapdájából. Egységenként leírható ugyan a szubjektum-objektum szembeállítás sémája szellemében, a műalkotás egészére ellenben, éppen az egységek transzcendálódása révén, ez a

szembesítés nem alkalmazható: a személyiség nem egy tőle elkülönülő világban fogalmazódik meg, hanem létezése hogyanját definiálja folyamatosan történeteivel rákérdezve önmaga megvalósulásának módozataira. Amíg csak a történetekben alakuló műformát próbálom leírni, alkalmazhatom a lukácsi terminológiát, mihelyt ellenben a műalkotásfolyamatban születő műalkotáségszt jellemzem, egy másfajta megközelítési szempontra találok; Szabó Lőrinc pályája ugyanis - minden formális hasonlóság ellenére - sohasem a hagyományos tükrözéshez való visszatérés, hanem egy, az egzisztenciálfilozófiával adekvát alakulású dialogikus poétikai paradigma esztétikai megtestesülése. A *Tücsökzene* létrejöttét jellemző alkotásfolyamat és a végeredményként ismert alkotás jellemzésére Gadamer Heidegger-interpretációját idézhetem: „Tulajdonképpen léte nemcsak egy megélő énben van, aki valamit kimond, vél vagy mutat, s jelentése sem a kimondott, a vélt vagy mutatott. Léte nem abban áll, hogy élménnyé válik, hanem ő maga saját jelenvalóléte által egy esemény, egy lökés, mely érvénytelenít minden eddigit és megszokottat. Egy lökés, melyben egy így sohasem volt világ tárulkozik fel. Azonban e lökés magában a műben oly módon történik meg, hogy egyúttal a megmaradásba rejtezik. Ami így felnyílik és így rejtezik, önnön feszültségében képezi a mű alakját.”¹⁵⁹

* * *

Hogyan testesül meg a *Tücsökzene* műformája? A művet alakító két elv, a kontinuitás és diszkontinuitás kétféle alkotói cél és kétféle alkotáslélektani ihlető erő megjelenési formája. A kontinuitás a történetek folytonossága, a diszkontinuitás az időpillanatokra épülő lírai helyzet, amely a létbölcséleti igény beteljesítésének mozaikja.

A *Tücsökzene* ismertetői éppen e két elv jelenlétének és érvényesülésének formai tüneteit mutatták fel leggyakrabban: azok is, akik ezáltal a műformára igyekeztek rákérdezni, és azok is (még többen), akik ezáltal éppen a műfaji meghatározást kerülték meg.

A mű első, 1947-ben megjelent, 352 verset tartalmazó változata felépítésében a folyamatos-ságot hangsúlyozta költője (ugyanis fejezetre bontás nélkül, egyvégtében közölte a „rajzok”-at „egy élet tájairól”), koncepciójában pedig mindjárt indításában a megszakítottságot (a bevezető versekben az embert a természettől elválasztó ellentétes léthelyzetben mutatja be). A kettőt a mű címét is adó tücsökzene köti össze. Ez adja a mű metronóm-ütemezését, állandó viszonyítási helyzetét: hozza az emlékeket, és jelzi a természetközelség fokozatát. A kezdeti végletes távolságot éppúgy érezteti, mint ahogy a zárás feloldásának képét is belőle formálja a költő. Örök-állandó jelenlevő, mint az embert körülvevő dolgok, és kínzóan motorikusan visszakísértő, mint az embert kísérő megoldatlan és megoldhatatlan gondok. Jelenléte a létezés folyamatosságát éppúgy jelenti, mint a megoldáskeresés konok izgatószerét; a monoton szabályosság kiváltója éppúgy, mint az ellene való lázadás impulzusainak elindítója.

A szabályosság: a tizennyolc soros, rímelő párversekből alakított 352 strófa, „a költemény fölött baloldalt álló címszerű szavak”-kal, a „költő széljegyzetei”-vel ellátva (mint ezt az első kiadás tartalomjegyzékében közli). De már maga ez a széljegyzetszerűen kiemelt cím is megtöri a folyamatos-ságot, a versben kifejezésre jutó életrajzi vagy gondolati pillanatot vagy szakaszt rögzíti. Tehát megjelenési formájában a rend, a folyamatos-ság képviselője, szerepét tekintve azonban éppen a verseknek a folyamatos-ságból való kiemelését végzi, egyedi pozíciójukat határozza meg.

Hasonlóan kétarcú szerepet töltenek be az először az 1957-es kiadásban feltüntetett fejezetcímek. Ezek egyrészt az életrajzi folyamatot tudatosítják, helységekkel és életkorokkal kapcsolva össze az egyes szakaszokat.

I. *Nyitány. A férfi összegez (1945)*. A mű indítása, a művet ihlető életrajzi és ontológiai ellentmondások összegezése.

II. *Miskolc. A gyermekkor bővületében (1900-1905)*. Az elképzelt idill alapformái. Az élet alapevidenciáinak szemléje.

III. *Balassagyarmat. Idillek az Ipoly körül (1905-1908)*. Az idillen belül jelentkező önálló motívumok, amelyek majd a későbbi distanciákban és ellentmondásokban fejlődnek ki.

IV. *Debrecen. Érelő diákévek (1908-1918)*. Az epepeia-rész, a születő hősköltemény, ahol az életrajz motívumai párhuzamosan bomlanak ki a tudat eszméket és etikát kereső tájékozódásával, és ahol a költőt mint az életrajz egyetlen megvalósulási lehetősége feltételeződik.

V. *Budapest. Ember és világ (1918-1947)*. Az életrajz töredékeire bomlása és kiiktatása, a létbölcséleti irányultság kiteljesedése - a költőt megtalálja ismét önmaga megvalósítási formáját.

VI. *Az elképzelt halál (1947)*. Az életrajz megszüntetése és az ember léthelyzetének harmonikus megrajzolása.

Ez az életrajzban és a költemény megalkotottságában való előrehaladást jelző folyamat egyben a lukácsi leírással jelzett műfaji megkülönböztetéseket, váltásokat mutatja. *A gyermekkor bővületében* és az *Idillek az Ipoly körül* az idill, az *Érelő diákévek* az epepeia megjelenési formái, az *Ember és világ* az életrajzi folyamat kikapcsolásának és az életrajzi pillanatra épülő létbölcséleti igénynek a beteljesítője, és ennek a betetőzése *Az elképzelt halál* zárófejezete. Mindhárom nagy rész elkülönülő műfaji és tematikai egységet képvisel, ugyanakkor túl ezen, a bennük megformálódó motívumok az egész műbe való belerétegezetségük okán tovább élnek, a következő egység feldolgozási részében metamorfózison esnek át, majd továbbhaladnak a megoldás felé.

A motívumok jelentkezése és metamorfózisa a változásokat hangsúlyozza, a diszkontinuitás megtestesülése, ugyanakkor a megoldás felé való tendálásuk megint csak a folyamatosság alakítója.

* * *

A műforma és szerkezet szervezője: a *Tücsökzene* időbelisége. Nemcsak a műalkotás időszemléleti rendszere, hanem a műalkotás kiváltásának időbelisége. A bevégzett műalkotás időszemléletét lehet leírni a hagyományos Bildungsroman-részletek szellemében - az eddigi elemzők ezt tették -, de ha a műalkotáshoz az azt létrehozó alkotásfolyamatot is hozzászámítom, máris nemcsak valamely időszemléleti rendszerrel szembesülök, hanem az alkotásfolyamat és a műalkotás egymást kiegészítő időbeliségét kell átélnem.

Kiindulásul a műalkotásból leírható időszerkezetet összegezzük.¹⁶⁰

Az irodalmi mű létformája eleve egy időbeli linearitást tételez fel. A *Tücsökzene* életrajz-jellege ezt a linearitást formaalakító erővé tudatosítja. Ugyanakkor ez az időbeliség művön kívüli tényező, az életrajz által lesz meghatározott. De az életrajzot író költő is átalakul: az írás ideje két év, ezalatt éli azt a folyamatot, amely az 1945-ös *Nyitányban* jelzett ellentmondásokat az 1947-es keltezésű *Az elképzelt halálban* koncepcionálisan feloldja. Tehát a műben párhuzamosan kétféle idő halad, tendál a jövő felé: az életrajzé és a létbölcséleti igényé. Ezenkívül vannak olyan részek, amelyekre a statikusság a jellemző (*Nyitány*, idillek, az *Ember és világ* ontológiai jellegű megoldásversei és ezek között is kiemelten *Az elképzelt halál* szakaszai); és olyan rész, amely állandó jövőre irányultságával egy harmadik, epizodikus időfolyamatot produkál (az epepeia-rész). E két fő és egy kiegészítő időfolyamat mellett az egyes jelenetek elbeszélésében külön, esetenként jelölődik az idő, az egyes részek, váltások egymáshoz való viszonyításának szándékával.

Itt még egy állandóan tudatosított időpárhuzamosságot kell jelölnünk: a történelmi idő és az életrajz idejének érintkezéseit. A történelmi időt a költő két helyen emeli ki meghatározóként: az eposz-részben a kamasz életre készülése az ország újakra készülésének része; másrészt 1945, a *Tücsökzene* „rettenetes” költői pozíciójának megteremtője, a kettő mintegy a „hegeli” és az „egzisztencialista” történet szemlélet szembesítése.

A „történelmi idő” jelenléte ezáltal egy általánosabb, a mű részleteiben jelentkező műfaji sajátosságokat meghatározó jelenlét is: az idilltől az eposzián át az eszmények és cselekedetek szétválásának, az életrajz, az emberi személyiség töredékké lefokozódásának fázisáig, a társadalmiság megszűnéséig, a létezése elvont kérdéseire rádöbbenő, magánossá atomizálódó ember önkifejezési és önkiteljesítési vágyának jelentkezéséig vezet. Ennek a „történelmi időnek” az átélése így kétarcú folyamat: a *Nyitány* és a *Mi még?* lefokozottságának, töredék voltának lényeihez tart; másrészt a költő állandó ellenállása a vele szemben felmutatható emberi teljességet, az ember létbölcséleti megoldottságát keresi.

Ugyanakkor a mű megalkotása, az alkotásfolyamat, az életrajz felfejtése az emlékezet munkájára épül, azaz állandó múltba irányuló törekvés. Az emlékezet: a már nem létező feltámasztása és létezővé, műalkotássá, anyaggá alakítása. Ezért is vetheti fel a kérdést: „lehet, hogy az anyag is csak emlékezet?” (313.).

De tulajdonképp az alkotó tudata is a múltba, a mű kezdeteibe, a felállított feladatba, a megoldandó problémákba fordul vissza, a vezető motívumok metamorfózisai az alkotás múlt idejű termékeinek továbbalakításai.

Tehát az alkotás két múlt idejű vizsgálat párhuzama: az életrajz felkutatása és a bennük felvetett problémák megőrződő, feltámadó aktualitásának állandó kontrollja.

E kétirányú időfolyamat a műben alkotáslélektani ihlető, de az alkotás folyamatát tekintve fikatív időjelölés. Ugyanis a költő nem az első verssel kezdte, és folytatta az utolsóig, hanem ötletszerűen alkotta az egyes darabokat, részciklusokat. De végig tudatában volt az alakító időszemlélet által megjelölt feladatnak.

Tehát amit végigkísérünk (jövőbe és múltba) lineárisan, a maguk diakronitásában, azok egyrészt párhuzamosan haladva a mű polifóniáját biztosítják, másrészt az alkotó tudatában szinkron tények, tehát az általános jelen, a művet ihlető alkalom állandó részesei. És ez az általános jelen, az egész folyamatot egyszerre érzékelő költői tudat az, amely egységes lírai műalkotássá fogja össze a részleteknek állandóan a múltba-jövőbe tendálását. Az életrajz epikus folyamatát és a csalódások drámai megszakíttóságát ezáltal fogja egységbe ez a jelen:

- mint bűvös Jelen
áll körül egész elmúlt életem,

(81.)

Így alakul a lírai életmeditáció összegezése:

minden pillanat
- amelyben él, az idő szálaként -
együtt érzi az egész szövevényt
s az egésznek akar beszélni,

(179.)

A jeleneteken, az egyéni esetlegességeken túl így jelenik meg a létezés a tények összerakása után vizsgáló ‚időtlen idő‘:

... - Állj, ki vagy?! -
Az Egyedüli Jelen. - A tudat? -
Az Idők Együtt. - Mehetsz!...

(31.)

Ebben alakulhat a mű, kap zöld utat az alkotásfolyamat („Mehetsz!”).

Így lehet egyszerre, egyidejűleg feltételezni az alkotó tudatában a műalkotást meghatározó általános jelen és a műalkotást létrehozó, mozgást, haladást jelentő cselekvést. Az életrajz objektív és az alkotó szubjektív ideje így vált át a műalkotás folyamatának általános jelen idejévé. Erről beszél már a *Különbéke* idején, a *Dsuang Dszi álma* című versében, amikor tudatosodik egész alkotói módszere a számára, visszamenőleg igazolva az 1927-28-as válságtól alakított poétikai paradigmát, és előre: feltételezve már akkor a *Tücsökzene* létét, az alkotásfolyamatban testet öltő, megvalósuló létezését. A válság „bizonytalanságától” az alkotásban megvalósulhatás biztonságáig vezet a módszertani tanulság:

kétezer évig töprengtem azóta,
de egyre bizonytalanabb vagyok,
és most már azt hiszem, hogy nincs igazság,
már azt, hogy minden kép és költemény,
azt, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét,
a lepke őt és mindhármunkat én.

Ezt a tényekkel együtt a világot érzékelő, egybefogó tudati folyamatot szó szerint is azonosítja azután az utolsó versekben a Mindenséggel. A *Dsuang Dszi álma* című verset továbbírva, a fenomenológiai kérdésre az egzisztencialista választ megadva:

De, hogy a
Mindenség is csak egy Költő Agya,
úgylátszik, igaz. -

(350.)

Mert ebben a Mindenségben is a tücsökzene adja a motorikus lüktetést („s a nagy, kék réten kezdik mennyei tücsökzenéjüket a csillagok” 352.), ebben összegződnek a világ tényei, - mint a költő tudatában az ő világának emlékei. Csak a két ‚mindenség’ a létezés két pólusa. A Mindenség: a teljes tágutság, a „személytelen” végtelen, amelyben „benne a világ”; az ember pedig „az eltűnt parány”, amely „tükrös ész”-szel forog körbe, hogy minél többet foghasson az elképzelt Mindenségből a képzelt mindenségbe. De így a feldolgozás, az általános jelen folyamata végül is „marad töredék”, amelyet egy Shakespeare-i mozdulattal kínál azután nekünk, olvasóinak, a többi embernek - okulásul és általunk való kiegészítésre; szinte szuggérálva az alkotásfolyamat hermeneutikai meghosszabbíthatóságát:

A szín forog, és amit elhagyok,
egészítse ki a ti álmotok.

(157.)

Ezáltal az események, az élet és a világ dolgai az emlékezet részeként jelennek meg, amelyeknek egyik szempontú feldolgozója épp ebben, az alkotás állandó jelenében maga a költő. Szinte a szemünk előtt készíti az újabb és újabb variációt, gondolja át története mozzanatait, keresi meg helyzetét a világban, alkotja újra a jelenetek viszonyítási szempontjait. És várja a többi embert, az olvasó, a felvevő kiegészítését, továbbgondoló társulását az alkotásfolyamathoz.

* * *

A *Tücsökzenét* a hangnemi polifonikusság jellemzi. A *Tücsökzene*-versekben megváltozik a költő és a feldolgozott helyzetek viszonya. A *Különbéke* korszakától kezdve a különböző életrajzi jelenetek nem az emlékezet okán, hanem egy-egy helyzet elemzésének, érzékelésének céljából kerültek felidézésre a versekben. Szinte a Somlyó György által találóan megnevezett „véglény-mitológia”¹⁶¹ tudati megfelelőjeként: hiszen a helyzetértékelés tulajdonképpen a leginkább társítható az élő - legalábbis az állat - világ tájékozódási képességéhez. A létezés törvényeit keresve Szabó Lőrinc elsősorban azokat a jellegzetes helyzeteket kutatta, amelyekben az élővilág közös megnyilvánulásai feltárhatóvá vagy jelezhetővé válnak. A *Tücsökzenében* megtalált antropomorfizáló szemléletet követve ezután e helyett a helyzetértékelés helyett visszaállította az emlékezet jelentőségét, benne találva meg az emberi jellegű tájékozódás alapformáját. Ezáltal elvesztette ugyan a helyzetértékelés időtlenségét, de megnyerte az emberi létezés meghatározó időviszonyok rendszerét, amelyet azután a vizsgálódás - és költőről lévén szó: a költői alkotásfolyamat - általános jelen idejében összegezett, alakított át műalkotássá.

