

## Tóth Ákos *Sírni, sírni, írni*

### *Gyermekség, trauma, identitás Szép Ernő költészetében<sup>1</sup>*

#### I.

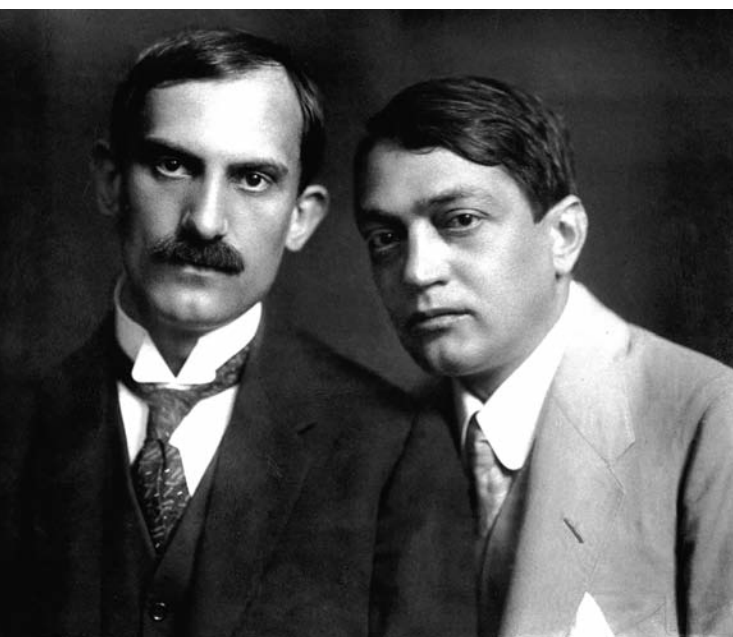
Szép Ernő: a gyermeklelkű költő, a gyermekhang lírai megidézője, a gyermekkori költője. Megannyi, az irodalmi leírás során a főhőst – a szerzőt – epitheton ornansként felismerhetővé tevő kifejezés, melyek, úgy érezhetjük, nem csupán a költőre emlékezés kereteit jelölték ki a működését követő évtizedekben (lassan évszázadban), de furfangosan, bonyolultan, a róla való megfélemlítés, szelektív tudás módozatait is meghatározták. Szép irodalmi alakja hol mint elfelejtett, hol mint kitagadott, hol mint elárvult gyerek kerül ki régóta vesztesen, s kívánczik vissza, természetesen, a modern magyar irodalom legjobb teljesítményeit befogadó s értelmezések által gondba vevő kánonokba, összesítésekbe, listákra. Pedig nem volt ez mindig így... Amikor Szép Ernő alakja feltűnt a magyar irodalom horizontján,<sup>2</sup> szinte mindjárt akként, egy elfelejtett – vagy sosem volt – érzékenység dalnokaként és krónikásaként ismerték föl első méltatói, tehetségét és eredetiségét értékelő kortársai, amiként a későbbiekben is rögzült alakja, írói-költői szerepének leírása, s miként majd, sokkal később, az életmű aktualizálásáért fáradozó sorozatos újra felfedezői is a közönség figyelmébe ajánlják. Szép műveinek érzékenysége, mely a magyar irodalom modern időszakában – legalábbis ilyen minőségben és kidolgozott koncepcióban – meglehetősen egyedülállónak számított, s ennél fogva megkülönböztetett helyet s szerepet biztosított az írónak a kor legjobbjai közt, értelmezői szerint szinte mindenkor a gyermekivel, a világ naiv szemléletével való kapcsolatfelvételből, azonosulásig menő kölcsönhatás kereséséből meríti mutatványait. Nem csoda tehát, hanem a kritikai gondolkodás megszemélyesítő hajlamából, sztereotip természetéből, valamint a Szép esetben szinte kivételes egyezést és egyetértést sugalló olvasati eredményekből következő tény, ahogyan recepcióját vizsgálva kezdetben megszilárdulni, állandósulni, később pedig a ráolvasás erejével ható bélyegként elterjedni látjuk e művészetéről kiadott, mind egyszerűbb észrevételt a szerző „gyermeksé-



Szép Ernő

géről”. Szépnek szinte teljes lírai életműve s más műfajokban keletkezett alkotásai ugyanakkor sosem az író által közölni vágyott kép leegyszerűsítése, a műbe áramló problémák mesterséges megfékezése céljából öltik magukra a gyermek állítólagos maszkját, mint infantilis világviszonyulás megoldó-képletét, hanem az „enfant moderne” bemutatásával kimondottan a gyermekihez kapcsolódó jelenségekben fellelhető problémák kihívására

figyelmeztetnek. A gyermekről kialakított Szép Ernő-féle kép mintha a modernség komplexumával, civilizatorikus előretörésként és haladásként értett „történetének” hipotézisével, ezáltal minden fejlődéseszmé igazságával, így pedig a magyar modernség esztétikai programjának egy fontos, társadalmi érdeklődést és történelmi meghatározottságot hirdető vonulatával állna mindvégig szemben. Úgy találhatjuk, hogy Szép Ernő poézise s prózaművészetének talán legjellegzetesebb, önéletrajzi ihletésű, ciklussá rendezhető regényeiben kimunkált hangja, bár öntudatosan és feltűnően tartja távol magát mindenféle, a művészet művelésének modernista kontextusaiban megszokott, szinte elvárt ideologikusság, eszmei vezéreltség kí-



Babits Mihály és Ady Endre

vánalmától, mégis, mindvégig egy latens kritikai attitűd megszólaltatójaként, nemcsak általában az intézményesség, de az irodalom rendszerként való elképzelése, megképzése ellenében létesül.

A lírai én (a prózai munkák elbeszélőjének helyzetét a következőkben kevésbé érinthetjük) magatartásának és eljárásainak leírása során, még az igazán mérvadó magyarázatokban is sokszor e komponensek formai vagy még inkább alapvető formális felmérésére figyelhetünk fel, mintha legalábbis Szép Ernő jellegzetes stilisztikája, mely – előlegezzük s fogadjuk el – az adolescencia előtti érettség/éretlenség hiány-tapasztalatait fordítja át az esztétikai meglét és értékelés pozitívumába, éppen az írás felelőségének vagy veszélyének kiiktatására irányulna. E nézettel érintkező, de más meghatározottságú

vizsgálódásokban a nyelvi állapot efféle „ártatlansága” az írások témaválasztásában és kidolgozásában megfigyelhető „semlegesség”<sup>3</sup> támogatójaként tűnik fel, hiszen a gyermeki létmódban és a gyermekiről szóló elképzelésekben megjelenő feltételes egység mindig a kettősségeken keresztül megmutatózó kultúra építményét, illetve az azt meghatározó nyelvi konstrukciók és axiómák érvényességét támadja.

Amíg tehát a Szép Ernőről szóló közismert vélekedések egy hányada<sup>4</sup> s a hírnevét-nimbuszát továbbbentető „rajongó” olvasatok az író alakját sok esetben úgy mutatják be, mint az irodalmi író vagy a költők költője (értsd: a valódi l'art pour l'art alkotó) típusát, addig művészi világgépe konzekvens kicsinységének, határoltóságának és nyelvi példakeresése mindenféle irodalmi tradicionalizmustól mentes nyitottságának, szubverzív jellegének<sup>5</sup> a gyermeki jelenségével való találkozásból adódó tapasztalata miatt akár úgy is tekinthetnénk rá, mint egyik legkevésbé irodalmi írónkra. Vagy mint olyan költőre, aki véletlenül sem állapodik meg a kor népszerű líráját foglalkoztató „irodalmi” problémáknál, hanem állandóan utal a mű használatra-szánt és az aktív-végrehajtó olvasásban létrejövő, módosuló, használatban lévő karakterére. Hogy Szép, közérdekűnek teremtett, sok esetben egyenesen az ismeretlen utókort vagy emberiségnyi olvasótábort megcélzó költészetével valahogyan mégis, kezdettől kevesek örömeire szolgált, s így időről-időre valóban költők – vagyis a céhtagok – költőjeként tűnik föl,<sup>6</sup> inkább a XX. századi magyar irodalom befogadásának társadalmi-történeti lehetőségeiről, körülményeiről árul el sokat, s nem annyira e korpusz esztétikai természetéből következik. A következő két, kommentárként is értékelhető írás – a Szép költői életútját kritikai hozzájárulásaival többször pártázó Babits Mihálynak a korai *Énekeskönyvről* tett kijelentései, illetve Ady Endre Szépnek ajánlott, sajátos elégiájának a kérdéshez hozzászóló, markáns javaslati – mintegy e jobb, kezdeményezőbb, sajnálatosan mindig lappangó kritikai hagyomány összevegei lennének, vagy azzá léphetnének elő az őket megszólító, felkereső dialógus által.

## II.

„Szép Ernő költészete egy ilyen gyerekszoba, ahol egy meghalt kislány fennhagyott drágaságai vannak búbájos összevisszaságban szétszórva szemednek” – foglalja össze, lajstromozza e költészet megpillantott és elismert tulajdonságait aforisztikus állóképében Babits Mihály, a kritikus.<sup>7</sup> A bonmot-ként későbbiekben bírálatról-bírálatra terjedő babitsi for-

dulat sikere mögött nem nehéz felfedeznünk azokat a titkos mozgatókat, melyek e társtalannak tűnő költészet befogadója számára a kapcsolódást nyújtó intellektuális ismerősség, analógia élményét szállíthatták. A Babits által e költészet allegóriájaként megjelenített életképet belengő szecessziós hangulat semmiképpen sem tekinthető rossz ajánlónak az 1910-es évek elején, a magyar szecesszió művészi kiteljesedésének évtizedében. Ugyanakkor fel kell tennünk, hogy Babits legfontosabb célja, mint más bírálataival általában, nem az elemzett mű iránti pillanatnyi és szeszélyes olvasói figyelem megnyerése volt (talán erre utalna, ha a gyermekhalálnak, gyermekbátnak a korban igen népszerű s Kosztolányi ciklusa által az elfogadott és hiteles lírai témák közé emelt, röviddel ezelőtt kanonizált motívumára célozna), hanem a művészi megszólalás rejtett vagy rejtőző, de az értő befogadásban a mű valódi beszédeként szóra bírható indítékainak kimutatása és leírása lehetett. S ha így nézzük, amennyi „kárt” és korai elköteleződést okozott Szép későbbi kritikai fogadtatásában a megfellebbezhetetlen tekintélytől származtatott, de pontatlanul és vulgarizált formában fölidézett kritikai kép formája, legalább ugyanannyi jót jelezhet, hasznot termelhet a kritikai utókor, ha megfontolja a Babits allegóriájában a költői szolás „technikai” elképzelésére, a megnyilatkozó költői nyelv mint médium üzenetére vonatkozó indexált, alig említett megjegyzéseket. Anélkül, hogy eltérnénk a szűken vett tárgyunktól – a gyermekség Szép művészetében való megjelenéseitől –, meg kell említeni, hogy Babits valóra váltatlan kritikai ajánlatában benne rejtőzik a korai Szép-mű megfejtésének egy olyasféle kulcsa, mely sajnálatosan máig sem vált e szövegek „titkát” kinyitni képes, feltörni jogosult örökséggé. A kritika, mely a lírai hang örök fordulón lévő, billegő világtudatának nyitottságára, de leginkább a vershang folyton keletkező, szemünk előtt mutáló, pubertációs grimaszokkal szolgáló jellegére következtetett, úgy tűnik, jórészt elmulasztotta az egykorú ráeszmélés lehetőségét e költészet mindig problematikus önkifejezésére. Babits az első és sokáig szinte az egyetlen is, aki elemzésével érzékletes megállapításokat tesz e versben megnyilvánuló világviszony teátrális voltáról (az emlékszoba, a múzeum kísértő allegóriáin keresztül) s a vers szavait jelentő és kitevő felhangzásnak azon tulajdonságáról, hogy az egy csendben vagy megőrzött emlékezetben időző alapidallam hívására ismétlődő válsákként létesülne. A túlinterpertálás veszélyét elkerülve felvethetjük, hogy Babits téri allegóriája által valójában dekódolását, a tárgyváltás mozdulatával tárgyáról szükség szerint leváló analógiáját alkotja meg annak az eredendő Szép legtöbb korai versében megtalálható diegetikus meta-

