

Az átírás mint kritikai aktus

Szabó Lőrinc költői pályájának az 1930-as évek végére és az 1940-es évek elejére eső szakasza egy, a recepciótörténetben már-már közhellyé merevült ítélet szerint ha nem is törést, de mindenképpen valamifajta megtorpanást vagy kimerülést jelez, amely bizonyos (tematikus vagy stílárius) versszerző eljárások gyakori ismétlődése mellett a legárulkodóbban abban mutatkozna meg, hogy az elismertségét és népszerűségét tekintve ekkor csúcspontra jutó költő a *Harc az ünnepért* c. kötetbe (1938), illetve az 1943-as *Összes versei* számára összeállított új ciklusba (*Régen és Most*) számos olyan, egy-másfél évtizede készült verset felvett, amelyek a '30-as évek versgyűjteményeiből – nyilván nem véletlenül – kimaradtak. Ezeknek az éveknek a legszínvonalasabb, illetve az irodalomtörténeti értékelés számára legjelentősebb teljesítményeit a Szabó Lőrinc-kutatás – szintén viszonylag egységesen – az *Örök barátaink* c. fordításgyűjtemény kiadásában (és a fordítások átdolgozásában), valamint első négy kötetének (*Föld, Erdő, Isten*, 1922; *Kalibán!*, 1923; *Fény, fény, fény*, 1925; *A Sátán műremekei*, 1926) az *Összes verseiben* való újraközlése céljából tervbe vett átírásában (mely munka ötlete valójában több mint egy évtizeddel korábban kezdődött¹) látja – nyilván szintén nem ok nélkül.² Az átírás mint kritikai aktus és mint a költői pálya időnkénti újraértelmezésének művelete beleilleszkedik abba a Szabó Lőrinc-re oly jellemző képletbe, amely a múltnak a változó időbeli perspektíva által kikényszerített folytonos újrateremtéseként írható le és amelyre az átírások mellett elvileg a '20-as években írt költemények felvétele a *Régen és Most* ciklusba éppúgy alkalmat kínál, mint ahogy a *Tücsökzene* önidézetei, illetve – egyáltalán – kompozíciója is idesorolhatók ebből a szempontból. Köztudott, hogy Szabó Lőrinc pályájának poétikai és politikai értelmezhetősége szempontjából a recepció ugyancsak döntő jelentőséget tulajdonított a *Vezér* c. vers két változata összevetésének is. Az alábbi elemzés tárgyát azonban az első négy verseskötet újraírására korlátozza, amivel elsősorban az avantgard poétikák feltételezhető hatásának sorsára, illetve szerepének újraértelmezésére, még inkább azonban egyáltalán az átírás esetleg kibontakozó stratégiáira kérdez rá.

Bár ezeket a szempontokat nem feltétlenül gazdagítja jelentős mértékben annak lehetősége, hogy az átírás aktusát szövegváltozatok viszonyaként megközelítve a legkülönbözőbb irodalomelméleti előfeltevések és belátások mozgósíthatók (nyilván nem függetlenül az elemzés által érvényesített vagy előhívott szövegfogalomtól), mégis érdemes szem előtt tartani azt, hogy ez a jelenség legalább három képletet magában rejt, amelyek hozzájárulhatnak az elemzés tagolásához. Egyrészt – a „javítás” fogalma mentén – kibontakoztatható egy stíluskritikai aspektus, amely feltehetőleg annak feltárását teheti lehetővé, hogy a négy kötet mely jellegzetes szövegalakító eljárásai, illetve beszédmódjukat meghatározó poétikai elvei esnek mintegy az átírás áldozatául. Ez a szempont, amellet, hogy nem feltétlenül mutat ki egyértelműen kijelölhető alakulásirányokat, illetve az egyszerű lexikai vagy szintaktikai cseréktől a vers beszédhelyzetének átpragmatizálásáig, sőt – egy-két esetben – szinte az egész vers „lecseréléséig” formailag radikálisan eltérő átírási stratégiákat kényszerül homogenizálni, egyszersmind szükségszerűen előhív egy következő megközelítési lehetőséget, amely a szövegváltozatok viszonyát intertextuális (vagy – Gérard Genette terminológiája szerint³ – hipertextuális) összefüggésként fogja fel, hiszen a Genette által aktualizált kifejezéssel „palimpszesztusnak” nevezhető intertextuális viszonylatnak alighanem az átírás a legmagától érthetőbb megvalósulási formája.

