

MADÁCH ÉS SZABÓ LŐRINC

K A B D E B Ó L Ó R Á N T

Bányai Jánosnak születésnapjára jókívánsággal

Oly sok vita zajlott *Az ember tragédiájáról*, hangzottak érvek pró és kontra, méltatták mint drámát, és vonták kétségbe színpadra alkalmasságát; csodálatra méltó irodalmi alkotásként fogadták, de voltak, akik csak Arany keze nyomával fogadták be a Parnasszuson. Szabó Lőrinc ifjúkorában versszimfóniával adózott a *Nyugatban* a nagy drámaköltő születésének centenáriumán. Ezt a versét – mai terminológiával *hosszúversnek* is nevezhetnénk – azután a *Kalibán!* kötet zárásaként is közreadja, majd amikor élete derekán *Összes verseit* „kijavítva” bocsátja közre, még egyszer megalakítja: „Az átdolgozásban az egész mű elég gazdag, bár gyermekes szimfónia” – írja élete végén a *Vers és valóságban*.

„Hetet-havat összehordtam benne, a téma engedélyezte: Istenbe minden belefér” – írja ugyanitt. A versszimfónia címe ugyanis: *Isten*. Négy soros versszakokban, az angoloktól (meg Aranytól és Babbitstól) eltanult anapesztizáló jambikus sorokban hömpölygő látomássorozat.

„Azt már nem tudom, hogy *Az ember tragédiája* miféle célzás. Valószínűleg az új bemutatóé, és talán megismerkedésemé Jászai Marival, aki egykor az első Éva volt.” Emékezésében íme össze is hozza, el is választja a két művet. Azt hiszem, kapcsolatukról beszélvén ezt a módszert választhatom magam is. Egy szigorúan szerkesztett, pontosan fogalmazó klasszicizáló alkotás az egyik oldalon, és egy avantgardista verselés-móddal hömpölygetett látomás a másikon. Egy a klasszikus dialektikán épülő drámai költemény az egyik, és egy sokszoros szembesítéssel megépített monológ a másik.

Monológ: azt hiszem, ezzel a műnemi minősítéssel mégis a kapcsolatra utalhatok. *Az Isten* ugyanis azok közé a Szabó Lőrinc-versek közé tartozik a *Kalibán* és a *Vezér* társaságában, amelyekben a költő még a hagyományos versformálás kellékeit alkalmazva már az új, huszadik századi érvényességű versbeszédet kísérletezi ki. Portrét rajzol úgy, hogy azt beszélgeti. De portré-

jának magánbeszéde egyben leleplező: önmagát robbantja szét. *Kalibán*: a technicizált hatalom, amely a kultúra ellen fordul; a *Vezér*: a kelet- és közép-európai diktátorok megváltó, de egyben a személyiség jogait megsemmisítő önbemutatkozása. És az *Isten*: maga a problematikussá váló emberi személyiség. A létezés maga, amelyik az emberi tudatban kérdez rá önmaga milyenségére és mikéntjére.

Az *én*, amelyik látszólag ebben a versben áll össze egyetlen egésszé – valójában itt, a szemünk láttára bomlik fel, válik össze nem állítható állapottá. Ezért aztán Madách és Szabó Lőrinc műve éppen ellentétes alkotói állapotot rögzít: Madáchnál a történelmi látomás a klasszikus logika szempontjai szerint szerveződik, épül, bomlik, átalakul; Szabó Lőrincnél éppen hogy a fenomenológia módszere szerint az *én* tekintetétől, kérdezési felhívásától kapnak a tárgyak, tájak és történetek megvilágítást, jelenlétet, ugyanakkor a kérdező ének a szétszórtsága, belső ellenpontozottsága adja a kompozíciót, amelyben ez a látszólagos külvilág megjelenik. Madáchnál az ember kreatúrává lefokozottan asszisztálja végig a történelmet, amely a szabad akaratot csak azért deklarálja, hogy az embert visszavezesse az elvesztett üdvösséghez: üdvösség helyett üdvtörténetet teremt; ha el is veszti az ember történetét, létét az isteni Gondviselés visszakormányozza önmagához. Ezért vélhetem meddőnek a vitát: optimista vagy pesszimista a *Tragédia*. Kétféle, egyként működő logikai ív keresztezi benne egymást: a földi történet, amelyben az ember minden bukás után újjászervezve jelenlétét méltóvá válik az Istenhez vezető üdvtörténet beteljesítésére, bárha közben maga a Föld, mint történeteinek helyszíne meg is semmisül. A Föld és a történelem csak azért létezik a *Tragédiában*, hogy a teremtmény bizonyíthassa, hogy méltóvá vált a Teremtő szándékára. Csak egyoldalú értelmezések magyarázhatták a történelem menetéből kiszálazva a pesszimista szemléletet és az action gratuite-szerű befejezést. Az üdvtörténet éppúgy megéri ebben az alkotásban, mint ahogy a helyszín, mint feleslegessé váló díszlet, végül is elfogy a mű végére. Mindegyik jelenet kicsiben az egész kompozícióját ismétli: egyszerre van benne a bukás és az üdvözülés.

