

GYULAI ZOLTÁN

SZÉP ERNŐ: „ÉLET”, „MŰ”, „SZEMLÉLET”

MEGKÖZELÍTÉSI KÍSÉRLET

Mint Midász király, aki soha nem tudott eleven erővel úgy az élet felé nyúlni, hogy élet helyett ne aranyat ragadott volna meg, olyan a művészet is: ami zavaros volt, rendezetté, ami nyílt volt, zárttá, ami sokrétű volt, egyneművé válik a kezében. És ha úgy tetszik, ez is tragikus.

Popper Leó

Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének egyik fejezetében egy Aljosa által összeállított elbeszélést olvashatunk, amely a Zoszima sztareccal folytatott utolsó beszélgetés kivonatát adja, a sztarec első számú személyű megszólalásában. A halálán lévő szerzetes utolsó monológja (illetve monologikus formában rekonstruált beszéde, melyet a korábbi beszélgetésekkel összeszöve jegyez le Aljosa, s az az elbeszélő összefoglalásában, mintegy kivonatolva, s ekképpen többszörösen közvetítve ágyazódik a regénybe), az utolsó monológ, amely Zoszima halálának már-már tapintható közelségében hangzik fel, végső útmutatásként, összegzésként, utolsó közvetlen – és ezért lejegyzést követelő – hagyatékként, személyes, szűk vendég- és tanítványi körének szánt lelki útmutatásként érthető. Ugyanakkor a Zoszima szerzetessé válásának történetét bemutató, korai életszakaszát elbeszélő rész Aljosa kivételezett helyzetének indoklásául is szolgál, illetve az *Orosz szerzetes* című fejezet első alfejezetében olvasható indoklást értelmezi, Aljosa kiválasztottságának sajátságos okát világítja meg és gazdagítja visszamenőleg, motivikusan. A sztarec a világba, világi szolgálatra küldi legkedvesebb követőjét, legközelebbi tanítványát eltávolodásra szólítja fel, melynek kettős célját már az első, említett alfejezetben felfedi: egyrészt Aljosára szükség van a közelgő tragédia, Dimitrij közelgő (s aztán be nem következő) szörnyű tettének megakadályozása miatt, de

ezen a praktikus és partikuláris okon túl – ami a történet egyre feszesebb és egyre feszülő szövetének ismeretében teljesen logikus és jól érthető elhatározásnak tűnik – van egy másik, általánosabb, nehezebben megragadható és egyben nagyobb horderejű aspektusa is az ellentmondást nem tűrő döntésnek. Ez az aspektus nem egy meghatározható probléma megoldását, hanem az élet egészét illeti: Aljosa világi szolgálatra való kiküldetése teljes életküldetését magába foglalja. A felszólítás – a „világba” szólító formula – rendkívüli formai tömörsége, szűkszavúsága és az általa célzott életegész vélhető anyagának beláthatatlan gazdagsága közt feszülő feloldhatatlan ellentmondás nyomasztó teherként nehezedik Aljosára. „Én úgy vélem, hogy ha kimégy e falak közül, a világban is szerzetes maradsz. Sok ellenfeled lesz, de még az ellenségeid is szeretni fognak. Sok boldogtalanságot hoz rád az élet, de éppen attól leszel te boldog, és áldod majd az életet, és másokkal is áldatod – ami a legfontosabb. Nos hát, ilyen vagy te.” Az idézett megnyilvánulás tömörsége egy emberi jellem – egy emberi sors – teljességét hivatott megformázni; olyan leíró, meglévőt megnevező megnyilatkozás, amely ugyanakkor előíró módon teljesíti be magát abban, ami még megnyilatkozásra vár egy lezárulása felé tartó élet megelőlegezett totalitásában.

A fent már említett indoklás, mely Aljosa kivételes helyzetét magyarázza, meglepő módon egy (kezdetben, látszólag) tisztán alaki hasonlóság nyomán bontakozik ki. Az idézett szövegrész előtti mondatban, (közvetlenül a mottó evangéliumi gabonamag-példázatának újraidézése után) Zoszima a következőt mondja: „Én gondolatban már sokszor megáldottalak életemben, Alekszej, az *arcodért*, tudd meg ezt – folytatta csendes mosollyal a sztarec.” Zoszima beszédéből lassan kiviláglik, hogy az arc által képviselt hasonlóság (és az ebből felépülő azonosság), mely rég halott bátyja és Aljosa közt mutatkozik, életútjának keretétől szolgál, hiszen a báty alakjában megjelenő szerzetesi életre szólító útmutatás a sztarec életének végén a tanítvány megjelenésével tér vissza: „Az az első jelenség még gyermekkoromban volt, és immár utam végén megjelent szemem előtt a tökéletes mása. Az a csodálatos, atyáim és mestereim, hogy Alekszejt, bár *arcra csak egy kevésbé hasonlít hozzá*, lelkileg annyira hasonlóknak találtam, hogy sokszor valósággal annak a másik ifjúnak, a bátyámnak tartottam, aki utam végén valami emlékezés, vagy megvilágosítás végett

