

Szemle

Mi tehát a Titok? Egy név. S mi a név? Egy másik név. Mi tehát az igazság? Nevek arctalan halmaza.

Miért oly fontos a beszélő számára egy arc? A választ a prosopopeia alakzatának tükrös struktúrájával magyarázhatjuk. (7) A versben a névnek történő arcadás lehetlensége az én arccal való felruházhatatlanságát is jelenti. A szöveg így egy önmagá kiletét kereső né(más)nak az alakzatok erejében történő bolyongásáról is szólhat.

Okfejtésünk ez utolsó észrevételeit – talán nem meglepő módon – visszaigazolni látszanak a kötet bizonyos költeményei. Részletesebb vizsgálatra nincs módunk, csupán jelezni szeretnénk a *Minden-Titkok* verseiben e markánsan kirajzolódó diszkurzív sajátosságot.

Az elrejtett arcokban olvashatjuk:

„Bosszus, bolond béna vagyok,
Aki birtam annyi harcot
A kit a farkas-szem meg nem ölt,
Megölnek az elrejtett arcok.
Mint orvok, úgy rejtőznek el
Titok-takarókba zárva.
(...)
Egyszer néznék farkas-szemet,
Kivoltunkat egyszer lássuk...”

A föltámadás szomorúságában talán legnyilvánvalóbban tematizálódik az én arckeresésének szándéka:

„És megint szólék, én nem tudom,
Ki vagyok, éltem-e vagy élek?
Valaki neve vagyok
Vagy örököse egy halott
Szomoru nevének?
(...)
Keresem magam közelségét,
A szállaló Időt.
S a tükröt, a varázsosat,
A megismertetőt.
És megáll az Élet
És tudom, hogy most már semmi sincs
Senki sem él
És semmi sem igaz.
Keshedt vén arc vigyorog a tóból
És nem tudom: ki az?”

Török Lajos

Jegyzet

- (1) SCHÖPFLIN ALADÁR: *Ady Endre*. Bp. 1945, 68. old.
- (2) KOMLÓS ALADÁR: *A szimbolizmus és a magyar líra*. Bp. 1965, 34. old.
- (3) KIRÁLY ISTVÁN: *Ady Endre II*. Bp. 1970, 267. old.
- (4) H. NAGY PÉTER: *Az Ady-líra értelmezhetőségének ezredvégi horizontjai*. Iskolakultúra 1998. 3. sz., 3–20. old.
- (5) KOMLÓS ALADÁR: *A szimbolizmus és a magyar líra*, i. m., 38. old.
- (6) SCHÖPFLIN ALADÁR: *Ady Endre*, i. m., 119. old.
- (7) Lásd erről részletesebben: MAN, PAUL DE: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Pompeji, 1997. 2–3. sz., 93–107. old.

Lírai „hang” és (újra)olvasás

Az Újraolvasó című sorozat nyitó darabjának előszavában a következőképpen határozzák meg a szerkesztők a kiadvány projektumát: „A sorozat révén (...) hangsúlyt kaphat az a sajnálatosan elhanyagolt törekvés is, amely az irodalomtörténet és -tudomány legújabb eredményeit próbálja visszacsatolni a köztudatba, elsősorban a közép- és felsőfokú oktatást, de ugyanakkor az irodalmat kedvelők szélesebb táborát mint potenciális olvasókat figyelembe véve.” A Szabó Lőrinc költészetét értelmező első kötet tanulmányai számos olyan kérdést vetnek fel, melyre több szempontból is érdemes utalnunk.

„Még nem tudják, még kevesen tudják, hogy mit jelentek a magyar költészetben” – Szabó Lőrinc eme mondatának első része költészetének az utóbbi másfél évtizedbeli

receptióját szemlélve szerencsés módon kezd inaktuálisá válni. Művének – főleg a kilencvenes években – újraértelmezése igen nagy jelentőséggel látszik

bírní nemcsak az adott korszak, hanem az elmúlt ötven év irodalmának értése, sőt a kortárs olvasási stratégiák lehetséges önreflexiója szempontjából. Valószínűnek tűnik azonban, hogy eme komponensek csakis egymás összjátéka által tudták performatív erejüvé alakítani a Szabó Lőrinc-féle költészet olvasását: hiszen a másodmodernnek nevezett költészettörténeti korszakra igazából annak lezárulása után nyílt rálátás – tehát az újabb irodalom esztétikai tapasztalatának és az „utániség” hermeneutikai előnyének birtokában, ami ugyanakkor elválaszthatatlan az ezt végrehajtó befogadási műveletek elméleti implikációitól.