És ez egy másfél éves műalkotás-folyamat során alakul ki, jön létre. A kész műalkotásban azután ez a műalkotás-folyamat a mű hangnemén, tónusán keresztül válik művé. A szubjektum belső tartalmának a modális szűrőkön át való jelentkezése során alakul a költő belső szellemi-lelki életrajza, a humorba, szarkazmusba hajló önironikus életmeditáció. Az alkotásfolyamat jellege: az embert körülveszik az élményei. Szűkebb műfaji hovatartozását az ironizált, kétségbeesett elégiában határozhatnánk meg, hozzátevé, hogy ugyanakkor a mű egészének irányulása éppen a kétségbeeséstől való megszabadulás igénye. Ezáltal teremődik meg az önmegítelő távolság, amely az emlék és az alkotó tudat jelenidejűségét műalkotássá összegezi.

Így alakítja eddigi pályája jellegzetes elemeiből a *Tücsökzene* hangnemét, amelynek jellemzését még a műalkotás-folyamat kezdete előtt már rögzíti *Naplójában*: „*Désinvolture* - szabadság, feszélyezetlenség - az irodalomban: a legfőbb kvalitás, az elhitető erő előfeltétele! A *Különbéke* sok darabja arra mutat, hogy akkortájt voltam a legfeszélytelenebb költő. Mindennapi lenni és mégis emelkedett.”¹⁶²

A tények leírása és a kiemelt időpillanatok elemzése - tehát az életrajz - valóban efelé vonná vissza; a töredék, a megoldatlanság tudata szintén ezt a módszert adja számára. Ugyanakkor választott célja, a létbölcséleti igény beteljesítése ennek a kiegészítésére készíti: a pontos, leltározó leírással való elégedetlenséggel tölti el. A pillanat érzéki adatainak összegezéséhez társítania kell a pillanat lehetőségeinek átgondolását, átélését, a lehetőségek felszabadítását. Az idézet folytatása már ezt az alkotói problémát rögzíti: „Vajon összeegyeztethető a teljes közvetlenség a fenségessel is?” És ez éppen a *Harc az ünnepért* korszak módszertanában már megkísérelt megoldás. A fogalmazványok variánsai éppúgy mutatják útját ezen a módszertani átalakuláson, mint maga a kész műalkotás. A tudat feldolgozó aktusát állandóan felborítja, meghökkenti az utólagos megoldások telitalálata: a statikus leírással szemben a dinamikus szétvetettség, a kontinuitásba épített diszkontinuitás.

Ez határozza meg a *Tücsökzene* hangnemét, a lírai beszéd hangoltságát: amely során a sokat emlegetett ‚zörgés’ nála az életmeditáció dikciójává emelkedik.

* * *

Az archetípusok beépülése a szerkezetbe: az idill transzcendálódása. A *Tücsökzene* kiindulását a vélt és vágyott, állandóan ellenpontozott idill adja. Ennek témabeli megfelelője a költő gyermekkorának jeleneteire épült két fejezet, a miskolci és a balassagyarmati évek emléke ihlette versek sorozata. Ezek a versek adott tematikájuk ellenére egyértelműen elkülöníthetőek a hagyományos gyermektémáktól.¹⁶³

Bárha kamaszkori emlékhöz, a valahai tiszabecsi nagybácsihoz fűződő nyarak felidezéséhez kapcsolódik az életrajzi emlékezet, amint belép az alkotásfolyamatba a költő, az életrajzi ihletés mind az irodalomtörténeti példa, mind a költő individuálpszichológiai iskolázottsága révén külső szándékában a Bildungsroman speciális változata mellett köt ki. Nem életrajzot ír, ha így is nevezi leveleiben, hanem életrajzi történetekre építi életmeditációját. Ez pedig az élete tényeire kérdező, abból önmagát meghatározni akaró poétikai cselekvéssorozat. Ebben éppen a folyamatosságot, az egyes történet kiegészülését, ismétlődését, archetipikus rögzülését elemzi. Így természetesen kap hangsúlyt a gyermekkor, a dolgokkal és önmaga létezésével tudatosult kapcsolatba lépés történeteinek átgondolása.

Ebben az adleri emberismeret alpmódszerének elvét követi történetei válogatásához: „Legelőször is azt ismertük fel, hogy az emberi lelkiélet kialakulásának legerősebb ösztönzései a gyermekkor legkezdetéről származnak. [...] Új volt az, hogy a még fellelhető gyermekkori élményeket, benyomásokat és állásfoglalásokat *összefüggő* kapcsolatba hoztuk a lelki élet későbbi jelenségeivel, azáltal, hogy összehasonlítottuk a korai gyermekség élményeit a későbbi helyzetekkel és az egyén későbbi korában tanúsított magatartásával. Ebből adódott aztán mint különösen fontos szabály, hogy a *lelki élet részletjelenségeit sohasem szabad befejezett egészként tekinteni*, hanem azok csak úgy válnak érthetővé, ha a lelki élet összes jelenségeit egy elválaszthatatlan egész részei gyanánt értjük meg és megkíséreljük a vizsgált egyén ‚mozgási vonalát’, életsablonját, életstílusát felfedni s végül, ha rávilágítunk arra az azonosságra, mely a gyermeki magatartás rejtett célja és az ember későbbi magatartása között fennáll.”¹⁶⁴

És ahogy az individuálpszichológia az embert a gyermek történeteiből következteti ki, hasonlóképpen vélekedik a költő, aki ifjúkori munkáiról beszél *Összes versei* 1943-as utószavában: „Az ősem végezte el a szükséges munkát, az az ősem, aki annakidején voltam s akinek - wordsworthi értelemben - az örököse vagyok: tudjuk, hogy a gyermek a felnőtt apja!” Ahogy korábbi verseit kijavítva beleépítette az *Összesbe*, úgy gondolja végig a gyermek történeteit, hogy meghatározhassa a felnőtt létezését. „Az anyag megvolt az új művekhez, megvolt a látható szándék, az érzelmi vonal iránya, s megvolt hozzájuk az eredeti élmény emléke. Tulajdonképpen rajzokat tisztítottam meg fölösleges, kusza, tehát értelemzavaró vonalaktól, hiányos és így értelmetlen vonalakat egészítettem ki vagy húztam meg helyesen, úgy ahogy az összkép követelte [...] Nem hamisítottam a múltamat, hanem most mutattam meg igazán.”¹⁶⁵ Amit 1943-ra elkezdett a költő, azt teljesíti ki 1945 és 1947 között a *Tücsökzenében*. Ezért érthető a gyermek- és ifjúkor preferált jelenléte a műben, speciális műformát hordozó jellege a műalkotás egészén belül. A kortársak az életrajz valamilyen megjelenését keresték-magyarázták benne, a magam részéről az önmeghatározás általa feltehető kérdéseit hallom ki belőle.¹⁶⁶

Az idill ezáltal az egész mű egy pontosan körülírható részlete és a személyiség egy rétege, amelyet éppúgy meghatároz az életrajz és a létbölcséleti igény állandóan jelenlevő kettőssége,

mint a mű egészét. Ezen belül egy olyan speciális műformát jelent, amely a *Nyitányban* jelzett szélsőséges ellentétek ellenpontjaként az életrajz ‚gyermekkori‘ részében megrajzolja az „Egy Volt a Világ” ideális, de az alkotás jelenében természetesen egyértelműen csak fiktív és megismételhetetlenül múlt állapotát. Az a helyzet, amelyben a tücsökzenés nyári éjszakában „mint sziget” elkülönülő költő visszaálmodhatja a harmonikus létpillanatot, amikor „még nem váltam külön, nem voltam sziget” (9.), és amikor az idő részletei még nem az idő múlását szimbolizálták, hanem azt a mosolygó „rend”-et testesítik meg, ahol

Tér, idő, végtelen
éj-nap folyton köröttem suhogott:

(35.)

Ebben, az így tér és idő változásainak kitett létezésből kiemelt részletben tart seregszemlét a költő az élet alaptényei között. Itt keresi meg az embert környezetéhez kapcsoló ösképeket, és ezekből vezeti le a mű többi részében e viszonylatok differenciálódását, a személyes életrajz egyéb történeteit követve. Nem egy elveszett idillhez vágyik vissza, hanem az embert meghatározó viszonylatok különböző fajtáját jeleníti meg: az idilli formában az elvont ösképet, az epepeia-részben az öskép differenciálódását, majd pedig a személyes életrajzban e viszonylatok kiteljesedésének akadályait, gátló tényezőit, hogy azután az életmagyarázó versekben ismét kivonja őket az életrajzi meghatározottságból a megoldottság lehetőségeit mérlegelve. Az ösképeknek ez az ismételt megjelenése tehát nem a kezdő idillhez való visszatérést, hanem az öskép magasabb fokon való újrateremtését jelenti, éppen a megismert ellentmondások feloldási kísérletét a kibontott, differenciált problémakörök tudatosodásán keresztül. Mivel pedig ez az eredmény Szabó Lőrincnél csak a külső életrajz megszüntetésével érhető el, végül is az embert meghatározó viszonylatok harmonikus átélésének látomásáig jut el. Így azután az ember társas viszonylatainak kiteljesítése fiktív jelenetekben valósul meg, olyan képleteket teremtve ezzel számunkra, amelyeket önmaga számára életrajzában csak a képzelet segítségével tudott realizálni. Végeredményben szétválík a Szabó Lőrinc számára életrajzilag elérhetetlen és a költő által az ember számára elérhetőnek remélt megoldás.

Az idill-részben az emberi viszonylatok három fő témáját emeli ki a költő, ezek archetípusait alakítja az emlékezet segítségével: az ember szűkebb és tágabb környezeti társas meghatározottságát, a létezés védettségének biztosítottóságát és folyamatosságának meghatározóit. Mindezek olyan témák, amelyek éppen az idill felbomlásához vezetnek, és túlmutatnak a gyermekkor öncélú életrajzi bemutatásán. Ezek a témák egyrészt az életrajzi folyamat tapasztalatait szükségelik, másrészt az életrajzi esetlegességtől, az esetenkénti megoldatlanságoktól való elválasztásban érhetik el az ideális megoldás átgondolását. Egy-egy téma így átmegy a maga sajátos metamorfózisán: az idilli állapottól az életrajzi esetlegességében jelentkező drámai megoldatlanságokon, kudarcokon, buktatókon át az ‚elképzelt‘ megoldásig. Ezt a tapasztalati utat követve és átélve alakítja a költői tudat a maga kreatív eredményét: a problémamentes létezésről a problematikus individuum számára megoldásként feltételezhető társas létezés ideális állapotáig. Azt az állapotot tehát, amelyet Szabó Lőrinc, a történelem viharában megszorult személyiség problémáinak magára vállalója és a harmónianélküliség alkati megszenvedője egész pályája folyamán mint elhagyott idillt és elérendő célt tételezhetett fel. Szabó Lőrinc esetében a harmónia tudatbeli átélhetetlenségének ténye a költői szemléletmódot meghatározó jelentőségű, az időviszony pedig nem a történelmi-társadalmi mozgásnak és a személyiség harmóniaigényének a szembesítése, hanem személyes alkotói erőfeszítés, amely csakis a műalkotás rendjén belüli rendteremtés - magam részéről személyiséglátomásnak nevezem - eszköze lehet.

Az *idill* jelenléte ugyanakkor új jelenség Szabó Lőrinc költészetében. Eddig (és főként a *Te meg a világ* idején) az epepeia-részben jelenlévő tematikát és műformát alkalmazta gyakorlatában: a hősi szerepek felvállalását és megvalósításának lehetetlenülését. A distanciák felmutatását. Eddig legfeljebb a *Föld, Erdő, Isten* és a *Fény, fény, fény* kötetek idején találkozhattunk egyfajta védettséget jelentő panteisztikus természetmisztikával és erre rímelve a *Harc az ünnepért* idején az életmagyarázat metafizikus sejtelmeivel: stílusában, hangnemében hasonló megoldások egymást szélsőségesen kizáró módozataival. A *Tücsökzenében*, éppen az idill metamorfózisának segítségével kapcsolódik az idilli és életmagyarázó fázis, szembesülve az epepeia cselekvésbe ágyazottságával és a cselekvés lehetetlenülésének átélésével.

Benne van tehát a *Tücsökzenében* az eddigi teljes Szabó Lőrinc-i költészet (problematikájával és poétikájával egyetemben), ugyanakkor - a Nyugat-hagyomány beteljesítőjeként és összefoglalójaként, valamint személyes üldöztetése okán a szenvedések átélőjeként - a korábbi individualitásra épülő költészet humanizálódik, ami a mártírium átélését és egyfajta társas meghatározottságot hozza magával. Tematikailag a védelem vágyát és a felelősség megosztását jelenti, poétikailag retorizáltságot, didaktikus magyarázgatást.

Ugyanakkor - éppen az idill transzcendálódási folyamatában - ez az ünnepélyesre emelt hangnem a témában átvált a metafizikai sejtelmek poétikai átélésére: az epepeia szintjén vívódásaiba záruló költő az idillre rímelő életmagyarázatokban olyan esztétikai szerkezetet teremt, amely a harmónia érzetét szuggerálhatja.

Ezáltal a *Tücsökzene* fenntartja a megoldatlanságok átélésének tudatosítását, eljutva esetenként a feloldás sejtelmének poétikai megragadásáig. Nem a megnyugvásig, inkább a megnyugvás elképzelésének gyönyörűségéig.

* * *

Életrajz vagy történet? A *Tücsökzene* utolsó nagyobb fejezete az *Ember és világ* nevet kapta. Ez a fejezet az, ahol problematikussá válik a külső életrajz, és ezt a problematikusságot az életrajz megszüntetésével oldja fel a költő. Szabó Lőrincnél az epepeia-részben a személyiség tudatának, etikájának fejlődése a sajátos kifejezésforma, a költői megszólalás előkészítője volt. Ami ezután következik, az már csak az így elért költői alkotásfolyamatban volt feloldható: az életrajzi és történelmi fejlődés egyszerre érkezik a forradalmakat alakító és buktató fordulóponthoz, amely után már lehetetlen az eszmények és a valóság egyeztetése. Az epepeia-rész fenséges záró része, a keresztrefeszítettség önvádoló vállalása és az ítéletvégrehajtásul felhangzó gyászzené ennek a történelmi és életrajzi összecsengésnek, közös meghatározottságnak is búcsúztatója. A babitsi értelemben vett „hős, szent, király”-eszmény ekkortól már meghaladottá válik, a költő közösségi tettet már nem tud vállalni, csak a hiány, a kiszolgáltatottság, a megoldatlanság fájdalomnak átélését és kimondását. Ebben a helyzetben az életrajz, a maga jövő felé tendálásával, beteljesedésszükségével, a *Wilhelm Meister* vagy a *Zöld Henrik*-féle célirányosságával feleslegessé lesz. Az egyes mozzanatok, időpillanatok válnak fontossá, amelyekben az emberi létezés egy-egy részproblémáját élheti át. Az életrajz egyes jelenetei *alkalom*má válnak az emberről szerzett felfedezéseknek vagy csak információknak az esztétikum területén való rögzítésére. Ezt pedig költői pályája során be is teljesítette Szabó Lőrinc. Tehát az életrajz folyamatossága ezzel megszüntethető lenne, elég egy felhívás, amely a *költő* teljesítményeire, az életrajz jelenetein felépült életműre utaljon:

És azután, mi történt azután? -
Elmondtam már. Aki kíváncsi rám,
iktassa be nyolc verseskönyvemet,
iktassa most ide, és eleget

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

(249.)

Meg is határozza a folytatásban a töredék témákat, amelyekben a legtöbbet érte el: a kutató-kereső ember helyzeteit, a szerelem vágyait és kapcsolatrendszerét, és mindezekben az ember lefokozottságát, a gátakat, amelyek a töredék létben rögzítették:

... Én a kíváncsi ész
s a szerelem álmát dadogtam, és
ami már nem én voltam, ami csak
részemmé vált, az akadályokat,
az ébrenléteket.

Ami az életrajzban mint konfliktus, az ember megszenvedtetése van jelen, abból lehet a költői általánosításokat levonni. A vers, az eposz szülte így válik az életrajzban szenvedéssé, keresztté. „Óh, csak élni ne kellene az élethez!” summázza ugyanebben a versben a költészet tápláló életrajz problematikuságának fájdalmát.