eljött hozzám [...]”. Korábban azonban Aljosára vonatkozóan: „Csak most mondom meg: nekem mintegy emlékeztetés és jövendölés volt az arca”¹; az arc alakbeli, formális hasonlósága, amely először, mint valamiféle kísérteties homológia jele tér vissza a múltból, a későbbiekben saját alaki megfeleltethetőségének jelenségét felszámolva a belső, lélekbéli tartalmak egybevágóságának, sőt, azonosságának jelelőjévé válik. Ez a kísérteties lelki visszatérés, amely az arc szemiózisának „literális” egyezésével tűnik fel, szükségszerűen meg is haladja a hasonlítás eme külsődleges, primer szintjét, hogy egy mélyebb, értelem szerint való egyezéssel váltsa fel: Aljosa először a sztarec *szeme* előtt mint Markel „tökéletes mása”, majd mint hozzá „arca csak kevésbé hasonlító” jelenik meg, s mindez ugyanabban a folytatólagos megnyilatkozás-egységben történik. A felismerés „emlékeztetés” és „jövendölés”; olyan re-kogníció, amely egy metaforikus értelemtulajdonítás során válik biztos tudássá. E biztos tudást viszont egy másik, életre szólító előírás biztosítja. Az Aljosának rendelt világi életre felhívó hagyaték ugyanis az idézett szövegrész után következő fejezetben, Aljosa tolmácsolásában a sztarec bátyjának végső, halálközeli, delíriumos, meghatódott kijelentései közt hangzik el, méghozzá Zoszimára vonatkozóan. Markel halálának közelgő eseménye egy olyan megszólalásmódhoz vezet, amelynek mély értelme többnyire talány marad a környezetében élők számára. „>>Isten madárkái, boldog madárkák, ti is bocsássatok meg nekem, mert vétettem ellenetek is.<<” Ezt akkor már egyikünk sem tudta megérteni, de ő sírt örömeiben: >>Hát igen, isteni pompa vett körül: madarak, fák, rétek, az égbolt, csak én éltem gyalázatban, csak én ócsároltam le mindent, a szépséget és a pompát meg egyáltalán nem vettem észre.<<”² Az itt idézett mondatokban az érzékelés érthetetlen módon való átalakulása, mely a teremtett világ észlelésének szélsőségesen új formáját adja, a világi tényezők eufórikus átesztétizálásával talál rá saját mulasztásának, mindaddig fennálló morális deficitjének kínzó, de egyben katartikus tudására. Az, ami a család számára érthetetlen – vagy félreértés tárgya – az a leendő sztarecnek, aki ekkor korából adódóan is meglehetősen keveset ért a földi Paradicsomot áhító, himnikus hangvételű megszólalásokból, életfeladattá

1 Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*. II. kötet. Európa Könyvkiadó, 1977. ford. Makai Imre. 10.

2 I. m., 15.

válik: Markel elfogódott szavai, életének lezárulásával olyan nyomatékot kapnak, amely egy egész életút alapmotívumává válik, olyan hagyatékká, amelynek gondos továbbvitele éppen abban a hermeneutikai kihívásban gyökerezik, amely a már fent tárgyalt elbocsátó-összegző felszólítás esetében is megmutatkozott. A testvér szavai ugyanis az alfejezet lezárásakor egy néma jelenetben szintén egy rövid, de komplex formulában összegződnek. Természetesen az arc mint az interszubsztívitás idilli teljességének közvetítője ebben a jelenetben is kitüntetett szereppel bír: „Derült este volt, a nap lemenőben, és az egész szobát bevilágította ferde sugarával. Amikor meglátott, magához intett, én odamentem; mind a két kezével megfogta a vállamat, és meghatottan, szeretettel nézett az arcomba. Nem szólt semmit, csak így nézett egy percig. >>No most menj – mondta aztán –, játssz és élj helyettem is<<”³ A sztarec visszaemlékezéséből kiderül, hogy akkor valóban játszani indult, és hogy csak élete későbbi szakaszában emlékezett könnyezve, értő módon a felszólításra. A báty utolsó életszakaszát sűrítő formula logikája – s talán az Aljosa és a Zoszima közti végső párbeszédé is – éppen ebben az időbeli mozzanatban, pontosabban konstitutív időmozzanatban válik megragadhatóvá: az életútvégi, életművet lezáró hagyaték egyben kötelező érvényű meghagyás is örökösének, amelynek teljesítése alól kibújni lehetetlen, ugyanakkor, e kötelező érvényűség mellett a felszólítás nyomasztóan értelmetlennek vagy túlságosan is *félreérthetőnek* tűnik elhangzásakor. Éppen ebből származik a hermeneutikai kihívás, amely olyan mozgást indukál, amely kizárólag az örökös (a tanítvány, a barát, a „lelki társ”) életfeladatának – és ekképpen saját életének – betelésével párhuzamosan juthat nyugvópontra. A hagyományozás itt fejtegetett formája szerint a megértés nem konstatívum, és az értelmező soha nem kerülhet abba a kiváltságosan könnyű helyzetbe, hogy távolról tekintszen jól elkülöníthető anyagára. Hiszen az életre szóló meghagyás természete szerint részben éppen ebből az imperatívusból nyeri életének anyagát: „élj helyettem is!” A felszólítás, amely egy teljesíthetősége tekintetében kétséges feladat terhét testálja megszólítottjára, egyfajta járulék is, de semmi esetre sem járulékos többlet, sokkal inkább egy különös jelentés-lehetőségeket összegyűjtő *adomány*. E radikális forma szerint megértés csakis egy élet (le)élésében, egy élet (le)éléseként mehet végbe, messze