forának, mely egyszerre jelzi vissza a költeményt magát, mint produktumot, de kibontható üzenetet tartalmaz létrejövésének folyamatáról, a hang megképződésének útjáról is. Szép műveinek beszélője a költői létlehetőségnek fedezetét mindegyre az olvasói tudatban megelőzetlennek és eredet nélkülinek tűnő szavak és érzetek őshelyét jelző belső terembe, tipikusan a „szív” akár elcsépelet lírai közhelynek is vehető költői internátusába helyezi. A „szív” szónak és szinonim alakjainak Szép művészetében feltűnően nagyszámú előfordulása tehát a szöveg önmaga kibomlását figyelő, reflexív feladatához kötődik, amiben a „szív” mint a lényegében passzív, üzenetovábbításra képesített nyelv számára indítékot adó, mögé kérdezhetetlen jelentés kibocsátója érvényesül. Babits elismerő és várakozásokat jelző bírálatából kiolvasható a szándék, hogy a lírai toposzok részletező leírása helyett közvetlenül e költészet egységes jegyeit hordozó topográfia rögzítéséig hatoljon mindjárt előre, valamint a Szép-költészet szétszerelt, egyedi dallamai helyett rögtön e melódiák keletkezésének törvényeire kérdezhessen rá. A Szép-vers anyaga ennek értelmében mindig olyan történet, mely egyszerűen múltbélisége okán a jelentől való elszakítottág „egyszerű” vagy elemi drámáját kínálja fel, másrésztől viszont, a művek eredendő evokációja, evokatív jellege folytán, a megszólítottág alanyaként képes a beszéd közepontjába kerülni, aktivizálódni. Mindemögött, Szép költői képzelete működésének hátterében valamilyen egy archívum logikája sejlik fel, egy olyan – a gyerekkor tájait és világát tartalmazó – „magánmúzeum” ideája, melynek tárlóiban mintegy készen várakoznak témák és a mindenkori emlékezés tárgyai, s melyet a költő-művész nem annyira létrehoz, mint bejár az ismétlődő utalások által.

Valóban sajnálatos tény, hogy ez a Babits által Szép poétikájáról kiadott „szakvélemény” a későbbiekben a költői-művészi alkatot passzivitásáért kárhordozató vádolások latens hivatkozásává vált. Babits jelképének mélyebb értelme, mely a halott gyermeki szoba költeményként elképzelt zárt víziójával egyszerre érzékelteti e líra világteremtő szándékának intimitását, e költészet hang-úr jellegét s egyszerre az általa megénekelte tárgyknak szinte esetleges, köznapi kavalkádból előlépő, de az emlék, a trauma névtelen szólítása által automatikus megfelelést jelző, szimbólummá emelkedő státuszát, szinte nyomtalanul múlt el a Szép Ernő művét tárgyazó kritikák sorában. Szépnek az I. világháború idején kiadott s a háború sokkjának hatására írott művei javát felfogó *Élet, balál* című könyvéről szólva már könnyen kijátszható a költő ellen az elbeszélő alany passzivitása, visszaközvető magatartása, mely valójában egy differenciált életviszony és pszichés állapot,

a szólás cselekvésével mulasztást elkövető büntudat működésének ábrázolására vállalkozik. „És hogy a háború az emberi agyrostok kapitulációja s a hús hónapja tartó vakrohanásnak, éppen a szépernök gondolkodását jellemző akaratnélküli mechanizmus a lendítő kereke, mindezeket messze elkerüli a könyv, csak azért, mert erről »nem illik« beszélni, ...” – állítja *A Tett* vehemens kritikusa.<sup>8</sup> Nem lenne nehéz kimutatni, hogy a bírálat által megrovásra, szinte elvetésre ítélt könyv legtöbb prózai írása és verse, mely a háború megtapasztalt és mindent eltörölő poklának okain és felelősein töpreng vagy tépelődik, egy egyetemes részvét és empátia hangja által tartja távol magát a korabeli sajtó pártoskodó és nacionalista, militáns közhelyeitől, s ezzel éppen maga állítja elő a kritika által beváltani vágyott, egyszerűen a mű ellen fordított érzelmi reakció sémáját, az önvád váddá fokozható alakzatát. Mondhatnánk, hogy a műalkotás „üzenetének” totális félreértései közt eltörpül annak a poétikai indítóoknak a sérülése, mely az önvád beszélőjének hangján éles megkülönböztetést és leválást javasol az életrajzi szerző reális, polgári identitással rendelkező alakja és eszményi emberformátumát tükröző fiktív alteregója között. Szép Ernő szöveg-hangja azt üzeni, hogy még ha az eleven szerző viselhet is bűnösséget – élete, választása, valamiképpen a létfunkciókkal együttkapott bűnössége folytán – a megtörtént eseményekért, s ily módon vádolhatóvá válik, a testetlen és sorstalan elbeszélő én vádolhatatlan a külvilág részéről, a számára egyedüli adekvát ítélet-forma éppen ezért az önvád, az önismeretet feltételező bírálat tusája. Vagyis a Szép Ernő-i világviszonyulás, bár a referenciális kölcsönviszony és vonatkoztatás által állandóan utalásos közelségben tartja magát a történelmi idő és tér egyedi adottságához, mint számára adothoz, a szövegben megképzett személyes identitásnak radikálisan esztétikai jellege, kizárólagosan textuális horizontjai következtében csak mint az irodalmi szöveggel lefolytatott dialógus partnere juttatja szóhoz a befogadót. Talán e rövid példán keresztül is láthatóvá vált, hogy Szép beszélőinek egyrészt az önbejelentés monoton struktúráit eredményező esztétikai következetessége, másrészt a vers akusztikus, elhangzó létkarakterét csakis a meghallás-értelmű befogadásban valóra váltó szituációs gyakorlata, ennek megfelelően a vers szavait egy személyes kimondás tetteként értelmező, felülíró elvárása e művészet esetében egy bonyolult öntételezés tanulságait hordozza s önmagát a befogadói kompetencia dilemmáiban, rendkívüli felelősségű megismerésítő, fordító törekvéseiben jeleníti meg.

Most pedig idézzük föl Ady Endre *A gyermekség elégiája*<sup>9</sup> című, Szép Ernőnek dedikált versét, mint olyan hozzájárulást e világnézet leírásához, mely hathatósan bizonyítja, hogy a Szép Ernő-i „növen-

dék” poézis remekül megszólíthatónak bizonyul minden olyan esetben, amikor a gyermekség feltűnő, már-már karikatúraszerű (vagyis a versértelmezésben a halvány ironia sejtését is valóra váltó) maszkja mögött a felvett vagy megtalált szerepeknek és szubjektumoknak szélesebb spektruma valószínűsíthető, amikor tehát a gyermekség választásának alapindítékai összetalálkoznak a humanum világi létezését leképező egyéb archetípussal. A verscím mindjárt minden bőszerű kommentárnál, a Szép-mű lényegét fejtegető kritikai atrakciónál mélyebben érinti és érti e versvilágban uralkodó lírai én fájdalmának okát és formátumát, ebből következő sajátos időszemléletét és elvárásait. Az Ady-nyelv lényeglátó és fokozott sűrítésre képes metaforizmusát felvonultató cím ugyanis megjeleníti azt a Szépnek leginkább versművészetében (ld. az ajánlás is „Szép Ernőnek, az édes, jó poétának” szól) foglalt jellegzetességet, a gyermekség időbeli távolságában megképződő volt-világhoz való hozzáférésnek a jogát, képességét, mely a lírai asszociáció stilisztikai szerkezeteivel operál, s eközben a felidézést kísérő meglepettség élményt, ámulatot paradox módon állandósult lírai magatartássá, jellegzetes beszédhelyzetté szilárdítja. Míg a „gyermekség” szóválasztásában ennek a jelenséggé vált, önmaga tudattalan kihordásától független emberi tartalomnak az általánosítható, művészi hozadékai jelentkeznek, vagyis a gyermekévek visszaidézett, emlékezetben tartott fiktív alakulata, addig a kifejezéshez illesztett irodalmi terminus, műfajjelölő szerepkörben használatos szó, az „elégia” már magában jelzi ennek a szövegi munka által teremtődő időiségnek az állandó ellenállását is. A Szép Ernő-féle megszólalás igazi tétje tehát a szöveg jelen viszonylatát kialakító személyesség számára csak egy eltűnt, felszámolt múlt alapján rekonstruálható, vagyis a mindenkori közelítés korrekciója által felismerhető, dezillúziós világképnek az adottságaként sejlik fel. Ady ennek a meghallott és mitologikus jellegű költészete számára mindjárt érvényesként elfogadott (gyermek)ember „szerepkörnek” olyan konnotációihoz fér hozzá a Krisztushoz hasonlító vagy küldetésével azonosító versmozdulata által, melyek tendenciózusan hiányoznak ugyan az önmagát néhány kimeríthető fordulat szellemében ismétlő Szép-recepcióból, de melyek a versek szorosabb olvasását kísérő megújító szándékok szempontjából biztosan használható és jogos javaslatokként jöhetnek szóba.

