

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

## Hangnem – műalkotás – hatástörténet

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. (T. S. ELIOT: *Tradition and the Individual Talent*)

A modernség legnagyobbjai közül talán senki nem illette olyan éles elméjű kritikával Rilke poétikáját, mint éppen Gottfried Benn, nem sokkal a *Statische Gedichte* megjelenése után. A „mint” („*Wie*”) a költeményben – írja Benn 1951-ben –

[m]indig törés a vízióban, használatba vesz, összehasonlít, nem primer odaállítás/elénk helyezés. De itt is közbe kell vetnem, vannak nagyszerű költemények MINT-tel [...] nos, jó, Rilke képes volt rá, de elvként itt ahhoz tarthatják Magukat, hogy egy MINT mindig az elbeszélőinek, a tárca- vagy traktátus-szerűnek a betörése a lírába, a nyelvi feszültség csökkenése, a teremtő transzformáció gyöngesége (BENN 1962, 504, ford. K. Sz. E.).

Miközben poetológiai írásaiban Benn minden nagyrabecsülése ellenére talán még annál is jobban elhatárolódik Rilkétől, mint amennyire Georgétól szokott, legnagyobb verseinek némelyike olyan szoros és intenzív hatástörténeti kapcsolatba<sup>1</sup> lép Rilke költeményeivel, hogy úgyszólván maga az a „materiális” időbeliség kerül az olvasási tapasztalat előterébe, amely a kettejük alapvetően különböző poétikája közti dialógusban kel életre. Az eredetien saját ritmus- és hangzásokarakter<sup>2</sup> ellenére a századforduló olyan technikái, motívumai, formulái, alakzatai és rekvizítu-

<sup>1</sup> Nemrég annak is megjelentek filológiai jelzései, hogy már az 1912-es *Morgue und andere Gedichte* olyan szövegei is nyilvánvaló tematikai és motívikus rokonságba hozhatók a *Neue Gedichte* (1907) bizonyos jellemző darabjaival, mint például a *Morgue* vagy a *Leichen-Wäsche*. Lásd HOFFMANN 2019, 131.

<sup>2</sup> Ez a félreismerhetetlen beszédmód és nyelvi vonalvezetés (a versmértéktől a hangzásig) éppoly idegen Georgétól, mint Rilkétől is, s bár jól ismert motívumaik (*Flur*, *Sommer* stb.) beépülnek a kompozíció vázázatába, olyan melosz teszi őket a hangzó befogadásban hozzáférhetővé, amely már nem klasszikus-modern hangnemben „beszélteti” őket.

mai is alakító erővel lépnek be például a *Du mußt dir alles geben* (1929) kompozíciójába, amelyek itt ugyan – Georgétól Rilkéig – a maguk érezhető idegenségében és másságában formálják a költeményt, a modern költészet történetében ugyanakkor egészen az 1960-as évekig hagyományképző kisugárzással hatottak tovább. Nem lehet ugyanis nem észrevenni, hogy már maga a nyitó strófa is *megváltozott módon* foglal át magába olyan motívumokat és formulákat, amelyek vagy más, ismert versekből származnak, vagy olyan tonalitás-hatásokat hívnak elő, amelyek a nyelv művészeti tekintetben főleg George és Hofmannsthal uralta<sup>3</sup> századfordulós művészeti idiómához tartoznak:

**Gib** in dein Glück, dein Sterben,  
**Traum und Ahnen** getauscht,  
 diese **Stunde**, ihr Werben  
 ist so doldenverrauscht,  
 Sichel und **Sommer**male  
 aus den **Fluren** gelenkt,  
 Krüge und Wasserschale  
**süß und müde** gesenkt.

Itt nem egyszerűen arról van szó, hogy már maga a cím is evidens szemantikai és akusztikai közelségben áll az *Archaischer Torso Apollós*<sup>4</sup> azonos szótagszámú záró sorával. Arról is, sőt, elsősorban arról, hogy az egész költemény dikcionális alakzatán is olyan költésztörténeti komponensek hagynak nyomot, amelyek – a szokatlan szóösszetételektől<sup>5</sup> és az ünnepélyesen közép mély hangfekvéstől az inkább statikus-nominális (főként szubsztantívuszos) szintaxison át az alternáló jambikus ritmusig – olyan nyelvi duktusra hangolják át a klasszikus-modern hangulatlira elégikus beszéd-dallamát, amely éppen ezen a költésztörténeti komplexitáson keresztül segíti hozzá a verset a maga eredeti és összetéveszthetetlen értelemalakjához. Mindenekelőtt tehát az ilyen felismerhető módon át-funkcionált konfigurációkból adódik az az olvasási tapasztalat, hogy a költemény primer nyelvi alakjában George jelzőtlenített, Rilke pedig hasonlatszegény formában, úgyszólván a verssel *együtt-beszélve* működnek közre egy teljességgel új, késő modern versnyelvtan arculatának (ki)alakulásában. Éspedig egy olyan grammatika létrejöttében, amelyet „és”- és „mint”-szerkezetek helyett egyöntetűen aszindetonok uralnak, de úgy, hogy az izolált szavak (főnevek, partícipiумok) – miközben alakilag egyértelműen távol vannak tartva egymástól – egy-