3 I. m., 16.

meghaladva mindazt, amit konstatívum és performatívum szembeállítását látszólag elgondolni enged. Ahhoz, hogy a megértés lehetősége egyáltalán szóba jöhessen, mindenek előtt (először) lehetetlennek kell lennie.

Az itt következő gondolatmenet, szándéka szerint mindvégig kitüntetett figyelemmel fordul az „élet” rendkívül általános fogalma felé. Ha megpróbálnánk megalkotni Szép Ernő költői szótárát, abban minden bizonyosan az „élet” és az ahhoz tartozó, azonos gyökből képzett szóalkotások szerepelnének a legelőkelőbb helyek egyikén – mind a szócsoport előfordulásának statisztikai, mind az életműben betöltött gondolati (bölcseleti), poétikai hangsúlyértékei alapján. Az „élet” és rendkívül nagy számú variánsainak előfordulásai Szép Ernő költői munkásságában nemcsak a költői tematika sajátos érdeklődését közvetítik, és nem is egy könnyen feloldható, olcsó életbölcselet tünetei; a hozzá köthető, szövegeken átívelő motivikus jelentéskomplexum és poétikai szerveződés olyan kérdések megközelítéséhez segíthet hozzá, mint például a lírai szubjektum figyelmének sajátos, diszperz meghatározottsága, a szerzői tulajdonnévvel jelölt szinekdochikusan odaértett életmű-egész recepciója (vélt értése és félreértése) vagy a szerzői figyelmet és az azt műalkotássá szervező szociokulturális, szabad- és munkaidő közkeletű szembenállásával felmerülő időiség szövegimmanens jelenléte. Az „élet” lírai megvalósulásainak komplex figurációja minden esetben visszautal minket a hagyomány és megértés fogalmi kapcsán fent tárgyalt jelenséghez: a tárgyalás visszatérő tétjeként mindegyre a fogalmi meghatározás lehetőségeit meghaladó és érvénytelenítő „élet” megszövegezésére tett kísérletekkel találkozunk. Az „élet” előfordulásainak azon implikációi tűnnek a leginkább felhívó jellegűnek, amelyek szociokulturális beágyazottságuk folytán a környező világ által felkínált jelenségek megszövegezésével a modernség jellegzetes jelenségét állítják a figyelem előterébe: nevezetesen a művész- vagy bohémélet sajátos társadalmi-kívüliségét, a költői hang tulajdonosának vélt vagy vágyott kirekesztettségét; egy olyan létmódot, amely nem tud vagy talán nem is akar a mindennapi élet vagy a polgári munkamegosztás és időbeosztás szabályszerűségeiből részesülve a társadalmi ökonómia részesévé lenni.

Első verselemzésünkben a Szép Ernőre oly jellemző excentrikusság tematikus szerveződésének és poétikai szövegszervezésének olyan esetével találkozhatunk, amely a vershelyzet fikciója szerint a beszélő kívülségét, a dolgokhoz mérhető ismeretelméleti szituáltságát konkrét városi térviszonylatok közé helyezve szemlélteti. A *Háztető a Montmartre-on* című vers esetén az élet egészes-megnevezhető fogalomként való artikulálása a lírai szubjektum térbeli elválasztottságának feltételével jelenik meg.

Mint szétszedett szirmai a megszáradt virágnak
Olyanok a tetőn a barnúlt cserepek
S nekem mert csendesén bámulni szeretek
Elég a háztető is, hogy semmit se csináljak.

Az ablakom szembe van az ócska háztetővel,
Fel se kell nézni, hogy láthassam az eget,
S az ég alatt a karcsú kémény-sereget,
Ez itt Páris fölött mint fekete nádas nő fel.

De nem jó, ugye nem jó menni a messzi égen,
A felhők rajzain szenvedni oktalan,
És nézni végtelen, némán, boldogtalan
Párist, a legszebb várost, ahol semmim sincs nékem.