Hogy imígyen megérthessem a *Tragédia* kompozícióját és koncepcióját, ahhoz meg kellett ismernem a Szabó Lőrinc-i költemény ellenkező szerkesztettségét. Ez csak a *Tragédia* jelenetezettségét veszi át, de a vers tudatstruktúráját már a Rimbaud-i *Részeg hajó* látomásrendjéből eredezteti. Éppen hogy az üdvtörténet leépülését gondolja végig. Madách művének címével az *embert* nevezi meg vizsgáltként, valójában az Isten kompetenciájára kérdez rá: ha a kreatúra a szabad akaratot is megkapja, irányíthatja-e az Isten az üdvtörténetet a happy ending reményében? Szabó Lőrinc verse címébe az *Istent* emeli, de valójában azt gondolja végig, hogy az ember képes-e átélni a létezés mikéntjét az Istennek tulajdonítható teljesség igényével. A *Tücsökzenében* majd azt írja, hogy talán „a Mindenség is csak egy Költő Agya”, azaz a személyiségválságot

úgy éli meg költészetében, hogy a létezés mikéntjét kérdezésével átélő tudati tevékenységet teszi meg költészete témájává. Nála nincs Isten és nincs ember, de nincsen maga a világ sem, hanem van a tudat, amelyik befogadja a létezés eseményeit. A műben magában ennek a tudatnak a működését írja le, függőben hagyva a kérdést: ez a tudat az Isten megtestesültsége-e, avagy emberi mértékűvé szerveződöttség.

Végül is Madách művének világa elrendezett, tele kételyekkel. Szabó Lőrinc világa szétbontott, tele esélyekkel.

*

Ha színpad, akkor perszónák is megjelennek. Kérdés, Madách perszónái hogyan befolyásolják Szabó Lőrinc lírai alakválasztását.

A válaszhoz induljunk ki egy másik kérdésből: mire kellett Szabó Lőrinc számára alak-ihletés?

A költő korai korszakának jellegzetes versformája, amelyik a hagyományos vers történetének utolsó fázisát jelentheti egyben: a monológ. Ehhez a versformához keres a maga számára alakformákat. Legjellegzetesebb alakformái: *Caliban* (1923), a *Vezér* (1928) és a most tárgyalt *Isten*. Az első kettő színpadi ihletettségű, a harmadik az épp akkor zajló történelmi események kiváltotta.

A *Kalibán* Hevesi Shakespeare-ciklusának előadásán látott Sugár Károly-alakítás és Renan Caliban-drámájának szuggesztíóját viseli magán. Olyan drámából vett kultúrszimbólum, amely éppen az átvétel pillanatában kap újabb interpretációt a világirodalomban, igaz még Szabó Lőrinc tudtán kívül. Ezra Pound 1920-ra véglegesített *Mauberley*-jében találhatom meg azt a sort, amely ebbe a változásba bevilágíthat: „Caliban casts out Ariel.” A sor a kultúrszimbólumok történetében bekövetkezett változást rögzít: a benne foglalt tényközlés a mese szabályai szerinti korábbi preferencia megváltozását jelenti. Ugyanez a magyar irodalomban két költő (előzőleg mester és tanítvány) költészetében szétválva és egymás ellen fordítva, monologikus jelleggel, hangnemi reprezentáció kíséretével jelentkezik.