<sup>3</sup> Lásd főként a *Der Teppich des Lebens* (1900) motívumait vagy a *Blätter für die Kunst* tercináinak hangnemi sajátosságait.

<sup>4</sup> „Du mußt dein Leben ändern.”

<sup>5</sup> „doldenverrauscht”, „wogengeblendet” stb.

mást kölcsönösen előhíva és átfedve mehetnek vagy olvadhatnak át egymásba.<sup>6</sup> Ugyanakkor ennek az új versnyelvtannak a technikái, melyek a konjunkciók és vonatkoztatások erős korlátozásával – mint példaérvénnyel éppen az *Immer schweigerben* – még a frazémáknak (és az egész frazírozásnak) is elbizonytalanítják a jelentésképző potenciálját, a legtöbb esetben mégsem maradéktalanul mentesek a századforduló poétikai rekvizitumaitól. Mert még ha töredékes benyomások formájában is, a szöveg több részletében is további ismert Rilke- (és részben George-, sőt, nyomokban Trakl-) versek válnak „hallhatóvá”. A *Herbsttagtól*<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Jellegzetesen például a *Spät im Jahre* (1936) című versben:

Keiner trug an deinen Losen,  
keiner frug, ob es gerät-  
Saum von Wunden, Saum von Rosen-  
weite Blicke, sommerspät.

Dich verstreut und dich gebunden,  
dich verhüllt und dich entblößt-  
Saum von Rosen, Saum von Wunden-  
letzte Blicke, selbsterlöst.

7

*Du mußt dir alles geben:*

**Gib** in dein Glück, dein Sterben,  
Traum und Ahnen getauscht,  
diese Stunde, ihr Werben  
ist so doldenverrauscht,  
Sichel und **Sommermale**  
aus den **Fluren** gelenkt,  
Krüge und Wasserschale  
**süß** und müde gesenkt.

5. versszak:  
tief in Schwärmen Sphingiden  
führen die **Schatten** her.

6. versszak:  
**gib** dir das **letzte** Glück,  
(...)  
und in dein **letztes** Gesicht  
steigen Boten hernieder

egészen a *Kalkreuth-Requiem*<sup>8</sup> feltűnnek olyan motívumok, frazémák, toposzok és szókapcsolatok, amelyek a századforduló költészetének kelléktárából<sup>9</sup> származnak.

Lényegében csak ebben a látószögben válik láthatóvá, miként illesztik be a szöveg belső időszerkezetének történései Benn versét – még a *Statische Gedichte* előtt – a nagyjából 1918 és 1936/37 közti költészettörténeti periódusba. Ami ugyanis itt a leghatározottabb nyomatékkal tűnik elénk, az az a szembetűnő státuszváltozás, amely immár egyfajta *temporális keletkezétséggént* teszi csak hozzáférhetővé az önmagában nyugvó és önmagára visszavonatkozó műalkotás tapasztalatát. A lírának ezt a késő modern költészeti paradigmák felé forduló távolodását a századelőtől legmeggyőzőbben talán éppen az új típusú, szemantikailag kifejezetten stabilizálhatatlan szintaxist különleges hangzás-telítettséggel társító *Immer schweigender* (1930) viszi színre. Itt tűnik elénk talán a legtisztábban ama folyamat egyik legemlékezetesebb állomása, melynek során az önmagának-elégséges műalkotás statikus önmagában állásának elve majd a *létrejöttség* tapasztalatára cserélődik. E korszakjelző költemény az itteni keretek között azonban azért nem tárgyalható,

*Herbsttag:*

Herr: es ist Zeit. Der **Sommer** war sehr groß.  
Leg deinen **Schatten** auf die **Sonnenuhren**,  
und auf den **Fluren** laß die Winde los.

Befiehl den **letzten** Früchten voll zu sein;  
**gieb** ihnen noch zwei südlichere Tage,  
dränge sie zur Vollendung hin und jage  
die **letzte Süße** in den schweren Wein.