Nem véletlen ugyanis, hogy ez az „újraolvasás” – amely nem egyszerű rekanonizációt jelent itt, hanem valóban eme költészet befogadói megszólaltathatósága játéktérnek kiszélesítését – elsősorban az irodalmi hermeneutika és a recepcióesztétika premisszáit nagymértékben átsajátító interpretációs stratégiák eredménye. Ez a fel fogás rendelkezett ugyanis azzal a történetiség-fogalommal, amely az irodalomban jelentkező újat nem afféle kódlecserélés-ként vagy kizárólag új formák megjelenéseként értelmezi, hanem a funkcionális „át-helyeződéseket”, az esztétikai tapasztalat horizontváltásait kíséri figyelemmel. A *József Attila–Szabó Lőrinc-féle szövegkezelésre* pedig éppen a hagyomány egyfajta „újraolvasása” jellemző, nem annyira új poétikai formák létrehozása, mint inkább a régiak (klasszikus modern, ill. avantgárd) új funkciókkal való ellátása, más értelem-összefüggésekbe és pragmatikai viszonylatokba való beépítése. A szöveg olvasói megszólaltathatósága ilyen módon nagymértékben modális kérdés lesz – a Szabó Lőrinc-féle vers nyelvi magatartásának dia-logikus jellemzői éppen annak intonációs komplexitásából származnak. Ez a le-nem-zártság így a recepció folyamat reflektálásával hozható produktív kapcsolatba.

Eme költészet jelentőségének „tudása” – hogy visszatérjünk a kezdeti citátumhoz – igen változatos módokon van jelen a *Tanulmányok Szabó Lőrincről* című kötetben. A főleg filozófiai-eszmetörténeti megközelítés (*Kabdebó Lóránt*), illetve a poetológiai-

költészettörténeti szempontú elemzés (*Kulcsár Szabó Ernő*) éppúgy jelen van itt, mint az értelmezésbe kultúrtörténeti elemeket/tudást is beépítő stratégia (*Menyhért Anna*), valamint a szöveg retorikai-textuális összetettségére is figyelő olvasásmód (*Kulcsár-Szabó Zoltán*) vagy az ilyenkor elmaradhatatlan recepciótörténeti áttekintés (*Palkó Gábor*). Nem kell mondani persze, hogy a különböző irányultságok egyazon dolgozatban is keresztezhetik egymást – ezek szerencsés ötvözésére alighanem Kulcsár-Szabó Zoltán írásai szolgálthatják az egyik legjobb példát. A reader műfaja pedig kiváltképp alkalmas arra, hogy feltárja az elemzett korpusz rétegzettségét és az interpretációs stratégiák történeti sokféleségét – az olvasó így valóban többféle megközelítéssel és ezek párbeszédével szembe-sül. Éppen az lehet az újraolvasás alapos-ságának fokmérője, hogy mennyire képes differenciált képet nyújtani az adott életműről, nem csupán rögzíteni azt, és hogy mennyire képes valódi történeti eseményné változtatni „tárgyát”, amely performativitását a most is aktuális történés(é)ben leli meg.

Ilyenkor máris az (újra)olvasás egy (külön) szintjét jelenti a tény, hogy minden olvasó más és más összefüggéseket fog feltételezni az egyes írások között, amely így ezek termékeny párbeszédévé válhat az olvasásban. Annál is inkább, mert eme szövegek igen gyakran kifejezetten utalnak egymásra – ha polemikusan egészen ritkán is –, így mintegy nyomon követhetők a Szabó Lőrinc-recepció változásának irányai. Az utalások összjátéka, a tanulmányok egymást-olvasása magukat az elemzett műveket is több oldalról képes felmutatni, ugyanakkor kétségbe vonva az irodalmi szöveg feltételezett identitását, amely így implicite az olvasásmódok különbözőségére figyelmeztet és arra, hogy a „jelentés” csakis szöveg és olvasó összjátékának eredményeként képzelhető el – a jelentések sokfélesége pedig különböző interpretációs érdekeltségeknek is betudható.