A klasszikus modernségű költő, Babits Mihály 1916-ban kifejezetten háborúellenes gesztusként lefordítja Shakespeare *A vihar* című mesejátékát, értelmezése középpontjában a békehozó és kiegyensúlyozó Prosperóval. Ez a történelmi aktualitással is hangsúlyossá tett indítás a magyar irodalomban azután Babits tekintélyétől támogatva egyfajta humanista pátoszt indukál végig a század irodalmában, Prospero-Ariel preferenciával. Ennek megzavarása okán hangosodhatott fel szokatlanul Szabó Lőrinc *Kalibán* versének és kötetcímének az értelmezése: nemzedéki lázadás, egy nagy tehetségű ifjú költő alkati és politikai jellemképe egyként kihallható volt a versből.

Babits rögzíteni akar egy hagyományos értelmezést, amikor a történelmi megrázkódtatások a kultúrszimbólumok hagyományos rendjét a világirodalomban alapvetően megrendítették. Szabó Lőrinc pedig e változást látva annak elkerülhetetlenségét mutatja be. De mindketten kétségbeesve állnak az európai vers poétikai kiszolgáltatottságának tényével szemben.

Babits azért, mert látja, hogy az általa is képviselt klasszikus modernség poétikailag nem rezisztens a Caliban-szindrómával jelezhető politikai és jelentéstani befolyásoltsággal szemben. Hiszen még az övéhez oly igen hasonlós poétikai szerkezet költészetet megvalósító Stefan George is a háború idején egyfajta „Neue Reich”-ért való küzdelem meghirdetésében látja a „Sänger” feladatát, és a címével Hölderlin kérdéséhez kapcsolódó „háborús” verse pedig (*Der Dichter in Zeiten der Wirren*) éppen azt jelentheti, hogy a klasszikus modernség első hullámának tematikus üzenetébe beleférhet különböző, antihumanista messianisztikus közösségi eszmény preferálása. Legfeljebb a költő ízlése (mint a száműzetésbe menekülő George végső gesztusa) vagy morális ítéletezése (mint Babits példává emelkedő magatartása), tehát *poétikán kívüli* tényező választhatja el a költőket a versbe építhető nyílt politikai azonosulások elfogadásától.

Szabó Lőrinc 1923-as *Kaliban* verse beletartozik abba a versalakító folyamatba, amely 1920 és 1928 között jellemezte a fiatal költőt: George klasszicizáló versbeszédét, a *Menscheitsdämmerung* avantgárdját és a görög kardalok gnómiikus szónoklatát egybeszóve valamifajta monológ-verset alakít, amelyben a szociális feszültséget és a korszak kulturális züllését feloldandó egybefogja a Führer és a Dichter alakját, mint azt éppen a George-kör ideológusa, Kommerell mutatja be a Hölderlinnel záruló klasszikus német költészetre hivatkozva.

A *Mauberley*-ben már megszűnt e két szélsőséges hangnemi reprezentációval megjelenő monologikus lehetősége: a versbeszéd atonalitása egyben a hagyományos jellegű versbeszéd poétikai kiszolgáltatottságának tudatosítása. Eszerint nem a hatalmi és/vagy értékbeli preferencia-váltás tartalmi jellege és mikéntje adja a problémát, tehát nem az, hogy „Caliban casts out Ariel”, hanem az, hogy mindig valaki *casts out* valakit. Addig nem szülehet meg új poétikai paradigma, amíg a vers (legyen az akár hagyományos, akár klasszikus modernségű, akár avantgárd) a hasznosságelv értelmében egyfajta teleológiát képviselt.

A klasszikus modernség a húszas években azután elinduló második hulláma végül is a kultúrszimbólumok hagyományos viszonyrendszerét felbontva a mítoszok irodalmi feldolgozásának új nyelvezetén szólal meg, kiváltva a poétikabéli paradigmaváltást.