A szövegváltozatok intertextuális kapcsolata elvileg felveti annak teoretikus lehetőségét, hogy egy ilyen megközelítés eltekintsen az időbeli egymásután kronológiai kényszerétől (vagyis az eredeti variánsoknak pusztán az átírt változatok „pretextusaként” való felfogásától),

sőt esetleg meg is fordítsa azt, bár ez utóbbi lehetőség aligha kompenzálhatja az irodalomtörténeti aspektus hatástalanításával előálló veszteséget. A változatok viszonyát intertextuális játéknak tekintve ugyanakkor láthatóvá tehetők olyan összefüggések is, amelyek a „javítás” sémájában az eredeti változat pusztá kiindulópontként való kezelése és odahagyása miatt esetleg rejtve maradnak, és amelyek – különösen a szövegek határmezsgyéjén – a szövegek egymást értelmező aktivitásaként, sőt akár kizárólag a szövegek viszonyában létrejövő alakzatok poétikai effektusaként jelentkeznek, amire többek közt Barbara Johnsonnak a Baudelaire prózaverseit a lírai változatokkal egybeolvasó elemzése⁴ mutathat példát. Ez a – harmadik – szempont tehát a szövegek egymást értelmező párbeszédére összpontosíthatna, a szövegváltozatok viszonyát – a szociológiától kölcsönzött kifejezéssel – interpenetrációként felfogva, azaz olyan rendszerek viszonyaként, amelyek csakis kölcsönösen egymást feltételezve képesek létrehozni és reprodukálni önmagukat.

Természetesen a „javítások” egy része a szöveg olyan, legalapvetőbb szintjére vonatkozik, amelyek önmagukban aligha, csupán egy tágabb poétikai kontextusban ruházhatók fel olyan funkcióval, amelyekben ezeknek az átalakításoknak az átírás kritikai teljesítményében betöltött szerepe belátható, pl. a tipográfiai megoldások látványos megváltoztatása, így a *Fény, fény, fény* jellegzetes – és a dikció szüneteit, töredezettségét jelölő – gondolatjel- és kettősponthalmozásának elhagyása (párhuzamként Gottfried Benn hasonló interpunkciós eljárásainak látványos egyszerűsödése kínálkozhat az „expresszionista korszaka” után), vagy a – szimbolikus szerepkört sugalló – nagybetűs szavak számának csökkenése tekintetében (igaz, ez utóbbi esetben – és ez más szinten is megfigyelhető az átírásokban – az ellenkező eljárásra is van példa: elsősorban a ‘30-as évek verseiben hangsúlyossá váló kifejezések korábbi előfordulásait emeli ki a nagy kezdőbetűs újraírás). Az olyan, „normatív” jellegű stilisztikai eljárások, mint pl. a szóismétlések elhagyása vagy a szinesztéziák feloldása (pl. az „aratók illatos dalait” kifejezés jelzőjét a *Szénásszekér ment át a városon* c. versben a későbbi, immár csak *Szénásszekér* címet viselő változatban a „bőrtörű” szó helyettesíti, az eredeti jelző hordozta tartalom azonban – jellegzetes módon – nem tűnik el, a vers egy előző sorába újonnan beillesztett „édes szagban” fordulattal tér vissza) poétikai kódoltságukban az expresszionista stílusjegyek kritikájaként is felfoghatók, pl. a szóismétlések „tilalma” egyben a szaggatott dikció, a tempós ritmika effektusainak tompításához is hozzájárulnak, tehát ez a stíluskritika részint egybeesik a mindennapi nyelvérzék kontrolljával.

Ez avval magyarázható, hogy az átírásokban gyakran érzékelhető éppen a mindennapos nyelvhasználat poétizálásának törekvése. A szintaxis „javításának” a *Fény, fény, fény* sok verse esetében kardinális, de *A Sátán műremekei* hosszú mondatainak gyakori rövidítésében (pl. a mellérendelő szerkezetek egyszerűsítésében, a felsorolások megrostálásában) is tetten érhető művelete, amelyet egy jellegzetes történeti argumentáció a versnyelv „klasszicizálódásának” bizonyítékeként kezel, inkább a dikció élőbeszédhez való közelítésének egyik stratégiájaként fogható fel, hiszen a redundancia megszüntetésének egyéb eljárásai is azt tanúsítják, hogy ezeket inkább a mindennapos nyelvhasználat általános „stílus szabályai”, mintsem a „szép beszéd” eszménye vezérli. Ez a – gyakran, pl. a *Van a pénznek lelke, barátaim!* új változatában (*Van lelke a pénznek*) szerencsés eredményű – normatív stíluskenyszer helyenként ráadásul bizonyos poétikai effektusokat is megtör, pl. a *Grand Hotel Miramonti* zárlatában az eredeti „világronc” kifejezés második tagjának elhagyása a szövegből tematikailag vagy mint a fölösleges redundancia megszüntetése megindokolható ugyan, ellenben éppen a zárlat hangsúlyos pozíciójában szakítja meg vagy teszi felismerhetetlenné a vers kompozícióját megszabó tropológiai folyamatot (melynek alapsémája a materiális világ „kifosztása” az ezáltal a szó szoros értelmében megelevenedő elegáns szálló működése által). A normatív stíluskenyszer lehet az oka azoknak a – pl. Rába által is kifogásolt⁵ – lexikai cseréknek, amelyek a vers képalkotásának egyszerűsödését vagy konnotatív gazdagságának csökkenését eredményezi (pl. az imént idézett *Szénásszekér*-ben a „tétova és perverz városon” sor jelzőit a

„villanyfényes” és a „síri” kifejezések váltják fel, aminek az antropomorfizáció megszüntetése mellett az idegen szó elhagyása lehet a másik motivációja).