<sup>8</sup>Lásd például az arc (*Gesicht*) fontos motívumát, mint valami végsőt (*Letztes*) és befejezettet (*Beendetes*).

Benn:  
und in dein **letztes Gesicht**  
steigen Boten hernieder

*Kalkreuth-Requiem:*

wie eine Maske abreißt und uns rasend  
Gesichter aufdeckt, deren Augen längst  
uns lautlos durch verstellte Löcher anschauen:  
dies ist **Gesicht** und wird sich **nicht verwandeln:**

<sup>9</sup>Traum, Sommer, Flur, süß, müde, Rosen. Licht, Hain, Schatten. (álom, nyár, mező, fáradt, rózsák, fény, liget, árnyék stb.)

mert belső költészettörténeti kapcsolódásainak hálózata csak a stabilizálhatatlan grammatika nagyszámú jelentésmóduló impulzusának több poétikai szintre is kiterjedő vizsgálatával lehetséges. De a különféle módon feltartóztatott vagy meg is állított idő<sup>10</sup> tekintetében is nyilvánvaló kapcsolatok mutatkoznak a nevezetes Rilke-féle *Herbsttag* és Benn *Wer allein ist* (1936) című költeménye között is, ahol nemcsak szintagmák és kulcsmotívumok („*Wer [jetzt] allein ist*”; „*Schatten*”, „*Vollendung*”), hangzanak egybe, hanem – a versmérték és a ritmus<sup>11</sup> tükörszerű megfordítása ellenére – még a hangzás-telítettség és a hangfekvés is felismerhetően emlékeztet egymásra.<sup>12</sup> Mindezek alapján akár azt is mondhatnánk, hogy a jelentős művek mint szövegek csaknem mindig egész pontosan tudják, mely korábbi nagy szövegekhez *képest* beszélnek, s melyekre *vonatkozóva* keletkeznek egyáltalán.

Hogy egy költészettörténeti korszakküszöb közelében milyen bonyolult összetettség jellemezheti a líra hatástörténeti alakulását, annak egyik legtanulságosabb példáját nálunk egy-egy paradigmaticus Ady-, illetve Kosztolányi-vers különös, jelölt összekapcsolódásának esete szolgáltatja. Itt ugyanis annak lehetünk tanúi, hogy a magyar modernség harmincas évekbeli fordulatót kiteljesítő klasszikusok műveiben a jól megértettek hatástörténeti lehetőségeként miként váltak – meg-

10

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.  
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,  
(*Herbsttag*)

Ohne Rührung sieht er, wie die Erde  
eine andere ward, als ihm begann,  
nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:  
formstill sieht ihn die Vollendung an.  
(*Wer allein ist*)

<sup>11</sup> A forma rilkei nyugodtságával Benn-nél zaklatott trochaikus ritmus áll szemben, amelyet külön erősít a hangsúlyos (hímrímes) kádenciák dominanciája is.

12

Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,  
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben  
und wird in den Alleen hin und her  
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.  
(*Herbsttag*)

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,  
immer steht er in der Bilder Flut,  
ihrer Zeugung, ihrer Keimnis,  
selbst die Schatten tragen ihre Glut.  
(*Wer allein ist*)

lehetősen váratlanul s ennyiben az Ady-képet utólag lényegesen átrajzolva – valóra az Ady-líra 1912 és 1916 közötti fejleményei. Az erre irányuló vizsgálódás teljessége nélkül itt annyi állapítható meg, hogy nemcsak a korán Ady-hatás alá került Szabó Lőrincnél, de József Attilánál éppúgy határozott nyomai vannak e periódus – s részint a későbbi versek hasonló poétikai – újításai átvételének, mint a kései Kosztolányinál is. Mert ahogy ebben a temporális dialógusban a kései Ady nyúl vissza az 1909-es *Esti kérdés* szövegéhez („Mik a jelenek s mik a voltak / Mik jönnek az északi széllel, / Mi üt ránk ma és mi lesz holnap”<sup>13</sup>), ugyanúgy kapcsolódik vissza az *Egy álmai vagy a Tao Te King* kérdéshorizontja a *Száz hűségű hűségére*<sup>14</sup>. Az önlátás interszjektív esztétizációja alighanem hasonló okokból bizonyul némelykor Ady-parafrázisnak a kései József Attilánál is: „Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon, / látom a szemem: rám nézel vele” (*Magány*). A motívum- és a rímtechnika tekintetében pedig főként Kosztolányinál bukkannak föl váratlanul Ady ekkori korszakából származó átvételek. A *Szeptemberi ábítat* nevezetes „aranypor”-motívuma ugyan még *Az Illés szekerén* szecsessziójára utal vissza, az *Ének a Semmiről* szokatlan hármassríme (elejtem-elfelejtem-rejtem) viszont minden bizonnyal a *Nyugatban* megjelent *Nem feleltem magamnak* (1916) hangzásképletét eleveníti föl:

Bizony, lelkem,  
Én az Életet *elejtem*,  
Én magamat már *elrejttem*.