*Ráfogott vigasságú,  
Szegény Krisztus, te, gyermek,  
Kít, jaj, keresztre húznak  
Vén, papi fejedelmek.*<sup>10</sup>

Bár jeleztük korábban, hogy a versnek Szép Ernő személyéhez és művészetéhez való hozzáfűzése az ajánlás bejegyzésének formális gesztusával csak később, a kötetbeli megjelenés alkalmával szentesített, s valószínűleg kideríthetetlen, hogy a vers eredeti megfogalmazásakor Ady mennyiben kívánt szövegszerűen reagálni az egyre karakteresebbé váló s a kortársak szeme előtt témáit lassan kibontó Szép-líra fejleményeire, az elkészült mű mégis több ponton dialógust kezdeményez (het) e költészet ismert terminusaival, gesztusaival. Mindenekelőtt a tegezésnek Szép szinte egész pályáját végigkísérő és átszövő mélyebb leleménye,<sup>11</sup> az író-beszélő-olvasó közti távolságot az írásos kommunikáció atavisztikus formáihoz s vele a beszéd közvetlenségéhez visszatérítő megoldása<sup>12</sup> juttathatja eszünkbe a párbeszéd lehetőségét, de a vers kényszerű, felmondást emlegető dikciója is apellálhat a Szép-szövegekben ismerősen mozgó, modern olvasó típusára. Szintén nehezen dönthető el, hogy Ady versének hatodik, valódi kinyílást jelentő szakaszában a megszólítás, a konkrét odafordulás aposztrophéja csak ritka szerencsés módon, az utólagos egyeztetés ötletessége okán keres mindjárt kapcsolatot a Szép ars poetica-szerű verseiben szinte mindenkor gyerekhangon bemutatkozó én egyen-alakjával, vagy a gyermek-ség mint veszélyeztetett és veszendő világállapot, univerzális tapasztalat kerül megszólításra az eltűnt gyermekkor csodáját szükségképpen felismerő mindenkori olvasó alakja által:

*Téged búval és jókor  
Minden csapással ver meg,  
Te: legszomorubb ember,  
Ezerszer ember: gyermek.*

Az előzőkben már szólni kezdtünk a Szép Ernő-recepciónak egy kezdetektől makacsul ismételt, e költészetet szinte dogmaként elhatározó frázisáról – ti. a gyermek-ség, a gyermekhang és a lírai beszéd ekvivalenciájának kérdéséről –, s vizsgálatunk során e kritikai motívumnak igyekeztünk elsősorban olyan változatait feleleveníteni, melyek inspiráló-nak, netán termékenynek bizonyulhatnak e művészetéről való gondolkodásunkban. Szép esetében a gyermeki szó, a nyelv gyermeki dialektust másoló változata, mint a költészet közvetítő-szerepére és elfogadott világfelismerő funkciójára tett közkeletű utalás, mint látni fogjuk majd, összetalálkozhat a nyelvi mű ideologikus, intellektuális-művelődési hatásától idegenkedő ihletnek a zene (lényegében értelem nélküli) formáihoz való egyvidejű közeledésével. Ezen elgondolás alapja, hogy a gyermeki beszéd imitált stilsztikai és lexikális tartaléka, mint könnyen újraalkotható és dekódolható nyelvi at-

titúd mögött megjelenik/het mind a nyelvelsajátítás kezdetleges fokán álló (gyermek)beszélőnek az alakuló, folytonos mozgásban lévő, bizonytalansága okán állandó kérdező módban fogalmazott világképe, mind pedig általában a nyelvet – mint lejegyző-rögzítő rendszert – működtető és fenntartó axiómáknak és kulturált szabályoknak a köznapi ész és nyelvérzék számára immár érinthetetlen működése. Az ilyen típusú lírai beszéd fő óhaja, hogy a nyelv megalkotottságára való rámutatással, a szöveg különös „elidegenítő effektusaként” ábrázolhatóvá váljanak az észlelés primer tárgyiságai. Ha e szerepjavaslat Szép művészetében nem is valósul meg a kimondásnak olyan radikális bírálataban, mint a kultúra előttiség vagy utániség állapotát modellező, megszólalása lehetőségét a felhangzás „értelmetlen” szólamaira cserélő avantgárd műalkotásban, azért a dolgokhoz – mint név nélküli teremtményekhez – való közférése okán a gyermek fontos alternatíváját jelenti a Szép számára mindenkor kérdéses költői-írói (felnőtt)szerepek.

### III.

Mindezt azért fontos kiemelni, mert kezdettől felfedezhető Szép recepciójában a törekvés, hogy a gyermeknek e korpuszban feltűnően sokszor szereplő alakját csupán a korai modernség esztéta vonulatának vagy egyenesen a szecesszió stílus-elemeinek érvényesüléseként, jellegzetes világirodalmi és kulturális példák visszahatásaként értelmezzék. Kedvezhet egy efféle megközelítésnek a tény, hogy a századforduló táján a gyermek és problémaköre iránt általánosan megélnékülő pedagógiai-pszichológiai indíttatású és az esztétikai gondolkodás környezetében is hullámokat verő érdeklődés a gyermek-kultúrának egy új, a XIX. századi hagyományokkal is szembe forduló, öntudatosan modern, a legtöbb téren reformok bevezetését sürgető irányzatát segítette felszínre jutni. Még akkor is szóba hozható mindez egy lehetséges hatásvizsgálatban, ha Szép Ernő újságírói, publicista életművében kevés bizonyítékát találhatjuk annak, hogy a szerző valódi ismeretekkel rendelkezett a „gyermek évszázadát”<sup>13</sup> bejelentő reformpedagógiai mozgalmak és nemzetközi tudományos-elméleti projektumok korabeli eredményeiről. Feltehető azonban, hogy a korszak frekventált napilapjaiban és folyóirataiban, orgánumaiban írásait közreadó Szép szórványos módon tájékoztatást szerezhetett erről az egész európai s így a magyar sajtót is időről-időre foglalkoztató témaegyüttesről. Az ilyen nézetekkel való egyeztetés azért is jelezhet különös nehézséget és igényel differenciált feldolgozást a történeti megkö-

zelítés számára, mert Szép gyermekkoráról és neveléséről, nevelődéséről szóló megjegyzései, melyek többnyire a saját gyermekkor világát lefestő és értelmező írásai közt lelhetők, kevésbé adnak számot efféle tapasztalatok beépüléséről. Sokkal inkább megfigyelhető e művekben – a korai magyar modernségnek egy többször rögzített, szimptomatikus reakcióját példázva<sup>14</sup> – a jellegzetesen vidéki és konzervatív környezettel és szokásrenddel szembeni türelmesség, mély empátia, mely sűrűn az igenlést és visszakívánást is tartalmazó elfogult emlékezés jegyeit viseli magán.<sup>15</sup> A Szép műveiben megjelenő régi Magyarország, a XIX. századi magyarság „klasszikus” vagy éppen klasszicizálódó képe, bár alapvetően az eltűnt vagy letűnőben lévő életvilág rekvizitumainak, tényeinek olykor elégius részletezésével az összehasonlításban rejlő elismerést erősíti fel, azért jellegzetes eltéréseket is hordoz azoknak a késő XIX. századi, századfordulós „országismereti” műveknek véleményéhez képest, melyek a millenniumi eseménysor által keretbe foglalt identitásképzés esztétikai, irodalmi kibontakoztatását vállalták magukra. Szép – és számos kor-, valamint sorstársa – esetében a gyermekkor „álom- vagy tündérvilágát” rejtő vidéki származás romantikája és idillje is mindegyre csak e tapasztalatot és élményvilágot végzetesen múltba utaló új kulturális és történeti, esztétikai kontextusok által szőtt értelmezések hálóján látszódik, látszódnak már csak át. A XIX. század második felében lejátszódott és a korai XX. század művészi reprezentációiban gyakori témává és bizonyos értelemben kulcskérdéssé váló (többféle) asszimilációs tapasztalat például az egyén, a személyiség önértelmezését olyan nehézség vagy választás elé állítja, mely a feldolgozási folyamatban a múlt(ak) korábban alig szükséges differenciált megközelítésére és leírására, ezen keresztül pedig minden, az eredet/származás fogalmához köthető homogenizáció elutasítására sarkall.<sup>16</sup> A Szép Ernő-kutatásnak a jövőben bizonyára lényegi problémáját fogja képezni még e múlt individuális-személyes és közösségi-nemzeti megalkotására irányuló művészi kísérletek magyarázata,<sup>17</sup> mindaz tehát, amivel a művész kora „gyermekének” szerepében tűnik fel. Ugyanide – a vállalt és feldolgozott örökség problémaköréhez – tartozik azoknak a mindezidáig kevésbé kifejtett vagy nem kellően tisztázott kontaktusoknak<sup>18</sup> feldolgozása, rendszerezése is, melyek Szép Ernő világirodalmi tájékozódásának, az egykorú irodalom folyamataiban való részesedésének irányait, mértékét jelezhetik. E kérdésirány várhatóan nem annyira a lehetséges hatások kiválogatása során ütközhet nehézségekbe (hiszen azok a lírikus Szép Ernő kapcsán többnyire hasonló névsort adnak ki a tanulmányo-

zások során: Paul Claudel,<sup>19</sup> Apollinaire,<sup>20</sup> valamint a legtöbbször emlegetett, valóságos lélek rokonként elismert Francis Jammes<sup>21</sup>), hanem a szellemi-irodalmi érintkezéseknek a vizsgált szöveganyagban való kimutatása, filológiai igazolása tekintetében. Szép ugyanis értekező prózai, klasszikus értelemben vett esszéista vagy irodalmár munkássággal nem vagy alig-alig rendelkezik, s ily tárgyban, alkalomadtán közölt írásai, dokumentumai (többnyire könyvajánlók és bírálatok) esetében sem szakad el a műveiben kidolgozott „figurájától”, vagyis az irodalmi kommunikáció közkeletű fórumain, megszólaláshelyein is rendre esztétikai-művészi regiszterben megnyilvánuló lírai/írói énjét, s nem a szerzővel problémátlanul azonosítható biográfiai vallomástevőt találhatjuk meg.<sup>22</sup>

Éppen ezért a gyermekeségről szóló tapasztalat igazi hordozói között sokkal inkább kell számítanunk Szép esetében azokra az esztétikailag-poétikailag kódolt információkra, üzenetekre, melyek költészetének, írásművészetének nyitottságát, érdeklődését megjelölik, fémjelzik, s melyek az élményt eredeti komplexitásában képesek közvetíteni, nem korlátozzák azt a részleges megfeleltetés szociológiai, történeti, kulturális referenciái szerint. Szépnél ugyanis a gyermek nyiladozó énje, beszédhelyzete nem egy a lírai, prózai művekben a beszélő/elbeszélő által felölthető szerepek, maszkok



Szép Ernő (Somló Lili rajza, 1912)



Szép Ernő

közül. A naivitásnak a Szép által kidolgozott (és az irodalmi szakma által ismétlődően a gyermekivel való kölcsönhatásban szemlélt) változatai mindenkor e líraeszmény és világviszonyulás leglényegét érintik, amennyiben a műben feltáruló reflexiós folyamat keletkezéséről, megképződéséről és továbbításának esélyeiről adnak hírt. Egyik legismertebb, minden esetre a korabeli olvasók számára Szép nevével és költői-művészi gesztusával talán leginkább összeforrt művében, a versgyűjteményei élére következő bemutatkozásként (ars poetica-ként) illesztett *Mint magányos lovast...* kezdetű versben minderről rövid, mégis összetett vallomást olvashatunk.<sup>25</sup> A vers emblémaként, tudatos bevezetésként szolgál Szép sajátos és saját élményvilágába, hiszen kis terjedelme ellenére szinte felsorolást ad a költőt foglalkoztató és meghatározó fő témákból, s úgy készíti fel a mindenkori olvasót a további művekkel való találkozásra, úgy működik elöljáróként a teljes költői életműhöz, hogy közben mintegy elegáns összegzését is nyújtja annak. Mert Szép itteni, ritka tömörségű, a lírai sűrítés módszerében való nagy jártasságról árulkodó gesztusa éppen a nem szerepértelmezhető, nem külső tárgy irányából érkező vonatkoztatás eseményét teszi rendkívül sikeres módon a vers középponti, megalakító, mintegy az ihlet jelenségét – és a róla szóló reflexiót együttesen – megosztó tapasztalatává, végül is kartartikus teljesítményévé. A költői invokáció jelenségét és „technikáját” tematizáló versmottó legnagyobb kérdése egymást követő két szakaszának vi-

szonyulása, a kivitelezés és tematikus megtervezés szokatlanságában rejlő művészi gesztusok értékelése. Amennyiben rövid leírását szeretnénk adni az egyszerre hasonlíthatatlan egyszerűségű, koncentrált és szemantikai jegyei egymásra vonatkozása révén igen komplex formát öltő versstruktúrájának, akkor a hasonlítás trópusáról és annak folytonos, a szöveg keretén belüli megsokszorozódásáról kellene beszélnünk. Valójában tehát Szép szövege olyan önmaga határait és lehetséges keretezéseit kereső-előállító kísérletnek tűnik, mely a költés során, a költészetben végbemenő – s más úton ellenőrizhetetlen – átváltási műveletet igyekszik a mű által rendre felkínált referenciák és emlékeztetők, tárgyi azonosítók körében végső megfeleltetésig juttatni, vagyis visszavezetni a megszólalást a neki alapot adó élmény eredetéig, fiziológiai-fizikai, s mint majd látjuk pszichofiziológiai magyarázatáig.