Az átírások evvel előkerülő két meghatározó művelete, a lexika átalakítása, illetve az antropomorfizmusok elhagyása már kézzelfoghatóbban jelzik azt a distanciát, amely az új változatokat az eredetiektől elválasztja, s amely elsősorban a *Te meg a világgal végrehajtott* poétikai fordulat „nyomát” vetíti vissza a ‘20-as évek költeményeibe. Bár ez utóbbiak innovatív képalkotásának legsikerültebb példái az új variánsokban is megtalálhatók, a ‘20-as évek sajátos – Rába által némiképp igazságtalanul, bár újhordas költészeteszménye felől beláthatóan „a stílus vadhajításainak” nevezett⁶ – szóképzését az átírásokban egy olyan szókészlet megjelenése viszonylagosítja, amely elsősorban a *Te meg a világ* (*Az Egy álmai, Börtönök, Embertelen*) jellegzetes elvont metaforikájához kapcsolódik, pl. a „tükör”, az „agy” (pl.: „ne rájuk – ide nézz! –:” [*Reménytelen ég alatt*] – „Ne oda – agyamba nézz:” [*Ellentétek*]), vagy a rabság önértelmező és önmegjelenítő motívumában. A *Nem nyúlok hozzád*, csak nézem, hogy alszol 2. szakaszának zárata („[...] Óvatos/ lelkem tüskéit fordítom feléd, mert/ azt hiszem, te is arcom mása vagy/ s megölsz vagy megrontasz a szerelemben.”) az átírással a *Semmiért Egészen* intertextuálisan jelölt párdarabjává emeli a verset („[...] óvatos/ lelkem tüskéit fordítom feléd./ mert törvény véd s mert zsarnokom lehetsz.”). Akárcsak a *Mit kaptam én még a világtól?* (új címe szerint *Utazás háború után*), a *Ma minden léggömb égbe szökik* (az 1943-as változatban: *Csodálkozás*) szcenikája is a test mint börtön képzele mentén alakul át az átírás során. A közvetlen érzékelésnek a ‘20-as évek kötetében oly meghatározó elve itt, a lexika szintjén is háttérbe szorul, jellegzetesen pl. a bomlás és pusztulás organikus folyamataira utaló kifejezések (pl. a *Föld, Erdő, Isten* XXIX. darabjában: „[...] Keserű szél/ döngeti az ég rothadt kapuit,” - „[...] Keserű szél/ törte be az ég fénylő kapuit,”) kigyomlálásával, de az eredeti változatok közvetlenül (bár tárgyiasan) erotikus kifejezései is áttételesebben, metaforikusan „rejtve” térnek vissza az átírásokban.

Az antropomorfizáció retorikai stratégiájában inkább egy funkcióváltás, mintsem egy statisztikailag jelentéssé tehető különbség érzékelhető az összevetésben: bár különösen az ígés antropomorfizmusok jelentős részét Szabó Lőrinc kiiktatja az új változatokból, sok újat is létesít. Mégis szembeötlő az eltérés: míg a kép dinamikáját vagy a kép létrejöttének mozgását érzékeltető antropomorfizmusokat az új változatok jelentős részben elemeikre bontják, azok, amelyeket megtartanak, elveszítik a kép létrehozójává allegorizált kifejezést (pl. az *Operába indul az autó* első változatában szereplő „[...] amikor november/ megtáncoltatta az első/ hópelyheket az ablak előtt” fordulat megfelelője az átírt változatban már csak a „pelyhek táncát” láttatja, az újonnan létesítettek pedig (pl. „a föld vegyész kezében” [*Séta közben*] vagy „[...] hány/ akarát lükteti össze/ a percek mozaikjait és/ mennyi erő a körútak/ egy-egy mozdulatát!” [*Töprengés egy körúti padon*])) általában a kép vagy a jelenet absztrakcióhoz járulnak hozzá evvel az eljárással, vagyis az antropomorfizmus alakzatának funkcióváltása a kép vagy a képalkotás dinamikájától azok absztrakciója felé való fordulásban válik megragadhatóvá.