És itt válaszut elé kerül a költő: ha életrajzi regényt akar írni, folytatnia kell, reménytelenül is élete jeleneteinek epikus feldolgozását, a kortárs események szerinte való megítélését, amely kiemelné az egész költészetét jellemző poétikai meghatározottságból, és a kortársi kritika közvetlen várakozását kielégítve a tovább követett életrajzzal együtt annak a kritikai szemlélését, megítélését is végrehajtotta volna; ha pedig ezt nem akarja vállalni, és éppen ezért nem folytatja az életrajzot, akkor a bevezető versekben, a *Nyitány*ban felvetett létbölcséleti problémákhoz kell visszatérnie, feladva az életrajz fikcióját. De ez utóbbi esetben műfaji törés következne be. Szabó Lőrinc a kompromisszumot vállalja: összegező versekben leperget gyorsan éveket, egy-egy jelenetnél el-elidőz részletezve, kötetének parafrázisait megírja egy-egy versben, és siet azok felé az életrajzi pillanatok felé, amelyek új, most már a *Tücsökzenétől* függetlenül verseket képesek indikálni, illetőleg a bevezető versekben felvetett létbölcséleti problémákra való válaszadás alkalmi lehetnek. Így azután, bár érezhető a váltás a fejezeten belül (a Babits-versek és a teljes helyt találás után), mégis fenn tudja tartani az életrajz fikcióját, sőt az életrajz töredékeit költészetére új problémáira hangolt versek indikálására tudja hasznosítani. Az életrajzot végig - a *Mi még?* és az *Álom* a töredék voltot konstatáló, és a halál pillanatáig elvezető ívén - megalkothatja, de a korábbi fejezetek fejlődésregény-imitációjával szemben itt már nem a korában és korával alakuló és környezete által meghatározott, hanem a pillanatait élő-szenvedő ember jelenik meg, amint létezése problémáit keresi a világban. A korábbi folyamatos életrajzra utaló összefoglaló fejezetcímeket ezért váltja fel ennek a *helyzetnek* és *viszornak* a jelzése: *Ember és világ*.

* * *

Az életrajz: fikció a műalkotásban. Az életrajzi elem jelenléte Szabó Lőrinc nemzedéke kifejezési formájának egyik jellegzetessége. Amilyen természetességgel fordul Szabó Lőrinc 1945-ös szorultságában ehhez, mint önmegvalósítási eszközhöz, ugyanolyan magától értetődéssel kéri rajta számon a kritikusok az elmúlt évekkel való szembenézést. Nem elszigetelt jelenség volt ez, de egy korszak gyakorlata. Ebbe nőtt bele a költő nemzedéke. A Szabó

Lőrinc-mű története világosan rajzolja ki, hogy az ő nemzedéke volt az, amelyik *Ifjúságáig* (hogy a nemzedéktárs Illyés korszakfordulót megragadó művének címét idézzem) személyes biológiai fejlődésével párhuzamosan kísérhette a milleneumi idők *Boldog békeidője* (hogy ismét egy nemzedéki önéletrajzi összegezéssel, Kodolányi művével jelezzem) idilljének szétrobbanását, az újakra készülő ország eposzeit. Bennük érett, készült az új Magyarország, mint ezt Németh László az *Emberi színjáték* velük egyidős hőseiről mondja. A különböző származású ifjak sorsában egyként felgyűlő problémák, a változásra készülő ország és a *Kamaszizmok tündérszárnyán* (Illyés) a jövőre készülő ifjak próbáinak ideje összhangot teremtett, olyan kapcsolatot, amely azt indikálta, hogy az életrajzból felfejtett valóság egészéről képes átfogó képet adni.

Ugyanakkor a nemzedék *írói* indulása éppen ennek az összhangnak a megbomlásakor következik be. Az élet, a társadalom problémáinak a férfikorral egyszerre elérhetőnek vélt megoldása elmaradt. A férfikor csak a művészet kezdetét jelenthette és a felgyűlt problémák megoldhatatlanságának tudomásulvételét. A második reformkor vezető alkotói a korszak nyitáskor az életrajzhoz fordulnak, elemzendő az eseményeket. Babits *Halálfi* című regénye a jellegzetes példa erre, és Kassák *Egy ember életében* és Móricz *Légy jó mindhalálig*jában, de áttételesen *Tündérekertjében* is ezt, a saját sorson keresztül vizsgált történelmet olvashatjuk. És a hazai társadalmi tudat hagyományos formájaként, az irodalomra hárul az elmaradt megoldás újrakeresésének a feladata. A társadalmi magatartás meghatározottságát az új nemzedék saját életútja meghatározottságaként éli át, és e szerint alakítja kapcsolatait, kötődéseit (Németh: *Ember és szerep*, Illyés: *Hősökről beszélek*, *Ifjúság*, majd: *Puszták népe*), és keresi a magatartásmodelleket (Németh: *Emberi színjáték*, majd *Bűn*, *Utolsó kísérlet*, Márai: *Egy polgár vallomásai*). Utóbb pedig, a „háborús” rend éveiben az összegezés, az értékmentés és tanúságtétel, valamint az üzenetküldés a jövő számára lesz az életrajz funkciója (Márai: *Napnyugati-* és *Kassai őrző*, Illyés: *Kora tavasz*, *Hunok Párizsban*, Németh László: *Magam helyett*, utóbb az *Égető Eszter*, Kodolányi életrajzi regénysorozata, Gelléri: *Egy önértzet története*, Cs. Szabó: *Doveri átkelés*). Az életrajzi ihletésű művek voltak a korszak Bildungsromanjai, világnézeti eszmélkedés, útkeresés és gyakorlati kísérletek önelvű megvalósításai: egyszerre váltak példává és a kritikát kihívó tanulsággá ezek a művek. A közösségben gondolkodás műfaja volt az életrajz. Mindennek majd poétikailag lényegi összegezése lesz Ottlik *Iskola a határon* című regénye.

Ezeknek a húszas évek végétől keletkezett önéletrajzi ihletésű műveknek éppen a történelemtől való elválásottság a jellemzője: meditációik arra merőlegesen fejlődnek ki. Ebben különböznek a korábbi alkotásoktól. Az „oldalak” önlepleződése következtében a politika egésze válik az esztétikum területén kompromittálttá. És ez a húszas évek végére (amikorra Babits és Kassák önéletrajzi regényei is könyv-késszé érnek) itthon is elfogadottá válik. *A ló meghal a madarak kirepülnek* kassáki remekelésétől kezdődően a Bildungsroman és az eposz történelemre épülő jövőirányos építkezése lehetetlenné válik. Kassák és Ottlik remekei azzal rímelenek egymásra: a megalkotott embert, „öt” emelik ki a pontosan meglátott viszonylatokból; éppen e „kirajzolódás” szükségességét bizonyítja az életrajz történelmi meghatározottsága.

Éppen ezért tévedésbe esik az, aki ezeket az életrajzi ihletésű műveket életrajzként kezeli. Fodor Ilona *Illyés-könyvében*¹⁶⁷ egy-egy életrajzi tény többféle feldolgozását, más-másféle említését mutatja fel, és ezekből akarja a költő életrajzának „ösképet” megalkotni. Irodalomtörténeti „ösképet” igen, de biográfiai így nem lehet. De hasonlóképp járnánk, ha a nemzedék egyéb életrajzi jellegű művét próbálnánk szembesíteni az életrajzzal. Ezek a művek ugyanis már autonóm alkotások, amelyekben a *Különbéke* elveihez hasonlóan a keletkezéskor adott szervező elvnek megfelelően kérdez rá saját létezésére az író az életében felgyűlt

helyzeteket vizsgálva. Az emlékezet értékelő tevékenységéről mondja Illyés tv-interjújában: „Az emlékeknek is van teremtő erejük; a nehézség az, hogy meg kell őket tudni ragadni, a kellő időben. Monet megfestette a roueni katedrális, négy változatban, reggeli, déli, délutáni, esti világításban. Mindegyik kép „ugyanaz”: ugyanazt ábrázolja, mégis merőben más. Mindenki annyi más és más emlékiratot írhatna az életéről, ahányszor nekiül. Elkerülhetetlen, hogy ne más szögből nézze folyton a tartalmat, és leljen hozzá formát.”¹⁶⁸

Az alkotás során az író az életrajzi elemeket, az emlékeket is úgy kezeli, mint egyéb, az érzéki adatokkal felvett észleleteit, vagy a kultúrhatásokat. Az életrajz mint dolgok szövevénye adatokat szolgáltat az író számára, aki ezeket az adatokat műve szervező elveinek megfelelően alakítva építi művébe. Így állhat elő az a paradox tény, hogy az életrajzi elemeket kultiváló korszakban Szabó Lőrinc ezeket az elemeket tulajdonképpen a tárgyiasság szolgálatába állította, az elemzés, analízis számára készített belőlük alaphelyzeteket. Ugyanakkor e nemzedék tagjainál éppen ebből keletkezett a legtöbb félreértés is: az önmaga létezésére történeteiben rákérdező emberről alkotott képet azonosították a modellel, a szerep helyett az embert vélték tetten érni a megformált helyzetekben.

Így azután mi sem lett természetesebb, mint Szabó Lőrinc esetében a *Tücsökzenében* csak életrajzot látni, és az életrajzon számon kérni az elmúlt évek megítélését. Pedig Szabó Lőrinc volt nemzedékének az a jellegzetes szélső esete, aki egész pályáján a legkövetkezetesebben, a tényszerű pontosságig ragaszkodva a tényleges történethez felhasználja alkotás közben az életrajz adatait, azokat a tárgyyszerű elemzés részeként alkalmazva, de sohasem azzal a közvetlen, mintateremtő közösségi ihletéssel, mint kortársai. Az életrajzi elemek nála az ember élethelyzeteinek, viszonyításainak, létezése meghatározóinak vizsgálatára kerülnek a műbe, általuk, segítségükkel kérdez rá létezése módjára a költő. Tehát tulajdonképpen Szabó Lőrinc maga is és a művet megítélő várakozók is csapdába estek. A költő a nemzedéki jellemzőt alkalmazta, és ezzel szemben már kialakult a várakozás értékrendje. Ezt a rendet megbontó művet kellett tehát teremtenie a költőnek, új műformát alkotni, amely nem a meglévő kereteket tölti meg egyéni színnel, hanem az önkifejezés számára új, egyedi, sajátos szerkezetet ölt. Ennek a műfajkeresésnek tanúi a *Tücsökzene* variánsai és néhány utólag kihagyott darab az MTA kéziratárának gyűjteményében: korábbi versek átiratai az életrajz egyes mozzanatainak rögzítése céljából.

* * *

Az ember: a történelemben. Ha a kortársi kritika úgy találta is, hogy Szabó Lőrinc elkerülte életrajza válságának vizsgálatát, és ha a *Tücsökzene* ihletői között sem szerepelt az elmúlt évek életrajzának politikai tisztázása, mégis a költő opponálva önértékét akarja bizonyítani a történelmi kihívásra megfelelően.

A megmenekült, a „Rettenetes Év”-et átélt ember szétnézése a *Biztató a tavaszban*, amely szinte a *Megy az eke* vagy a *Fényes szellők* felhívására, lelkesedésére válaszol, csatlakozásáról - ha nagyon is didaktikus módon - biztosítja a megváltozott világot, mintegy lírai párhuzamként a költő helytalálásának az újrainduló *Válasz* költői rovatában és rovatának élén:

nézd a rétet, a
nagy fényt, a Feltámadást!... Tavasz
jött újra a földednek: nézd, a nép
dolgozik, szépül város és vidék:
nem árt, hogy eltűnt sok gög, régi copf,
s jobb lesz a jó, ha te is akarod,
ha igazán...: másét és magadét,

úgy gyógyítod a ma ezer sebét,
ha az csordítja megnyugvó szived,
ami sosem elég, a Szeretet!

Ez a változást igenlő, az élet felé mozdulásban részt vállaló magatartás, amely az ország szellemi és technikai újjáépítéséhez szükséges volt, és ez az a mozzanat, amelyet a térhódító kommunista hatalom részéről Szigeti József akadémikus tanulmányában a marxizmus nevében is kielégítő aktuális politikai hitvallásként fogadott el.¹⁶⁹ Ebben jut kifejezésre az új felé a gazdagítás szándékával való fordulás, ugyanakkor egyfajta praktikus etika megfogalmazása: a múlt önvizsgálat nélküli lezárása.

Töröld könnyed, gyűrd le fájdalmaidat,
te nem azért vagy, hogy odaragadj
ügyhöz, multhoz, amely nem a tiéd,
és dac poshasszon és keserőség.
Kaptál ütleget, kaptál eleget
(légy keresztyén s mondd: érdemeltek,
s könnyűsz tőle!)... Most ne vélt igazad
emlegesd, s ne a hibát, a zavart
(az benned is volt!): nézd a rétet, a
nagy fényt, a Feltámadást!...

Miből következett akkor az ellentmondás a *Tücsökzenében* végül is megfogalmazott megnyilatkozás és a Szabó Lőrincel szemben támasztott kortársi várakozás között? Abból, hogy nem a műalkotással szemben alakult ki ez a várakozás, hanem az életrajzát is író költő speciális politikai helyzetének következtében. Egy esetlegesség, egy egyáltalán nem tipikus, de általános vélemény szerint a költő műveire nem is vonatkoztatható személyes politikai helyzet felülvizsgálását és elemzését várták az 'életrajzi' versciklustól. Az alkotói személyiségen kérték számon a történelmi személyiség megítélését.

Maga Szabó Lőrinc valójában kihagyja ezt a problémát. Egyrészt, mert 1945-ös *Naplója* tanúsága szerint a magánember nem vállalja a történelmi személyiséggel szemben megfogalmazódó vádak, azokat félreértésnek, értetlenségnek minősíti, másrészt mert a költő költészetében az 'érdeknélküliség'-et, a különböző 'ügyek'-hez való nemkötődést, végül is a költészetben megformált ember létezésére vonatkozó kérdések feltételét tartja megvizsgálendő feladatnak. Így tehát a *Tücsökzene* koncepciójából kirekesztette a közvetlen lezajlott eseményekre való, a legáltalánosabb utalásokon túlmenő reagálásokat és saját egyéni 'rendkívüli' útjának felülvizsgálatát, azaz elhatárolta művét az embernek mint történelmi személyiségnek a vizsgálatától.

Ugyanakkor az alkotó mégsem volt elvonatkoztatható az alkotó személyi problémáitól, csak hogy ezeket mindig is magánemberi jellegzetességként kezelte, és mint ilyeneket nem közvetlenül, hanem áttételesen, mint veszélyeztetettséget, szorongást illesztette művébe.

Ez az a pont tehát, ahol a *Tücsökzene* alkotásfolyamata keresztezi a történelem menetét és az ebből fakadó kölcsönhatásban igazolódhat az esztétikai folyamatba való záródásának módozata. Ebben a történelmi pillanatban igazolódhat, hogy a „szaktudományba menekülő értelmiségi” (Németh G. Béla megfogalmazásával¹⁷⁰) - jelen esetben az alkotásfolyamatba zárkózó költő - tevékenysége nemcsak menekülést jelent, de a korszak lényeges viszonyainak felmutatását.

Ebben a formában igazolódhatott a költő számára a distanciák felállítása révén a megtalált poétikai megoldás: a műforma, az életmeditáció és a végrehajtó együttese adja a költői életformára talált ember képletét. És ez Szabó Lőrinc, a korban élő ember számára csak mint

múltbeli életrajzi tény jelentkezhettek. De a költő esetében ugyanakkor ez a célratalálás rögzült, a jelenre is érvényesíthetően sikerrel járt. Az életrajz útján, a fejlődésregényben eljutott tehát a múltban megszületett költőlétig, és ezzel az életrajzot megszüntethette, mert a *Tücsökzene* számára elérte a kitűzött speciális, már a költőlétéből eredő célt, az új versek alkotásának lehetőségét.

Az epepeia-részben átélt célratalálás így kétarcú: az ember megtalálja szerepkörét, aktivitása területét, de az így megteremtett költőlétben nem vallhat az ember életrajzának megoldottságáról. Ezáltal számára a költőlét állandó küzdelmet jelent, a megoldottság helyett az alkotásfolyamat állandó megújításának, ismételt átélésének, a csak benne és általa való létezésnek vállalását. A költőlét az ő számára nemcsak egy elfogadott szerep, egy vállalt feladat, de történeti létezésének az egyedül lehetséges formája is. Ezáltal költészete azt az alkotásfolyamatot mutatja fel, amelyben folyamatosan tudatosítja a határesetet, ahol a létről alkotott kép átlép a költészetbe. A létből azt a pillanatot ragadja meg, ami művé emelhető. Életeleme: a lehetőségek felvillantása. Fürkésző tudattal él, a tevékeny lélek dinamizmusát felszabadítva nem a nyugalom, de a mozgás teljessége, a létezés horizontjainak szembesítése felé tendál. Költőléte épp ezért a létezés és a mű közötti átmenetben helyezhető el, transzponáló emberként fogalmazza meg és tartja fenn magát.