„*Mint magányos lovast az este, / elér a bánat engemet...*” – így, ezzel a formailag kiteljesített hasonlattal indítja a vers bejelentéseit Szép beszélője. Anélkül, hogy mindjárt részletesen elemeznénk a későbbi, mind fontosabb kijelentéseket előkészítő sorok funkcióját, annyi megállapítható, hogy a „bemondás” vagy „felütés” sokat emlegetett emlékezetesége a hasonlatot alkotó egyszerű tagmondatok elemenkénti azonosíthatóságából, az így előálló képlet egyszerre szervesnek és szervesetlennek tűnő kapcsolódásaiból adódik. A második sorban megjelenő, vallomástevő lírai ének a magányos lovas alakjával való egyesítése olyan gazdag, a későbbi vershelyzetet és beszédlehetőséget ökonomikusan közlő alakzatot mintáz, mint amilyen a verstéma szűk magját adó állapotváltozás és előidézői, az este, valamint a hozzá hasonlított bánat beköszönése és egymásra vonatkozása. Sorban, de a hosszas kifejtés fáradozását elutasító közvetlenséggel és a vers felidéző-megidéző tömörítésének sikeres ajánlatában tehát megjelennek a Szép Ernő-költészet ismert jellemzői, a szólást mindenkor előkészítő és lehetővé tevő ismertetőjegyei: a *magányosság* (a líra magánbeszéd-jellege, monologizáló természete), az *este*, mint a vers-idő, a vers-tartam exkluzivitását és fordulópont-jellegét kiemelő váltás, epoché jelölője (egyben a lírai szólás közvetlenségének, híres „tegező” természetének a pillanathoz kötött, jelenlét-értelmű megnyilvánulása) és a „*bánat*”, mint Szépnél (és a kor lírai köznyelvében) különös telítettséggel rendelkező szóalak, a líra-szituáció előidézője, megnevezhető affektus-előzménye. A következőkben az ekképpen összevont, mondat szintű leegyszerűsítéssel megadott líra-meghatározás – a lírai szituációt előidéző elemek felsorolása – után a végszólul jelentkező „*bánat*” által az egyéni, a lírai beszélő képzetes testében végbemenő jelenségek, tünetszerű

következmények leírása következik. A változást eleddig megjelenítő képzetek: az este (a maga vizuális, temporális) és a bánat (a hangulat/atmoszféra módján ellenőrizhetetlen) eseményeitől különbözően a mű a továbbiakban olyan akusztikus-érzékeltes megfeleltetések bevezetésével operál, melyek felhangzó, hangzó jellegükkel már idézik a lírai médium képességét, s ezáltal előkészítik az arra való konvertálás különféle, értelmes lehetőségeit: „*Gyereksírás jön fel szívből, / Könnyűm csöpp csengői csengenek.*” A vers írott, majd olvasott, felolvasott, vagyis kihangosított szava s a versben megjelenő előzmény-funkciók így már összeegyeztethetően, a keletkezés és átváltás jól követhető műveleteiben nyerne mind összefüggőbb alakot, hiszen a vers „elbeszélésében”, beszámolójában megjelenő és keletkező jelek közti fokozati eltérések, módosulások mindig biztosítják a következő alakba való átváltás logikus lehetőségét. Mintha a hirtelen (de nem váratlanul, hiszen az este jelentkezése az idői ciklus kiszámítható voltát tartja szem előtt) jelentkező, az ént elérő bánat hatására hallatszódna „gyereksírás” a szívből, s e negatív élmény közvetlen vagy közvetett (?) következménye lenne a „könnyűk” megeredése, s az esemény alliterációs előadásából származó jelentés jelölne meg a hallhatóvá válás előtti utolsó, az eseményt feldolgozó, reprezentatív alkotássá tevő, kvázi-lírai zenei fázis létrejöttét.

Az, hogy ez a folyamatsor nem a lírai beszédhez szükséges elemek önkényes összetételét, hanem szakszerű és megjelölt együttesét, a mindenkor Szép Ernő-poézis teremtő fundamentumait, „létfeltételeit” jelzi, csak más, hasonló levezetést magukra vállaló, önreflexív vershelyek példájával igazolható: „*De csoda módra jönnek a fülembé / Lelkemből, ebben a magányban / Rég elbalt hangok, csoda bánat: / Anyám vasaló fölött merengve / Egy rongy mazúrt sirat magában*” – szólaltatja meg Szép verse<sup>24</sup> a költésnek okot-teret/időt adó momentumot más alakban. Észlelnünk kell a részletben, hogy a vers öntételezése során az előzőhöz hasonló utat követ: a költészet visszhang-elképzeléséhez híven a kimondott, zeneiségét hangsúlyozó szó, a vers hangja valamiképpen már készen áll az anyagi megmutatkozást előző lelki absztraktum világában, s a vers idejévé váló, megkülönböztetett jelen csak ezen elsüllyedt tartalmak aktualizálódásának, felmerülésének, értelmeződésének ideje, mikor is az elmúlt esemény emlékképe újra lejátszódik a lelki szemek előtt, s a hozzá kapcsolódó, vele automatikusan együtthangzó kíséret hangja (ezúttal: dallama) szintén megelevenül. A versnek, mint ihletnek, miközben anamnésis-szerű, spontán útját bejárja, közvetlenül ehhez a majd minden esetben dallamként, hangok összerendezett és értelmes rendben megnyilvánuló soraként

adott felhangzáshoz van „bejárása”, ehhez kell igazodnia, amennyiben a vers-esemény kiváltójával való ekvivalencia vagy adekváció ábrándját tartja szem előtt. Külön megemlítendő, hogy a „*csöpp csengők csengése*”<sup>25</sup> esetén olyan jelződeszóról van szó, ami a maga emlékeztető-emlékezetes voltát, illetve figyelemfelhívó jellegét, mint eredeti köszönést már a kimondás által javasolt előtörténetet is előző előzményként állítja elének. A költő hangja mint visszhangzó szó és a költésre felhívó csengőszó, valamint a gyerekség felmerülő-előálló emlékezte – Szép költészetében e hármasság a lírai szituáció, a költőként való megszólalás elkerülhetetlenségének tapasztalatát hordozza együttesen. „*Gyermekkorom, halvány minisztráns / Agyam körül jár, lassan hí magával, / Édesen és kínzóan csenget, / S füstöl a búbanat fojtó szagával.*”<sup>26</sup> Vagy: „*Gyermekkorom, fejér kis bárány / Messzi hajnalból felsilinglel.*”<sup>27</sup> Mindebben a metafora eredeti tudomása érvényesül, hiszen a csengővel való jelzés minden jelzésforma legismertebbje, a hang és a követő esemény összefüggését univerzális jelnyelvként közlő metakommunikatív forma. Ezen kívül a sor feltűnő alliterációs megoldása mintha a nyelvnek ezt az alakíthatóságáról lemondó közvetítő-voltát az értelmezetlen alapüzenet (hang vagy zaj) zeneiségére, metaszemantikus jellegére való emlékeztetéssel, figyelmeztetéssel nyugtázná, vélné megközelíthetőnek. A szívnek, a költés folyamatában nélkülözhetetlen, katalizátor-szerepű komponensnek hangszerként, hangkiadásra készített eszközként való megnevezése,<sup>28</sup> mint ennek az absztrakt költészeti teóriának végül is mechanikus megfelelést és a költészeti definiálás múltidejéből ismerős ábrázolást ajánló ötlet valóra váltása, Szép Ernő költészetét – az önmaga ismeretlen, túlterhelt dallamát kiéneklő én poézisét – immáron jogosan közvetíti a vers kötött kompozícióját előtérbe helyező pszeudo-zeneiség, a dal által könnyen felidézett formális elvárások felé.

Mikor a költői szó keletkezésének, kifejlésének Szép Ernő által begyakorolt útját nyomom követjük, reagálnunk kell azokra a kulturált zenei formát, egyértelmű jelentést és szimbolikus funkciót előkészítő jelenségekre is, melyek a felmerülő bánatra érkező elsődleges válaszok, jelzések halmozát alkotják. Ezek közt elsősorban olyan jelenségekre kell figyelmeztetni, mint a „gyereksírás” vagy az ezt bemutató/reprezentatív módon láthatóvá tevő „könny”. A sírás és a könny, mint mindenki által jól olvasható jelzések, nem tanult, antropológiai tudásunkat közvetítő képességek – akár a vizuális művészet pátoszformulái – itt speciális felidézésként is működnek: az olvasásnak egy egykori megírásra tekintő előképeként, a felhangzó szóhoz fűződő olvasást lehetővé tevő és hitelesítő eredeti szólam kísé-



rőjeként, sőt, hitelesítőjeként nyerne befolyást. A bánatra a lélekben felszakadó „gyereksírás” (diakrón modell) vagy a bánat, mint e „gyereksírás” érzékelésének szinkron aktusa egyként valamiféle kezdethez való visszajutás alkalmait idézik, a viselkedésnek egy olyan atavisztikus, tudatosan uralt múltja előtti időbe való visszamenekvését, mely valamiféle regresszió makacsságával és kimeríthetetlen energiájával vonja magához az én mostani alakját. Valójában ennek a megformázott és esztétikailag felügyelt, nem emlékezeti retrospekciónak a folyamata a Szép-vers útvonala.<sup>29</sup> A sírás meghalását jellemző elkerülhetetlenség-mozzanat (mely különben is, általánosan az akusztikus jelzésekkel kapcsolatos érzékelés tulajdonságaként említhető, ellentétben például a vizuális benyomás alapvető megválaszthatóságával, a látótérből való kizárás lehetőségével) olyan kötelező észlelést és reakciót kiváltó ingerként írja be magát a versmenetbe, mely éppen a lejegyzés megformáltságát és elrendezését adó hasonlítás tapasztalatához és alkalmazásához járul hozzá. A hasonlat-struktúra tagjai, a hasonló és a hasonlított közötti megfelelés ugyanis egy olyan összerendezés előállításán dolgozik, mely valójában nem a nyelv logikájából következő, vagyis önkényesnek tekinthető kulturált jelölés szempontját tekinti a megértés kritériumának, hanem valójában inkább feltár egy, a megnevezett világdarabok, tárgyak között meglévő, a szólas alkalmával csak aktualizált hasonlóság-mozzanatot, megfelelést. A vers mint nagy vagy teljes hasonlat alakzata tehát végül is egyeztet – de mondhatnánk: determinatív módon egybeesik – keletkezése-létrejövése körülményeivel, vagyis a világról való ismeretszerzés és értelmező megnevezés eseményeivel.