Ennek eredményeként már éppen Szabó Lőrinc egy balladisztikus keretbe foglalt versét idézhetem a harmincas évek közepéről, a *Szun Vu Kung lázadása*

címűt. Szun Vu Kung, a világhatalomra törő majomkirály és a békét biztosító Buddha kultúrszimbólumát szembesíti a vers. Az előadás szinte gyermekszobába illő elbeszélése ellenére nem találunk a versben Caliban-Ariel-szerű vaglyagosságot. A lineáris történetben Buddha „casts out” ugyan Szun Vu Kungot, hangnemét tekintve ugyanakkor éppen a dialogikus megjelenítés a vers jellemzője. A dialógus természetesen nem a szereplők között van (az csak rejtett monológgá csúsztatná a verset), de a szereplők szövegein belül. Szun Vu Kung világvégi utazása nemcsak a hagyományos eszmények hatalomvágyó kifordítása, izgatott, célratoró ténykedése nemcsak pusztítás, mint ahogy Buddha nemcsak a megváltó jóság, de „kíméletes”-en kegyetlen büntetésével maga a mindenkori korlátozás. A kultúrszimbólum ebben a versben átváltozik mítosszá, amely kizár minden dekódolható egyértelmű üzenetközvetítést: labirintusba jutunk általa, ahol minden „egyszerre mindenféle”. Nem véletlen, hogy Szabó Lőrinc a harmincas évek végén filmet szeretett volna készíttetni a megújított meséből, Zilahy Lajos még Londonban is tárgyalt a megfilmesítés lehetőségéről.

A másik perszóna a *Vezér* volt. Ha Szabó Lőrinc a színpadról jött Caliban feloldását a filmben óhajtotta volna realizálni –, az életből vett perszónája majdnem a költő életébe került. Ismerjük meghurcoltatásának történetét 1945-ös *Naplójából*. De azt kevésbé hangsúlyoztuk, hogy versszerkezetében már a harmincas évek elejére olyan dialogikus poétikai paradigmát dolgozott ki, amelyik a *Szun Vu Kunghoz* hasonlóan az „egyszerre mindenféle” létezéshez való jogot deklarálja, és ennek alkotói gyakorlatát képviseli: 1931-ben megírja *A Párt válaszol* című versét. Mint utóbb rálátva ő maga mondja: „Megírásakor egyetlen létező és ismert pártra sem gondoltam. [. . .] Azt hittem, egy elméleti Pártot írok meg. Versírás, gondolkodás közben jöttem rá a mivoltára, és arra, hogy ez a Párt engemet, a pártatlant és érdektelent kell hogy szükségképpen szörnyetegnek tekintsen és elítéljen.” Azt tette meg a költészetben Szabó Lőrinc, amit gondolkozóként Tönnies vezetett le: „az absztrakt személy tiszta fogalma önmagából létrehozza a maga dialektikus ellentétét”.

A monológ típusú vers e két perszónája úgy válik verstémává, hogy születése pillanatában, megformáltságában magában máris kiváltja, vonzza, követeli ellentétét. Ha az alkotás pillanatában a Dichter fel is veheti a Führer és/vagy Caliban maszkját, éppen a megalkotottság mibenléte és mikéntje győzhette meg, hogy a Dichter a huszadik században nem azonosulhat egyetlen perszónával sem.

És hogyan állunk a harmadik perszónával az *Isten* című versben? Az egyetlen vers, amelynek nem kell megírnia az ellenversét. Illetőleg a kötet megjelenése pillanatában megírja folytatását: egy dialogizált rövidverset. A ma *Mind-egy* címen ismert, a *Fény, fény, fény* kötetben közölt vers *Az Est-lapokban* ugyanis

még *Isten* címmel jelent meg. Mintha szinopszisa lenne a tárgyalt „hosszúversnek”. Emlékeztetőül:

*Tizezer tornyom az égbe dobálom,
tizezer kéz vár rám odakint;
mint erdő táborozok szivetekben, –
útálom az Egyet, én vagyok a Mind.*

*Tizezer út zuhog ki belőlem,
lelkem szétpattan, tizezer sugár;
és nyomorult testemben nem marad, csak
a fénytelen s visszhangtalan halál.*

És a vers ellentétező része, ahol „az ellenkezőjét hirdeti” az előzőnek:

*Tizezer út suhan össze bennem,
színek lavinái mind belém ömlenek;
ha akarom, meghal, ami kívülem van, –
útálom a Mindet, én vagyok az Egy.*