Ezáltal realizálódik a *Tücsökzene* életmagyarázó verseinek paradoxona: a költő személyiség-alkotó igényével egy olyan történelmi erőterben zárkózik az alkotásfolyamat menedékébe, amely erőter maga is sajátos paradoxonra épül.

Mind a kortársak, mind az utókor szemében sokáig úgy látszott, hogy a háborút követő évek a személyes szabadságnak, a személyiség önmegvalósításának lehetőségét adják. Ebből az aspektusból a *Tücsökzenében* humanizálódó emberképzet összhangban látszott lenni a kor valóságával. Ebből csak a költő személye, a múltja miatt ‚vegzált’ Szabó Lőrinc személyes sorsa látszott ‚kilógni’. A költő szubjektív vágya és a történelmi realitás között összhang látszott, amely az alkotásfolyamatban realizálódott. Legfeljebb maga a költő és kritikusan opponáló támadói nem látták.

Valójában a kritikus kortársak és a költő láttak világosabban. Persze eltérő okokból. Ma már világos, a háború utáni évek szabadsága: nem valódi szabadság volt. Díszlet. A kritikusok már egyfajta szűkítő kíváncsiság nevében - akarva-akaratlan - marasztalnak el műveket, a költő pedig a veszélyt jól érezve nem vállalja a megmérkőzést. Amit *Naplójában* és védőbeszédeiben leírt, versében már azt sem írhatja meg. Így azután a *Tücsökzenében* kihagyott és félbehagyott életrajz ráérzés a kor akkor még alig látható kényszerére, a ‚félleg bevallott élet’-ek elkövetkező időszakára. Éppen ezért a *Tücsökzene* végül is nem a háború utáni évek hatására létrejött életrajzi számvetés, hanem éppen annak ellenében, arra merőlegesen megalkotott meditáció. Egy huszadik századi közép-európai alkotó tájékozódása életrajzi történetek segítségével az emberi létezés viszonylatairól.

* * *

Poétika és metafizikum. Az életrajz megszüntetésével megtette Szabó Lőrinc lírájában azt a fordulatot a létbölcséleti irányultságú költészet felé, amely éppen ezeknek az éveknek egyik jellemző tendenciája volt. Mind Pilinszkynek, a hóhér és áldozat egymást feltételező kettősét záró és feloldó kö-állapotai és a *Senkiföldjére* húzódo pillanatai, mind Weöresnek a kozmikus bukolitikát megteremtő, az embert a ránőtt hajszából az időn kívüli világban feloldó szemlélete rokon, a fundamentálonológia poétikai adekvációját mutató eredményekhez vezetett. Pilinszky a század büntényében az egymás ellen feszülő emberi partikuláris tulajdonságok, a kreatúra kiszolgáltatottságának megjelenési formáját éli át a tragikus jelenetekben. Weöres a

kozmosz bukolika mellett kialakít egy gyakorlati humanista etikát, amely az „világi” dolgokban való kényszerű ténykedés formáit is megszabja. Tehát átélve ezeket a kényszerű meghatározókat, keresik azt az „örök emberi” relációt, amelyben a kor útvesztőjébe vetett ember érvényesen meghatározhatja magát.¹⁷¹

Szabó Lőrinc is ezekre az evidenciákra törekszik az életrajz megszüntetésével. Míg korábban az ember viszonyait emelte vizsgálódásainak és koncentráltan személyiséglátomása középpontjába, a konkrét, életrajzi ember, a Te megszólíthatóságát, leírhatóságát vizsgálta a Világban, addig most a szereptelen, a pillanatnyi ténykedésében, a véletlen történeteiben csak az általánosba, az „örök emberi”-be kapcsolódó Ember ittlétének törvényeire kérdez rá poétikai környezetében. Ugyanakkor ehhez a teljesítményhez szüksége van az emberi jellegű mértékre. És ezt a tudat működésében találja meg. De ez a tudati működés csak az emberi kontroll esetén választható mértékké, akkor, ha működtetésre kényszerül. És ezt Szabó Lőrinc ekkor csak az ember mint társas lény feltételezése esetén érthette el. Így azután a fikatív életrajz az Én-t tudati működésre is készítő társ jelenlétének fikcióját is kiváltja. A *Tücsökzene* személyiséglátomása ebben, a tudatot működtető, információcserére készítő társas meghatározottságban testesül meg. De mivel ez az életrajz már csak önmaga megszüntetése révén jöhetett létre: mint láttuk, a társas létezés is fikatív, nem valóságos, hanem a tudat önmaga számára alkotott ellenőrző és működtetésre készítő partnere. Ezért is beszélhetünk ismét formájában fenomenológiai kérdésfeltevésű, dialogikus hangszerelésű személyiséglátomásról.

Amikor az életrajz töredék voltát összegezni kell, amikor még az álom is csak a korlátozott leltárt gazdagíthatja, és amikor az életrajznál a fonál megszakadásához jut el:

és nem tudom, hol járunk reggelig,
csak azt, hogy viszel s még visszahozol,
de egyszer ott felejtess valahol.

(348.)

- akkor elérkezik a halál pillanata. „Az utolsó versekben már mintegy a halál után, valami reális-irreális szellemvilágból néz vissza magára s arra a földi életre, amelyben mint „a kíváncsi Ész”, a „Szerelem” és az „Akadályok” költője próbált beszélni embertársainak az Álomról.” - ahogy maga a költő fogalmazza kötete fülszövegében. A nagy váltás, amely rácsafol a kontinuitáselvre, ahol a diszkontinuitás az úr. Tandori találatszerű megfigyelése *Az elképzelt halál* zárófejezet állandó váltásairól végül is ebben leli magyarázatát.¹⁷² És mégis, a költő itt ragaszkodik leggörcsösebben a már aktualitását veszített kontinuitáshoz. Tandori megdöbbsent a kisbetűvel kezdődő verseken: de itt a befejezhetetlenség az úr, a „szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég” realizálása. Már nincsenek határok, minden egybemosódik - a vágyban. A valóságban ez a váltás élethelyzete és műfaji pillanata is.

Itt születik meg a *Tücsökzene* legfontosabb váltása, az a lebegtetés, amely a társas pozíció tudatát tartva az ember megalkotottságát feltételezi, és a halál utáni rezignáció távlatát fikcióként kitartva, az élő embernek az élet tényeihez, a világ egészéhez való viszonyát meghatározhatja:

Hallod, hogy cirpel a szentséges éj?
Nyílik a lélek: magát figyelni,

Ez az a pillanat, ahol az életrajz fiktív társas énje, a Szabó Lőrinc-i költészet korábbi önmegszólításos Te-je sikerrel feloldódik az általános Én-ben, mely itt már egyszerre önmagával és önmagában emberi mértékűen, emberi módon képes beszélni, végső soron egzisztálni. És ez a *Tücsökzene* költőjének győzelme, emberségének nehezen megküzdött diadala, a retorizáltság poétikai elfogadtatása.

Az Ember és Világ, a kérdezést elindító kettőssége, amely a nyitó versekben izgató-ihlető titokként jelentkezett, és az ember idilljét veszített pillanata, a szigetként való kiválás - mindez megmarad, de elrendeződik ebben az élet-halál, Én és Te között lebegtetett tudatban; renddé szerveződik, a „Költő Agyában” a kérdező a kérdezett által határozza meg önmagát:

Nyílik a lélek: magát figyeli,
de ráfonódnak a tér idegei
s végtelen mélység s magasság között
fortisszimóba csap át a tücsök:
szikrázik az i és pendül az ü,
ü-rú-krú, kri-kri: telten és oly sűrűn,
oly visszhangosan, s úgy gyűrűzve, mint
sziget körül a hab ostroma: mind
teltebben, ahogy tavaly s azelőtt
s ahogy mindig fog:

Megszólal az emberi méretű-mértékű önmegszólítás: a korlátozottságban az elhelyezkedés lehetőségének és kölcsönösségének átélésére

szódd magadba, szódd
bele magad a szövetébe és
sóhaj leszel és megkönnyebbülés,

... a nagy, kék réten...

hisz máris az vagy, csupa suhogás
a föld s az ég, álomtánc, tűzvarázs,
a szemed lehúnyod, szél csókol megint
s egymásba szédül a bent és a kint
és zeng a hang és zsongva ring a rét

Ezután még egy trapézmutatvány: a végtelennel a végtelenbe táguló tudat - és ellentétéként az ember a maga tényleges arányaival: a világot és benne önmagát magába fogó „Költő Agya”-képzet ihletett, mégis tárgyyszerűen pontos leírása:

s ahogy szíved átveszi ütemét,
mintha egy gömb fénytág felületén
robbanna 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 és minden csak a te
belsőséged...:

A véges és végtelen egyszerre érzékelése, a határok és arányok tudomásulvétele, a létezésbe épülő emberi tudat arányos kompozícióban van jelen ebben a keresztírmel is jelzett záróstruktúrában. A világnak az emberi tudattal elérhető és költő által megszerkeszthető legtágasabb léthelyzete ez, minden titkával és állandó önkorlátozásával együtt a lehetséges emberi „biztonság” az élet bizonytalanságában. Ez az a biztonság, amellyel lezárhatóvá válik az alkotásfolyamat, megszerkeszthetővé a mű, és amely végül is a halál távlatában az élet egyensúlyát jelenti. A fausti pillanat, az el nem ért bizonyosság biztonsága az emberi tudatban, költő esetében: a műalkotásban. Ami itt retorizált elégikusság, az a teljes műalkotásban: a történetek tragikus végességű egyszeriségének láncolata.

egyszerre isteni
biztonságba hal földi tudatod
s a nagy, kék réten kezdik mennyei
tücsökzenéjüket a csillagok.

Ezzel zárul a *Tücsökzene* első változata, az elért és így kiteljesített személyiséglátomás. Az élete delelőjére jutott férfi összegezi benne élete tanulságait, és szembesül létezése tényeivel: a gazdagsággal és a végességgel egyszerre. A véges lehetőségek az életrajz megoldatlanságaiba bonyolították, és a személyes létezés végessége előreküldi a halál „kopogó” jelzéseit. Ugyanakkor a kiszolgáltatottságnak ebben a szorításában a létezésnek az egyes embert is megerősítő gazdagságával töltekezik fel: létezése pillanatainak kihasználását, intimitását a végtelennel érzi mérhetőnek, és ezáltal személyes létezését összhangba tudja hozni a világ létezésével. Az összhangnak a „csodás” pillanatai az életmagyarázó versek, és maga *Az elképzelt halál*, amelyek éppen ezáltal illeszkednek a mű egészébe: ezek felé tendál az egész műalkotás, és ezek reprezentálják a *Tücsökzene* eredményeit. Ezekben teljesíti be az életrajz - megszüntetve önmagát - az ontológiai igényt, és mindez együtt átadja helyét az újjászerveződött költői személyiségnek, amely alkalmassá edződött ennek az eredménynek a megújuló analízisére, az alkotásfolyamat további folytatására.

A *Tücsökzenében* a költő megtalálta a pokolból kivezető utat, az ember magányos kivettségének feloldását, és a mértéket, amely alapján megítélheti saját ténykedését. A *huszonhatodik évben* azután éppen erre az ítéletre kényszerül, a látomás és a dolgok rendjének összevetésére: kétféle létezési mód összemérésére, a hogyan történt és a hogyan történhetett volna viszonylatának egymásba szövésére. A szonett-sorozat téma szerint: a társas lét valahai hiányának bűnbánata, „ürülő pokol, emlékezet” - írja a gyászévre és az azt előző huszonöt évre visszatekintve. A pokol: a valóság, három ember kegyetlen elszakadása egymástól. A Költő Agya itt egy „szerény túlvilág”-ot teremt: az emlékek átrendezését, két ember ideális kapcsolatának elképzelését egy stilizált téridőben. A *Semmiért egészen* és *Az elképzelt halál* realizálása: *A huszonhatodik év*. Az a személyes makrokozmosz, amelyben új, más életre kel a volt mikrokozmosz. Egyszerre léteznek benne a múlt bűnei, a jelen pusztulásra szánt, esendő embere, és egyben elgondolja a múltat s jövőt megbűnhődött emberek ideális együttesét. Hiszen a halotti szonettek nemcsak irodalmi emlékezet, az áldozattáválás és a feltámadás megismétlése is: a pokoli történetből, az „omlás, rémület”-ből, olyan feloldó mű születhetett, amelynek eredményeként „mindig lesz, aki rád figyel: férfi sóváran, asszony irigyen - örök vágy őriz...” Így él (és a hangsúly az állandóan folytatódó élesten van) egyszerre *A huszonhatodik évben* a pokol és megváltás, a büntudat és feloldozás, a magány és a társas meghatározottság. A Jelent aktív élettel sikerül megtöltenie.¹⁷³

De mi a költő végszava? Inkább végszavai.

Először is a *Tücsökzene Utójátéka*, a „Helyzetek és pillanatok”. Amelynek még a nyomdába adás után is zárása lett volna *A miskolci „Deszkateplom”-ban*. Mintha a *Tékozló fiú családát* vagy *Enkidu üzenetét*, sírását hallanánk: „Hogy sír! Óh hogy szereti”. „Jaj, nincs holnap! Jaj, nincs föltámadás.”

Vagy inkább ez? Utolsó szerelméhez írja, a halála előtti évvégén:

Három virágból összerak a rét
és semmiből a fájdalom.

(*Még jobban!*)

és ugyanőneki így végrendelkezik elégiai pátosszal:

Tarts meg hűséged gyönyörű hitében!

(*Kétségbeesés*)

És végül az utolsó vers, egyszerre tárgyyszerű és sejtelmes tényleírása, a véletlen meglesett *Holdfogyatkozás* ihletében: „van a Földön túl is esemény”.

Talán egyik sem, hiszen az „egyetlen élet”, a „véletlenek e búsbolond kalandja” az ő esetében valóban véletlenül produkálta ezeket a dialógusba rendeződő végszavakat. Bármennyire is kész volt már évek óta a halálra, amikor ezeket írta, nem a halálra készült. Talán éppen a dialogikus paradigma egy újabb poétikai formációja, az annyira vágyott újabb kiegyenlítődés ihletei dolgoztak benne. Háromféle erőter dialógusát adják ezek a végszavak. Költői alkatából következett ez a dialógusra nyitottság, amely benne élt mindegyik költői megszólalásában az 1927-28-as válságától és annak eredményét tudatosító beérésétől, az 1932-es *Te meg a világ* kötettől kezdődően.

Végül is hányféle alkotói szemlélet élt a költőben? *Naplóját* és kései önmagyarázatát, a *Vers és valóság*ot szerkesztve-olvasva, esszéit elemezve megállapíthattam, hogy *esztétikai* szemléletében egyfajta hagyományos pozitívizmus élt, ismeretelméletében a szubjektum-objektum szétválasztásán alapuló megfigyelést tartotta mértéknek, a versben továbbra is az ábrázolást magyarázza. Ennyiben kortársai közül Illyéshez áll közelebb és távol Benn, Eliot sőt még Babits dolgozatainak költészetük eredményeit színvonalban is tudatosító tevékenységétől. Ugyanakkor *poétikai* jellegű megjegyzéseiben (1945-ös *Naplójában*, de legkorábbi napilapbeli színes írásaiban is) kirajzolódik mindaz a törekvés, amely költészete világirodalmi rangú kiteljesedését hozza. Ebből a kettősségből következik, hogy esztétikailag Szabó Lőrinc az öröklött, hagyományos paradigmát követné, amelyhez magyar sajtóságként Arany János hatására még a nyelvi megformáltságba vetett hit általa kifejeződő biztonságérzete is társult, míg költői gyakorlatával éppen az ettől való különbözést, másságot valósítja meg.

Ez a kettősség azután értékteremtő erőként hat költői gyakorlatában. Ugyanis az általa megvalósított költői paradigma éppen esztétikai konvencióira merőlegesen alakul (ezért is jelent első jelentkezése válságot számára 1927-28-ban). Tehát a költészetét jellemző paradigmához nem esztétikai-filozófiai előfeltételezés révén jut el, mégcsak kíséretében sem, hanem éppen ennek ellenére. Ellentétben a pályakezdő Babitscsal, akinél az esztétikai-filozófiai meghatározottság váltotta ki a poétikai megvalósítást. Szabó Lőrinc - szinte a bevezetőmben idézett Halász Gábor-i kihívásra válaszolva - a gyakorlatban hajtja végre a paradigmaváltást. Szerencséjére, mert így az esztétikai konzervatívosság nem eredményezhetett nála gyakorlati poétikai konzervatív válságot, mint az a húszas évek végén egész sor, főként

avantgarde indíttatású költő esetében egyfajta humanizálódás vagy nemzeti meghatározottság irányában (mint még Kassák vagy Illyés, sőt ez utóbbi hatására Babits esetében is) bekövetkezett, vagy ahova a fasiszta és szocialista gyakorlat sodorta a költészetet.