Az írások egymással való dialogizálása természetesen elképzelhetetlen bizonyos alapkonzenzus nélkül, amely itt – elsősorban Kabdebó Lóránt nyomán – a *Te meg a*

világ kötet új költészeti „paradigmát” megalkotó jelentőségére épül. Ez – mint közismert – a dialogikus szövegalkotás, a beszédhelyzetet legalább két – a néző és az aktor (Kabdebó kifejezése) – szólam(á)ra „osztó” eljárás poétikai teljesítménye, amely meglehetősen egyedi a korszak lírai kontextusában. Ez a poétika az önmegszólítás főleg József Attilától ismert alakzataival csak redukáltan jellemezhető, ugyanis a beszédhelyzet megosztottsága, az így megszólaló hangok egyenértékűsége magán az egyes szólamon belül is – például szinkdochikus módon – distanciát teremt a mondottakhoz, az énhez magához. Szabó Lőrinc nem követi azonban a *Benn*-féle montázselvű poétikai eljárást sem – valószínűleg az eltérő nyelvszemlélet okán, „a szó látens egzisztenciáját” preferáló *Benn*-féle felfogás ugyanis inkább szembenállt a hagyományosabb lírai közlésmóddal –, ehelyett inkább a beszélt nyelv bizonyos jellegzetességei uralkodnak el költészetében, emiatt is minősíthették ezt a lírai nyelvhasználatot „dísztelennek”, puritánnak, netán „egyértelműnek”. Ezek a minősítések a szöveg egész tropológiai rendszerére kívánják érteni magukat – tulajdonképpen szoros összefüggésben állnak a lírai alany antropomorfizálásával –, mint erre Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmánya (*Különbség – másként*) felhívja a figyelmet.

A stílus ilyen értelmezése ugyanis éppen a „te meg a világ”-féle oppozíció, a jól körülhatárolható lírai alany alakjának megszilárdításában érdekelt, és elfeledkezik a szöveg retoricitásáról mint éppen eme hang konstitúcióját lehetővé tevő tropológiáról. Emez utóbbi értelemben a „te meg a világ” szintagma nem különálló entitásokat jelöl – mintegy a világgal szembenálló én romantikus képzetét –, hanem „az (antropomorfizált) költői hang és a (retoricitásában kimeríthetetlen) költői szöveg viszonyának lehet a versbéli trópusa. Ebben az esetben ennek a viszonynak a versbéli »mozgása« a vers olvasatainak (s ezzel az olvasás önmegértési stratégiáinak) az allegóriájaként olvasható. Vagyis e retorikai mozgás végső soron az olvasási stratégiák értelmezését is nyújtja”. (Itt ismét felfigyelhetünk arra, hogy ez a megközelítés egy időben reflektál

egy adott olvasási stratégiát és interpretálja a szöveget, feltárva ezzel, hogy az „olvasás allegóriái” éppúgy szólnak magáról az olvasásról, mint – legalább ilyen mértékben – a feltételezett műről.) A recepció értelmében ugyanis az implicit olvasó szerepstruktúrájában involválódik a „te meg a világ”, az Én és a Másik (szöveg) közötti viszony tükörszerkezete – mintegy identifikációs ajánlat gyanánt, amelyet a szöveg maga tesz az olvasónak, például *Az Egy álmai* utolsó két sorfájának felhívó hangvétele és „az önmegszólítás, illetve »megszólítás« alakzatainak összeolvadása” esetében. Ez ugyanakkor több vers zárlatára, inszcenirozási folyamatára is jellemző – tudniillik hogy a hangsúly a „bent”-re, a lírai szubjektum bensőségességére kerül át – így mintegy az aposztróphében mindig is benne rejlő interiorizáció mozzanata tematizálódik eme versek (pl. *Belül a koponyádon; A homlokodtól fölfelé*) zárlatáiban. Az olvasó meglehetősen erős motivációt nyer így arra, hogy – megszólítottként – a saját hangot közvetlenül a versbéli hangként tételezze és fordítva –, defigurálva ezáltal a prozopeia katechetikus jellegét és helyreállítva a parafrázisszerű olvasat, például a *kint-bent* oppozícióban megvalósuló fenomenalizmusát. A fentebbi, ugyancsak jelenségelvű („dísztelen”, „világos”) stílusminősítés annyiban áll ezzel szorosabb kapcsolatban, hogy mivel „a jelölt fenomenális és érzéki tulajdonságai a jelölt, végső soron a referens bizonyos létét kell garantálják” (*de Man*), a nyelvhasználat szenzorikus minősítése magának a jelölt fenomenális birtoklásának lesz az előzetes indexe – az én antropomorfikus létesítésének képezi alapját; nem véletlenül azonosították annyiszor a recepciótörténet során a lírai ént magával a szerzővel, a versbéli „jelöltet” magával a „referenssel”. (Távol attól, hogy interpretációs stratégiáját maradéktalanul megfeleltessük a fentieknek, meg kell itt jegyezni, hogy bizonyos értelemben Kabdebó Lóránt is – amennyiben elsősorban a szerzőt ért filozófiai hatásokat vizsgálja és nemegyszer direkt megfeleléseket keres *Stirner*; illetve *Russell* filozófiai nézetei és a *Te meg a világ* versei között – a szerző-funkció hasonló értelmezésének marad foglya [pl.: „A »Kellenek a Gonosz fegyverei«-elv ismeretében pedig ezt a per-