Füst. Hogy szeretem én a füstöt, az ég virágját,
Ki a kéményből hajt rezegve felfelé,
Halovány, lengeteg növény, a lellemé,
Virág, fátyol vagy árnyék, száll, eltűnt, merre jár hát?

A hosszas idézés azért is szükséges, hogy láthatóvá válhasson a lírai hang ellentmondásos helyzete a vers kibontakozása során. A beszélő az első szakasz organikus-mesterséges hasonlatában éppen saját kontemplatív hangoltságát, szemlélődő beállítódását szemlélteti: a szöveg kezdeti, de mindvégig jelentős belső feszültséget, ha tetszik, performatív ellentmondást rejtő logikája azonban éppen abban áll, hogy míg személyes vallomása szerint „bámulni szeret” és a „semmit sem csinálás” feltételét kielégítő szemléleti tárgyként kínálkozik fel a szemközti ócska háztető, addig ez a deklarált önkéntes szemlélődő dologtalanság egy hasonlító szerkezet megalkotását eredményezi. Így kerül (vitás) párbeszédhelyzetbe a versbeli fikció beszélője az odaérthető szerzői hanggal. A szemlélődés, azaz a

„csendes bámulás” úgy tűnik a versbeszéd, a képi-nyelvi (figurális) gondolkodás és szövegalkotás helyettese a versben. A vágyott improduktivitás, a passzív befogadás „impresszionista” ábrándja az érzékelés világot aktívan strukturáló-rendező megragadásával, a lírai megszövegezés vagy leírás konkrét-közvetlen, szószerinti munkájával és elvontabb értelemben a szerzői életművet építő-létrehozó textuális produktivitással (az „alkotással”) állítódik szembe. A szövegprodukciónéma és passzív szemlélődésésként értett termékeny metaforizáció a szöveg jelenetezésének felületi és szubtextus-szerű rétegei közti ellentmondásként húzódik végig a versen. Hiszen a későbbiekben is a kontemplatív állapot „tárgyaként” meghatározott „karcsú kémény-sereg”, a „felhők rajzai”, a kéményekből felcsapó füst („az ég virágja”) stb. lesznek az elemek, amelyek a vers idézett első négy szakaszában egy szecessziós-organikus formavilág vertikális tájolású metaforikus flóráját alkotják. Talán mindezek tudatában könnyebben feloldhatónak tűnik az ellentmondás, amely a harmadik szakasz váratlan ellentételező megfogalmazásából ered: „De nem jó, ugye nem jó menni a messzi égen”, mondja a beszélő, amikor épp a kettővel ezelőtti versszakban jelentette ki, hogy „csendesen bámulni szeret”. Ebben a szakaszban a néma szemlélődést már egy szukcesszív komprehenzió nevezi meg: „menni a messzi égen”, azaz végigmenni az égen kivehető felhőtextúrák alkotta látványon, szüntelen megragadó mozgást végezve összesíteni a partikuláris benyomások sokaságát a látás érzékszervi tapasztalata által. S a végtelenség következő sorban való megjelenése a közölés módszerével tükörszimmetrikus rendbe állítja „Párist” és a „felhők rajzát”; a hatást erősíti a belső két sor rímelése (oktalan – boldogtalan), amely a grammatikailag az utolsó sorral összetartozó „És nézni végtelen, némán, boldogtalan” sort szemantikailag és logikailag is a „Felhők rajzain szenvedni oktalan” sorhoz közelíti. Az aktív-cselekvő, dinamikus, de mégis öntudatlan szemléletet a „menni” szó jelöli. Ugyanaz a fogalom, amely az Éjszakai csavargás című versben vagy Tandori Dezső Járok-kelek, megállok című Szép Ernő-szöveggyűjteményében éppen a most szóban forgó költemény előtt található *Sétálás* című szövegben is megjelenő önkéntelen szukcessziót teszi kérdezés tárgyává: „Járok, sétálok? Én egyáltalában / Nem értem, hogy magától lép a lábam.” A haladás, a helyváltoztatás, a folytonos újrapozicionálódás kényszerű módon válik a környező (látvány)világ apper-