Szabó Lőrinc költői gyakorlatában hozza létre azt a dialogikus paradigmát, amelynek a korszak filozófiájában a visszaigazolását, de nem ihletőjét találhatja meg (abban, amihez szinte véletlen hozzájut: Russell és a múltból Stirner) és találhatjuk fel utólag (Husserl, Heidegger). Az így látszólag fennálló eklektikusság ugyanakkor nem költészetének eklektikusságából, hanem a költészetébe beleolvasható, költészetével együtt olvasható filozófiákkal való együttérzékelésből következik.

Az 1991. április 12-13-i pécsi *Paradigmaváltás (?) a húszas évek magyar lírájában* konferencia egyes előadói (Kulcsár Szabó Ernő, Bányai János, az összefoglaló Németh G. Béla és jómagam)¹⁷⁴ épp erről az egybeesésről beszélnek: a század filozófiája felvállalja a líra korábbi létbölcséleti ihletésű problematikáját; és viszont a költészet poétikájában alakítja ki azt az alkotásfolyamatot, amely a kortárs filozófiai értékekre konvertálható. Így a huszadik században az esztétikai közvetítés kikapcsolásával jöhet létre egyfajta poétikai-filozófiai adekváció, amely nem hatás formájában köti össze a költőket és filozófusokat, hanem egybeolvashatóvá teszi őket alkotásfolyamatuk, illetőleg gondolkozásformájuk hasonlósága okán.

Szabó Lőrinc a húszas évek végétől kialakít a magyar költészetben egy, a filozófiával is kapcsolatot tartó dialogikus költői paradigmát. Ennek poétikai formációiként végigpróbálja azokat a formákat, amelyek a kor magyar lírájának is jellegzetességei: személyiséglátomás, epikus vers, életmagyarázó vers, tárgyi líra, életmeditáció.

Szabó Lőrincről készített monográfiáimban azt követtem, ami személyesen jellemző volt életútjára, 1945-ös *Naplójának* és levelezésének kiadásában azt mutatom be, ami elválasztja sorsában kortársaitól, versmagyarázatainak, a *Vers és valóságnak* közreadásával verseinek életrajzi kötöttségét tettem ismertté. Jelen dolgozatomban azt kerestem, hogyan lép túl költészetében személyes adottságain, élethelyzetein, csapdáin, hogyan emelkedik a Nyugat-líra paradigmaalkotó nagyságává és összegezójévé, mi az, ami maradandó érték költészetében. Azt követem, amit 1945-ben, a *Birákhöz és barátokhoz* címzett védőbeszéde végén maga is leírt: „Az a világ azonban, amelyik elfordult, nem volt nekem a világom; én az Esmék kutatója voltam és leszek, függetlenül gyakorlati hasznosságoktól és céloktól, s mikor ez a földi élet nem száznolcva, hanem akár háromszázhatvan fokkal is elkanyarodott és összevissza ingott a szörnyű végzetben és összezúzta magát, nem velem, hanem alattam, kívülem fordult el. A Szellem világa, az én igazi hazám, változatlanul ragyogtatja örök jeleit, az eszményeknek azokat a sokszor szidott, kajánnak hitt, de talán csak számunkra megfejthetetlen, emberfölötti csillagképeit.”¹⁷⁵

Így tekintve pedig igazat adhatunk saját öntudatos naplójegyzetének, amelyet még a *Tücsökzene* fogantatása előtt, legnagyobb kétségbeesése idején fogalmazott: „Még nem tudják, még kevesen tudják, hogy mit jelentek a magyar költészetben. [...] A magyar költészet az én nyelvemen beszél. Még sejtelmük sincs róla hogy mennyit jelentek!!”¹⁷⁶

JEGYZETEK

- ¹ C. G. Jung: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Fordította: Nagy Péter. Bp. 1990. Az első kiadás előszava. 8-9.
- ² Az 1982-ben Frankfurt am Mainban megjelent kiadás 670. oldala alapján Kulcsár Szabó Ernő fordítása.
- ³ Benedetto Croce: *Esz­tétika*. Elmélet és történet. Ford. Kiss Ernő. Bp. 1914. Az idézeteket e fordítás alapján közlöm. Hazai költői recepciójáról lásd Tverdota György: *József Attila és Benedetto Croce*. ItK 1980. 5-6. sz. In: „A mindenséggel mérd magad!”. Bp. 1983. 195. kk.
- ⁴ Martin Heidegger: *Lét és idő*. Fordították: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Bp. 1989. Az idézeteket e fordítás alapján közlöm. Babitscsal volt kapcsolatára lásd: *Babits-Szilasi levelezés*. Bp. [1980], közreadja Gál István, sajtó alá rendezte Kelevéz Ágnes.
- ⁵ Lásd például: Komlós Aladár: *Az új magyar líra*. Bp. [1928]; Halász Gábor: *A líra halála*. 1929. In: Halász Gábor: *Tiltakozó nemzedék*. Bp. 1981. 957-966.; Szabó Lőrinc: *Divatok az irodalom körül*. 1929. In: Szabó Lőrinc: *Könyvek és emberek az életemben*. Válogatta, a szöveget gondozta Steinert Ágota. Bp. 1984. 156-195.; Illyés Gyula: *Hunok Párizsban*. Bp. 1946, Bp. 1970.; Vas István: *Nehéz szerelem*. Bp. 1964, Bp. 1983.
- ⁶ Az 1926-ban megjelent *Sátán Műremekei* kötet után az 1927-28-ban írott versekből - korábbi szokásától eltérően - nem állít össze újabb kötetet („Most karácsonyra esedékes volna egy jó nagy könyvem az Athenaeumnál. [...] össze sem állítottam, de meg van az anyag, újság-kéziratban, csak cím kell hozzá” - írja 1928. október 13. éjszakáján Várkonyi Nándornak); majd 1930-ban, egyéves hallgatás után kezd ismét verseket írni. A két szériában keletkezett versekből állítja össze 1932 végére, a háromkötetes Goethe-antológia honoráriumaképp a Kner által létresegített *Te meg a világ* kötetet. Az 1927-28-as versek közül jut az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetbe is (maga a címadó vers is, meg a *Vezér* című is közülük való), a legtöbbet az 1943-as *Összes versei Régen és Most* ciklusában adja közre, a többi halála után publikáltam, legteljesebben in: *Vers és valóság*. Bp. 1990. 571-647.
- ⁷ Lásd: Babits: *Új klasszicizmus felé*. 1925.; *Bevezető a fiatal írók előadóestjén*. 1929.; *Ezüstkor*. 1930. In: Babits Mihály művei: *Esszék, tanulmányok*. Összegyűjtötte Belia György. Bp. 1978. 2. k. 137. kk., 243. kk., 270.; *Új Anthológia*. Fiatal költők 100 legszebb verse. Összeállította Babits Mihály. Bp. 1932.; Szabó Lőrinc levele Babits Mihályhoz 1927. szeptember 6-án; Szabó Lőrinc: *Séta idegenben* („Lihegő erdők”; „Halálfiái”). *Pandora* 5. sz. 233-245. In: Szabó Lőrinc: *Könyvek és...*, i. k. 367-380.; Szabó Lőrinc: *Nyári hajnal (egy verseskönyv olvasása után)*. *Pesti Napló* 1935. február 17., majd a *Különbékében*; Szabó Lőrinc: *Babits műhelyében*. *Magyar Csillag* 1943. december 15. 701-708. In: *Könyvek és...*, i. k. 356. kk.
- ⁸ A „hős, szent, király” képlet nemcsak dekoratív frázis, hanem a kései Szabó Lőrinc szóhasználatával az alkotás által a világot magábfogó költőt jelenti. A *TücsökHzene* előtt, a *Mégis isteni?* című versben: „Ijedten nézek magamba: beléd: / mégis hős vagy? nem-földi származék? / Mégis isteni, mint az örök Ég?”; utána pedig a *Valóság* címűben: „úgy éreztem, király, a legnagyobb, vagyok, / érzéseimen át a világ ura: mintha / bennem ébredne csak, s általam alakítva, / igazi létre a mindenség: anyagod / növelt, mint téged én, s nők, tájak, csillagok / háreme lett agyam, e táguló kalitka.” Visszaútal a *Te meg a világban* kialakított alkotói szemléletre, annak beteljesítéseként.
- ⁹ Babits: *Magyar költő kilencszáztizenkilencben*. *Nyugat* 1919. II. k. 911. kk., az idézet a Babits által 1929-ben átdolgozott szöveget követi, Babits Mihály művei: *Esszék, tanulmányok*, i. k. 1. k. 661-662.

- ¹⁰ Szabó Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 161.
- ¹¹ Szabó Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 194.
- ¹² Szabó Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 158, 159, 158.
- ¹³ Halász Gábor: *A líra halála*, i. h. 966.
- ¹⁴ Benedetto Croce: *Esztétika*, i. k. 50-51.
- ¹⁵ A vers *A Sátán Műremekei* 1926-os kötetben *A költő éljen a földön* címmel, az 1943-as *Összes verseiben A költő és a földiek* címen, átdolgozva szerepel, az 1956-os *Válogatott verseiben a Költő és a Földiek* címmel jelenik meg.
- ¹⁶ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 294. l.
- ¹⁷ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 441-442.
- ¹⁸ Benedetto Croce: *Esztétika*, i. k. 166.
- ¹⁹ Illyés Gyula: *Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen?* In: Szabó Lőrinc: *Válogatott versei*. Bp. 1956. 6.
- ²⁰ Illyés Gyula: *Szabó Lőrinc...*, i. h. 43-45.
- ²¹ Szabó Lőrinc költészetének marxista terminológiával való leírását, elfogadhatóságának szűk határait Szigeti József jelöli ki legkövetkezetesebben a *Magyar líra 1947-ben és a Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* (1955) című tanulmányában. In: Szigeti József: *Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1959. 181-242. Az utóbbi éppen Illyés idézett tanulmányával vitatkozik, mereven jelezve a népnemzeti és a marxista mérték közötti különbözőséget is.
- ²² Babits és Szabó Lőrinc, illetőleg Illyés kapcsolódását részletesen leírtam „*Vonzások és választások*”. *Babits barátságai* című dolgozatomban. *Életünk* 1985. 5. sz. 394-400.
- ²³ Illyés Gyula: *Szabó Lőrinc...*, i. h. 19.
- ²⁴ Publikálva Szabó Lőrinc: *Vers és valóság* című könyvében.
- ²⁵ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 755.
- ²⁶ A ciklus gyorsírási lejegyzése az MTA Könyvtár kéziratárában: MS 4674. 200. sz. jegyzetomb, 11-28. lap (benne egy 1927. jan. 25-i dátumú levél); Dr. Gergely Pál áttétele, 206-220. l. Az említett három vers megjelent a *Pandorában*, az 1. szám 6-9. oldalán, ezeket átdolgozva emeli utóbb Szabó Lőrinc a *Régen és Most* kötetbe.
- ²⁷ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 755-757.
- ²⁸ Tandori Dezső: *Szabó Lőrinc: Különbéke*. It, 1980. 4. sz. 949. kk.
- ²⁹ Benedetto Croce: *Esztétika*, i. k. 59-62
- ³⁰ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 556-558.
- ³¹ Ferenczi László: *Ferrero és a Hatalom. Vigília* 1991. 4. sz. 291.
- ³² Ez a sor az 1974-es Szépirodalmi kiadású kötet óta „Én is így járok, csupaszon” változattal szerepel. A költő által kiadott összes változat ennek ellentmond (*Pesti Napló* 1931. március 29.; *Te meg a világ*. 1932; *Összes versei*. 1943), hasonlóan a halála utáni első, 1960-as gyűjteményes kiadáshoz, a *Vers és valóság* című kiadásban visszaállítottuk a Szabó Lőrinc által közölt, és az ekkori versszemléletnek megfelelő szöveget.
- ³³ Kelevéz Ágnes: *Babits abbahagyott tanulmánya. Holmi* 1990. március, 303-304.
- ³⁴ A háromrészes vers *A Sátán Műremekei* című kötetben jelent meg. A részek kéziratának címe: *Hirdessétek a szeretetet, Hirdessétek a szabad erőt, Hirdessétek az igazság erejét.*

- ³⁵ *Az Egy álmai* című vers 1931. március 15-én a *Pesti Napló*ban megjelent szövegében.
- ³⁶ A *Vezér* című vers a *Pesti Napló* 1928. szeptember 16-i számában jelent meg, majd pedig átdolgozva az 1938-as *Harc az ünnepért* kötetben, az 1928-as évszám jelölésével. Ezután a nyilas Virradat is leközi az 1938. május 2-i számában, ami ellen írásos tiltakozást nem jelent be a költő, bárha szóban elhatárolta magát tőle. A vers német nyelvű publikációjához nem járult hozzá (lásd Dr. Gál István, az *Ungarn*, a Német-Magyar Társaság folyóirata szerkesztőjének 1945-ös tanúskodó levelét, MTA Könyvtára kéziratára, MS 4678/63. sz.)
- ³⁷ Szabó Lőrinc: *Stefan George és az új Németország. Esti Magyarország* 1940. június 28. és a két fordítás ugyanitt: *A halottakhoz, A költő a zűrzavar korában*. A Compiègne-i francia fegyverletétel alkalmából bevált jóslatokként emlegeti a verseket.
- ³⁸ Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887., magyarul: *Közösség és társadalom*. Bp. 1983. Az idézetek Tatár György fordításai.
- ³⁹ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 635.
- ⁴⁰ *Futballversenyen*. Mottó: A 61. magyar-osztrák mérkőzés győztes Tizenegyének, taps helyett. In: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 589-590.
- ⁴¹ Az idézetek Ferdinand Tönnies: i. k. 118., 149., 159., 166.
- ⁴² Vö.: Max Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutscher Klassik*. Berlin, 1928. Bondi kiadása. A George-féle Blätter für die Kunst köréhez tartozó szerző a német klasszika felett seregszemlét tartva, hasonló ellentmondással találja magát szemben, mint Szabó Lőrinc *A Költő és a Földiek*, illetőleg a *Vezér* című versekben. Bárha leírja: „Freilich bleibt nach wie vor das erste das Werk”, a műben mégis a „hasznos akarat” megtestesülését keresi, és ezt az eszményt állítja a jelen ifjúsága elé. Azt a szellemi pillanatot rögzíti könyvében, amely feltételezi a Dichter és a Führer egybeesését, ugyanakkor érzékeli a szétválás esélyét (szerinte: veszélyét) is. „Wenn der Verfasser sein Buch ‚Der Dichter als Führer‘ nennt, so ist er gewillt, die Dichter darin auftreten zu lassen als Vorbilder einer Gemeinschaft als wirkende Personen. Hat einerseits die Suche nach Lebensumständen dazu verleitet, die Dichtung selbst hintanzusetzen, so läuft man wiederum Gefahr, im Dichter nichts als den bloßen Poëten zu sehn.” (Vorbemerkung).
- ⁴³ Ferdinand Tönnies: i. k. 171.
- ⁴⁴ Ferdinand Tönnies: i. k. 171.
- ⁴⁵ Ferdinand Tönnies: i. k. 177.
- ⁴⁶ Szabó Lőrinc: *Politika*. Megjelent a *Pesti Napló* 1931. október 25-i számában, majd a *Te meg a világ* kötetben.
- ⁴⁷ Szabó Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 157.; 158., 157.; 158., 159.
- ⁴⁸ Szabó Lőrinc: *Divatok...*, i. h. 157.
- ⁴⁹ Lásd: Szabó Lőrinc *Bevezető Illyés Gyulához*. 1956. In: *Könyvek és...*, i. k. 453. kk.
- ⁵⁰ J. Chr. F. Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről* In: *Válogatott esztétikai írásai* Bp. 1960. 257. Szemere Samu fordítása.
- ⁵¹ Az idézetek a *Harc az ünnepért* című, kötetcímet is adó versből valók. A vers első változata *Falba léptem és ajtót nyitott a fal* címmel a *Pesti Napló* 1928. január 22-i számában jelent meg.
- ⁵² Az idézetek Szabó Lőrinc *Vers és valóság* című emlékezéséből, 1. k. 294-295.
- ⁵³ Lásd Szabó Lőrinc: *Vers és valóság* i. k. 1. k. 339-340.
- ⁵⁴ Szabó Lőrinc: *Gyermekünk, a halál*. Megjelent a *Pesti Napló* 1931. június 7-i számában, majd a *Te meg a világ* kötetben.