Ki nem „fejtem”:  
Megint rossz szó. *Elfelejttem*,  
Ezt és mindent. Nem feleltem  
Magamnak.

Az a tény, hogy az affirmatív beszédet elutasító kései modernség klasszikus darabja jelölt intertextuális viszonyba lép Adynak ezzel a versével, az irodalomtudomány minden diszkurzív eszközénél hatásosabban támaszthatja alá azt a föltevésünket, hogy Ady 1911 után nem „külső” körülmények (a progresszió veresége, magán-

<sup>13</sup> Ady Endre: *Kicsoda büntet bennünket?* (1917).

<sup>14</sup>

Ki száz alakban százszor volt szabad  
S minden arcához öltött más mezet,  
Éljen és csaljon titokba-veszetten,  
Mert bárki másnál több és gazdagabb,  
Mert csak a koldús egy és leplezetlen.  
(Ady: *Száz hűségű hűség*, 1912)

életi válság stb.) hatására kezdett távolodni korai lírájának intonációs sémáitól. S talán nem is az allegóriák és szimbólumok megritkulása az igazán jellemző ebben a fordulatban, hanem annak nyelvi tapasztalata, hogy az önmagára visszareflektált szubjektivitás költészettörténetileg maga vált akadályává a szubjektum esztétikai önmegértésének. Bizonyosan nem véletlenül talál rá a kései modernség horizontlétesítő alkotása annak a vallomásköltészetnek a kérdésére, amely immár nemcsak a felelő költészet önreflexiójának hiányát tudatosította, hanem a szubjektum önkimondását célzó vallomástétel ellehetetlenülését is fölismerte. Az *Ének a Semmiről* ezért kapcsolódik már a nyitányán a *Nem feleltem magamnak* zárlatához, s írja mintegy másképpen tovább Ady versét. Tudatában van ugyanis annak, hogy a költészet történetében új horizontot teremtő szöveget mindig olyan hypotextus előzi meg, amely másképp artikulált választ adott az időközben új távlatba került s ezért már *nem ugyanazt kérdező* kérdésre:

Amit ma tartok, azt *elejtem*,  
amit ma tudtam, *elfelejtem*,  
az arcomat kezembe *rejtem*,  
(...)

Ha félsz, a másvilágba írd át,  
verd a halottak néma sírját,  
tudd meg konok nyugalmuk írját,  
de nem felelnek, úgy felelnek  
(...)

A *Nem feleltem magamnak* kérdésében foglalt hatástörténeti lehetőség pedig – jól szemléltetve minden irodalomtörténeti esemény utólagosságát – azért nem a vers születése idején vált valóra, mert csak az *Ének a Semmiről* ismerte föl benne az új önmegértés nyitott kérdésként továbbadott feltételeit. Azt nevezetesen, hogy saját kérdezőhorizontjának kialakítása nem az innovatív szándék szubjektivitásának önkényes döntésén, hanem annak a műveletnek a teljesítményén múlik, amely egy már létesült hagyomány beszédén méri és teszi próbára saját új tapasztalatát. Így érthette el a klasszikus magyar modernség éppen ott a maga líratörténeti végpontját, ahol azért nyílt módja érvényesen együttformálni a késő modernség új horizontját, mert az önmegértéshez hozzásegítő kérdést tudott továbbadni annak.

Ismerünk ugyanakkor számos olyan viszonyvételt akárcsak az épp tárgyalt periódusból is, amely valami okból akár releváns kapcsolódásnak is tekinthető, mégsem bizonyult történésnek a fentebbi költészettörténeti értelemben. Vagyis mint nyilvánvaló kapcsolat megvan ugyan, filológiailag „felnyomozhatók” a körülményei, de benne és általa poétikailag ott éppen nem történt irodalom. A Babbitson, Juhász Gyulán jól iskolázott Reményik Sándor 1936-os *Nem urad és királyod* című

verse pl. az intelmi költészet egy változatának parainézészszerű dikciójában – lényegében Vörösmarty s részint a korai Arany (*A merengőbőz, Fiamnak*) hagyományvonalába állítva – készült a *Semmiért egészen* ellendarabjának.