A következőkben mélyedjünk el kissé ennek az ént meghallásra, majd szólításra intő „gyereksírásnak”, mint a költészetet formálisan és valóságosan megkereső eseménynek, alkalomnak a vizsgálatában, valamint annak felfejtésében, hogy e jelzés milyen státusszal rendelkezik, milyen jelentőséggel bír az őt feldolgozó, kulturált gesztusok kontextusában! Amint említettük, a „gyereksírás” hangjai, artikulálatlanságot feltételező jellegüknél fogva nemcsak relatív módon jelzik az én jelzésekészletén belül a nyelvet és beszédet nélkülöző, megelőző válaszdadás természetes kényszerét, de abszolút módon is, az ember(iség) történetén belül felmutatják az én világgal szemben érzett szorongásának elemek szerint tagolhatatlan, de gesztusként értékelhető alakzatát. A sírás, akárcsak a gyereksírás olyan érzelmi reakció kifejezője, melyben az általános nyelvi kép telenség vagy a nyelvi kifejeződésnél elemibb megnyilvánulás kényszere valójában az ember kulturált, a beszéd képessége által kimunkált állapotát



Szép Ernő

megkerülve a kiváltó eseményre, mint traumára adott válasz ösztönös formáit állítja előtérbe. Vagyis a sírás, a nyelv mindenkor közbeavatkozásként értékelhető szerepeltetésével, érzelmi feldolgozást lehetővé tevő ambíciójával szemben, éppen akció és reakció, objektív történés és szubjektív válasz természetességének elsődlegességét tartja szem előtt (illetve nem tartja szem előtt, nem tervezi el, hiszen spontaneitása minden efféle következetességet kizár a folyamat lejátszódásából). Mindez emlékeztethet arra a másfajta „természetességre”, mely a Szép-vers kibomlásának önreflexív-önállító hagyományát kijelölte, s mely a hasonlat központi alakjában, mint mélyértelműen motivált alakzatban működése nyomán olvashatóvá vált. A sírás és az itt szereplő „gyereksírás”, talán a XX. századelő fokozott pszichológiai érdeklődése következtében, egy olyan eredendő nyelv médiumaként nyilatkozhat meg, mely, miközben kiküszöböli a nyelvi kifejezés gondját jelentő szimbolikusság tulajdonságát, a nehézkes és mindenkor kérdéses átváltás, fordítás műveleteit, aközben abszolút kifejezést adja – de nem a részletezés vagy elbeszélés által – az én világhoz viszonyuló egzisztencialitásának, létezésének. Gondoljuk meg, a sírás elhelyült s ekkor, a korai modernség élményvilágában milyen következetességgel érintkezik a lírai megszólalás alkalmával,

milyen önfeledten jelzi a költészetnek mint modern példaművészetnek a hang legelemibb analógiái értelmében igaz vagy igazságot kereső tájékozódását.<sup>30</sup> A sírás, miközben az egyén- és beszédfejlődés tudományos igényű leírásaiban egyértelműen a nyelv kisegítését nélkülöző hiány-állapotként értelmeződik, s ilyenformán a személyiség kialakulásának egy kezdeti fokával feleltethető meg, addig a modernség esztétikai okfejtésében és művészi gyakorlatában éppen a kultúra és az értelmezések világában válságba jutott ember helyére lépő ősi másikat engedi érvényesülni, az embernek a kultúra és a kulturált szólás előtti, primitív üzeneteit, mint valóban hiteles közvetítőket avatja jelentős formátumokká.<sup>31</sup> A „gyereksírás” elrejtett, versbeli gyermek-énje tehát ekkor és ehelyütt rendre az én tudattalanjaként, mint egy állandóan készen álló, de csak a ráirányuló késztetés idejében aktiválódó östörténet alanya jut szóhoz. Szép versével kapcsolatosan pedig egyenesen a gyermek-státusz többszörös, tautologikus kiemelésére utalhatunk, mivel a gyermekség általános, tágabb életkori határok közt értelmes jelentésén túl itt az iskolai szocializáció és kulturalizáció hatásait kizáró jelentés tűnik föl, mintegy a gyermek „eredeti” alakjának és az ahhoz való visszajutásnak szándékáról számot adva.

Minderről bővebben azonban már a második versszak szól, melyben a mű eddigi látóköre egyszerre szélesedik ki és szűkül össze, mindenesetre kijelenthető, hogy a lírai én pozicionálásában radikális változás áll be. Nem problémátlan – még Szép különben hűséges olvasói számára sem volt soha az<sup>32</sup> – a két egymást követő szakasz nézőpont- vagy látszólagos témaváltása ellenére is koherenciáról tanúskodó szöveg részeit ugyanazon, összefüggő olvasat elemeként elhelyezni. A második versszak akár anekdotikusnak is vehető hárító mozdulatot, kerülőt sejtet, mely valóban az első szakaszbeli, allegóriává szerveződő hasonlat elmélyült retorikai munkáját, kialakított diskurzusát megtörő követelésnek tetszhet. A szakasz a megelőző, és látjuk, elkötelező vagy szabályszerű folytatódást nem kívánó előzménnyel szemben egyetlen beszédegységként jelenik meg, s a személyes közlésnek, az élőhangszerű megnyilatkozást imitáló lírai modornak érett, Szép-féle példáját nyújtja: „*Apám után szeretnék futni, / Ki a városba vezetett, / S míg a boltok közt bámélszkoztam, / Elengedte egyszer a kezemet.*” Szép embléma-versének betetőzésével és érzékelhető klimax-váltásával nehezen feloldható kettősségek kiegyenlítésére kötelezi mindenkor olvasóját.

Egyrésztől, a kezdőszakaszban, mint állítottuk, a szöveg által is reflektálttá tett költőiség, a lírai kód mineműsége tematizálódik a hasonlat magát mindinkább kibontó, részletező munkálatai által, s ez

a versnyelv képrendszerének de-referenciális, minden átváltó mozdulattal az absztrahálás újabb szintjeit meghódító irodalmiságát eredményezi. A második szakasz ezzel szemben az ekként értett – vagyis a metafora vagy a hasonlat transzponáló műveleteiben szemléllhető – költőiség helyére az epikus kifejtés, az elmondás, beszámolás narratív képességét állítja. Vagy másképpen: a kezdőképek tagmondatokban megmutatkozó, pontos beosztást és egymásra vonatkozást követő szimbolikus ajánlataival szemben a versvég a szintaktikai kifejtés egyenes vonalúságát s az élőbeszéd ehhez társítható, de-retorikus termékenységét illeszti. Ez mindjárt az olvasásfolyamat legelemibb szintjén, a témák, tárgyak felismerését és számszerű összesítését vállaló elrendezésben feltűnhet: a kezdőszakasz halmozott és egymást megjelölő főnevei, nevei a nominális fogalmazás túlsúlya révén Szép egy másutt megfigyelhető lírai ideáljának, a vers listázó, katalogizáló, olykor enciklopédikus műveletekben testet öltő elképzelésének példáját közvetítik (az eljárás mintaműve a *De kár* című világháborús nagypoéma), míg a második szakasz által megjelenített epizód a narratív kialakítás, a történet-elemekre való koncentrálás révén áthelyezi a műbeli megjelenés központját a szóról, a szintagmáról a megképződő képre vagy képzetre.

Másrésztől, a második szakaszban megjelenő trauma-leírás, az Apától való elszakadás ősképe, emléke nemcsak a versszerkezeten belüli funkciójának kérdésességével jelentkezik mérvadó problémaként, hanem a benne jelzett történet konkretizálásának kívánalmát és módszerét tekintve is. Mert miközben e második versszak a vers retorikai-poétikai menetének logikus betetőzése, helyreállítója, az utazás és távolság felidézett képzetén keresztül pedig visszacsatolás a kezdősor hasonlatához, vagyis a végtelenített, „perpetuum” jellegűen magába forduló versbeszéd garanciája, aközben olyan más szöveghelyekkel egybeolvasható, konfrontálható életkép is, mely néhány elterjedt – és kellőképpen igazolható – olvasatban<sup>33</sup> valóságos életrajzi elemekkel összeegyeztethető adalékként fejlik ki. Mindenek előtt ide kívánczik Szépnek egy hosszas Szent Ambrus-mottó címként kiválasztó, a kortársak által szintén meglehetősen elismeréssel emlegetett verse („*Csúnya és ártalmas dolog, hogy a felkelő nap rád süit és te még tétlenül heversz ágyadban*”), mely a maga terjedelmesebb és a tartalom beosztását ennek megfelelően másként véghez vivő módján számos, a Szép-lírában „önálló” életet élő motívumot – köztük az Apával való első elutazás emlékképét – megemlíti. „*Milyen boldog volt első útazásom / Az iskolába Debrecenbe / Matrózgalléros új ruhámba*” – kezd az imént történet-töredékként, elliptikus előadással közölt

jelenet felidézésébe, hogy később, a 3 versszaknyi kifejtés mozzanatosságában az utazásnak újabb és újabb színei, értelmezései, az emlékhez tapadó gazdagabb és eredendőbb asszociációk jussanak majd szóhoz. A megörökített, közös vonatút – különben virtuóz költőiséggel alakított – leírásában a gyerek és az apa aszimmetrikus reakciói, az utazáshoz, költözéshez, az életbeli középpont áthelyezéséhez fűzött válaszaik széttartó volta jeleneteződik: „*Apám szivarozik, beszélget / S nekem kicsúszik hirtelen a könnyem.*” A lírai ének a felidézett gyermekkel azonosított hangja, nézőpontja, vagyis a versbeli fókuszpozíció kiválasztása, a változó tájnak és a másiknak, az apának e mindent felfogó tekintetben való együttes megjelenése és távolmaradása (ami az Apa tekintetének, figyelmének e figyelmet nem viszonzó elfordultságából, másféle irányultságából következik) a drámai erejű bemutatás biztosítéka. Az én magatartásának részvétellel telítettsége és kapcsolódási vágya, valamint a másik ezzel szemben jelentkező megvonása, az én-te (és az ezt pszichológiai, szociokulturális értelemben is archetipikusként tartalmazó gyermek-szülő) viszonyból, mint kommunikációs eseményből való kihátrálása itt is olyasféle, az énben elhatalmasodó krízishez vezet, melynek végső élességű képe majd az eredetileg vizsgált versünkben szereplő mozzanatnak, a kéz eleresztésének<sup>34</sup> és az elveszésnek az együttesség megszakítását drasztikusan közzétevő képeiben válik érzékletessé. Ugyanakkor az embléma-versben sűrítve közölt drámai szituáció megválogatott anyagához itt kiegészítéseket fűz a szöveg bőbeszédűbb alánya, melyekből nyilvánvalóvá válik, hogy nemcsak az apa figyelmetlensége, a gyermek új helyzetével kapcsolatban hiányolható empátiája mozdítja ki a gyermeki elváráson és felül nem vizsgált bizalmon alapuló kapcsolatot korábbi egyensúlyi állapotából. Hiszen míg, mint mondtuk, a közös út során a gyermek az Apa megvont figyelmén keresztül is kapcsolatot tart(hat) a régi, ismerős, otthonos (templomtorony által megjelenített) alakjával, addig a megérkezés teljességgel új, városiasságot sugalló környezete, látványai és élményei magukkal ragadják a gyerek – és vele a vers – figyelmét. Ezt jól mutatja, hogy megszűnik a kontroll-személyhez való ragaszkodás motívuma, s így hatástalanodnak a régi életmódhoz, az Apa személye által megidézett és garantált származáshoz és kezdethez, a világ első, familiáris értelmezéséhez tartozó kódok. Vagyis nem egyértelműen a felügyeleti személy, a gondviselő „gondatlanságáról” van szó, s nem az Apa lemaradása, leválasztó-életre ítélő kísérlete lesz a trauma elindító oka, hanem a belülről is kívánt önállóságnak mint ideiglenes élethelyzetnek a döbbenete, felfedezése. A két világ közötti időbeli „senkiföldjén”