A közvetlen látvány absztrakciójának képlete már a *Föld, Erdő, Isten* újraírásaiban is megfigyelhető, de pl. a *Kalibán!* címadó versének kezdetén is az „értelmetlen tündérajátékok” kifejezés váltja fel az eredetiben szereplő „mágneses és nehéz sugarakat”, és az új változatba Szabó Lőrinc is beilleszt egy olyan részt („Az aljas élet szégyelli magát/ és álarcot vesz fel és hisz neki.”), amely az ember géppé való átalakulásának egyfajta értelmezéseként is olvasható. Az általánosítás vagy fogalmivá alakítás egész verskompozíciókat is érint, pl. a *Meghalni ilyen fiatalon* új változata egy erkölcsi-jogi szókészletből építkező dialógust helyez az eredeti zárlat helyére („Ki a bűnös? Tán én magam./ Ne reményt ígérj, gyűlölet –/ erőt adj! az kell!...A jövő/ reménytelen is megjöhet!”). Egyáltalán gyakorinak nevezhető az érzékletes képek olyan metaforikus fordulatokkal való helyettesítése, amelyek – hasonlóan Szabó Lőrinc és József Attila ‘30-as évekbeli költészetének egy jellemző eljárásához – a fogalmak vagy egyéb nem

képi elemek tárgyasításaként írható le: pl. a *Tízezer éhes nyíl vagyok* második szakaszában, amelynek 1926-os szövege az én szimultaneitásának képletéhez illeszkedik („A lelkem tízezer robbanás/ tízezer éhes nyíl vagyok;/ átfúródom a nőkön, falakon,”), az újraírt, *Nyugtalanság* címmel közölt változat viszont „a világ husába” irányítja a nyílvevőket.

Ez a folyamat alighanem tágabb értelemben is a dikció beszélt nyelvhez való közelítése melletti másik meghatározó jelentőségű változtatásnak tekinthető az átírásokban. Ez utóbbi a leglátványosabban a *Fény, fény, fény* – Rába szerint⁷ – szintaxisromboló mondatképzésének visszavonásában ragadható meg. Rába a *Fény, fény, fény* eredeti szintaxisát még a Stramm-féle „szóköltészeténél” is radikálisabbnak tartja, noha ez utóbbiakban a szavakban vagy tömondatokban általában több mondatlehetőség egyfajta csomópontja ismerhető fel. Hogy Szabó Lőrincnél sokkal inkább rekonstruálható vagy egyszerűen félbehagyott mondattöredékekről van szó, azt éppen a *Fény, fény, fény*nek a szintaxist nagyobbbrészt „helyreállító” átírásai bizonyítják, pl. a *Sikolts, gejjír! Tavasz! Égbetörő!* eredeti nyitányát („Tavasz! – Forognak – Valaki –/ A lélek ventilátorai. –”) az átírás a mondat „összerakhatóságát” akadályozó közbevetés („Valaki”) kiiktatásával („Tavasz! – Zúg, tisztít valami.–/ A lélek ventilátorai...””) teszi szabályosabbá, az utolsó szakasz kezdetét („Szépségek – Élni! - Tavaszi dalok!/ Örjögő ventilátorok!”) pedig szabályos, „teljes” mondatok helyettesítik. Az átírások tehát nagyobbbrészt megszüntetik a *Fény, fény, fény* töredékes szintaxisának azon effektusát, amely a felkiáltások, felszólítások vagy egyszerű megnevezések sorozatával az érzékelés pillanatszerűségében, a vershelyzet egyes momentumokká tördelt idősmájában lokalizálja a lírai ént s ezáltal a közvetlen érzékelés, a váltakozó látvány megragadhatatlan perspektivikájával ruházza fel azt. Ezt a változtatást a képalkotás átalakítása is tükrözi: míg az *Iszonyodva nézlek*, áldott kenyér második szakaszának önreflexívként is olvasható mondatai („[...] A kép rohan,/ tárult mezőkre, boldogan./ – A kép! most visszafelé! – keserű/ átváltozások [...]”) által bevezetett átváltozássorozatok az eredeti inkább csak egymás mellé halmozott érzékletekként prezentálja, az átírt változat (*Kenyér*) – az idézett sorokat elhagyva – múlt időben előadott történések sorozatává fűzi.

A *Fény, fény, fény* és *A Sátán műremekei* szaggatott, gyors ritmusú dikcióját meghatározó különféle eljárások jelentős része tehát átalakul az új variánsokban. Az eredeti változatok egyik – alighanem Babits hatására utaló – jellegzetességét, a hátravetett (részben értelmű) birtokos jelzős szerkezeteket, amelyek a hangsúlyozás rendjét befolyásolva a beszédmód egyfajta deklamációs modalitásához járulnak hozzá, az átdolgozás sok esetben más, a beszélt nyelvhez közelálló mondatfűzéssel helyettesíti (pl. az *Amiért nemcsak templomokat* újraírt s ekkor már az *Ünnep* címet viselő változatában: „[...] félelmetes/ gazdáit a pénznek, szemtelen/ vigéceit a jóságnak [...]” – „[...] félelmetes/ pénz-szörnyeket, nemcsak ifjú/ lelkesedést, friss vért, kacagó/ lányokat s gyermeket [...]). Az ilyen eljárások helyenként az eredeti fordulat szemantikai összetettségét is feloldják, pl. ugyanebben a versben a sorok új elrendezése az enjambementnek a (sorvég képezte szünet révén) a jelentés létrejöttét dinamizáló teljesítményét hatástalanítja: míg az eredeti változat zárlatának („a megnyugvást, a Semmit, aki/ az idő/ teljességében értem is/ eljön s dajkáló karjaiban/ elringat mindörökre, ámen.”) egyik különösen rövid sora az olvasás menete szerint először egy pillanatra azonosítja egymással a „Semmit” és az „időt”, az újraírt változat az enjambement áthelyezésével („a semmit,/ aki az idő teljességében/ értem is eljön/ és áldott karjaiban/ elringat mindörökre, ámen.”) megszünteti a kétféle szintaktikai kapcsolódás felvillantott lehetőségében rejlő eredeti dinamikát.