Kicsi leány, hidd el nekem:  
Nincs olyan férfi,  
Aki egy lány tökéletes  
Szerelmi szent-áldozását megéri.  
S ha volna is: hogy követelheti,  
Hogy megtagadd magad?  
Te Lélek vagy: kiolthatatlan Fény,  
Megsemmisíthetetlen külön-lény,  
Isten-gondolta külön-gondolat.  
S kötötten is szabad.  
Szabad.

„Semmiért Egészen”??  
Istenkísértő őrült akarat  
Képzelt csak el így, rabnőjeképpen.  
S hiába úgyis:  
Nem lehet egészen.  
Megíratott, hogy: „Az egyén szabad  
Érvényre hozni mind, mi benne van,  
Csak egy parancs kötvén le: szeretet.”  
De szeretni csak szabadon lehet.  
Egyenlő méltósággal.  
Külön világ, szemben külön világgal.  
Az eggyéolvadásuk: csoda, ünnep.  
De nincs embernek emberen hatalma.  
És semmi sincsen, amit követelhet.

Azért, ha jönne modern Farao,  
Ki lelked vágyik leigázni,  
Az Isten képét benned megalázni  
S gúlához követ hordani marasztal:  
Pattanj vissza acélos daccal!

Kicsi leány, akárki lesz a párod:  
Te önmagad vagy, és ő önmaga.  
Együtt: Isten két iker-csillaga.



Kicsi leány, akárki lesz a párod:  
Szegény, szánandó embertársad ő,  
Nem urad és királyod.

Mivel az utóromantika szelíd pátozának toposzai alapjaiban értik félre a Szabó Lőrinc-vers lényegi üzenetét, a beszédmód még a tematikus felszínen sem találkozik azzal az intimitás-mintával, amelynek az elutasítására felszólít. Az ellenbeszéd didaktikus (morális, ideologikus) hangvétele azonban nem azért véti el a találkozást a *Semmiért egészen*nel, mert ellentmond neki, hanem azért, mert olyasmivel száll vitába, amit a másik vers nem állít. A *Semmiért egészen* versbeszédének önmagát ellentéteken keresztül felépítő komplexitása poétikailag ugyanis nem azt állítja, ami a pusztá szemantikai felszínen „kiolvasható” belőle. Így azután – hiába használja Szabó Lőrinc lírájának több kulcsfogalmát/motívumát<sup>15</sup> – a célba vett idegen szöveg *irodalmi olvasását* elmulasztó Reményik-vers sem azt érti meg, amit elutasít. Nemes morális szándéka ellenére azért marad pusztá „identitáspolitikai” eszmevers, mert a mondás nyelvművészeti fogyatékoságai következtében mindössze egy dolog „megverselésének” bizonyul. Retorikájában, ritmusképzésében és dallamrendjében ugyanis nem nyílik fel s így *nem is bizonyul megváltoztathatónak* a másik vers összetettebb jelentéspotenciálja. Enélkül a belső poétikai kapcsolódás nélkül pedig nem lehet belépni a poétikai párbeszédnek abba a hatástörténeti terébe, ahol valójában irodalom történik.

Míg a *Nem urad és királyod* tehát sem eredetivé, sem jelentőssé nem válik, egy későbbi és másfajta hatástörténeti találkozás eseményében annál inkább ilyennek bizonyul az 1947-es *Tücsökműzene Ezeregyéj* című darabja:

Hogy bármi voltál légyen, annyi se  
kellett, hogy legyél: a hit gyönyöre  
maga építi, amit ostromol.  
S oly laza a lélek szövete, oly  
vékony réteg az érző pillanat,  
s ami – valóság? – rajta áthalad,  
olyan kétes, és a jelen mögött  
– vagy előtte – olyan nagy az örök,  
oly tengersok a többi, az, amit  
a szellem őriz és elevenít,  
rajtad s máson, perc és anyag felett,  
olyan úr az emlék s a képzelet,  
hogy érzékeid eseményei,  
a testi mámor tűnő tényei,

<sup>15</sup> Akarat, világ, csoda, ünnep stb.

mellette mind csak koldús unalom:  
 Ezeregyéj forog át agyadon,  
 úgy húnynak-gyúlnak a csillagai,  
 ahogy téged álmodik valaki.