rekedt gyermek-felnőtt, felnőtt gyermek világa ez, melyet az identifikáció küszöbpozícióból eredő teljes bizonytalansága jellemez. A saját világ intimitásából, egyben az Apa (Atya) szimbolikus személye által jelzett rend zárt és bizalmas „paradicsomi” állapotából már, s érezhetően örökre-végletesen *külvé*,<sup>35</sup> ugyanakkor a város felnőtt s idegen látványai-zajai közt kiszolgáltatottan, idegenül téblábolva, a távolság és idegenség sorssá-vált ösztönzését vállalva a gyermek úgy áll előttünk, mint önmaga felmérésének-megnevezésének lehetetlen tanúja, az énről szóló elveszített tanúsítvány zavart követő.

A vers – eredeti versünk – a kitekintés igazoló mozdulatai által megteremtett analógiás olvasásban szinte olyan fejlődéstörténetként áll elénk, mely az én alak- és hangmásai, a „magányos lovas” és az elvesztett/elvesző gyermek sokszoros és szinte lezárhatatlan motivációs bázissal rendelkező egymásra vonatkoztatása által a beszéd lehetőségének el- és visszanyeréseként, a vershelyzet öntudatos magán(y)beszédként való kiképzésével a lírai közlés és általa a költészet megrázkódtatás-szerű emancipációját teszi közszemlére. A versbeszédnek ez az állandóan felülvizsgált, a nyelviség tapasztalatához viszonyulásban mindenkor egy kritikai attitűd következtetéseit elültető álláspontja főként akkor áll elő, mikor a két szakasz között még az imént felidézetteknel is egyértelműbben a – tematikus, motivikus és ebből táplálkozó retorikus – megismétlés, értelmező kiemelés alkalmaira figyelmeztünk. (Hiszen valamiféle kapcsolódás leírása, elfogadása már korábban is irányította-meghatározta közelítésünket: A vers retorikus felépítettsége és az olvasás lineáris folyamatából következő időbeliség tapasztalata szerint a második szakasz egyszerre működik a zárt, első szakaszbeli hasonlat-struktúra teljes és részleges – a hasonlított további bemutatására szorítókozó – megismétléseként, variációjaként. Ugyanakkor a vers motivikus olvasásának feltűnő tapasztalata, hogy az első szakaszban megjelenő „bánat” jelenlétére, váratlan feltűnésére, majd a szinesztéziás képekben közreadott eleveenségére éppen a második szakasz epikus részletezése, szituációt festő – már-már anekdotikus – narrációja kínálkozik retrospektív megoldásul.) Valójában a második szakasz konkrétabb kijelölése, melyben a gyermeket elhagyó felnőtt, illetve a felnőtt világába lépő gyermek közötti kölcsönviszony megbomlásáról kapunk híreket, a felnövekedés lírai miniatúrájával az elengedett kéz által magányossá és önállóvá váló volt-gyermek ábráját s vele annak az átalakulásnak a baljós kezdő képét ajánlja fel, mely kifejtett, a visszaemlékezés és -alakulás lehetőségét kizáró végérvényességgel, a gyereket elnyelő, magában hordó felnőtt én konfliktus-helyzetében éppen az első sza-

kasz kiélezett problémáját szolgáltatta. A vers szerkezete kapcsán korábban már említett „perpetuum”-jelleg mellett szóló újabb érv áll ezzel elő, hiszen a két szakasz által hiányosan felidézett összefüggés keretein belül maradván, mi más szükség lenne a Szépnél a költészet eredendő feladatát jelentő anamnézis, eredetre való, újraalapító megemlékezés gyakorlására, a nyelvnek a „gyereksírás” autentikus felhangzásában adott egységének idézésére, mint hogy ellensúlyozza és hatályon kívül helyezze azt a krízist és mindenkori katasztrófát, mely az én „elveszettségével” és „elengedettségével” s az „eredendő” nyelvhez való viszony megkérdőjelezésével veszi kezdetét? A feltörő sírás első szakaszbeli képei, pontosabban hangjai így, miközben szinte bevezetik/felvezetik és a függő megszólalás keretében elhelyezik, értelmesként mutatják fel a következő szakasz merész emlékképét, valójában mélyen alá vannak vetve az ott ábrázolt eseményeknek, s így mondható, hogy a forma által s a vers időrendjeként közölt sorrendet szélsőséges módon relativizálják. A „csengő könnyekkel” a versben/a verssel újrászülető gyermek felidézi – mi mást tehet? – elveszésének történetét, mint olyan traumaeseményt, ami valójában éppen határszabásának, finalitásának fordulat-jellegével alapítja meg, hozza létre a „gyermekkor” elbeszélhető, külső nézőpontból ábrázolható narratíváját. Vagyis az ő alakját. A vers „szereplői” mindezzel egyfelől antagonisztikusnak tűnő, örök(letes) ellentétpárokba zárkoznak (lírai én – gyermek; apa – gyermek; jelen – múlt), másrészt, az imént megjelölt módokon, leginkább a prosopopeia-nak az én elfeledett/eltemetett/elmúlt alakjait megszólító lírai aktivitása révén, a vers végső konzekvenciája valamiképpen a megfordíthatóság lesz. A múlt jelenné tételének reménysége, a traumaesemény ambivalens megközelítésén, közelségén<sup>36</sup> keresztül a versfiguráknak – mint alakzatoknak – a lírai énből való termékeny feloldódását, a szólás jelenében való részeseülését állítja. Mindez nem kívülről, a gyermekre, gyermekire vonatkozó összetett és a szövegben tematizálódó ideológiák révén fejt ki hatását, hanem közlő, a textus textusként való megmutatkozása révén járulhat hozzá a két – feltűnően más szövegi célt képviselő – szakasznak az olvasás linearitásában egyesítve létrejövő tapasztalatához.

A „magányos lovasban” ekkor szinte felismerjük az útra-kelt volt-gyermek alakját, míg a megszakadt gyermekkor története szinte töretlenül köt át a mostani, felnőtt bánatával feltörő költészet esti hangzataiba. Hiszen a vers első, rendkívül jelentős sora mindenekelőtt olyan elrendelés sémáját írta sorra – akkor még szinte észrevétlenül – a költeménybe, mely alól, a probléma idői megképzésének tervétől, a következő megfogalmazások sem tudják kivonni magukat. A sétának véget vető napszak-váltásnak

a sötétedésben testet öltő eseménye, magyarán az idői bekövetkezéséből és felismeréséből adódó tragikus emberi tapasztalatnak ily explicit ábrázolása a hasonlat poétikus összegzésében vonta össze és mutatta ki az idői visszajelződések jelentőségét, mindazt, amihez a szöveg következő, második része a példa vagy a példázatos fogalmazás által egyszerűen egyedi és általános megfelelést ajánlott.<sup>37</sup> A vers elhallgatott „történetei”, a visszalovaglással azonosított térbeli fordulat és a gyermekkor elvesztett biztonságát visszakíváló fájdalom együtt említése, valamint a kimondás szuggesztívója nyomán valamilyen közösségként értékelt eseménye úgy összegzi a költés emlékeztetmunkaként elképzelt eleméleti nehézségét és kimondásban testet öltő gyakorlati tettét, hogy abban a gyermekiség ideje egyúttal az emlékezést és mondást lehetővé tevő jelenlét egyedüli alakjává, alapjává változik át. Annak kimondásává és éppen e mondás produkciója által feltárt bizonyítékává, hogy minden beszéd egy nem-beszéd ösztönzését kell, hogy kövesse, és egy sírás hangjaira kell, hogy figyelmezzon ahhoz, hogy saját, mindenkor végsőnek és meghaladhatatlannak tekintett idejében (az írás estéjén, az én bánatára) valódi érvénnyel előállhasson mindaz, ami *volt*. Aminek legszebb neve: gyermek.

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmány készítése idején Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjban részesültem.
- 2 Tegyük mindjárt hozzá: másodszer vagy igazából feltűnik hiszen Szép fontos, budapesti irodalmi fórumokon való jelentkezését, az *Énekek könyve* Nyugat Kiadó vállalatnál való közreadását megelőzték a kulturális élet vidéki fórumaiban szórványos megjelenések, a valódi elindulást jelző bemutatkozás alkalmai, melyeket mintegy összefoglal és lezár az *Elő csokor* című, Mezőtúron 1902-ben kiadott verses füzet. A pályakezdesnek ez a „több-üteműsége” nem csupán Szép Ernő pályáján jellemző sajátosság, hanem általában a magyar századforduló kulturális és irodalomtársadalmi életvilágát meghatározó jelenség, s így pl. Ady indulását is leírja. A pályakezdes eseménytörténetének felállítására az esztétikai értékelésben megmutató eredményekhez úgy vezethet, ha az említett szerzők – különben a *Nyugat* első nemzedéke törzsgárdájának néhány kivételével elteltéig szinte minden tagja – esetében a kanonizált irodalmi produkció, a modernség „standardizált”, elismert változatai mögött/mellett sikerül kimutatni e – területi, kulturális – perifériákon található irodalmi hagyományok hatását. A korai Szép Ernőről szóló elemzés: Tandori Dezső: *Az „Elő csokor” – és a második kötet* (Szép Ernő költészetének kibontakozásáról – I.), In *Irodalomtörténet* 1985/1.
- 3 Az írás és mű „semleges” minősége többféle elképzelésben jelenhet meg: ha pl. a kor mindenre érzékeny tanújáról beszélünk Szép műveiben jelzett etikája kapcsán, akkor elsősorban a beszélő én világnézetét igazgató ítéletmentességhez s az ebből következő egyenlősítő-demokratikus alapgesztusokhoz való vonzalmát említhetjük meg, mint a kritikus-kritikai attitűd kirajzolásának állandó lehetőségét, mely – paradox módon – éppen a minden kritikai viszonyban tetten érhető emberi konszenzusok és az értékelő-felmérő nézőpontot jellemző reprezentációk hegemoniáját támadja fellépésével. Szépnél az írást megelőző tapasztalatgyűjtés és ismeretszerzés fázisai – a tárgyak kiválasztását gyakorló önkényesség és hierarchikusság okán – szintén ennek a felszínes értékelésben otthonos humanitásnak és művészségnek „melegágyai”, így az írás által vállalt felelősség éppen e veszélyeztetett vagy figyelmen kívül hagyott tartalmakkal szemben nyilvánul meg legelőször, mint a híres Szép

Ernő-i büntudat gesztusa. (Valószínűleg itt kell keresnünk az enumeráció és felsorolás – mint a vélt semlegesség eszméjét bemutató poétikus igazolók – e művészetben megfigyelhető kiemelt jelentőségének okát is.) E tárgy és személyes érintettség nélküli, végül is paradox felelősségérzet, mely szinte minden jellegzetes Szép-mű sajátja, valójában nem más, mint az esztétikai fenoménra irányuló alapvető morális kritika következményeiből előálló írásmodell és íráslehetőség működésmódja.