verziót nála (ti. Szabó Lőrincnél) reális alkati hangoltsággként is felfoghatjuk”]. Nála így nem a stílus említett felfogása vezet el a szerző-elv bizonyos fenntartásáig, inkább egy olyan olvashatóság igénye, amely egyes filozófiai eszmék és a szövegszerűség korrelációját feltételezi és amely

ugyanacsak fenomenálisnak nevezhetünk, amennyiben itt az esztétikum – „az eszme érzéki látszása” hegeli mondatának bizonyos esztétikai ideológiától is meghatározott hagyomány általi értelmezésével egybehangzóan – valóban mint az idea, bizonyos gondolati tartalmak manifesztációja értelmeződik. Ez a romantikus esztétikai ideológiában mindig a tapasztalat interiorizációját jelenti – az értelmezőnek ezért kell a szerzőt szubsztanciális, hiszen hatásokat magába fogadó és feldolgozó tényezőként felfognia és mint ilyen, esetenként azonosnak tekintenie a versbeli beszélővel.) Ez az ítélet azonban korántsem lehet a feltételezett „egyértelműség” biztosítéka, hiszen – mint a *Különbség – másként* figyelmet rá – „alapvetően

nem a nyelv retorikai, hanem pragmatikai, illetve lexikai dimenziójára vonatkozik”, így rejtve marad előtte az antropomorfizálás alapjául szolgáló tropológiai szubsztitúció és így eme szövegeknek a „közvetlen” hang-létesítést defigurálni képes retoricitása. A stílusminősítés efféle „elhelyezkedése” kapcsán egyébként visszautalhatunk a fentebb idézett de Man-tanulmányra, ahol a *Riffaterre* által

deskriptívnek minősített *Hugo*-versről kiderül, hogy tulajdonképpen figuratív gesztus, prozopopeia képezi az alapját – a figuráció a retorikus megszólításban leli meg eredetét, a Riffaterre-féle minősítés így az alakzat mimézisével, az alakzat alakzatával lesz egyenlő.

A fenomenális indíttatású olvasásmódnak például már az is gondot okozna, ahogy *Az Egy álmai* elemzés a „te meg a világ” viszonyt a szöveg és a benne/általá beszélő hang komplex retorikai kereszteződéseként értelmezi, így mozdítva ki – a szintaktikai meghatározatlanságok, a rímpárok, a vers önreflexív trópusainak figyelembe vétele által – a „bent”/„kint” oppozíciót rögzítettségéből. Ez a retorikai mozgás képes így arra, hogy ezt az ellentétpárt elbizonytalanítsa és metaforikus illúzióként leplezze le – a szöveg pragmatikájának ilyen retorikai dekonstrukciója valószínűleg más versekben is működhet a *Te meg a világ* kötetben. (Erdemes volna megfontolni egyébként, hogy az önkéntelenül

A stílus ilyen értelmezése ugyanis éppen a „te meg a világ”-féle oppozíció, a jól körülhatárolható lírai alany alakjának megszilárdításában érdekelt, és elfeledkezik a szöveg retoricitásáról mint éppen eme hangkonstitúcióját lehetővé tevő tropológiáról. Emaz utóbbi értelemben a „te meg a világ” szintagma nem különálló entitásokat jelöl – mintegy a világgal szembenálló én romantikus képzetét –, hanem „az (antropomorfizált) költői hang és a (retoricitásában kimeríthetetlen) költői szöveg viszonyának lehet a versbeli trópusa. Ebben az esetben ennek a viszonnak a versbeli »mozgása« a vers olvasatainak (s ezzel az olvasás önmegértési stratégiáinak) az allegóriájaként olvasható. Vagyis e retorikai mozgás végső soron az olvasási stratégiák értelmezését is nyújtja”.

is a „világ”–„én” kapcsolatot a „ketrec”–„rab” viszonnak megfelelő olvasat „az olvasás antropomorfizáló készletével” mellett nem az *Eszmélet* esztétikai tapasztalatából kapja-e az erősebb nyomatékot, az én a „rácsok / a hallgatag cella fölött” reflektált metafizikai bezártságának olvasói élményéből. Ha ezt a lehetőséget nem lehet kizárni – mivel Szabó Lőrincet

akarva-akaratlanul József Attilához hasonlítják értelmezői/olvasói –, annyiban itt ismét – szövegközi értelemben – az alakzat alakzatáról lehet beszélni, amennyiben a fenti figuratív társítás nem egyszerűen közvetlenül a fenomenális imagináció terméke, hanem – legalább ugyanilyen mértékben – (inter)textuális asszociáció műve. Ebből a szempontból, de nem csak ebből, külön tanulmány témája lehetett volna József Attila és Szabó Lőrinc poétikájának részletes összehasonlító elemzése. Noha a kötetbeli írások szinte mindegyike utal valamilyen módon erre a kapcsolatra, mégis érezhető egy retorikailag felkészült, szöveg példákkel dolgozó összehasonlító interpretáció hiánya).