*Minden laza fényt magamba sűríték,
erők prizmája, tűzkard vagyok én,
s így állok, fönt, fönt, rohanó magasban,
legfelsőbb torony, tornyok tetején.*

Ez pedig egy gyöngyszem, amelyik majd – legfeljebb más szavakkal – a *Te meg a világ* idején tér vissza, mondjuk a *Tao Te King* című versben. Tehát ezúttal a költő talált egy olyan perszónát, amelynek segítségével megelőlegezhette egész későbbi költészetét. Egyrészt mert tematikailag nem résztémát választ (nem szociális-technikai jellegűt, mint a *Kalibán* esetében, és nem történelmi-társadalmi jellegűt, mint a *Vezérben*), hanem a létezés egészére kérdez rá; másrészt pedig olyan mintát talál, amely a létezés mikéntjére való rákérdezésben a torzításmentes szétttekintésben, a tematika elkötelezetlen, heideggeri értelemben vett körülbeszélésében erősíthette meg a költőt.

Érdekesen árulkodó az öreg költő már említett visszaemlékezése ifjúkori művére. Akkor már „nem tudja”, hogy *Az ember tragédiája* „miféle célzás”. Akkor már azt hallja ki belőle, ami a modern költészet egyik meghatározó előképével, Rimbaud *Részeg hajójával* hangolja össze. A huszadik századiként is elfogadható verset értékeli ifjúkori alkotásában. A perszónában azt, amint megszűnteti éppen önmagát és átminősül tudatmezővé, amelyben a teremtő és a teremtett különállása megszűnt: az egymásra való rákérdezettég állandó

reverzibilitása ölthet esztétikumbeli szervezettségére révén testet. A bevezetőben említett köztes állapot, a tudatmező, „a Költő Agya”, mely az istenlét és emberlét specifikuma között lebegő fürkésző én, a tevékeny lélek dinamizmusát felszabadítva nem a nyugalom, de a mozgás teljessége, a létezés síkjainak szembesítése felé tendál. Transzponáló médiumként fogalmazza meg és tartja fenn magát. Itt nem valamely Dichter kap perszonalitást, a költőtét megszűnik szerep és vállalás lenni, a létezés egyedül lehetséges formája maga az alkotódó vers, mert csak ebben tud kérdezőként és válaszadóként egyszerre jelen lenni. A vers ezért állandó küzdelem, a megoldottság helyett az alkotásfolyamat megújításának, ismételt átélésének, a csak benne és általa való létezésnek a vállalása, amely folyamatosan tudatosítja a határesetet, ahol a létről alkotott kép átlép a költészetbe: *mikéntként* fogalmazódik meg. A létezésből azt az eseményt ragadja meg, ami művé emeli, és a költészetnek azt a képességét keresi, amiért ezt lehetővé teszi.

Az öreg Szabó Lőrinc miután az *Isten* című verssel fiatalon megtalálta későbbi költészetének előhangját, már elfelejtette, hogy mindez nemcsak egy költői mintával, de egy azzal majdnem egyidős hazai irodalmi alkotással is ihletődően kapcsolódhatott.

Az „öreg” Szabó Lőrinc kapcsolása egy merész további kapcsolásra jogosít ugyanakkor: ha *Az ember tragédiája* ihlette művet ő Rimbaud korszakelőző remekével hozza kapcsolatba, akkor én pedig kiemelném Madách remekét a filológia és műfajelmélet különben jogos társításából: egy olyan, a klasszikus modernséget megelölegező, a centrális rendező elvet igénylő, de ugyanakkor a viszonyítottságot is átélő tudatmezőnek a műalkotásban való megjelenítőként is felfoghatom, akinek teljesítményét Rimbaud korszaknyitó alkotásával egybeolvashatom.

Nem véletlen, hogy a huszadik századi ember, amelynek önszemléletét Szabó Lőrinc világirodalmi értékrenddel mérhető módon kifejezte, állandóan magának követelte-követeli *Az ember tragédiáját*: egy olyan gondolkodásforma poétikai megvalósítója, amely gondolkodásforma éppen a huszadik századra teremtettem meg a maga érvényes poétikai megjelenésmódját. Szabó Lőrinc az *Isten* című versével éppen erre a „felülírásra” vállalkozott: Madách művét századunk beszédmódjára hangolta át.