Ezt az emlékezet, múlt, pillanat, öröklét, beszélő én, megszólított te, lélek, tapasztalat és érzékelés tematikus hálózatában kiépülő verset – Babits tűnődő tempójának tartós folyamatszerűségéhez képest – olyan dinamikusan „pulzáló”, itt-ott még meg is szakított versgrammatika szervezi, melynek változékonyságát ugyan csupán két összetett mondat típusra korlátozódó szintaxis biztosítja, de olyan stabilizálhatatlan iránymozgásokkal, melyeknek köszönhetően az állandó előre- és visszavonatkötés rendje lehetetlenné teszi a jelentésképződés hagyományos értelemben vett lezárhatóságát.<sup>16</sup> (Ennek egyik indirekt alátámaszthatóságáról maga a *Vers és valóság* számol be, amikor arra emlékeztet, hogy a nyomdai szedés során úgy veszett oda, helyreállíthatatlanul a vers egyik bizonyosan létezett sora, hogy eredeti helyén, „a testi mámor tűnő tényei”-sor előtt vagy után utóbb már lehetetlen felfedezni a hiányát.<sup>17</sup>)

Fontosabb azonban itt, hogy a beszéd címzettjét „voltál” és „legyél” közt elhelyező szöveg már a nyitányon előhívja a magyar modernség egyik legnagyobb önmegszólító versét, amely már a címében is hasonló köztes szituáltságra utal, s e szituáltságnak a kibontására épül („Hogy bármi voltál...” – Babits Mihály: *Csak posta voltál* [1932]). Tovább fokozza ezt a hasonlatosságot azután a kétfajta elhelyeztettség olyan színrevitele, ahol mindkét megszólított nem uralható, elháríthatatlan és megfoghatatlan folyamat(ok)nak lesz alávetve – s helyzetük ezen ösztörtetésbe való belefoglaltság révén emlékeztet egymásra:

Más voltál ott is! más táj, messzebb utak  
 voltak még amik rajtad **áthuzódtak**  
 s csak posta tudtál lenni és meder.  
*(Csak posta voltál)*

S oly laza a lélek szövete, oly  
 vékony réteg az érző pillanat,  
 s ami – valóság? – rajta **áthalad**,  
 olyan kétes, és a jelen mögött  
 – vagy előtte – olyan nagy az örök  
*(Ezeregyéj)*

<sup>16</sup> Az előre- és visszautaló szintaktikai vonatkoztatások következtében a „rajtad s másom, perc és anyag felett” sor így például egyszerre „tere” annak, amit a szellem „őríz és elevenít”, de ugyanígy „uraltja” is az „emléknek” s a „képeletnek”.

<sup>17</sup> Lásd SzABÓ 2001, 217.

Úgy is fogalmazhatnánk itt, hogy a nyitányt követően a tranzitáló történésbe való függő belefoglaltság motívumán (múlt, emlékezet) keresztül Babits verse már másodszer „történik bele” jelölt módon az 1947-ben megjelent, vegyes metrizáltságú *Ezeregyéj* szövegébe. Ám azon a ponton, ahol a legalább felerészt trochaikus sornyitású s csak aztán jambusokra váltó *Ezeregyéj*-ben azonos szótagszámmal egy másik Babits-vers tisztán jambikus sorának nagyon jellemző dallama<sup>18</sup> hangzik fel, Szabó Lőrinc verse szemantikailag is elkanyarodik a *Csak posta voltál* belefoglaltsági szerkezetétől. Mert míg a megszólított Te Babitsnál nem veszíti el tárgyszerűen elgondolható alakját és annak összetartott integritását, s a maga pontszerűségében („csupa nyom vagy”) marad belül a folyamatok tartományán, addig az *Ezeregyéj* olyan alakzatként hagyja hátra a megszólítottat, aki ugyan inkább már csak „előállítottja” a rajta uralkodó emlékezetnek, de belefoglaltságának szerkezetét olyan kölcsönös kétirányúság hatja át, amelynek viszonylagossága – a *Csak posta voltál*-al ellentétben – nem stabilizálódik a zárlatban. Szisztematikussá költészettörténeti összefüggésben azért számít ez emlékezetes pillanatnak, mert egy önéletrajzi versciklus feltűnően arckölcsönzés nélküli darabjának aposztrofikussá stabilizálhatatlanságán keresztül úgy erősíti meg a humán világbanlét 30-as évektől kibontakozó esztétikai tapasztalatát, hogy poétikailag számolja föl minden belső önmegnyilvánítás vallomáslírai beszédhelyzetét. Mert a kései modernség nyelvileg és poétikailag újraszituált lírai szubjektuma az állandó előre- és visszavonatkoztatás jóvóltából itt úgy van (= a maga tükörszerű „láthatóságában”) egyszerre kívül és belül is az integráló történésen, mint a másik nagy, mintalétesítő vers, az *Eszmélet* (1934) zárlatának<sup>19</sup> első személyű beszélője:

Ezeregyéj forog át agyadon,  
úgy húnynak-gyúlnak a csillagai,  
ahogy téged álmodik valaki.