piálásának, az érzéki benyomásokkal való elsődleges találkozásnak működési mechanizmusává és versbeli megvalósulásává. Még néhány sor erejéig a *Sétálás* című szövegnél maradva: az utolsó és utolsó előtti szakasz erős fogalmi antagonizmust körvonalaz, amely a kényszerűen szukcesszív költői érzékelés-folyamat megfelelőjeként érthető séta (ld.: „Fölöttem az ég, kék, kimondhatatlan. / Homok vagy tűnő perc zizeg alattam? // Járok, sétálok?...” stb.) végét az élet, vagyis az „élés” bejelentéséhez, az életre jelenlévőként eszmélő élő alany átélő szavához kapcsolja; a kapcsolat közvetlen és szükségszerű: amikor az érzékletekről számot adó s az érzékleket versformába összegző rendszerező megszólaló a meglét misztikus érzületét euforikus-ekszztatikus állapotban kijelenti (a kiváltó inger a túlparról jövő énekszó, illetve *valami ahhoz hasonló*⁴), akkor ér véget a séta: „Eszembe jut ... eszembe jut, hogy élek. // Élek. Megállok. Ámulva, leverten / Széjjel nézek, mint örült a kertben.”⁵ „Élek”, „megállok”: az élet és az érzékelő-haladó figyelem logikai-strukturális kizáró viszonyban állnak. Az életegész-szemlélet „ámult” érzületének feltétele a sétáról való lemondás. Nem lehet egyszerre „élni” és „menni”. A lírai kontempláció és a személyesen, önmagamként átélt-megélt élet egymást kizáró fogalmiságát ebben a szövegben formai tényezők emelik ki: a séta befejezésével a vers is véget ér. A szimbolikus forma lezárása a formaadás lehetetlenségének jelenetével, a nyelvi-tudati formalizálás és kategorizálás kudarcára való utalással valósul meg. Az örült körbepillantása már nem lehet a közvetlen kifejezés módja. A kertben tántorgó örült valószínűleg azt sem tudja hol van, beszéde nem válhat valamilyen szimbolikus kód szerint szerveződő rendszer részévé, kívül vagy túl van az értelem, a beszéd, az írás és a mű rendjén.

Popper Leó a következőket írja egy bécsi Goya-kiállításról szóló esszéjében: „A festészet egyensúlya foltokban jelenik meg, és vonalak futásában. Legyenek akár holt dolgok jelei a foltok, akár a rohanó élet betűi: a keretnél meg kell állniok. Mert ha a keretből kimutatnak, ha a keretet önkénynek érezzük, és brutálisnak az elmetszést, akkor megszűnt az egyensúly és a zártság; valami tátongás maradt a helyén, valami kínzó,

4 „Túl a vizen valahol énekelnek. / Énekelnek? Mintha énekelnének.”

5 Szép Ernő: *Sétálás*. JKM, 24.

örökké sértő. Bizony a keret nem önkény, szükségszerűség az.”⁶ A képzőművészetben megjelenő keret fogalma minden műalkotás alapmotívumának tekinthető (akkor is, ha egy adott mű vélt nívója éppen ennek provokációja). Az idézet sugallata szerint jelenléte nem csak külsődleges kényszer: a forma belső szabályszerűségei és arányviszonyai szintén a keret vonatkozásában képezik a mű inherens értékviszonyait. Vajon milyen funkciója lehet a szükségszerű keretezésnek egy olyan költői világlátásban, amelyben a nyelvi produkció szükségszerűen ellentételezi az élet fogalmának megragadhatóságát, s mindezt ugyanakkor az éledegész elsajátításának nosztalgikus vágyával mutatja fel? Hogyan viszonyul Szép Ernő munkásságában a mű keretébe szorított figurális versbeszéd belső ökonómiaja az életszerű ingerületek és élmények vagy a legradikálisabb szinekdochikus nyelvi redukcióval behelyettesíthető, de a kimondható rendjén minduntalan lényegileg kívül rekedő élet amorf benyomás-együtteséhez? Hogyan egyeztethető össze a keretre utalt forma egyensúly-kritériumával a keretet nem ismerő életszerű benyomásfolyamatok megszövegezésének vágya? Mert ha a mű számára egy szükségszerűen keretre utalt létmódot előlegezünk, akkor élet és műalkotás viszonyában a döntő különbség abban látszik megmutatkozni, hogy az „élet” elutasítja a lezártággal megalapozott belső formai egyensúlyt, mert végessége semmiképpen sem keretezettségéből, legfeljebb határoltságából eredhet. A határoltság nem inherens szervezőelv, hanem a belső tartalmakhoz képest külsődleges adottság.

A tárgyalt Montmartre-versben a keret nem „csak” mint a műalkotás általános lehetőségfeltétele jelenik meg a forma szintjén, hanem a szöveg ötödik szakaszában is, a beszélő szemlélődésének tárgyaként. Maga az ablak adja a keretet, melyen át belátás nyílik a szemközti ház egy lakásába, ahol egy lehajtott fejjel varró lány ül.

Egy ablak nyitva van, ott ül egy lány feketében.
Lehajtott fejjel varr, jobb karja fel-le jár.
Zöld kalickában csüng egy sárga kis madár.
Hol láttam ezt a képet, gyerekkoromban, régen?

⁶ Popper Leó: *Goya-kiállítás Bécsben*. In.: Uő.: *Esszék és kritikák*. Magvető Könyvkiadó, Budapest. 1983. 34-35.