- ⁵⁵ Martin Heidegger: *Lét és idő*, i. k. 94., 102., 104., 106.
- ⁵⁶ Martin Heidegger: *Lét és idő*, i. k. 132., 122.
- ⁵⁷ „Sokat vergődtem ezekben a magányos években az egyensúlyért, a tapasztalás közvetlen tanítóereje is ekkor nyilatkozott meg igazán előttem, és az új, második nagy hatás, amely éppoly hasznos volt, mint kb. 10 évvel előbb az elindító, akkortájt ért, amikor úgyszólván csak rendezni kellett azt, amivel lassanként magam is tisztába jöttem. E hatás középpontjában *Bertrand Russell* és *Goethe* állt, és ez a konstelláció már harmonizálhatta mindazt, ami előzményként történt. Valószínűnek tartom, hogy a lényege megnyugtató volt: mintha mindaz, amit Russellben és Goethében láttam, elsősorban emberi biztatást adott volna, azt mondván a káoszt elhagyó léleknek, hogy: Rendben vagy, te is egy *lehetséges* világ vagy, fiatalember!” In: Szabó Lőrinc: *Könyvek és...*, i. h. 596-597. Vö.: Rába György: *Szabó Lőrinc*. Bp. 1972. 76. kk. Bertrand Russell *The problems of philosophy* könyvének bejegyzése Szabó Lőrinc könyvtárában: „Ezt a könyvet a világháború alatt Péter szerb király hálósobájának asztaláról zsákmányolták, és Tábori Kornél adta nekem. Én viszont Szabó Lőrinc kedves kollégámnak adtam oda cserébe egy másik könyvért. Zsadány Henrik, Bpest, 1933. 1. 28. Az átadás tanúi voltak: Kemény Simon, Barcs Imre, Bakos Ákos, Hajós Sándor, Dr. Kőszegi Imre.” Russell *My philosophical Development*, 1959. című könyvét Fehér Ferenc fordításában, a Bp., 1968-as kiadás alapján idézem. 18., 36.
- ⁵⁸ Martin Heidegger: *Lét és idő*, i. k. 338-339.
- ⁵⁹ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 308.
- ⁶⁰ Lásd: Szabó Lőrinc: *Babits Mihály betegágyánál*. In: *Harminchat év*. Szabó Lőrinc és felesége levelezése. Bp. 1988. 566. kk.
- ⁶¹ Szabó Lőrinc: *Divatok az irodalom körül*, i. h. 159.
- ⁶² Szabó Lőrinc: *Magyar sors és fehér szarvas*. *Pandora* 1927. április 21. 3. szám, 132.
- ⁶³ Rába György: *Szabó Lőrinc*. Bp. 1972. 67.
- ⁶⁴ *Az Egy álmai* című vers - variáns szöveggel - a *Pesti Napló* 1931. március 15-i számában jelent meg.
- ⁶⁵ Szabó Lőrinc nyilatkozata Köhalmi Béla *Az új könyvek könyve* című gyűjteményében. Bp. 1937. In: - kihagyással - Szabó Lőrinc: *Könyvek és...* 1984. 596-597.; Russell hatásáról lásd: Rába György: i. m. 76-77.
- ⁶⁶ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 339-340.
- ⁶⁷ *A huszonhatodik év* hősnője, Vékesné Korzátí Erzsébet férjétől elválván, gyermekével magára maradván individuálpszichológiát tanul: Szabó Lőrinc baráti körében dr. Máday István és dr. Kulcsár István lesznek oktatói és munkához segítői. Ezáltal Szabó Lőrinc is behatóbban foglalkozik az iránnyal. Könyvet is fordít, Otto Naegele: *A rosszraajló gyermek* című művét 1935-ben, cikke jelenik meg A jelen és a jövő könyvei! Sorozat *Az öngyilkos* című kötetében (Novák Rudolf és tsa. Bp. 1935.) 103. kk. Adler népszerű főműve, az *Emberismeret* dr. Kulcsár István fordításában, Győző Andor kiadásában, Bp. 1933. dátummal jelenik meg, a fordító előszavának novemberi jelölésével, tehát egyidőben a *Te meg a világ* kötetével. Idézeteim ezt a fordítást követik.
- ⁶⁸ Alfred Adler: *Emberismeret*, i. k. 42., 43., 44.; 42., 80.
- ⁶⁹ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 339.
- ⁷⁰ Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról*. In: *Mű és személyiség*. Bp. 1970. 621-670.
- ⁷¹ Pléh Csaba: *A szaván fogott szó*. In: John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Bp. 1990. 10-11.
- ⁷² Jürgen Habermas: *Communication and the evolution of language*. Boston, 1979. 27.; idézi Pléh Csaba: i.h. 13.

- ⁷³ John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Bp. 1990. 135, 140.; 140-141.; 141.
- ⁷⁴ *Az óriás intelme* című vers a *Pesti Napló* 1938. május 1-jei számában jelent meg.
- ⁷⁵ Ha nem is ebből a szempontból, de a kötet eredményeit jelezte Radnóti a kötetről a *Nyugatban* írott kritikájában: *Különbéke (Szabó Lőrinc új verseskönyve)*. 1936. II. k. 47-51. In: *Radnóti Miklós művei*. Bp. 1982. 648-653.; és Rába György monográfiájában: Szabó Lőrinc. Bp. 1972. 92. kk.
- ⁷⁶ Mint ezt a fordulatot Aranyra utalva Radnóti Szabó Lőrinc-tanulmányában használja. Radnóti Miklós: *Különbéke. Szabó Lőrinc új verseskönyve*, i. m. 653.
- ⁷⁷ A kapcsolatot elemzi Szőke György doktori értekezésében: *József Attila kései költeményeinek alakulása*. 1990. (Kézirat)
- ⁷⁸ Lásd József Attila sokat idézett, Halász Gáborhoz írott levelében. Lásd Halász Gábor: *József Attila*. In: Halász Gábor: *Tiltakozó nemzedék*. Bp. 1981. 800.
- ⁷⁹ Radnóti Miklós: i. m. 653.
- ⁸⁰ „*Désinvolture* - szabadság, feszélyezetlenség - az irodalomban: a legfőbb kvalitás, az elhithető erő előfeltétele! A *Különbéke* sok darabja arra mutat, hogy akkortájt voltam a legfeszélytelenebb költő. Mindennapi lenni és mégis emelkedett. Vajon összeegyeztethető a teljes közvetlenség a fenségessel is? A pátoasz határai.” Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 164.
- ⁸¹ Russell hatásáról Szabó Lőrinc költői világára először Rába György értekezett idézett monográfiájában.
- ⁸² Russell: *A filozófia alapproblémái*. Bp. 1919. Fordította Fogarasi Béla. Újabb kiadása: Bp. 1991. 155., 106., 142., 126., 158., 158.
- ⁸³ *Csillagok között*. *Pesti Napló* 1932. január 6.; *Testvérek*. *Pesti Napló* 1932. október 16., majd az *Összes versei Régen és Most* ciklusában *Gépek* címen, jelentősen átdolgozva.
- ⁸⁴ Arthur Schopenhauer: *Parainesisek és életszabályok* In: Schopenhauer: *Parerga és Paralipomena*. Bp. 1924. Fordította Kecskeméti Pál. II. k. 330-332.; a továbbiakban: 330-335.
- ⁸⁵ Megjelent *Tapintás* címen a *Színházi élet* 1934. december 24-i számában.
- ⁸⁶ *Ősapám*. Megjelent a *Pesti Napló* 1933. március 25-i számában.
- ⁸⁷ *Vasárnap*. Megjelent a *Pesti Napló* 1933. május 21-i számában.
- ⁸⁸ Tandori Dezső: *Szabó Lőrinc: Különbéke. Irodalomtörténet* 1980. 4. sz. 949-958.
- ⁸⁹ Russell: i. m. 149., 151., 149.
- ⁹⁰ A gondolatmenetet, amelyben kétszer is idézi ezt a Husserl-szöveget, lásd Vajda Mihály: *Előszó*. In: Edmund Husserl: *Válogatott tanulmányai*. Bp. 1972. 13.
- ⁹¹ Edmund Husserl: *A filozófia mint szigorú tudomány*, ill. *A párizsi előadások*. Edmund Husserl: i. k. (ford: Baránszky Jób László) 153 és 249.
- ⁹² Radnóti Miklós: i. m. 653.
- ⁹³ Edmund Husserl: *A párizsi előadások*, i. k. 269-270.
- ⁹⁴ Edmund Husserl: *A párizsi előadások*, i. k. 268-269.
- ⁹⁵ Lásd: Schopenhauer: i. h. 333.: „,minden napot végy úgy, mint egy-egy egész életet’ (Seneca), s ezt az egyedül reális időt tegyük oly kellemessé, amint csak lehetséges.”
- ⁹⁶ Arthur Schopenhauer: i. h. 335.
- ⁹⁷ Az 1936 és 1938 között keletkezett verseket, valamint néhány 1927-28-ból való vers átdolgozását a *Harc az ünnepért* kötetben gyűjti egybe Szabó Lőrinc.

- ⁹⁸ Halász Gábor: *Harc az ünnepért, Szabó Lőrinc verseskönyve. Nyugat* 1938. II. k. 61-63; In: Halász Gábor *Tiltakozó nemzedék*. Bp. 1981. 805-808.; Féja Géza: *Szabó Lőrinc* In: *Nagy vállalkozások kora*. Bp. 1943. 371. l.
- ⁹⁹ Szauder József: *A „Hajnali részegség” motívumának története. Újhold* 1947. június. In: Szauder József: *Tavaszi és őszi utazások*. Bp. 1980. 268-269.
- ¹⁰⁰ Németh G. Béla: *Hasonlóság, hasonlat, példázat. Kritika* 1968. In: *11 vers*. Bp. 1977. 189-210.
- ¹⁰¹ Benn fenntartására Németh G. Béla utal idézett tanulmányában, Szabó Lőrinc fanyalgását lásd: *Napló*. In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és barátokhoz*, i. k. 86.; „T. S. Eliot. Utóbbi csakugyan olyan nagy volna?”
- ¹⁰² Glózer Rita: *Nyelvi paralelizmusok, ismétlések* (Szabó Lőrinc: *Egy téli bodzabokorhoz* című versében). (Kézirat)
- ¹⁰³ Szabó Lőrinc: *A stílus és szellem fő irányai az újabb magyar költészetben* (1939, kézirat, a család tulajdonában). A Horvát Henriknek és a Kisklára tanárnőjének segítségével készített német nyelvű változat, amelyet Szabó Lőrinc Berlinben is felolvasott a Magyar Intézetben 1939. június 4-én. *Neue ungarische Dichtung - Geist und Stil* címen megjelent az *Ungarn* 1941. májusi számában, 261-278.
- ¹⁰⁴ A ciklussá záródó versek megjelenései: *Téli fák. Pesti Napló* 1937. január 31.; *Tél. Az Est* 1937. január 10.; *Az áprilisi rügyekhez. Pesti Napló* 1937. április 18.; *A fákhöz, a költőkhöz. Az Est* 1937. május 26.; *Ima az utcán. Az Est* 1937. december 25.; *Egy raguzai leanderhez. Az Est* 1937. augusztus 8.; *Beszélgetés a tengerrel. Pesti Napló* 1937. november 14.; *A nyárvégi naphoz. Pesti Napló* 1937. augusztus 29.; *Ősöd és unokád. Pesti Napló* 1937. szeptember 26.; *Ködben. Pesti Napló* 1937. december 19.; *Egy téli bodzabokorhoz. Pesti Napló* 1938. január 9.
- ¹⁰⁵ A vers a *Pesti Napló* 1938. január 9. számának 15. oldalán jelent meg. A költő emlékezése szerint (*Vers és valóság*, i. k. 1. k. 679-680.) a Pasaréti út sarkán egy telken nőtt bodzabokor szerepel a versben. A vers első változatának az egy évvel korábban keletkezett *Téli fák* címűt tekinthetjük (megjelent: *Pesti Napló* 1937. január 31.). Két közvetlen vázlatát, amely szintén csak az alapképre, a madár és csontváz-bokor együttesére és a vers alapjelentésére, az élet-halál viszonyra utal, Szabó Lőrinc pepita jegyzetfüzetében találhatjuk. MTA Könyvtára kéziratára Ms. 4651/282. szám alatt:

I.: Madár repül a téli bokorra
és leüt róla egy kis havat
...ritka...

II.: Megkopasztott, megszürkített
az ősz
Megkopasztott az ősz, szegény
bokor
csontvázad is alig maradt meg
vessző, rács, tüske... bot
Úgy ül a veréb benne, mint egy
kalitka rácsai mögött

*

A bodzabokor ágainak
tar ketrecében
a téli szélben

*

nekünk csak egy tavaszunk van, neked sok!

Mindkét vázlatnál utólag megjegyezte: I.: Egy téli bodzabokorhoz. II.: 1938. jan. „Egy téli bodzabokorhoz”. A *Pesti Napló*ban megjelent változat és a kötetbeli szöveg között csupán öt magánhangzó hosszabbodás a különbség. A korábbi rövid u helyett öt helyen találunk hosszú ú jelölést. Éspedig az első versszak második sorában (hosszú-hosszú), a második versszak harmadik és a harmadik versszak harmadik sorában (úgy), valamint a negyedik versszak ötödik sorában (újra).

¹⁰⁶ Béládi Miklós: *Szabó Lőrinc: Májusi orgonaszag*. In: *Miért szép?* Bp. 1966. 268-277. „Képei nem egyszerűen csak több mozzanatuak, de a hasonlított köréből messze el is távolodva, önálló életre kelnek, és a költői emlékezés, életmagyarázat kifejező szerepét vállalják magukra.” (276.)

¹⁰⁷ A vers V. György angol király és indiai császár temetését idézi. Az 1936. január 28-i *Pesti Napló* az 5. lapon tárgyalja, hogy „ma temetik V. György angol királyt, hatalmas gyászpompával és az egész világ részvéte mellett.” A temetést a Magyar Rádió is közvetítette, Budapesten is kirakták a gyászlobogókat. Szabó Lőrinc verse előbb *A császár temetésén* címen a *Pesti Napló* április 19-i számában jelent meg.

¹⁰⁸ Lásd: Szegzárdy-Csengery József: *Költészet és műfordítás. Vigília* 1983. 692-698.

¹⁰⁹ A vers első változata *Parti fűz* címen a *Budapesti Szemle* 1940 januári számának 60. lapján jelent meg. Az utolsó sor csak az 1956-os *Válogatott verseiben* kapja a végleges „lehalászni” változatot.

¹¹⁰ A fordítás *Sirályok* címen a *Híd* 1940. november 22-i számában jelent meg.

¹¹¹ A vers a *Pesti Napló* 1935. február 24-i számában jelent meg.

¹¹² Rába György: *Szabó Lőrinc*, i. m. 76.

¹¹³ A vers feltehetőleg a kötet kései verse, újságban, folyóiratban nem találtam, a nyomdai példányban is géppel írt változatban szerepel.

¹¹⁴ Szabó Lőrinc: *Napló*. In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 56. A vers az *Új Idők* 1943. február 20-i számában jelent meg.

¹¹⁵ Szabó Lőrinc: *Könyvek és...*, i. k. 595., 595., 595.

¹¹⁶ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 538-540., 809., 790.; *Napló*. In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 88.

¹¹⁷ A vers *Betegen a tavaszban* címmel a *Budapesti Szemlében* jelent meg, az 1940. januári számban.

¹¹⁸ A vers az *Esti Magyarország* 1942. december 24-i számában jelent meg.

¹¹⁹ Glózer Rita: *Egy vers „szövedéke”*. 1991. (Kézirat).

¹²⁰ Fónagy Iván: *A költői kutatás jellege és nyelvi eszköze*. Elhangzott az MTA-n 1991. október 14-én.

¹²¹ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 733-734.