A szintaktikai és retorikai transzformációk tekintetében tehát összefoglalólag az állapítható meg, hogy ha az átíratok mégoly heterogén stratégiáiból kibontakoztatható valamilyen implicit kritika iránya, akkor az elsősorban a dikció élőbeszédhez való közelítésében, a közvetlen percepció – részint az expresszionista líra hatására visszavezethető – elvének, illetve a beszédhelyzet egyfajta pillanatokra bontott jelenszerűségének elutasításában ismerhető fel. Ez egyben azt is jelenti, hogy az átírások természetesen a ‘30-as évek Szabó Lőrincének hangjához

hozzák közelebb az eredeti változatokat, ez a folyamat ugyanakkor nem értelmezhető a „klasszicizálás” oly sokszor sulykolt képlete mentén.

Korántsem biztos azonban az, hogy a ‘20-as évek verseinek „újrakódolásában” feltárulkozó kritikai folyamat pusztán mint ilyen, azaz csakis kritikaiként interpretálható, pl. a szövegváltozatok viszonyának intertextualitását előtérbe helyezve. Az eltérések mértékének skálája természetesen ebből a szempontból is szélesnek bizonyul, a vers szinte teljes lecserélésétől pusztán egy-egy szó megváltoztatásáig, ugyanakkor ez utóbbi művelet is kiválthatja a szöveg teljes újratematizálódását, pl. a *Föld, Erdő, Isten* záródarabjában, ahol a második szakaszban kétszer előforduló „szeretet” szó helyére a „harc” és a „hit” kerülnek („[...] megtörtem a szeretetben/ [...] megtartalak a szeretetben” – „[...] megtörtem a harcban, hitben,/ [...] megtartalak a harcban, a hitben,”). Néhány esetben viszont az újraírás az eredeti szöveg valamely retorikai eljárását ismétli vagy sokszorozza meg, pl. az *Idegenek* új változatában (azon ritka esetek egyikében, amikor Szabó Lőrinc bővíti is a szöveget) a címadó szó hangalakjával folytatott játék („külön ideg külön idegek közt,/ idegen marad az idegenek közt:”) ismétlődik meg egy másik szóval is („maga az Ember, az Egy, az Egyén”).

A változtatásokat az eredeti szövegek mellé helyezve feltűnő gyakorisággal chiasztikus szerkezetek bontakoznak ki, ami – azon túl, hogy ennek az alakzatnak a *Te meg a világtól* kezdve jut kitüntetett szerep Szabó Lőrinc költészetében – már csak azért is figyelemreméltó, mert a párhuzam vagy azonosság és az ellentét, de még inkább az azonosítás és a felcserélhetőség kettős mozgása, amelyre ez az alakzat alapul, éppen az eredeti és az átirat viszonyát képezi le. A *Sikolts, gejzír! Tavasz! Égbetörő!* már idézett zárlatának újraírásában az első felkiáltás („Óh, be nagyon hívsz! – Indulok,”) az eredetiben szereplő mondattöredékekre („Szépségek – Élni! – Tavaszi dalok!”) vonatkoztatható, ugyanakkor a második sor („a mindenségbe széthalok...”) szemantikai oppozíciót képez ezekkel. A *Föld, Erdő, Isten* VIII. darabja eredeti és újraírt szövegének „egymásrahelyezéséből” kibontakozó chiazmus („[...] Ujjaid/ tegnap remegve kérték kezemet/ és ma ijedten futottak előlem.” – „[...] Ujjaim/ tegnap barátként fogták kezedet,/ s ma kerülték, s szenvedtek nélküle.”) egyrészt az ujjak összefonódásának és szétválásának képét vetítik ki egy metafiguratív szintre, másrészt viszont megkettőzik a „tegnap” időhatározó referenciáját, hiszen a két változat viszonyában egy időbeli folyamat is kirajzolódik („remegve kérték” – „barátként fogták”), amivel egyben az eredeti változat maga is felruházódik a múlt időindexével, legalábbis az átirás felől nézve.