Felnéz a varrásból. Ha most integetnék néki,
Szívemre tett kézzel szerelmet vallanék,
Mint ifjú, víg bohém. Milyen jó volna még
Danolni, hancúrozni, futni, virágot tépni.⁷

Kár lenne figyelmen kívül hagyni, hogy a fentebb idézett második versszakban a beszélő kiemeli, hogy mindaz, ami látványként élénk tárul a vers panorámájában, az egy ablakból válik láthatóvá. A versben a világtól való elszakíttottságát vagy élettől való leküzdhetetlen távolságát újra és újra bejelentő én korlátozottságát és kívülségét szemlélődő helyzetében való térbeli elkülönülése eredményezi. Mit is lát-hall a „nézelődő”? Az utcai sürgés-forgás távoli zaját, amely lentről érkezik hozzá, és leginkább az „élet” iránti nosztalgia kiváltójaként jelenik meg (az ötödik és a legutolsó szakaszban az utcai események főként auditív ingerként érik befogadójukat), s ettől felfelé, a szemközti ház tetőcserepein és kéményein át „Páris” végtelenbe nyúló látképét, s végül a Szép Ernő költészetében mindig visszatérő égboltot és felhőket. Az életben való részvétel elérhetetlen szélső értékétől a befogadhatatlan végtelen képzetét felkeltő másik szélső értékig. A város látképének fiktív helyzetében a világ lehetőségeinek vizuálisan ábrázolt, egymáson húzódó rétegeit, ha úgy tetszik, a megismerés legszélső végletei közt kirajzolódó architektonikáját adja a festményszerű látvány, ahol a rétegek szinteződése nem pasztikusán ábrázoló, hanem inkább felületkitöltő eljárásra emlékeztetnek. Ebben a felületen szétterített vizuális allegorézisben nyílik a keret mélysége, a műalkotást sokszorozó festményszerű enteriőr a szemközti házban, a balladisztikus sűrítéssel ábrázolt kompozíció (gyászoló [?], Pénélopé-szerű [?] alak, stb.). A hangsúlyozottan festményszerű, műalkotás-voltát felmutató keretezett látvány egyszerre kecsegtet a kilépés, az „élet”-be való átlépés, illetve visszalépés lehetőségével, ugyanakkor mindennek kudarcával is szembesít: a keretezett látvány végül nem vezethet olyan interakcióhoz, amely szemlélet és élet végletekig vitt ellentmondását feloldani remélhetné.

A látszólag indokolatlanul hosszúra nyúlt elemzés érvénye nem korlátozódik kizárólag a tárgyalt szöveg(ek)re (Háztető a Montmartre-on, Sétá-

⁷ Szép Ernő: *Háztető a Montmartre-on*. In. Járok, kelek, megállok. Szép Ernő válogatott művei. Kozmosz Könyvek, Budapest. 1984. 25-26.

lás), ugyanis – igaz, esetenként jelentős hangsúlyeltolódásokkal, motivikus variációkkal és kisebb-nagyobb megszorításokkal – Szép Ernő költészetének egyik legjelentősebb mintázataként is érthető. A gondolatmenet további irányát egy eddig kevésbé kiemelt, de mindvégig jelenlévő problematika mentén jelölhetjük ki. Nevezetesen, hogy a kontemplatív befogadás állapota felé szüntelenül törekvő lírai alany nemcsak performálja a szemlélődés fiktív helyzetének jelenetetését; helyénvalóbb lenne úgy fogalmazni, hogy a felhők alakulásának vagy a szűkebb környezet jelenségeinek (főként apró természeti jelenségek) (meg)figyelése egyfajta állandó tudati hangoltságra engednek következtetni. A korabeli, majd ebből következőleg a későbbi kritikai megnyilvánulások rendre egy gyermeki tudatállapotot idéző regresszív hangulatvilággal, ügyefogyott naivitásával asszociálták Szép Ernő költői hangját (ld. pl. Karinthy Frigyes paródiáját az *Így írtok ti-ben*). Ez a lényegi *félreértés* mindvégig kívül tartja látóterén azt a problémaegyüttest, amely ugyanakkor Szép Ernő költészetének egyik legmélyebb alapja: hogy a fent említett tudati hangoltság, amely feltűnő makacssággal jelenik meg újra és újra a versekben, nem engedvén a lírai én figyelmét a legapróbb és látszólag legjelentéktelenebb jelenségeken felülkerekedni, mindvégig egy bizonyos hozzáállást, állásfoglalást és ekképpen (élet)feladatot is jelent a lírai hang számára. Ebben a tendenciózanan érvényesülő hozzáállásban mutatkoznak meg a „feladat” etimológiáját illető, egymásnak radikálisan ellentmondó jelentéstartalmak (feladat, feladás), és talán a Szép Ernő-líra valódi tétjei is. Az *Ákom-bákom* című vers első két szakaszát idézzük:

Mit tudok annyit nézni a lombtalan fán,
Mikor a levelek már mind leszálltak,
Az őszi rajznak titkos értelme van tán,
Amit írnak az összevissza ágak.
Hogy fejtssem meg? Hogy értsem? Mit csináljak?