¹²² A vers megjelent a *Pesti Napló* 1938. szeptember 25-i számában. Szabó Lőrinc az *Összes verseiben* tévesen 1939-es dátummal közli, emlékezetét befolyásolhatta, hogy 1939-ben a Tátrában ugyanezt a jelenetet Moldvai Klárának is elmagyarázza, mint ezt Moldvai Klára elbeszéléséből tudom. Tehát a téma általános érvényessége izgatta a költőt, kevésbé az esetleges aktualizálhatósága, ezért is vette be, szintén 1939-es dátummal az 1956-os *Válogatott versekbe* is. A vers különben 1938. október 27-én az amerikai Szabadság magazinban is megjelent. Komlós Aladár az 1956-os *Válogatott verseket* követő vitában fejti ki a vers aktualizálható jelentését (in: Komlós Aladár: *Tárguló irodalom*. Bp. 1967. 156-158.). Somlyó György az 1960-as *Összegyűjtött versek* után vitatja a költő ekkori „véglény-mitológiáját” (Somlyó György: *Szabó Lőrinc Összegyűjtött versei*. In: Somlyó György: *A költészet évadai*. Bp. 1963. 330.).

¹²³ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 1. k. 811.

¹²⁴ A vers megjelent *Az Est* 1938. június 5-i számában *Ardsuna* címmel.

- ¹²⁵ In: József Attila *Összes Művei III.* Bp. 1958. 277.
- ¹²⁶ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 125.; *A kimondhatatlan* című vers az *Új Idők* 1940. január 7-i számában jelent meg.
- ¹²⁷ A vers *Ardsuna* címmel a *Pesti Napló* 1938. május 15-i számában jelent meg.
- ¹²⁸ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 56., 9., 56.
- ¹²⁹ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, 56.
- ¹³⁰ A vers először az *Új Idők* 1944. január 8-i számában jelent meg, majd ezt adta közlésre a *Magyar Élet* 1944 februári számába, az Irodalompartolók Díjának kihirdetése alkalmára.
- ¹³¹ Ennek a társas létezésnek előzetes idillje az *Utókor*, a számtalan kéziratvázlatból kialakuló vers: a szegénybe fúló éjszakai képzelt randevú és a végleges változatnak a túléltéget remélő lebegése az őszi utca valóságos és képzelt forgalmában; ennek a képzelődésnek folytatása egy temetés halál utáni találkozás-víziója, az utolsó átkiáltás a halotthoz az *Egy barátnőnk temetésén* című versben; de ennek realizálása a *Kibékülés*-beli testeknek találkozása, *A kiszolgáltatottak* többes számú „pusztulás előtti pillanat”-átélése, és a már *A börtönből* felmerülő emlék a jó megszabadítóval, Umetolival és társaival való találkozásáról.
- ¹³² Egy bombázás (*Gépek viharában*), egy temetés (*Egy barátnőnk temetésén*), a várható ostromállapot elképzelése (*A kiszolgáltatottak*), majd a háborúban való megmenekülése (*A börtönből*), vagy éppen egy álom (*Öregedés*), egy szerelmes találkozás (*Kibékülés*), esetleg a természet egyes elkapott jelentéktelen, de szép pillanata (*Eső-?*). A hosszabb, „elbeszélő” jellegű költemények (*Gépek viharában*, *Egy barátnőnk halálára*, *A börtönből*) hamarabb is befejezhetőek lettek volna, avagy akár folytathatók is. Rendszerint a költő is csak abbahagyja őket, amelyiket átírta (az *Egy barátnőnk halálára* című az 1956-os *Válogatott verseiben Egy barátnőnk temetésén* címmel jelenik meg), ott is legfeljebb a tényeket pontosítja utóbb, a nyilas időkben leírhatatlan magyarázattal egészíti ki a verset, de ezzel annak esztétikai minőségét nem változtatja meg.
- ¹³³ Mint például a kiszolgáltatottság, a robbanás pillanatának „kéjes tisztaságú” tudati feldolgozása *A kiszolgáltatottak* című versben - amikor már semmi sem függ a jelenet résztvevőitől, de amikor még az esemény számukra való alakban nyilatkozik meg.
- ¹³⁴ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 92.; 166.
- ¹³⁵ *Naplójában* (in: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*) augusztus elején, még a vers megoldása körüli problémákról tudósít: „Vers: *Mikor minden*. Sok forma után ma kész.” (162. lap). De a témával korábban birkózik: az indító Mohamed-idézetet már előzőleg lejegyzí („*Pillanat*: Mohamed szerint ‚a hegyek, melyek közt Dávid sétált, fenséges basszusokon beleénekeltek a szent király zsoltáraiba’. Ez szép.” (73. lap), majd a „Te is” témára készített vers után megjegyzi: „Másik: séta vagy efféle.” (150. lap). Majd a vers elkészültét jelző feljegyzés (166. lap) után ismét visszatér a motívumok jelzésére: „Zem-zem, Aisha és egyebek a *Mikor minden* versben: a *Twelve against the gods* könyvből szedtem őket, már régen. Még a Mohamed-idézetet is, hogy ‚kiváltképpen a nők...’” (169. lap). Végül is a motívumok ekkorra, a Shelley-élmény, az *Óda a nyugati szélhez* fordítása, annak önmagára alkalmazása, a kérdő formában ugyan, de megfogalmazott feladatvállalás (*Mégis isteni?*) után, arra alkotott válaszként álltak össze műalkotássá.
- ¹³⁶ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 171.
- ¹³⁷ Szabó Lőrinc: *Babits betegágyánál.* *Életünk* 1985. 5. sz. 397-400; könyvben: *Harminchat év.* Bp. 1989. 566-571.
- ¹³⁸ Részletesen, dokumentálva kifejtettem *A költő és egy szerkesztő* című tanulmányban, in: *Mint különös hírmondó*, Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára. Bp. 1983. szerkesztette Kelevéz Ágnes, 185-213.

- ¹³⁹ Ritoók Zsigmond: *Babits és az antikvitás. It.* 1984. 3. 586-594.; Rónay László *Az antikvitás újrászületése.* In: Rónay László: *Hűséges sáfárok.* Bp. 1975. 171-200.; Tamás Attila: *Klasszicizáló törekvések századunk magyar költészetében. ItK* 1985. 6. sz. 639-649.
- ¹⁴⁰ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 56.
- ¹⁴¹ A két vers megjelenési időpontja: *Falba léptem s ajtót nyitott a fal.* *Pesti Napló* 1928. január 22.; *Apámnál.* *Pesti Napló* 1928. február 5.
- ¹⁴² Lukács György: *Stefan George. Nyugat* 1908. II. k. 202-211.; in: Lukács György: *Iffjúkori művek.* Bp. 1977. 160-173.; idézet: 169-171.
- ¹⁴³ Németh László: „*Világnézet*”. *Tanu* VI. k. 1933. október, 346.; 347.; 342.
- ¹⁴⁴ Az újságközlés szövege; megjelent: *Pesti Napló* 1931. május 24.
- ¹⁴⁵ Vasvári Judit Anna: *Az önzés diadala vagy valami egészen más.* 1991. (Kézirat).
- ¹⁴⁶ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 130.
- ¹⁴⁷ A *Tücsökzene* 1947-es, első kiadásának a költő által fogalmazott fülszövegéből.
- ¹⁴⁸ *Szabó Lőrinc publikálatlan levele Szigeti Endréhez. Vigília* 1972. 9. sz.; in: Szabó Lőrinc: *Napló, levelek, cikkek.* Bp. 1974. 591-592.
- ¹⁴⁹ Szabó Ferenc is foglalkozik Szabó Lőrinc hitének kérdésével: *Istenkeresés - Krisztuskeresés* (Párbeszéd Illyés Gyulával és Szabó Lőrincsel). In: *Az emmauszi úton.* Róma, 1987. 83-89. Utalásom e fejezet kéziratához fűzött levélbeli megjegyzéseire vonatkozik.
- ¹⁵⁰ A két verset a költő nem közölte kötetben, in: Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, i. k. 2. k. 569.; 601.
- ¹⁵¹ Joseph Ratzinger: *A keresztény hit.* OMC, Bécs, 1983. 181 és 183-184.
- ¹⁵² Tverdota György beszélgetése Dóczi Antallal. 1973. június 21-én, PIM Hangtára, 631/1. sz. és Kabdebó Lóránt beszélgetése Dobrovolszky Gyulával, 1985. április 13-án, PIM Hangtára, K/353., K/354. sz.
- ¹⁵³ MTA Könyvtára kéziratára: Ms. 4655/17. szám alatt.
- ¹⁵⁴ A kézirat u.i. Ms. 4655/18. szám alatt.
- ¹⁵⁵ Szabó Lőrinc: *Napló.* In: *Bírákhoz és...*, i. k. 197-198.
- ¹⁵⁶ „Alapjában, természetében végül is mi ez a líra?” - teszi fel a *Tücsökzene* műfaji meghatározására irányuló kérdést Rónay György a bővített, 1957-es kiadás megjelenése alkalmából (*Tücsökzene. Irodalomtörténet* 1959. 2. sz. 296-301., In: Rónay György: *Olvasás közben.* Bp. 1971. 45-49.). De hasonlóképp, már az első változat méltató üdvözlője, Baránszky Jób László is tudta, hogy ebben a problémában ragadható meg a mű értelmezésének és értékelésének a lehetősége. (*Tücsökzene, Szabó Lőrinc új verseskönyve. Diárium* 1947. könyvnapis szám, 62-63., In: Baránszky Jób László: *Élmény és gondolat.* Bp. 1978. 147-153.). Majd e problémajelzések után Ferenczi László újítja meg az ezirányú vizsgálódásokat (*Szabó Lőrincről. Kortárs* 1967. 10. sz. 1642-1645.). Utóbb pedig Rónay László helyezi el a művet a korszak irodalomtörténetében (*Stilizált életrajzi regény: a Tücsökzene.* In: *A magyar irodalom története 1945-1975. II/1. A költészet.* Bp. I. k. 169-179.).
- Baránszky Jób idézett tanulmánya szerint a *Tücsökzene* „kétségtelenül lírai önéletrajz”. De mindjárt el is határolja a „byroni-puskini lirizált eposzok”-tól, lírai hőseit pedig „kosztümösre idealizált hősei”-től; és újnak látja még Prousték után is, „akik [...] a próza epikáját, a regényt szubjektivizálták, kritizálták, illetőleg pszichologizálták”. Az irodalomtörténeti elkülönítés után a hagyományos műfaji meghatározásoktól is elválasztja: „Nem epika, nem is lírai költemények sora”. A negatív megközelítések közben azután kimondja: „Akaratlanul is új műfaj”. És bár ha ezt a deklarált „új műfaj” nem határozza meg, alapvető alkotáslélektani megfigyelésekkel jellemzi speciális helyzetét, létrejöttének kettős meghatározottságát: „a líra ideje a belső élményidő, az epikáé a kozmikus, a

történés külső, mechanikus egymásutánja [...] A *Tücsökzene* művészi problémája a két időnek az egybeolvasztása és stílusbravúrja ennek megoldása.” Ugyanakkor jelzi, hogy „az epikai idő élményidővé dramatizálásának” aktusa: küzdelem, amelynek során realizálódik a mű, és alakulnak a művet jellemző formai sajátosságok (149-151.). Rónay György a prousti emlékező művek sorába emeli a *Tücsökzenét*, míg Ferenczi Illyés Gyula megfigyeléseiből kiindulva ezt írja: „Szabó Lőrinc lírája állandó jelen idő, mindig a mindenkori jelent dokumentálja, akár a napló. Egyetlen kötete kivétel csupán, és az sem egészen: a *Tücsökzene* [...] A *Tücsökzenét* - talán nem is jogtalanul - prousti műnek nevezzük, az eltűnt ifjúság visszakeresése és a Szabó Lőrinc-i életút magyarázata művének. De még ezt is inkább a naplóíró adat- és tényközlése, semmint az emlékiró alak- és szituációformálása jellemzi. Nem hangsúlyozhatjuk elégszer, hogy Szabó Lőrinc a költészetet az egyéni lét dokumentumgyűjteményévé tette” (1645.). Ferenczi idézett tanulmányában tehát ráérez a *Tücsökzene* tematikai kétarcúságára, és a korábbi életrajz-értelmezéssel szemben az „egyéni lét dokumentumgyűjteménye”-ként mutatja be, életműve egészének folyamatosságába helyezve a művet.

A művet felfejtő elemzésében ezután Rónay György (56. l.) is elmozdul a prousti származtatástól. Az életrajzi elem mellett hangsúlyozza: „vannak a művészetnek művei - mindig a nagyok közül -, melyekben több forog kockán a szépségnél, amit a művész létre akar hozni; ezekben nem pusztán a műért küzd, nem pusztán azért, hogy a műben kimondja igazságát, hogy közölje látomását - ezekben többről van szó: a művész itt önmagáért, létéért küzd, művét alkotva a halált, a lehetetlent küzdi le magában [...] A művön, a műalkotáson át újjászületésükért küzdenek, a közhellyé kopott szólam eredeti, teljes, egzisztenciális valóságában ‚művükben élnek’. Ilyen hangulatban fogant, nőtt, sarjadt, erősödött a *Tücsökzene*. S végül kilátó lett, kozmikus kitárulkozás, a gyermekkor múltával szétpattant világegység újra beteljesedése.” És ezzel szinte eljut az ontológiai igénynek a felvetéséhez. Összegezésében még egyszer jelzi ezt a polifonikusságot: „A líra magasfeszültségét az epika sodrával párosítja úgy, hogy egyszerre három történet is folyik: az élet külső eseménysora, ‚érzelmi’ alakulása és eszmei-szellemi teljesedése (de mindez természetesen az egy-egyéniesség szerves egységében).” De amint ezeket a komponenseket felfedi, nem bontja ki a továbbiakban egymáshoz való viszonyuk elemzését, nem a mű specifikus helyzetének meghatározására törekszik, hanem egy másik, a ‚prousti’-hoz hasonló készen kapott műfaji megjelöléssel próbálja helyét a század irodalmi alkotásai között kijelölni: „Ez végeredményben verses, lírai-epikus formában a század első felének nagy *Bildungsroman*-ja.”

¹⁵⁷ Közreadva a *Napló, levelek, cikkek*. Bp. 1974. című kötetben, 96. A rádióinterjú 1957. május 14-én készült. A szöveget a család által őrzött gépirat alapján közöltem. Csak a kötet megjelenése után közölte Fodor Ilona, hogy ő az interjú készítője.

¹⁵⁸ A Lukács György-idézeteket Tandori Dezső fordításában a Magvető Kiadónál 1975-ben megjelent kiadás alapján közlöm: 511.; 511-512.; 512-513. A Rónay György által is *Bildungsromanként* jelzett műforma valóban kapcsolódik a 19. századi nevelődési regényhez. Ennek dokumentálását éppen az 1945-ös *Naplóból* olvashatjuk ki. Lermontov *Korunk hőséne*k olvasását imígyen kommentálja: „Egy tanulmányba, mely a lírájáról szól, sokat kellene idézni, belső megvilágításul Pecsorin jelleméből és tünődéseiből. Lermontov maga magyarázta magát a legkitűnőbbben [...] A prózája mutatja, mit tudott volna még emelkedni.” (47. lap). Szabó Lőrinc számára a *Tücsökzene* vált pályája *Korunk hősévé*, az ebben megnyilvánuló ‚jellem és tünődés” emelte ki az alkalmi versek több éves torzó-megvalósulása közül, és mutatta meg, mit tudott még emelkedni azáltal, ennek eredményeként költészete.

Ezt az utat Szabó Lőrinc ekkor - nem annyira a költőpéldáitól, -társaitól, mint inkább - az emberi teljességet kereső prózáíróktól tanulja. Nem epikumot akar teremteni, hanem a lírai vállalkozás számára alkalmas ‚jellem és tünődés” klasszikus megoldásait keresi. Az alkalmi versekben egymást keresztező epikus történet és lírai pillanat teremtette torzóval szemben az önmegvalósítás lehetséges módzatait.

Szinte öntudatlan az életrajzok felé fordul tekintete: Eckermann Goethével volt beszélgetéseit, Boswell Johnson életrajzát olvassa kitartóan, Ingram Poe-életrajzát lapozza, és szinte egy esszé vázlatát villantja fel Arany János és Byron életrajzi jellegű epikájának összevetésekor: „A *Don Juan*, s más korábbi művek, hatása nagyobb nála, mint hittük. S érdekes: egyúttal azt is mutatja, hogy *eredeti* tehetségnél nem számít hatás, még ekkora stílus- és hangulathatás sem: Aranynál nyugodtan elfogadhatjuk a byroni modort, nem bosszant, nem másodrendű. Itt szól ugyanis közbe a tartalom eredetisége, az észleleteké, a mesteri kidolgozás stb.” (75. lap). Később még közelebb kerül olvasmány és saját alkotói élmény: „*Pepys' Diary*. - Mennyire él! - A naplók érdekessége. Az öreg nénié a szabadságharc idejéből, amelyet Tüdös Kláraéknál olvastam. Ki kellene kérdezni az anyámat.” (143. lap). Egy műfaj és egy hangnem aurája veszi körül, csak még nem tudja, hogyan realizálhatná, hogyan alakíthatná önálló műalkotás-folyamattá.