Ritkább, de azért feltűnő eljárás a chiasztikus újrendezés olyan változata, amelyben a létrejövő alakzat metafiguratív szinten feltárulkozó jelentése (vagy jelentéslehetősége) az első változat egyfajta alátámasztásaként vagy megerősítéseként fogható fel. Az *Örök ösztönzőm, áldott anyaföld!* c. vers első változatának jellegzetes panteisztikus képlete („mert ketten Egy vagyunk, Én és a Föld;/ napos csirái bomlanak belőlem,/ mert én vagyok a fű, a föld.”) a *Misztikus hódolat* címet viselő átiratban úgy ismétlődik meg, hogy a harmadik sor birtokviszonya megfordul („mert ketten egy vagyunk, én és a föld;/ az én csiráim törnek ki belőle,”), s az így előálló chiasztikus szerkezet formailag is az összefonódás képzetével ruházza fel a két változat intertextusát, ami jelen esetben kissé meglepő is, mert az átdolgozások általában inkább visszavonják a panteisztikus azonosulás lehetőségét a versekben, ezt Szabó Lőrinc csak majd kései pályaszakasza eleveníti fel ismét. A chiazmus formája felfedezhető az el- vagy kihagyások viszonyában is, pl. a *Wild West Európában*, melynek első változata a szöveg elején megadja a „csorda” metaforájának némiképp példázatos feloldását („Nagyvárosokban, a pénz/ aszfaltozott vadászterületein/ keresi az éltető/ füvet az emberiség,/ a véletlen csordája. [...]”), ami az átirat változatból kimarad („füért loholnak egész nap/ a jámbor csordák. [...]”), ez ugyanakkor a zárlat képének megfejtését tartalmazza („este a szerelem/ ünnepi istállóiban/ kétszáz meztelen női comb/ hódol és szalutál.” – „este a szerelem/ ünnepi istállóiban, a csodarevű/ tetőpontján/ egyszerre kétszáz meztelen/ női comb tiszteleg.”).

Az átirások szintén jellegzetes stratégiája figyelhető meg az újrapragmatizálás különböző

eljárásaiban, pl. a jelenetek átrendezésében, vagy éppen az időszerkezet vagy az időviszonyok hasonló megváltoztatásában, amire a *Föld, Erdő, Isten* imént idézett verse is példát mutatott. Az át- vagy újraszcenizálás különösen a *Kalibán!*-tól kezdve játszik fontos szerepet az átírásokban. A *Kalibán! Átkozd meg a várost és menekülj!* címet viselő ciklusában pl. a város mint helyszín nyer egyértelműbb, ugyanakkor az absztrakció lehetőségét is nyilvánvalóbbá tévő kontúrokat. A *Pókokat rakok a szemeibe* (az átdolgozás után: *Akkor*) zárata viszont a beszélő önmegjelenítését is elvontabbá, illetve némiképp allegorikussá teszi („Akkor aztán/ beleibe tapos a sarkam/ és bosszút állok/ és pókokat rakok undok szemeibe!” – „De akkor/ én se fogom tudni,/ hogy beleibe tapos az igazság/ és koldusnak állítja ki a sarokra/ és bosszút áll/ és pókokat rak undok szemeibe.”). A zárlat két változatát egybeolvasva itt is egy chiasztikus mozgás válik láthatóvá: az „én” helyére lépő „igazság” egyrészt a bosszú vagy átok képletét értelmezi át, elvontabbá téve a vers szcenikáját, de felfogható (a szó szoros értelmében) a kései változat utólagos „költői igazságszolgáltatásaként” is. A cserét a másik irányban végiggondolva ugyanakkor egy olyan olvasat lehetősége is körvonalazódik, amely az eredeti változat rejtett allegorikusságára hívja fel a figyelmet azáltal, hogy az „én” és az igazság” felcserélhetőségét láttatja be. Ezen kívül felfogható az átírat az eredeti szöveg én–pozíciójának kritikájaként is, amennyiben a zárlatban megfogalmazott fenyegetés (legalábbis a lírai én általi) beválthatatlanságát mutatja („én se fogom tudni.”).

A *Bazilikában zúg a harang* eredeti változatában (amelyben még szerepel a Sárközi Györgynek szóló ajánlás, illetve a beszédhelyzetet jelölő preambulum [„*Valaki szól:*”]) egy harmadik személy kommentálja a vers reflexiósorozatát kiváltó beszélgetés jelenetét („s az utcán két fiatalember/ vitázik a költő/ ideális feladatairól –”), míg az átírt szöveg e jelenet egyik szereplőjét szakítja meg a párbeszédben (vagy önmagával folytatott párbeszédben) s idézi a harmadik alak (ez a „láthatatlannak” nevezett „*Valaki*” ebben a variánsban is alig nyer kontúrt) ily módon múlttá váló ellenvetéseit: „a barátommal hadakoztam,/ mialatt magammal hadakoztam,/ úgy éreztem, egy harmadik/ áll mellénk, láthatatlanul/ egy harmadik, valaki, idegen./ Munkás lehetett, vagy munkanélküli,/ figyelte a vitánkat/ és én hallottam gondolatait./ Így válaszolt:”. Az átírt változat evvel az átalakítással méginkább kiemeli, hogy a mindkét verskezdetben szóba hozott „vitát” a költő feladatáról alighanem éppen az azonosíthatatlan harmadik közbeszólása jelenti.