<sup>4</sup> Nem ez jelenik-e meg Ady bírálatának zárókérdésében: „Ezek a kis himmi-hummik, a Szép Ernőéi, ékes, kecses, finom, meleg, azt mondanám, szabad versek, ha egy kicsit a vergődő madárra nem emlékeztetnek. Készületek a várt sokra és nagyra, amit Szép Ernőnek adnia kell, ha szomorúsága kevésbé lesz vidám vagy még vidámabb és olykor, sokszor, ha kell s érdemes, ha nem, revoltálni fog merni.” Ady Endre: *Szép Ernő könyve* („Sok minden” – Athenaeum), *Nyugat* 1914. május 1. [VII. évfolyam 9. szám] 650.

<sup>5</sup> A gyermek, a gyermeki, mint eredeti értelmében „naiv” megnyilatkozása minden esetben elkülönítendő a gyermekre irányuló, a gyermeki világot imitáló vagy saját céljaira kisajátító mindenkori kultúra és intézményrendszeri szempontjaitól, melyek legföljebb az „infantilis” alakjában idézhetik (rosszul, lényegétől megfosztva és kifordítva) a gyermeki szubsztrátumát. Ld. minderről: Szilágyi Ákos: *Szent tárgy* (Az infantilis és a gyermeki), In Uő: *Halálbarokk* (A semmi polgárosítása), Palatinus Kiadó, Bp., 2007, 436–462.

<sup>6</sup> Érdemes felfigyelni például arra, hogy hányszor jelennek meg Szépről szólva az egymás közt lévő, a verseket hangos-megosztó olvasással értékelő írótlársak. E leírásokban a szöveg egy kánon jelöljeként, mint a különféle személyiségek és ízlések, irányultságok közt egyezést javasoló konszenzus vagy jóváhagyás mutatkozik meg. Vagyis az elismerésnek ezen anekdotákban jelzett gesztusa egyrésztől a szakmai tekintélytől származó vélemény erejéből, másrészt annak többszörösségéből és közösségi jellegéből merít. És idetartozik még valami: a lírai szöveg felhangzásából származtatott és (felismert) minőség mintha a műnem eredetéhez – az énekes előadás vagy kántálás általi nyilvánosságához – való csatlakozással újra e költészet különmeműsége mellett érvelne. A Szép Ernő- (fel)olvasás, versmondás mint a befogadás talán nem szokványos ajánlata Babits itt idézett kritikájában jelenik meg elsőként: „Szeretek verseket mondogatni, de senkié sem úgy, mint a Szép Ernő verseit. Elmondtam őket mindenkinek, akit szeretek, hogy szeressék azt, amit szeretek.” Ld. Babits Mihály: *Szép Ernő „Énekek könyve”*, In *Nyugat*, 1912. február 16. [V. évf. 4. szám], 363. Ránk maradt továbbá, Hatvany Lajos jóvoltából, a történet, ahogyan a haldokló Kosztolányi Dezso Szép versére, „minden iránt érzékenyül, ami szép, csak annyit horgított felém [ti. Hatvany Lajos felé]: Vörösmarty? S nem tévedtet, mert ennek a versnek [*Homlokomban lassan leléldoz* című – T. Á.] harmadik és negyedik strófáját, mintha csak Vörösmartynek valamely verséből ültették volna át Szép Ernőébe.” Hatvany Lajos: *Szép Ernő*, In Uő: *Irodalmi tanulmányok*, Második kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1960, 242–243. Vagy ide tartozik Devecseri Gábor spontán emlékezésként előadott méltatása: „Egyszer – van már vagy tizenöt éve – egy társaságban Somlyó Györggyel a házigazda könyvtárban megláttuk *Őszes költeményeit*. Fennhangon olvastuk, először csak egymásnak, később egyre többen gyűltek már körénk – fél éjszakán át szóltak Szép Ernő hírjai (nem egyetlen hír tehát, mint sokan gondolták, mint mi magunk is gondoltuk, míg így egyfolytában olvasva e verseket, nem ébredtünk rá egymáshoz tartozóságuk mellett oly sok különböző árnyalatot egyesítő voltukra is.)” Ld. Devecseri Gábor: *„Tegezni az égész világot”* (Szép Ernőről), In Uő: *Lágymányosai ístenei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1975, 385. Uthalatunk arra a tényre is, hogy Tandori Dezső több esetben is nagy jelentőséget tulajdonít e líra akusztikus, felmondásából adódó tulajdonságainak. Mindezt, a teóriában, kritikus reflexióban való elmozdulást, elköteleződést Tandori megörökített Szép-versmondásai mintegy előadójak (Szép Ernő versei – Elmondja: Tandori Dezső, hanglemez, Hungaroton, 1984).

<sup>7</sup> Babits Mihály: *Szép Ernő „Énekek könyve”*, i. m. 363.

<sup>8</sup> Wirkmann Imre: *Szép Ernő: Élet, halál* (A Tett (13. szám), 1916. május 6., 224.)

<sup>9</sup> A vers elsőként a *Nyugat* 1913. évi 16. számában, az ajánlás nélkül jelent meg két másik Ady-vers (*Az árvaság kertjeiben; Hajnallal a bajnalnak*) társaságában. A vers másodsor, immár a Szép Ernőt célzó

ajánlás soraival kiegészülve a *Ki látott engem?* (Nyugat Kiadó, 1914) című kötetben látott napvilágot. *Az elveszett családok* című ciklusba beosztott darab a könyvben is megtartotta *Az árvaság kertjeiben* című darabbal való szomszédtságát (közben ez a vers is gyarapodott egy Laczkó Gézának szóló dedikációval), a harmadik, *Hajnallal a bajnalnak* című mű azonban az *Őszi, piros virágok* ciklusban találta meg végleges helyét.

<sup>10</sup> Az idézetek forrása: Ady Endre *Őszes versei*, Második kötet, szövegmondó: Láng József és Schweitzer Pál, Osiris-Századvég, Bp., 1994, 44.

<sup>11</sup> A kérdéshez ld. Kálmán C. György: *Tegeződve* (Szép Ernő: *Küspañosz*), In *Beszélő* 1992/33., 29.

<sup>12</sup> Ezen irányzat elsőrangú művészi szintézise a *Néked szól* című későbbi (*Nyugat* 1917. 17. szám) Szép-vers lesz, melyben az íráslehetőség már nem más, mint kísérlet annak az interperszonális érintettségnek az újra elérésére, melyet az irodalom intézményesülésével együtt járó közvetettség megtapasztalásának tanúja – a mediatizált olvasó – egyértelmű veszteséggé él meg, és válságjelenséggé válnak, s mely Tóth Árpád szállóigévé lett verszárlata értelmében „a lélektől lélekig” tartó út lehetetlenségének megértését és ebből következő disztíngvált tudomásul vételét írja elő általános befogadói gyakorlatként.

<sup>13</sup> A kifejezés forrása: Ellen Key: *A gyermek évszázada*, Tankönyvkiadó Vállalat, Bp., 1976 (Dr. Szilágyi Pál fordítása)

<sup>14</sup> Ld. Schein Gábor: *Budapest territórizálta a Nyugat első évfolyamaiban* – In *Nyugat népe* (Tanulmányok a Nyugatról és koráról), Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2009., 127–139.

<sup>15</sup> „Ilyen barátságos, kedves világ volt akkor” – jegyzi meg az önéletrajzi beszélő az Apa világáról szólva a *Felnőtteknek* című (Az eredeti 1941-es könyv reprint kiadása: Városi Tanács MEISO, Hajdúszoboszló, é. n., 20.) műben, s elmondható, hogy az idézetben lehető megihitség és elismerés tónusa meghatározza az emlékezésnek a kötetben megjelenő módszerét. A kiegyezés utáni konjunktúra és békekor viszonyait mikrotörténelmi (szubjektív, periférikus és gyermeki) perspektívából láttató könyv semmiképpen sem olvasható a gyermekkor világa elleni vádiratként.

<sup>16</sup> A századvég és századforduló korabeli asszimilációs folyamatok kulturális-személyes kihívására adható válaszok néhány jellegzetes típusát elemzi Gyáni Gábor könyvében: *Budapest – től jön és rosszon* (A nagyvárosi múlt mint tapasztalat), Napvilág Kiadó, Bp., 2008, főként: 59–86.

<sup>17</sup> Főként, ha teljes terjedelmében vagy reprezentatív válogatásban hozzáférhetővé válnak Szép Ernő ezidáig kiadatlan naplói, illetve olvashatóvá válik rendszerezett, feldolgozott levelezése. Ld. *Szép Ernő naplója*, közreadja Bárdos Pál, In *2000* 1990. március [II. évfolyam 3. szám], 44–51.

<sup>18</sup> Kivételként említhető Purcsi Barna Gyula máig is hiánypótló szerepet betöltő monográfiája, mely ugyan javaslatot tesz a Szép-munkák világirodalmi kontextusának meghatározására, de azt leginkább és legtöbb példával alátámasztott módon a szerző színpadi műveinek elemzésekor viszi véghez. Purcsi Barna Gyula: *Szép Ernő*, Kortársaink-sorozat, Akadémiai Kiadó, Bp., 1984.

<sup>19</sup> Ld. *Paul Claudel francia költő verseiből* I., II., III. (Szép Ernő fordításai), In *Nyugat* 1912. szeptember 1. [V. évf. 17. szám] 350–352.

<sup>20</sup> Rónay György utal Szépről készült költői portréja megajzolásakor, illetve e tanulmányban később előkerülő Szent Ambrus-vers olvasásakor az Apollinaire-i poétikával, pontosabban a *Chanson du mal-aimé*-vel való feltételes rokoníthatóságra. Ld. Rónay György: *Szép Ernő*, In Uő: *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1971, 271–280.

<sup>21</sup> Tóth Árpád már megcsontosodott közhelyként említi 1918-as elemzésében a Jammes-vádat: „Szép Ernő költészetének külföldi pendant-ját keresve, Francis Jammes-ot szokás emlegetni. Kétségtelen, hogy a két költő közt több rokononás is lehetett. A külső formák primitív hanyagsága, a bukolikus és gyermeki élmények gyakori szerepeltetése, a kedves tűnődés, a naiv szemlélet, az apró indítékokból keletkező nagy megindulások, mind a két költőnél megtalálhatók. Mégis, inkább jelentősek különbségeik. Jammes semmiképp sem dekadens jelenség, az ő primitív furcsaságai tényleges primitívségek, igazi naivságok kivetítései, bukolikus hajlamai áradóbbak és többszínűek. Szép Ernő viszont művészebb jelenség, komplikáltabb és raffinátabb s egyúttal sötétebb és boldogtala-

nabb." Tóth Árpád: *Szép Ernő: Emlék*, In *Nyugat* 1918. február 16., [XI. évfolyam 4. szám]

<sup>22</sup> A problémát más alkalommal érintettem: Tóth Ákos: *Szép Ernő útja* (Az irodalmi nyilvánoságtól az irodalmi nyilvánvalóságig), In *Híd*, 2012. január [LXXVI. évfolyam 1. szám], 58–64.