Hang és retorika, pragmatika és grammatika egymást létesítő és aláásó viszonyára további kiváló példát adhat *A bolond kezei közt* című vers. Itt a „bolond” máris kapcsolatot teremthet *Az Egy álmai* „nem bírok már bolond / szövevényben lenni szál” sorával, és valóban, az én-nek a „bolond”-tól, a szövegtől való függése hasonló jellemzőket mutat fel, azzal a különbséggel, hogy itt még inkább eme kapcsolatnak a lírai én prozopopeiáját defiguráló potenciáljára helyeződik a hangsúly. A „bolond” és az én mintegy azonos tropológiai rendszerben mozognak – az én önértelmezése elválaszthatatlan a „bolond”-hoz való viszonyától: csakis így fogalmazhatja meg magát én-ként, ez ugyanakkor éppen eme énsztabilizációját jelenti, rögtön az első strófában: „Mi vagyok neki? Zsákmány? dísz? drága gond? játéka? vagy étele? – Lepkét / fogott a bolond”. A „lepké” mintegy magában foglalja a felsorolt tropológiai lehetőségeket, ugyanakkor azonban grammatikailag nincs viszonyítva az előző felsoroláshoz. Ez a legalább két mozzanat eredményezi, hogy a „lepké” tulajdonképpen – mivel abszolút trópusként próbál meg viselkedni – felszámolja saját magát mint trópust, a lírai én „olvashatatlanságát” sugallva. A második strófa az elsővel párhuzamos módon (ugyancsak felsorolásokból) építkezik, csak hogy itt már a

bolondról van szó és ez a szintaktikai páralelizmus jelzi, hogy a két „szereplő” korántsem választható szét olyan könnyen. Az azonos szintaktika máris önreflexív mozzanat lehet, akár a „világ” mint a szöveg önmetaforája *Az Egy álmaiban*; nem véletlen, hogy az én mindjárt elutasítóan viszonyul a hasonló módon „megjelenített” bolondhoz: „Neve: minden, ami / nem mi vagyunk.” Ezt némiképpen megcáfolva a 3–4. strófa azonban oly módon bizonytalanítja el a lírai inszcenizációs folyamatát, hogy a kint-bent oppozíció ismét irrelevánsnak bizonyul eme sorok szoros(abb) olvasatában. A „bent” a 3. strófa harmadik sorában ugyanis első olvasásra a lírai énre vonatkozna, de a „régmúlt századok árnya” visszautal az „időre”, ami az előző versszakban nyilvánvalóan a „bolond” attribútumaként neveződött meg. Ez a grammatikai meghatározatlanság ismét arra utal, hogy a „bolond” – amely immáron nem választható el az én-től – teljesítménye ez a figuratív aktus: tulajdonképpen a „bolond” figuratív diskurzusa hozza létre az én-t: „a sok titok, amiből a jelen / kint és bent összeállt, / szerkezetemben működik és figyeli magát.” Az a fenomenális elválasztottság tehát, amely a „te meg a világ” ellentétpárt szervezi, antropomorfizmus és trópus kettős, egymást keresztező mozgásában mintegy retorikai („összeállt”) illúzióként lepleződik le; az önműködést exponáló visszaható igealak pedig azt sugallja, hogy ezt a mozgást az én nem uralja. Vagyis: az én, a hang létesülése képtelen „befagyasztani” az őt létrehozó retorikai mozgást, hiszen névvé való esetleges rögzülése szintaktikai és szemantikai egyértelműségének elvesztésével és így felfüggeszthetetlen retoricitásának megnyilvánulásával egyenértékű (vö. „lepké”). A következő strófa már mintegy a „bent”/„kint” elkülöníthetősége megszűnésének következményeit reflektálja („és út se be, se ki”), ami így én és szöveg, pragmatika és retoricitás egymást kölcsönösen törölő játékába torkollik, amelynek ezúttal a „beleszövöttségére”, a textusra is utaló „örvény” a me-

taforája: „Kezek szélvésze *motollál* / örvényt körém” (kiemelés tőlem – L. Cs.).