Az átpragmatizálás másik jellegzetes – bár ritkábban előforduló – módozata a megszólaló vagy a megszólított személyének grammatikai megváltoztatásának – Genette által „transzvokalizációnak” nevezett – művelete. Az *Átkozd meg a várost és menekülj* c. versben (az átírt változat címe: *A szörnyeteg városa*) leírt és „halott szörnyhöz” hasonlított ház nagyvárosi víziójába az átírás már belefoglalja a beszélőt is, hiszen a megszólított „ti” helyére számos esetben a „mi” névmás kerül. Az átírat ezzel természetesen megfosztja a szöveget a megszólítás beszédaktusától vagy legalábbis annak dominanciájától (a többes szám első személyű mondatok a szövegben nem önmegszólítások, inkább konstatív modalitásúak). Ez a vers beszédhelyzetét is kimozdítja a kissé prófétikus attitűdből s így a – Rába által Georg Heym nagyvároslírájához hasonlított⁸ – vízió is egy absztraktabb scenika vonásait ölti magára. Ezzel egyébként egy nagyon érdekes és tanulságos stratégia is láthatóvá válik, amely az átírások több eljárásában is érzékelhető, méghozzá a beszéd közvetlen cselekvésszerűségének, performativitásának (legalábbis részleges) visszaszorítása egy tárgyiasabb, konstatív modalitás érvényesítése érdekében, (pl. a *Fény, fény, fény* töredezett szintaktikai alakzatainak helyreállító-kiegészítő átalakítása vagy a felkiáltójel elhagyása a *Kalibán* címéből is értelmezhetők ennek a folyamatnak a megvalósulásaiaként). Ez megintcsak előhívja az eredeti változatokkal szembeni distancia (csak részint időbeli) képletét, hiszen a nyelvi cselekvés hangsúlyozott performativitása (pl. a megszólítás, felkiáltás és egyáltalán a beszéd közvetlen érekelést imitáló pillanat- vagy jelenszerűsége) mindig magával vonja a beszédhelyzet közvetlenségének, a megnyilatkozás hangsúlyozott jelenbeliségének nyomatékos effektusát, így ennek

háttérbekerülése természetesen az eredeti beszédpozíció múlttá idegenítéseként érthető az átírások metapoétikai önértelmezésének szintjén, hasonlóan egyébként Baudelaire prózaverseinek az eredeti, lírai variánsokhoz való viszonyulásához.

Az átpragmatizálás talán legjellegzetesebb eljárása szabó Lőrinc átírásaiban éppen az időviszonyok átalakításában azonosítható, amint azt már az imént idézett példák némelyike is láthatóvá tehetné. Ez a folyamat általában az eredeti variáns múlttá távolításaként írható le, ugyanakkor ennek ellenkezőjére is akad egy-két példa, így a *Tihany partján* a hegy alatt zárlatának megváltoztatásában.

Az időviszonyok, pontosabban a perspektíva különös váltása tárul fel pl. a *Föld, Erdő, Isten* XI. verse kezdetének – egyetlen ige cseréjére korlátozódó – megváltoztatásában: az új változat („Amint felfelé mentünk [...]”) a visszatekintésnek a perspektívaváltás által képzett távlatából mintegy befejezi az eredeti nyitány szintén múlt időben ábrázolt jelenetét („Amint felfelé jöttünk [...]). A *Nagy nyaramban tavaszi lepke* c. vers átírata (*Mitológia*) a lírai én eredeti önjellemzését („nem illik hozzád ez a rút,/ lázadozó, lomha nagy állat.”) utalja a múltba, illetve jelzi annak érvénytelenségét vagy megváltozását, ráadásul úgy, hogy a lecserélt „lázadozó” kifejezést az új variánsba is beépíti, még látványosabbá téve magát a cserét („lázongva tiszteli bizalmad/ a meggyávult, lomha, nagy állat.”). Ezek és az ilyen típusú átalakítások nem feltétlenül tekinthetők az átírások legjellegzetesebb eljárásainak, ugyanakkor megnyitnak egy olyan perspektívát, amely láthatóvá teszi azt, hogy az új változatok nagyon is tudatában vannak, hiszen reflektálják azt a távolságot, amely az eredetitől elválasztja őket. Ha más esetleg nem, ez mindenképpen azt tanúsítja, hogy az átíratok nem kizárólag vagy egyáltalán nem az eredeti változatok „helyett” készültek, azaz nem azok eltörlésében vagy megszüntetésében áll az értelmük. Hogy ez mennyire tudatos, azt Szabó Lőrinc 1943-as *Összes versei*hez mellékelt írása bizonyíthatja, amelyben azt a, közvetlenül a filológusoknak szánt – lehetőséget emeli ki, hogy olvasója „így is dolgozhat majd a régi és új variánsokkal, összevetésekkel; sőt most dolgozhat igazán velük.”⁹