Mire való az eget is annyit nézni,
Figyelni felhők álomarcú népét?
Sohase tudtam emlékembe bevésni
Egyetlenegy felhőnek hú arcképét,
Kelnek, bomolnak, múlnak és az ég kék.⁸

⁸ Szép Ernő: *Ákom-bákom*. JKM, 7.

A két versszak nemcsak egy autentikus megértés követelésének való megfelelés kényszerét beszéli el. Érdemes figyelmet fordítani arra is, hogy az első szakasz ötödik sorának kérdései sürgető és tanácstalan súlyozottságukat abból a tényből nyerik, hogy a szemlélő sok, talán túlságosan sok időt tölt az „összevissza ágak” és a „felhők álomarcú népének” nézésével. A harmadik versszak utolsó sora (amelyet Tandori egy helyütt Szép Ernő lírai életművére vonatkoztat) a jelenségek nyugtalanító, a figyelmet folyton maguk felé fordító jellegéről tájékoztat: „Milyen egyszerű és nyugtot nem enged.” Ez az állásfoglalás úgy is érthető, hogy a szerző a saját (biológiai) idejét *adja*, áttételesen saját életét áldozza a szemlélődésnek, úgy, ahogyan azt a Montmartre-vers színre vitte („S nekem mert csendesen bámulni szeretek, / Elég a háztető is, hogy semmit se csináljak” és így tovább az életről lemondó végkifejletig), úgy, ahogyan azt az *Október* című kötet⁹ teszi, amikor a hónap minden napjához külön naplóbejegyzést rendel, összevonva a szemlélődés fiktív idejét a naptári időrend biografikus tartamával, vagy éppen úgy, ahogyan egy szerzetes – például *A Karamazov testvérek* sztarece – a közösség (a rend) tagjává válásakor a kolostornak vagy a szegényeknek ajándékozza minden vagyonát, az életét pedig végleg új hivatásának szenteli. A fent idézett versben az „össze-vissza ágak”-nak tulajdonított olvashatatlan írás vagy a felhők folytonos, mindenféle memorizáló aktusnak ellenálló alakváltozása (kelése-bomlása) az érzékelés és megértés, valamint a beszéd egy olyan autentikus, ugyanakkor paradox megvalósulását sürgeti, amely a lírai hang médiumként való elgondolásának köszönhetően a szemlélődés során előtolakvó jelenségek megfelelő, saját jelentőségükhöz méltó módon való befogadását garantálná. Az ajándék, az adományozás, az adódó látvány megszövegezésének nyughatatlan késztetése mindvégig visszatér szerzőnk munkásságában. Például a Tandori által oly sokat méltatott *Néked szól* című versben: „Egy aranyat kerestem kit senki el nem vett, / Kerestem a napot ki estefelé nem megy le”, olvashatjuk a 12. versszakban. Az életösszegző kijelentések, amelyek egy lírai program summázataként a feladat szükségszerű kudarcáról is számot adnak, a vers egy későbbi pontján a beszéd kényszerűen elmulasztott lehetőségeit is számba veszik: „Más-más nyelven

⁹ Szép Ernő: *Október*. Rózsavölgyi és Társa. Budapest, 1919.

váltottam szót s mindig visszajöttem, / Hiába megyek el: csak magammal megyek szembe. // Az igazit beszélni azt úgy szerettem volna [...]”¹⁰. A szubjektum játékos megkettőződése egy olyan személyközi viszonyrendszerre utal, amely mindig kényszerű módon mulasztja el a „másik” igazi különbözőségének megtapasztalását. Az önmaga szerkezeti keretein folyton túlcsapó, túlaradó versbeszéd az élet külső határoltsága s a műalkotás minőségét inherens módon meghatározó keretezettség közti korábban tárgyalt különbség jegyében juthat el egy ponton az életre vonatkozó kijelentésig: „Az életet barátom szétszórja itt az élet, / Én nem tudom mit éltem s mi az, hogy én itt voltam”. A radikális kétely, amely az élet önmagát szétszóró, mindenféle belső rendszerezést felrúgó bizonytalanságát szervezi, egyben a széteséssel, a lírai rendszerező figyelem állandó széttöredezésével és öntudatlanságának áttörhetetlen szélső határpontjával szembesít. Az élet úgy jelenik meg, mint ellenállhatatlan, legyőzhetetlen és kiismerhetetlen dekomponáló erő, amely örökké a koherens szimbolikus forma megvalósulása ellenében hat. Szép Ernő lírai radikalitását jellemzi, hogy az autentikus érzékelés követelő hiányát (amelyet a környező világ totális átesztétizálásának roppant erőfeszítése igyekszik pótolni) az ember ontológus beállítódásaként jellemzi:

Tekintetünknek vége van, mert látott,
Fülünk örökre odavan, mert hallott,
Nyelvünk jobb többet nem forogna, mert szólt.¹¹

A semminél kevesebb valami című versből vett idézetet hiba volna a világháborús borzalmakra való reflexióvá egyszerűsíteni. A szem látott, a fül hallott, a nyelv szólt: a kijelentések fajsúlyát éppen az elhagyás adja, amely a többnyire tranzitív igék intranszitiv módú használatával valósul meg. A tekintet „vége” nem a vakság, a fül (hallás) odaveszése nem a sükettség, a nyelv mozdulatlanságra kárhoztatottsága nem a némaság, hanem maga a hozzájuk rendelt érzék- és beszédszervi funkció szabályszerű használata. Ebben az értelmezésben a látás egyenértékűsíthető a vaksággal, a hallás a süketséggel és a beszéd a némasággal. Az emberi érzékelés és kifejezés reguláris működése már a létezőkre való eszmélés és kimondásuk primer

¹⁰ Szép Ernő: *Néked szól*. JKM, 46-51.

¹¹ Szép Ernő: *A semminél kevesebb valami*. JKM, 41-43.

élményében fatális félreértést hordoz. Az életfeladatként adományozódó világ, amely a megértést provokálja, mindig a lehetetlenre irányuló lehetőségként adódik a költészet számára; az *Elő szó* című vers utolsó előtti és utolsó versszakában hangzanak el a kérdések: „Hát az mikor szikkad a szivárvány és még ott van / de már nincsen ott, ki emlékszik? // Ki leste meg azt a hajolást, azt amint a rózsafej meghajtja magát a szárán [...] / S úgy várja meg az októbert. A rózsza főhajtását ki / látta, kinek a szíve fogadta méltó módon?”¹² A befogadás érzékelhetetlen pillanata olyan esemény, amely kívül tartózkodik a jelenségek rendjén. Idézzük Jacques Derrida idevágó gondolatmenetét az adomány kapcsán: „Hajlunk arra, hogy azt mondjuk, a szubjektum soha nem ad, és soha nem fogad el adományt. Épp ellenkezőleg, csakis abból a célból jön létre, hogy a számítás és a csere által uralkodjék, megfélekezve és szabályozva azt a *hübriszt*, azt a lehetetlent, ami az adományozás ígéretében ad hírt magáról.”¹³ Később megjegyzi: „S noha végső soron az adomány a lehetetlen másik neve, valamiképpen mégis elgondoljuk, megnevezzük, vágyunk rá. [...] Talán csak ott van megnevezés, nyelv, gondolkodás, vágy vagy szándék, ahol működik ez a mozgás, ahol csak azért is el akarjuk gondolni azt, ami nem adja magát sem a megismerés, sem a megtapasztalás, sem az élet számára [...]”¹⁴. Az, ami magát adja, legyen az a világ rendkívül apró és törekeny, az érzékelhetőség határán túl sejtett eseménye (és ekképpen egy költői látásmódot meghatározó sajátos *esztétika* feltételezett tárgya) vagy akár egy félreértett életmű jól-értésének lehetősége és lehetetlensége, mindig olyan esemény marad, amely az érzékelés körén kívül esik, és az intenció fogalmán túlmutat. A dolgozat bevezető Dosztojevszkij-értelmezésében a megértés olyan hipotetikus fogalmával találkoztunk, amelyben az életegész további alakulására irányuló felszólítás éppen az élet beteljesülésével válhat a megértés totalitásává. Szép Ernő költészetében mindvégig kimutatható az egyéni életidő költői szemlélet számára való feláldozásának vágya. Ugyanakkor a párhuzam, habár vonzó, nyilvánvalóan sérülékeny, hiszen a tárgyalt költői mű sok helyütt éppen élet és mű kibékíthetetlen ellent-

12 Szép Ernő: *Elő szó*. JKM, 114-115.

13 Jacques Derrida: *Az idő adománya*. Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó. Budapest, 2003. Ford. Kicsák Lóránt. 43.

14 I. m., 50. (Saját kiemeléseim.)

mondását tematizálja, ezzel tartva fenn az elbizonytalanító mozgást, amely a bevezetőben tárgyalt hermeneutikai kihívás életidővel betelő és megértést adó teljességétől távolodó pályaként érzékelhető. Nyitott kérdés maradhat, hogy milyen lehetőségei vannak Tandori Dezső fáradhatatlan erőfeszítéseinek, melyek az életmű áldozatos magyarázataival, értelmezéseivel és újrakiadásával próbálják törleszteni a hanyag és értetlen utókor adósságát, és hogy ez az „adósság” és annak törlesztése hogyan viszonyulhat ahhoz a fenti megállapításhoz, mely szerint az adósság csereviszonyai éppen az ajándék és „adomány” mindenféle intencionált aktszon szükségszerűen túl fekvő tartományát kénytelenek érintetlenül hagyni.