És ekkor ugrik be az igazi példa: a *Zöld Henrik*, Keller regénye. Ekkor kezdi barátai (Illyés és Kodolányi) előtt emlegetni, szerzőjét pedig szinte baráti körébe, tanácsadói közé fogadja: „Gottfried Keller levelei, megint. Két óra hosszat. Mennyit olvasok, összeviszsa, s milyen jólesik! Nagyon szeretném, ha élne, s ha rokonom volna. Milyen harmónia, szív, milyen bensőség, egyszerűség és gazdagság! Mindig megszégyenít [...] Egyenesen rosszul esik, hogy pl. Kodolányi sose említette Kellert. Nem szereti, nem ismeri? Az én barátaim ismerjék, szeressék egymást! Gyuszinak is el kéne olvasnia a *Seldwylaiakat*, meg a *Henriket*.” (82. lap).

Ebben a regényben megtalálja mindazt, amit alkotóként aktuálisnak érez a maga számára - de klasszikus, aktualizálatlan változatban: a büntudat kíséri Lee Henrik útját is, mint Szabó Lőrinc pályáját, de itt egy különböző eset miatt - anyja halála emlékeként; a *Misztikus párbeszéd*ben megjelent védekező szeretetigenlés itt a feuerbachi ihletésű szeretetvallás életprogramjaként pozitív célként jelentkezik; az alkotás pedig, amely Szabó Lőrinc egyetlen öngazolása maradt - itt mint olyan hasznos munka szerepel, amely az élet megismeréséhez, az Én és a természet közötti harmónia megteremtéséhez vezet. Az életrajz, amely során az ember felmutathatja célkereső önmagát, ezáltal példaként adódott. De a költő az így felfedezett életrajzot csak eszköznek tekintette, a Bildungsroman csak egyik ihletője lehetett. Innen éppen az 1945 nyári Shelley-élménye vezeti át sajátos műfajához, a Bildungsdichtunghoz, melynek normarendszerét a német filozófia eredményeit és az angol költői hagyományt ötvözni akaró Shelley dolgozza ki (Shelley költészetének ezt a jellegzetességét lásd részletesen M. H. Abrams: *Natural supernaturalism*. New York, 1971. című könyvében).

Így tehát adva volt Szabó Lőrinc számára egy fejlődésregény-típus és egy költői modell, amely a lírában igyekezett hasznosítani a világrépítő és személyiséget kiteljesítő gondolati eredményeket. Ennek az útnak az elképzelése az a Szabó Lőrinc-i feltételezés, amely a lermontovi par excellence költői út kiteljesedési lehetőségét is éppen a regény utánra képzelte el, a regény eredményeivel telítetté váló lírai alkotásmód idejére.

¹⁵⁹ Hans Georg Gadamer: *Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete* című tanulmányához. In: Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Fordította: Bacsó Béla. Bp. 1988. 22.

¹⁶⁰ A *Tücsökzene* időszemléletének meghatározó szerepét hangsúlyozza a költő is, és ez kezdettől izgatta vizsgálóit is. A költő a fülszövegen ezt emeli ki: „Külső szerkezetét az idő adja.” Baránszky Jób László *Diárium*-beli ismertetésében írja le vele kapcsolatban - bár egyben elhatárolva is - először Proust nevét. A prousti párhuzamot és különbségtévést azután Rába György foglalja össze, az idő tömlöcéből való szabadulás eszközeként választott emlékezésben látva kettejük azonosságát. A *Tücsökzene* ellenben nem összeköt a múlttal, hanem „felold a tér kötelékeiből, a jelent időtlenné másítja, melyben vonásainak áramlása mögött személyiségének magját és életének értelmét fűrészheti”, és „az emlékezet éppenséggel pulzáva, megszakításosan működik, a ráismerés nem-várt villámfényeivel ragyogva be a tárgyi világ egy-egy zugát”. (Rába György: *Szabó Lőrinc*, i. k. 141.; 150.). Hasonlóképpen a mű időrétegeinek harmóniájából magyarázza a műalkotás jelentőségét Lukács János: „A költő három időréteget teremt. Ennek megfelelően képesek vagyunk a megírás jelenét, a cselekmény idejét és a közte eltelt éveket egyidejűleg figyelemmel kísérni. Minden réteg

alaphangulata beleérződik a többiébe, ezzel teszi egyénivé és mégis egységessé a ciklus összes darabját.” (Lukáts János: *Szabó Lőrinc időszenlélete. ItK* 1971. 3. sz. 334.)

¹⁶¹ Somlyó György: *Szabó Lőrinc összegyűjtött versei. Élet és Irodalom* 1961. június 24. 4-6. (in: Somlyó György: *A költészet évadai*. Bp. 1963. 320-335.)

¹⁶² Szabó Lőrinc: *Napló*. In: Szabó Lőrinc: *Birákhoz és...*, i. k. 164.

¹⁶³ Megteszi ezt az elkülönítést már Szigeti József is, szembeállítva a kortárs, Zelk Zoltán verseivel: „Nem mint gyermek szólal meg [...] Zelk gyermekhangja [...] a költő nagyszerű művészi tapintata ellenére is nemegyszer túlvékony, vagy túlvastag, átlépi azokat a határokat, amelyek között a gyermek képzeletvilága mozog. Szabó Lőrinc a művészileg könnyebb, de több sikerrel kecsegtető úton jár: szuverénül használhatja a felnőtt hangjának minden árnyalatát, s aztán egyetlen jólsikerült hangváltással a hitelesség pecsétjét ütheti rá a felidézett gyermekkori élményre.” (Szigeti József: *Magyar líra 1947-ben. Forum* 1947. 10. sz. 737-762.; In: Szigeti József: *Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1956. 210-211.) Hasonlóképpen különbözik az e részek előképének feltűnő gyermekkori életrajzi versciklustól, Kosztolányi *Szegény kisgyermek panaszeitől*, ahol „csak a mű elején és végén beszél a jelenben, a többi egyetlen nagy alábukás a múltba, egyetlen hosszú tartózkodás egy meghatározott rétegben”, szemben éppen a *Tücsökzene* - időszenléletéből következő - állandó többszólamúságával. (Lukáts János: i. h. 334.) Ezek szerint a tematikai érintkezés ellenére világosan elkülöníthető a *Tücsökzene* ‚gyermekkori’ része mind a gyermeki megszólalású, mind a gyermekkort átélő művektől. De lényegében különbözik Szabó Lőrinc egyéb, gyermektémájú versétől is. Míg például a Lóci-versek az emberi létezés abszurditását fedték fel és fedték el, a Kisklára-versek pedig az élet átpoétizálásának vágyképeit villantották fel, addig a *Tücsökzene* során az élet humanizált hangoltságú bemutatásával találkozunk, amint egy bensőségebb világ ösképeit fedezi fel önmagában a költő. Egy teljes mű egy részletét és egy személyiség harmonikus rétegeit jelenti, ahol a választott tematika kidolgozásával az idill műformája teljesebbé válik.

¹⁶⁴ Alfred Adler: *Emberismeret*, i. k. 6-7.

¹⁶⁵ Szabó Lőrinc *Összes versei*. Bp. 1943. 679.

¹⁶⁶ Kérdés ugyanakkor, hogy ez a kiindulásként megformált idill egyúttal az egész művet lefokozó végcél-e, a költő „egész életében az eltűnt idillt hívogatta”-e, mint ezt az egész műben csalódva feltételezi a fiatal Bori Imre a mű bővített kiadásának megjelenésekor (Bori Imre: *Nem a jelen, már csak emlékezés. Híd* 1958. 9. sz. 740-748.); vagy - ezzel az állítással ellentétes kifogásként - csak ott ér el a költő „telitalát-szerű megoldásokat”, amikor „gyermekkori élményeiről” ad híradást, „vagyis arról a korszakról, amelyben a világnézet kialakulásának perdöntő kérdései még nem játszanak bele az emberré válásának folyamatába, amelyben még csak a közvetlen, reflektálatlan ráeszmélésről van szó a világra és önmagára”, mint azt Szigeti feltételezi már idézett 1947-es körképében (Szigeti József: i. k. 210.). Az egyik megközelítés csak a létbölcséleti igény leszűkített megvalósulását követi, a másik pedig csak az életrajz menetének egy szakaszából származó híradásokat hitelesítené. Lényegében mindkét ítélet a műnek - a műforma komplexitásának figyelembevétele helyett - egyoldalú megközelítését jelenti. Az idill jelen esetben sem az egész műre kiterjedő cél, sem pedig az életrajznak a gyermekkorra leszűkített változata.

¹⁶⁷ Fodor Ilona: *Szembesítés*. Bp. 1975.

¹⁶⁸ Domokos Mátyás: *Kőasztalnál Tihanyban*. Beszélgetés Illyés Gyulával. *Tiszatáj* 1976. 2. sz. In: Illyés Gyula: *A költő felel*. Bp. 1986. 581.

¹⁶⁹ Szigeti József: i. k. 109.

¹⁷⁰ Németh G. Béla: *Létharc és nemzetiség*. Bp. 1976. Különösen *A szaktudományba menekülő értelmiségi megmérése* című, Canettiről szóló fejezet.

¹⁷¹ Részletesebben: Kabdebó Lóránt: *A harmadik napon átélt Passió. Kortárs* 1971. 7. sz., In: Kabdebó Lóránt: *Az Újhold költői*. Békéscsaba, 1988. 5-7.; *Kozmikus bukolika. Tiszatáj* 1970. 9. sz., In: Kabdebó Lóránt: *Versek között*. Bp. 1980. 201-218.

¹⁷² Tandori Dezső: *Egy irodalmi alapélmény nyomában. Szubjektív sorok Szabó Lőrincről. Napjaink* 1976. 6. sz. 4.

¹⁷³ Az összefoglaló szintézis, a *Tücsökzene* életmeditációja és az azt követő életmagyarázó versek (*A földvári mólón, A kisörsi nádas, Májusi orgonaszag, A forzícia éneke, Egy igali ól előtt, Mozart hallgatása közben, Holdfogyatkozás*) után, illetőleg mellett a történelmi-társadalmi alakulás következtében egy sajátos korstílus alakul ki kényszerűségből a magyar lírában: a „műfordítás-klasszicizmus”. A negyvenes évek végétől a megjelenő vers sematikus népies epikus vers vagy a neomajakovszkizáló jelszógyűjtemény keretei között mozog. Ugyanakkor kialakult egy „klasszikus” versbeszéd, amelyet műfordításra kényszerült költőink hoztak létre. Szuverén, önálló verstípussá vált, hasonlóan más korstílusokhoz. A világirodalom magyarításának nagy időszaka ez, melynek nyitánya a megújított teljes Shakespeare, majd Racine, Molière és ünnepi eseményei egy-egy Puskin-, Goethe-, Heine-, Hugo-, Burns-, Shelley-kötet vagy a Shakespeare-szonettek. És aki tehette, egy-egy eposz fordításának lehetősége mögé húzódott. Lakatos István ekkor kezdi Vergilius-fordítását, Devecseri Homérosz-fordításai legendás példává váltak, Weöres Rusztavelit fordít, Szabó Lőrinc Miltonra készül és *A bahcsiszeráji szökőkutat* visszhangos sikerrel le is fordítja. A szép vers ünnepi élménye ezekből a műfordítói teljesítményekből sugárzott.

Ennek a fordítási stílusnak is Szabó Lőrinc lett a példakép-mestere. Az 1941-es és az 1948-as két *Örök barátaink* kötet és az 1950-es *Válogatott műfordításai* iskolát teremtő gyűjtemények voltak. De fordítói munkásságának ezt a szerepét előre látja maga a költő is, 1945-ös *Naplójában* így ír: „azt hiszem, a mai - jó és közepes - műfordítók elsősorban énutánam indulnak. Az *Örök barátaink* elmélete és gyakorlata példaadó; még Babitsénál is erősebben.” (i. k. 86.). Majd pedig, éppen a *Nyugat*-vers legendás fordításpéldájával, Tóth Árpád *Óda a nyugati szélhez* című Shelley-fordításával mérközve írja: „Június 13-án: egész napi munkával lefordítottam Shelley Ódáját a *Nyugati szélhez*. Meg vagyok elégedve vele, jobb, mint az eddigiek, s megint mintát ad, versírásra éppúgy, mint versfordításra. Most már lehet érteni, lehet szavalni.” (i. k. 93.). Ugyanakkor éppen azt hangsúlyozza, amit költői fejlődését-alakulását követve láhattunk: „a *Nyugati szél* én 25 év alatt fordítottam le! Az eszközeim kifejlesztése is kellett ehhez az utolsó három naphoz.” (i. k. 94.).

Ezt a „műfordítás-klasszicizmust” igazolja vissza aztán az olvasók reagálása is, az 1953-as „olvadás” után, az ehhez a stílushoz leginkább hasonlító költői-műfordítói életműkiadások jelentik a legnagyobb könyvsikert: Tóth Árpád és Radnóti Miklós versei és műfordításai, az 1956-ban két kiadást is megért Szabó Lőrinc *Válogatott versei* és az 1957-es, kibővített *Tücsökzene*. Ennek a stílusnak ihletése érződik Illyés Gyulának az 1956-os *Kézfogások* kötetben megjelentetett, Vas István ekkor írott, de csak jóval később publikált versein, valamint Kálnoky László *Lázás csillagon*, Nemes Nagy Ágnes *Szárzavillám* című kötetében utóbb összegyűjtött ekkori költeményein. Ennek későbbi ihletéből eredeztethető Lakatos István költői újjászületése. Ettől a „műfordítás-klasszicizmustól” ihletett eredeti alkotás Szabó Lőrinc talán legnépszerűbb műve is, *A huszonhatodik év*, amely elkészülte (1950-1951) után csak 1957-ben jelenhetett meg, mindjárt két kiadásban. A szonettciklus stílusihletét merítheti Szabó Lőrinc saját műfordításaiból. Hiszen éppen nemrégén fejezte be régi önmagával szemben volt adósságát, az ifjúkori fordítások után a végleges formába öntött *Shakespeare szonettjeit*; majd a halállal és bizonytalansággal teljes dráma fordítását, a *Troilus és Cressidát* zárja le, utána Racine-t fordít, az *Andromachét*, a szabályokat egyszerre vállaló és megbontó barokk személyiségdrámát. És ellentétéként a romantikus szerelmi történetet, a meg-elevenedő emlékezés jeleneteit, *A bahcsiszeráji szökőkutat* is; majd - már e szonettekkel párhuzamosan - pedig Molière komor-súlyos művét, az *Embergyűlölöt* és könnyed játékos „librettó”-ját, a *Psychét*. Ezek még szinte a költő passziói, mint élete során korábban voltak a nagy fordítói vállalkozásai. 1950-ben még nincs az a sok, megélhetést biztosító megbízása, amely a következő években azután teljesen lehetetlenné tette saját költői gyakorlatát. A műfordító tehát a költészet

örök értékeinek honában él, éppen a szenvedélyek különböző, koronként változó kifejezési formájába zárt izzást formálja át magyarra, és ezzel szinte kikísérletezi azt a formanyelvet, amelyen azután adott esetben ő maga is megszólalhat.

Így születik meg *A huszonhatodik év* hangneme, ebből a klasszikusok fordításából kialakult stílusból. Ebből következik eklektikája, amely a barokk és romantikus szenvedély kifejezőkészségéből éppúgy merít, mint az ábrázoló leírás, a lélekelemző megfigyelés módszertanából, a neoplatonista misztikának éppúgy átveszi az ötleteit, mint a szimbolizmus „correspondence” gyakorlatát. A stíluskeveredés ugyanakkor hasznára van a műben pulzáló dialogicitásnak. A költői tudatban keveredik a megtörtént és a stilizált téridőben lejátszatott történet: a viszonylatok állandó önkorrekciója születik ebben az egy-másfél éves alkotásfolyamatban. A stilizált stílusvilág tulajdonképpen a dialogikus költői paradigma egy kényszerű, epizodikus formációja. A történelmi hallgatáskényszer és egy személyes tragédia egymást felerősítve váltotta ki ezt az önkorrekciós látomás-sorozatot.

¹⁷⁴ „... *de nem felelnek, úgy felelnek...*” a JPTE Kiadó Irodalomtörténeti Füzetek sorozat 1. kötete, Pécs, 1992.

¹⁷⁵ Szabó Lőrinc: *Bírákhoz és...*, i. k. 251.

¹⁷⁶ Szabó Lőrinc: *Napló*. In: *Bírákhoz és...*, i. k. 18-19.; 30.