<sup>23</sup> A vers cím nélkül a *Nyugat* folyóirat 1910. szeptember 16-i [III. évfolyam 18.] számában jelent meg. Az 1912-ben megjelent *Énekek-könyvtől* a Szép Ernő költői munkásságát lezáró *Összes költeményekig* (1938) következetesen bevezetésként vagy mottóként jelenik meg a költemény.

<sup>24</sup> Szép Ernő: „*Csúnya és árthatmas dolog, hogy a felkelő nap rád süt és te még télenül beverés ágyadban.*” (Szent Ambrus), In Uő: *Összes versei*, Összeállította és szerkesztette: Urbán László, Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2003,

<sup>25</sup> Az alliterációs megoldás nem található meg a mű első, publikált alakjában, ahol is a következő formában szerepelt a sor: „*Könnyeim kis csengő csengenek.*” Ld. 23. jegyzetben i. m.

<sup>26</sup> Szép Ernő: *Sötét* – In Uő: *Összes versei*, 24.

<sup>27</sup> Szép Ernő: *Játék* – In Uő: *Összes versei*, 22.

<sup>28</sup> A Szép érett költészetében a dallam önmagát tematizáló, egy idői előzetességben lévő hangzásszer- visszaverődéseként, reakciójakként bemutatott gesztusa természetesen e művészi felfogásnak többféle érintettségéről is tájékozható. Benne megnyilvánulhat a lírai kifejezés egzisztenciális, proto-romantikus felfogása által hirdetett én-szublimációs aktus, mely Kierkegaard líraelméletében a költői munka menetét ábrázoló híres kép, a Phalarisz izzó bikájának és a felszakadó csodás hangzatoknak kettőssége által a Szép-féle átváltó műveletet [„gyereksírás” → „csöpp csengők”] értelmezni képes indoklásokhoz juthat. A költői szó akusztikus érzetkeltő képességére alapozott lírai definíciók és befogadási, irodalmi kommunikációs teóriák számára pedig kimeríthetetlen tárházat jelent a romantika irodalmában önállóul toposz, a líra örök zenei asszociációit konkretizáló hangszer-motívum megjelenése. A kérdéshez Ld. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* (Zur Lyrik), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1983 (5. Aufl.)

<sup>29</sup> A megképzés térbeliségét remekül példázhatja Szép már említett, *Felnőttnek* című könyve elejére illesztett vallomás: „A gyerekkor felől szól ez a könyvem.” Ha eltekintünk a mondat evidenciát közlő, elsősorban témamejelölésként szolgáló funkciójától, akkor könnyen kihallhatjuk belőle az összetett önértelmezést, mely hangsúlyozza az emlékezésért elkövetett alkotás kontextusát. A mondatban jelentkező térbeliség a memoáriródomal elbeszélőjéhez társított általános „visszafordulás”, a múltbeli tárgy iránti elkötelezettség helyére egy másik modellt állít: a tértként megképzett múlt „felől” való szótást, vagyis a múlt viszonylatában elmerült tudatnak a jelenig hatolása, jelenhez fordulása által megnyitott poétikai lehetőség kiaknázását. Tehát, míg a „hagyományos” emlékező írás alanya mintegy a jelenben elhelyezkedve a múlt felé fordítja arcát, tekintetét, hogy rálátást nyerjen a kiválasztott dolgok életére, addig Szép beszélője a fölélt kor emberének mutatkozik, visszahátrál a beszéd idézett idejéhez, s így az elbeszélésben megkettőzve fordul szembe jelenbeli alakjával. Ez a beszédstátusz, észlelhetjük, elkertül a beszélő „gyermekké” válását nehezítő olvasatok vádpontjait, de nem is egyszerűen a múlt-elbeszélés szövegben megkonstruálódó mostani művét vallja magáénak.

<sup>30</sup> Érdemes felfigyelni – többek közt – a sírásnak az Ady-poétikában Szép elképzeléséhez olykor hasonló értelmi, érzelmi előkészítést sejtető, axiomatikus helyzetére. A megszólalásnak okot adó – nem is szükségképpen magánérdekű – megbízás szerepében is sűrűn feltűnik a sírás, mint a műben ábrázolt problémát nem tematizálva, de a rávonatkozás pszichológiai közvetlenségével feldolgozó szimpotoma. Pl. „*Testamentumot, szörnyűt, írni. / És sírni, sírni, sírni, sírni.*” (*Sírni, sírni, sírni*): „Sohse kíváncsi voltam nagy erdőket nyírni, / Fájásokat fájón, fájlalva lebírni, / De szeretek olykor s manapság írni / S fájó fájdalomat imígyen kisírni.” (*Hát imígyen sírok*) In Uő: *Összes versei*, I. kötet 77., 578. Vö. Babits Mihály: „Ady mondta: nem szabad sohse sírni / és mégis mennyit sírt szegény – / Nem őszintébb vagyok-e én?” (*Törödékek* – In Uő: *Összegyűjtött versei*, A szöveget gondozta: Kelevész Ágnes, Osiris-Századvég, Bp., 1995, 668.)

<sup>31</sup> Apollinaire *Égőv* (*Zone*) című verse, mely ritka erővel összegzi magában a modernséget jellemző eszmei-esztétikai viszonyulás különféle hagyományait, a keletkezését firtató filológia ismert eredménye

szint eredetileg a 'Cri' címet viselte, mely az indoeurópai nyelvek többségével egyező francia szóhasználatban is egyszerre jelent sírást és kiáltást, vagyis ezúttal önmagában egyesíti a kiváltott affektus, válaszreakció vadsága és az artikulációban előrehaladó, szabályozást nyelő hang humanitása közötti átmenetet, egyeztetést.

<sup>32</sup> Devecseri Gábor így ír például: „Versei egyéniségét lehelték magukból. Modorát és modorosságát. Mi választotta el egymástól ezt a kettőt? Legszebb – azt mondhatnám: valóban befejezett – verseiben csak az előbbi jelentkezett. Egyénisége, mely ugyanakkor oly sok közös vonást őriz a *Nyugat*-nemzedék többi kiemelkedő költőjének egyéniségével. Modorossággá ott vált, ahol a maga sajátos pózában megmerevedett, sőt erővel belekényszerítette magát. Nem egyetlen, de egyik legkialakultabb példára az *Összes költemények* bevezető versének két szakasza. A feledhetetlenül szép első szakasz után (»Mint magányos lovas az este, – elér a bánat engemet, – gyereksírás jön fel szívemből, – Könnyeim csöpp csengő csengenek») a második (»Apám után szeretnék futni, – ki a városha vezetett, – s míg a boltok közt báméskodtam, – elengedte egyszer a kezemet») szép alászállás a gyerekkor mélységébe. Élővé teszi az egykori gyermeket, mint József Attila (»A kisgyerek, ki voltam, mégis él még«), mint kortársai közül leginkább Kosztolányi. De hasonló indítási versben még Kosztolányi sem igyekezett akár az olvasóval, akár önmagával elhitetni, hogy *csak* a gyermek él benne. Az olvasó itt várna egy harmadik szakaszt, a magányos lovas képéhez visszavezetőt; de a verset a költő itt, a gyermekkori képnél megkezesíti. E kétszakaszos vers önmagában szép és igaz második szakasza tehát *mint* zárószakasz csonkítás és erősítés. S még nagyon sok az olyan vers, amelyben Szép Ernő teljes tehetségével, egy negyvenéves férfi robusztus erejével gyömöszöli magát a bölcsőbe.” Devecseri Gábor: „*Tegezni az egész világot*” (Szép Ernőről), i. m. 385–6.

<sup>33</sup> Pl. Ungvári Tamás: *Csalódások kora* (A „zsídókérdés” magyarországi története), Scolar Kiadó, Bp., 2010., 317–320. [A részlet önálló publikációként is megjelent: U. T.: *Az elveszett gyerekkor*. Szép Ernő, Babits és a „zsídókérdés”, In *Mozgó Világ* 1999 (25.) 4. szám, 100–106.]

<sup>34</sup> Az elengedett kéz ellenképét – s így jól követhető, kibontható trauma-előzményét – nyújtja a Szép Ernő későbbi, *Add a kezed* című versében megjelenő felszólításnak, mely a kezdeti óhajot hangtól a kérdés tolmácsolásán át a partner felelősségére apelláló, visszautasíthatatlan morális követelésig pásztázik. Az ismétlődő, imperatívuszi bevezető formulának (Add a kezed...) és a hozzá csatolt érveknek, mint a másikkal szembeni valózó elvárásnak kombinációja nemcsak a vers egészen belül mutatnak fel fokozatosságot, de a szakaszok kiképzésében is fellelhető a tendencia. Pl.: „Add a kezed mert álmodok, / Add a kezed mert itt vagyok, / Add a kezed mert meghalok.” Ld. Szép Ernő *Összes versei*, 34.

<sup>35</sup> Az Isten, Atya általi kiűzetés és a sírás, a bibliai jelenet kísérő könyvek összefüggéséről, mint az emberi létet megalapító katasztrófára, nem-hívásra adott üzenet művészi – főként festészeti – formáiról: Darida Veronika: *Filozófiai vallomások* (Szent Ágostontól Derridáig), Kijárat Kiadó, Bp., 2011, 16–20.

<sup>36</sup> Hiszen ami egyfelől az újramondás által a „terápia” lehetősége, jótékony beidegződése s ezáltal a feldolgozási folyamat része, másfelől az elhagyhatatlanság jelződése, az esemény kitorlított, alakzatának befróddása minden utólagos értelmezési kísérletbe. A trauma-beszéd így egyszerre értékelhető az esemény távolmaradását rögzítő s csak a metafora működésében szemlélhető/olvasható *jelként* és az eseményből magából kiinduló, azzal valóságosan érintkező *nyomként*.

<sup>37</sup> A két strófa komponálásában felfedezhető a parabola, példa biblikus-irodalmi funkciójára való utalás, amennyiben egy elvont, eredeti diskurzusában és terminusai szerint kifejtett tételezés (a lírai beszéd és az én egybetartozásának traumatikus jellegéről való beszámolás) a beszéd tárgy átültetése, másik beszédrenden belül történő újraképzése (ezúttal a traumaesemény elbeszélése) által nyer értelmező-kommunikatív formát. A bibliai példázatosság és példázatirodalom, éppen az evangéliumokban használt 'parabolé' kifejezésnek hasonlat és elbeszélés tulajdonságait ötvöző jellege révén, a klasszikus modern poétikák – s így Szép Ernő írásművészeté – számára is a szöveg státuszában megjelenő, többszörös kódolást lehetővé tevő telítettség mintájaként tűnhetett fel. A példázatok poétikai dimenzióinak történeti-filológiai feltérképezéséhez: Mártonffy Marcell: *Az újszövetségi példázatok irodalma* (Poétika és teológia), Akadémiai Kiadó, Bp., 2001, 23–28.