Valószínűnek látszik egy ilyen olvasásmód dominánssá válása a Szabó Lőrinc-recepció újabb szakaszában, amely a dialogizált versbeszéd Kabdebó-i koncepciójára épít, de azt kiegészítve-továbbgondolva a lírai én és szöveg viszonyát, egyáltalán „a reprezentált hang (Szabó Lőrinc-i) nyelvét” (de Man) veszi elmélyültebb retorikai-textuális vizsgálat alá. Eme két olvasásmód tehát történetileg kölcsönösen feltételezi egymást, az utóbbi csakis a „vers hagyományos homogenitásának” (Kabdebó Lóránt) lebontása előfeltételezésével tudta ezt a szöveg egyéb szintjein is bemutatni, illetve azokra kiterjeszteni, párhuzamosan a versolvasás műveleteinek önreflexiójával – eszerint ez szükségszerű folyamánya a Szabó Lőrinc-recepció kilencvenes évek eleji fordulatainak. Így talán nem véletlen, hogy a késői művek – a *Tücsökzene* és *A huszonhatodik év*, amelyek más szempontból ismét problematizálják a szövegbeli én, illetve Te lírapoétikai alakzatait – részletesebb elemzése már egyértelműen eme interpretációs stratégiához fűződik (vö. Menyhért Anna, illetve Kulcsár-Szabó Zoltán két-két tanulmányát). Ez előtt azonban meg kell említeni az ebben a költészetben a *Különbéke* kötettel bekövetkező változást, amely a korábbi dialogicitás bizonyos kontrollálását, ugyanakkor azonban szövegközi kapcsolatai intenzitásának koncentráltabbá válását és a lírai én újfajta feltételezettségének (pl. az emlékezet szerepnek) reflektálását jelenti – ahogy ezt *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása* című tanulmányában Kabdebó Lóránt bemutatja. Ez a váltás mintegy visszaható érvénnyel értelmezi a *Te meg a világ* poétikáját és nyelvszemléletét, felfedve, hogy a nyelvbe vetett bizalom – elsősorban a létező *létére* való kérdés következtében – e korábbi kötetben sem bomlott fel. (Ez természetesen már ott is észlelhető volt, így például a *Harminc év* című vers noha az eldönthetlenség – két egymást kizáró lehetőség feltételezése – jegyében elbizonytalanítja az „életút fele”-típusú toposzt, relativizálja annak számvető-létösszegző rögzített-ségét, a szubjektum létét ekképpen uralha-

atlan temporalitásként mutatva föl, mégis fenntartja a versbeli beszélő bizonyos szereplvűségét és a költői-számvető beszédhelyzet pozicionalitását („de tanulásnak megmarad...”). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a toposz relativizációját nem követi az ezt a toposzt lehetővé tevő rögzített beszédhelyzet performatív elbizonytalanítása – „a költői szó transzcendáló erejébe vetett hit” (*Hiltrud Gnüg*) poétikai megnyilvánítójaként; amely „hit” a hatvanas években jelentkező „új szenzibilitás” poétikájában kérdőjeleződik igazán meg.)

A versciklusok olvasása tehát már a korábbi szövegek újraolvasását is jelenti – akár implicit módon is. Ugyanolyan érdekes lehet azonban eme műveknek később keletkezett szövegekkel való összevetése (l. a *Petrivel* és *Oravecz*-cel való összehasonlításokat), mivel ezek a jelenbeli olvasási stratégiák önmegértésére is rávilágithatnak, innen nézve hiányolhatjuk is eme kötet kapcsán az ilyen elemzések többszöri előfordulását. A *Tücsökzene* esetében elsősorban a szerző „elhelyezése” jelenti az elemzéseket meghatározó fő interpretációs műveletet – a korábbi recepció által a vég alakzataiba (pl. létösszegzés, „magány”, „a személyiség enciklopédiája”) beleírt szöveg „felszabadítását”. Itt a kiindulási pontot természetesen az önéletrajz műfaja és az ezzel kapcsolatos befogadási problémák kínálják az értelmezőnek – én és szöveg viszonya ezért minősülhet az önéletrajzi olvasás által konstituált kapcsolatnak. A „szerző” elve így mint egyfajta olvasási stratégia által konstituált retorikai alakzat nyilvánulhat meg (az én efféle tételezése valójában minden olvasás elengedhetetlen alapfeltétele vagy velejárója), de éppen az – akár tematizált módon végbemenő – újraolvasás folyamatában dekonstruálható eme alakzatnak a szöveg egészét illető érvényessége és szélesíthetők ki ezáltal a szövegnek a befogadói kérdésekre való válaszlehetőségei tere. A *Tücsökzene* időszemlélete eszerint meglehetősen különbözik a *Te meg a világ* jórészt ontikus időiségétől (nem véletlen egyébként a *Különbékében* az idővel, a szubjektum temporalitásával foglalkozó versek számának meg-