<sup>18</sup> „a testi mámor tűnő tényei” (*Ezeregyéj*)  
„hol lángot apróz matt opáltükör” (*Esti kérdés*)

<sup>19</sup>

Vasútnál lakom. Erre sok  
vonat jön-megy és el-elnezem,  
hogy’ szállnak fényes ablakok  
a lengedező szösz-sötétben.  
Így iramlanak örök éjben  
kivilágított nappalok  
s én állok minden fülke-fényben,  
én könyöklök és hallgatok.

A *Tücsökzene*-ciklusnak ez a darabja végül azért emelkedik a magyar modernség egyik különleges helyzetű lírai klasszikusává, mert a Babits-féle önmegszólítás klasszikus-modern énkonstrukciójának relativáló újraírását egy olyan távolabbi hatástörténeti kapcsolódással viszi végbe, amelynek során közvetve új távlatba helyezi a kozmikus emberi belefoglaltság romantika kori alapmintáját is. A vers ugyanis Babits közbejöttével olyan kicsi térbe („Ezeregyj forog át agyadon”) dimenzionálja vissza a humán belefoglaltság Vörösmarty-féle univerzumának („mélység és magasság”, „a nagy egyetem”) képletét, amelyben *szervezetileg* az éjszakai csillagok fel- és eltűnésének kétirányú kölcsönösségben *belsővé tett*, tudati/érzéketi ritmusa, pontosabban: ennek a ritmusnak az uralkodó retorikai lüktetése helyettesíti az embersorsot intéző, Vörösmartynál is egyirányú, *külső* ösztörténéis lezáró „megújulásának” keserű, *Előszó*-beli állapotyszerűségét. Mert a vers esztétikai tapasztalata szervezetileg úgy dimenzionálja vissza a romantika kozmikus lírai terét, hogy közben nem veszíti el annak elsődlegesen humán értelmű, mert itt *belső tapasztalatként* megmutatkozó, emberre vonatkoztatott mondialitását. A Vörösmarty-vers apokaliptikus látomásának távolnézeti totálképe ugyanis a maga monumentális jelenetezésű *látványszerűségében* alapvetően el van különítve a róla beszámoló szemlélőtől. Ezért a versbeli beszélő – s ebben áll a meghatározó költészettörténeti különbség – nem tartozhatik hozzá (ahogy még Babitsnál sem, hiszen ott minden csupán az én felől „látszik”) olyan poétikai elválaszthatatlansággal a vers világához, mint az *Ezeregyj* alanya, aki *közvetlen érintettséggel* konstituálódik a vers reá vonatkozó nyelvi történeiseiben. Az egyik már eleve megvan, a másik – nem véletlenül hiányzik már a nyitányban a „váltál” és a „legyél” közti *élet*-állapot – úgyszólván a képződő szövegben keletkezve nyer *lét*hez *kapcsolt s annak világtól függő* alakot. Sőt, e lényegi keletkezetttségében – amint a vers páratlanul tökéletes zárata mutatja – nem is olyan könnyen megrögzíthető alakot.<sup>20</sup> S hogy

<sup>20</sup> Az ilyenfajta belső, poétikai kapcsolódások behatóbb, szöveg- és modalitásközi vizsgálatai nemcsak az irodalomtörténeti folyamatok fundamentális poétikai meghatározottságát tudják magukban a művekben nyomon követve felszínre hozni, hanem akár arra is fényt deríthetnek, hogy a szövegek egymáshoz kapcsolódásának afirmatív vagy korrektív esetei rendelkeznek-e olyan közös karakterjegyekkel, amelyek átfogó érvénnyel is képesek egy-egy nagyobb költészettörténeti paradigmának a másikkhoz való viszonyát egészében is jellemezni. Utóbb – több hasonló szövegvizsgálat tanulságaira támaszkodva – Lőrincz Csongor tette igen tanulságosan mérlegre ennek igen termékeny történeti-poetológiai lehetőségeit: „Ezzel a tekintettel talán közelebb lehet kerülni annak megválaszolásához is, vajon tulajdonképpen mit és mennyit is köszönhet a későmodern líra a Nyugat-költészetnek mint a modernitás állítólagos letéteményesének a magyar irodalomban. Meggondolandó, hogy az *Ének a semmiről* Ady-nak éppen saját költészetével leszámoló versére nyúl vissza (*Nem feleltem magamnak*), a *Jön a vihar*... visszavonása Babits *Esti kérdéséhez* képest radikálisabb nem is lehetne (»*vedd példának a piciny fűszálat*« versus »*így adnak e kicsinyek példát*«), a »*Költőnk és Kora*« beszédhelyzetét a kései Kosztolányi mellett pedig Arany alakítja, egy olyan versével, amely szintén a nála domináns elégikus hangnemet és annak előfeltevéseit bomlasztja fel (*Meddő órán*). Ehhez még

a keletkezetség itt nem valami sorsszerű determinizmus „eredménye”, arra a vers zárlata egy hangsúlyos „khiasztikus cserével”<sup>21</sup> emlékezteti a pontosságra törekvő *irodalmi* olvasatokat.