növekedése, pl. *Monológ a sötétben; Sivatagban* stb.), és leginkább „a megszakított-ság, az ismétlődés és a ciklikus visszatérés” (Kulcsár–Szabó Ernő) fogalmaival írható le – mint elsősorban az emlékezet konstruktív tevékenységének betudható temporalitás. A versciklus kompozíciója így a konstruktivitás elvét követi – ennek egyik fontos komponense az (ön)idézetek és azok funkciói a *Tücsökzenében*, olyan nyira, hogy feltehető a kérdés: az olvasás műbeli tematizálásával összefüggésben milyen jelentéssel bírhatnak ezek az élet-történet (és az általa konstituált én) és annak befejezhetetlensége szempontjából? A „schöpferischer Mensch” (*Blumenberg*) és a „mű” kapcsolatának problematizálásában fontos szerepe lehet az intertextuális vonatkozásoknak, hiszen ezek a sajátként feltételezett hangot ugyanakkor „idegenként” felmutatva az autobiografikus én(ek) újfajta értelmezésére, illetve feltételezettségére utalhatnak. A más szövegeket játékba hozó „markerek” (nevek) ugyanis többnyire hangsúlyosan az én-re, a beszélő alanyra vonatkoznak – mintegy a szövegnek hangot és „arcot” adó retorika önreflexiójaként foghatók fel (vö. pl. a *Jób* című verssel). Kitűnő példa lehet erre a *Timon* című vers, ahol a lírai én (arca) sorozatos intertextuális-kulturális identifikációk során „épül” és „bomlik” egyszerre. Az első sor kijelentő modalitására („Timon vagyok, az embergyülölő”) máris egy más szólam kérdő hangvétele következik („Vagy csak voltam az?”), majd a modalitás további önreflexív „megállapítása” („Hozsánna most!”). Ezzel párhuzamosan a beszélő alany folytonos transzfigurációi figyelhetők meg, ami az olvasó által a szövegbe épített identitások állandó megvonódását jelenti („Le az álarcot, bögő Bikafej...”). A vers vége pedig már a beszédhelyzet szintjén is elbizonytalanítja a beszélő én identitását, hiszen az egyes szám első személyű, látszólag önidentikus kijelentést („...felszentellek, én, a megtért, a pap...”) második személyű megszólítás követi („S te, gaz Szokratesz, idd ki poharad!”), amely önmegszólításként is értelmezhető. Ez a kettősség utalhat így arra,

hogy a halálra mégoly egyértelműen is felszólító modalitás tételezése korántsem írhatja bele a vég alakzatába a szöveget, hiszen a „szövegközi” prozopopeia által létesített „arcok” nem állandó identitást jelölnek.

A *huszonhatodik év* (1951) már kifejezetten az alkotó szubjektumtól függetlenül műalkotás reflektálásával ér véget – miután az orfikus szerepet elbúcsúztatta és a Te létesítését a prozopopeia kettős mozgása által önkényesként „leplezte le”. Én és Te kölcsönös „egymást törlése” (Kulcsár–Szabó Zoltán) teszi mintegy lehetővé a saját beszédhez való fokozott distanciát, ezért is lehet annyira jellemző e szonettciklusra a különböző hangnemek és beszédmodok modális sokfélesége (amelynek elemzésével egyelőre még adós maradt a Szabó Lőrinc-recepció eme legújabb szakasza is, hiszen jóformán alig egy tanulmánynak a tárgya a „lírai rekviem”).

A Szabó Lőrinc-művek és más szövegek egymásra vonatkozathatósága, valamint a kötetbeli írások (potenciális) egymást olvasása a „szövegközi” prozopopeia – tehát amikor egyik szöveg a másik megszólaltatásához „kölcsönzi” a hangot – egyoldalú példáit (vö. az *Eszmélet – Az Egy álmai* viszonyt) szüntetheti meg. Újraolvasás és intertextualitás tehát összekapcsolódhatnak és így a fenti viszony nem egyszerűen hang-kölcsönzést, hanem – az egyirányú kapcsolat felfüggesztése által – elsősorban performativitást fog jelenteni. Amely együtt jár a történelem narratív koncepciójának érvénytelenítésével – hiszen az újraolvasás mindig az irónia alakzatát feltételezi. „Írónia és történelem, úgy tűnik, különös módon kapcsolódnak egymáshoz” (de Man) – az előbbi mindig, legalábbis *Friedrich Schlegel* megjegyzése értelmében, a narratív szekvencia és az őt lehetővé tevő mozgás közötti differenciát, amely a történelem alapjának tekinthető, termeli újra. A történelem performatív működése ugyanakkor a nem egyszerűen parafrázisként felfogott hermeneutikai viszonytal egyenértékű: a másság minél erőteljesebb „előhívása” (*Jauss*) az, ami a

kérdőzt megváltoztatja és létét *történeljelleggé* teszi. Ez a történelm nem feltétlenül retorikaimmanens módon meghatározott, hanem elsősorban az (újra)olvasás terében működik. Innen nézve állítható, hogy e kötet olyan kihívás elé állította a Szabó Lőrinc-recepció jövőbeli alakulását, hogy az bizonyára nem fog nyugvóponttra jutni – legalábbis a rögzített kanonizáció

és ezzel együtt a történelem felfüggesztésének elkerülése mint tét jegyében.

Tanulmányok Szabó Lőrincről. Szerk.: KAB-DEBŐ LÓRÁNT–MENYHÉRT ANNA. Anonymus, Bp. 1997.

Lőrincz Csongor

Az új magyar drámáért

„Váróterem. Pad. Menetrend. Kosz.”

A váróteremről gyanítható, hogy valami oroszról van szó.

A pad, ha akarom, már egyértelműen a Három nővére utal.

A menetrend, persze, Csehovra. S a kosz? Semmi kétség, mai magyar mű, amelyet a kezünkben tartunk. Sultz Sándor Csehov-átírata volt annak a három szövegnek az egyike, amelyet a legutóbbi Nyílt Fórum, azaz a fiatal magyar dráma istápolására tizenkét esztendeje létrehozott, s évi egyszer összehívott műhely fölvelt a programjába.

Hogy a kortárs magyar dráma istápolásra szorul, azt a zalaegerszegi színházban és az egervári zordon várkastélyban rendezett Fórum évről évre bizonyítja. Hogy ennek a – többnyire jó értelemben vett – gyámkodásnak mi is lenne a legcélravezetőbb módja, arról annál élénkebb vita folyt és folyik. A rendezvény nevében szereplő jelző mindenestre arról a szándékról árulkodik, hogy a programba iktatott drámai textusok – kiválasztásukról, szakmai, a színházi gyakorlatnak megfelelően főként dramaturgokból álló grémium dönt – a lehető legtárgyszerűbb szigorral találják szembe magukat, nyíltan és őszintén legyenek megítélve. A hangnem határozottsága meg is lepi olykor az első drámájával érkező szerzőt, de esetek tömege bizonyítja, hogy a megrázkódtatást túl lehet élni, ki lehet heverni, a tapasztalatokat le lehet szűrni, sőt, az esetleges elutasítással járó kint akár pozitív energiává is át lehet alakítani.

De nézzük, hány oldalról lehet, kell, érdemes a friss magyar drámát megközelíteni. Először is itt vannak a literatura szempontjai. A „tanári kar” talán legszigorúbb tagjai az irodalmárok. Hűvös, távolságtartó, elméleti emberek. Érzékenységüket a

tudományosság elve vezérli, véleményük – így vagy úgy, de – számít. A másik oldalon vannak a színházi rendezők. Művészek, művészfélék. Ítéletük intuíciókon alapszik, lehet őket negligálni, bár a létezésről döntenek, egy darab színpadi életét tartják a kezükben. A két véglet között helyezkednek le a dramaturgok – munkájuk kapcsoltplatforma író és színház között –, valamint a kritikusok – kiválasztott nézők, másképpen: összekötők közönség és színház között –, ki-ki a saját habitusa, műveltsége, ízlése, attitűdje szerint. E kar dolga az adott műről, illetve annak szerzőjéről véleményt mondani. Tanácsokkal látni el őt, érzelmeit fölszabadítani vagy csitítani, biztatni, kritizálni, művének lehetséges jövőjéről visszafogott jóslásokba bocsátkozni. S mit csinál mindeközben az ifjú vagy kevésbé ifjú író, aki a körültekintő ítéletalkotás reményében viseli el a vegzatúrát, ad abszurdum a teremtés egyetlen vesztesének érezve magát?

Lássunk egy példát.

A Sultz. Nem először van jelen a Fórumon. Ő az, aki eljön akkor is, ha nem választják ki a darabját, mondván, majd kiválasztják más-kor. Legutóbb ismét darabbal együtt volt ott. *A medve* című szövegét Csehov ihlette és