Így tekintve az *Ezeregyéj* biztonsággal foglalja el azt a kitüntetett helyet a kései modernségnek abban az európai paradigmájában, amelyet a nyelvi fordulat nagy gondolkodástörténeti fölismerése alapozott meg. Nevezetesen, hogy – amint azt Heidegger egy 1969-es televíziós beszélgetésben<sup>22</sup> hangsúlyozta – a lét(ez)nek a léte) éppúgy rá van utalva az emberre, ahogy az ember is csak annyiban ember, amennyiben benne áll a lét megvilágítottságában. Az emberlét ennyiben csak úgy gondolható el, ha nem tekintünk el az ember mindenkori létbe-tartozásának eredendőségétől.<sup>23</sup> És ez a horizont ama nyelvi fordulatnak köszönhetően nyílik meg a vers humán üzenetében, amely először fosztotta meg a klasszikus modern szubjektivitást annak „evidenciájától”, hogy minden világtapasztatnak az önmagára visszareflektált személyiség volna a kiinduló- és izolált vonatkozási pontja. Úgyszólván azért „előzve meg” minden kapcsolatot a világgal, mert az én a szubjektivitás formális struktúráiban (szubjektum vs. objektum) szerez tudomást arról. Ezzel szemben a nyelvi megelőzöttség új távlatában nem a tapasztalat alanya „létesül” és van itt mindenekelőtt, hanem a mindenkori *én és a másik* (*az én és dolgok*) *viszonya* megy elé annak a történésnek, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az én ún. szubjektumként eszméljen vagy „ismerjen” magára.

---

hozzávehető Vörösmarty (*Az élő szobor*) markáns jelenléte az *Eszmélethez* és a *Börtönökben*. (A Vörösmarty iránti érdeklődés összefüggésben állna a Nyugat esztétizmusának maguk a későmodern alkotók által jelzett elégtelenségével?) Utóbbi esetben ismeretesen olyan szövegről van szó, amely *A lírikus epilógja* című Babits-verset fogalmazza át. Vajon megkockáztatható ezek fényében a feltevés, miszerint a későmodern líra lényegében önnön félreértési vagy félreolvasási alakzataként tartja számon a Nyugat-hagyományt és így is viszonyul hozzá?” (LŐRINCZ 2014, 167).

<sup>21</sup> KULCSÁR-SZABÓ 2010, 185.

<sup>22</sup> HEIDEGGER 1969.

<sup>23</sup> „Az emberi lényeg és a lét közti viszony két tagjának mindegyikében már magában benne van ez a viszony. A dolog felől szólva: itt sem a viszony tagjai, sem ez a viszony nincs meg önmagáért való módon.” HEIDEGGER 1997, 74, ford. K. Sz. E. Amiből, persze, téves következtetés volna azt levonni, hogy az emberi világban-létet antropomorf módon, „humán nézetben”, vagyis az ember *felől* lehet megérteni.

## Bibliográfia

- BENN, Gottfried (1962), Probleme der Lyrik, in *uó*, *Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. I.: Essays, Reden, Vorträge*, Wiesbaden, Limes, 504.
- HEIDEGGER, Martin (1969), Heidegger on Being, Technology, & The Task of Thinking Interview with Richard Wisser, <https://www.youtube.com/watch?v=MtATDIUSlXI> (2020. 11. 29.)
- HEIDEGGER, Martin (1997), *Was heißt Denken?*, Tübingen, Niemeyer, 74.
- HOFFMANN, Torsten (2019) Spöttische Bewunderung. Die Rilke-Diskussionen im Briefwechsel Benn-Oelze, in Holger HOF – Stephan KRAFT (Hg.): *Benn Forum*, Bd. 6 2018/2019, Berlin–Boston, de Gruyter, 131.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2010), *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 185.
- LÓRINCZ Csongor (2014), *Költői képek testamentumai*, Budapest, Ráció, 167.
- SZABÓ Lőrinc (2001), *Vers és valóság II.*, Budapest, Osiris, 217.