Az, hogy a szövegváltozatok intertextuális játéka sok esetben szintén magát a variánsok közötti viszonyt emelik ki, pl. a deiktikus elemek kettős kódolásával vagy állítják azokat metafiguratív önértelmezésük középpontjába, az átírás gyakorlatában legalább kétféle stratégiáról árulkodik: az átdolgozások azon törekvéséről, amely a saját életmű korábbi szakaszának poétikai arculatát átalakítva vagy átrendezve azok implicit kritikáját teszi láthatóvá, illetve – ami tulajdonképpen ugyanennek a folyamatnak egy másik aspektusa – az eredeti szövegek interpretációjának attitűdjéről (ahogyan az új változatok megértéséhez is az eredeti szövegek kínálnak legalábbis egy lehetőséget). Mint már az átpragmatizálás különféle módozataiban látható volt, az intertextuális transzformációk¹⁰ sok esetben éppen azt a jelenséget helyezik a középpontba, amelyet a szövegvariánsok intertextuális kapcsolatuk általi újrakódolásának lehetne nevezni. Az, hogy a variánsok egymás értelmezéseiként is működhetnek, szükségszerűen következik abból a belátásból, hogy poétikai karakterük sok esetben szinte egyáltalán nem írható le egymástól függetlenül.

Az átalakítások legszembevetőbb eljárása kétségkívül a címadás megváltozott technikáiban figyelhető meg. Ezek legáltalánosabb vonása abban ragadható meg, hogy az új címek sokkal egyértelműbben vonatkoztathatók a versszöveg egészére. A *Föld, Erdő, Isten* darabjainak az egyes szövegek sorszáman, illetve a kezdőszavakon kívül nincs címe, míg az átírásokban átfogó, a tematikus összefoglalás vagy előreutalás funkcióját ellátó címek kerülnek a sorszámok alá. Az átdolgozás a többi kötetben is új címmel látja el a versek nagy részét, amelyek általában semleges modalitású, tárgyyszerű, tömörítő vagy leegyszerűsítő (pl.: *Szénásszekér ment át a városon* helyett *Szénásszekér*), sokszor a képaláírásokra emlékeztető (pl.: *Lombosodó napos tavaszban* helyett *Varázkert*) vagy – más esetben – a vers befejezettségét (pl. nominalizálás által) sugalló, olykor a beszédhelyzet jellemzését vagy meghatározását nyújtó (pl.: *Ma minden léggömb égbeszövik* helyett *Csodálkozás*) formulákból építkeznek.

Ezek az eljárások összességükben az eredeti szövegtől való távolságvétel műveleteként foghatók fel vagy írhatók le, amely – a *Föld, Erdő, Isten* új címadásához hasonlóan – abban fejeződik ki a legegértelműbben, hogy azokat a verscímekeket, amelyek a versszöveg egy-egy sorával vagy részletével egyeztek (azaz a cím és a textus szerves összetartozását a cím versszövegben való bennefoglaltságával, vagyis a versszöveg általi megismétlésével fejezték ki), az átiratok szinte kivétel nélkül lecserélik. Végsősoron tehát a szövegek (Genette fogalmával élve) paratextuális környezetének átrendezése is tulajdonképpen a vers azonosítása és a verstest közötti feszültséget érzékelteti, azaz – az átirás és az eredeti közötti időbeli távolság mellett – a szöveghez való viszony megváltozását is jelzi (idesorolható még az eredeti, alkalmi ajánlások elhagyása is, ez azonban a versgyűjtemények összeállításának viszonylag általános elve). Megjegyzendő itt még, hogy az, hogy Szabó Lőrinc lecseréli az eredeti, Rába szerint gyakran „harsogó”¹¹ verscímekeket, nem feltétlenül válik az új variánsok esztétikai hasznára, hiszen az új, általánosító, olykor azonban semmitmondó vagy közhelyes címváltozatok helyenként már-már kommentárnak hatnak, mint pl. a *Minden szent fények elbucsúznak* új címének túlértelmező formulája (*Zűrzavar és kétségbeesés*) esetében.

Az új címeknek természetesen a szövegek átpragmatizálásában, sőt – bizonyos esetekben – újrakontextualizálásában is jut szerep, így pl. a *Föld, Erdő, Isten* XVII. és XXXIII. versei a szövegben megszólalót megnevező új címek (*A szelíd tanítvány, A barbár tanítvány*) révén válhattak egyértelműen Szabó Lőrinc és Babits barátságának dokumentumaivá: a kontextus ezúton végrehajtott kijelölésében vagy homogenizálásában rejlő csapda abban ismerhető fel, hogy bár ezekben az esetekben éppen az átirás látja el közvetlen vagy kizárólagos referenciális kerettel a szövegeket, a változtatásokkal létrehívott kettős kód ezt eleve megbontja. A XXXIII. vers szövegének módosításai kettős perspektívát képezve ellentmondásos folyamatáá oldják a mester–tanítvány viszony tematikus súlypontját: a verskezdet variánsainak összeolvasása („Komoly s nehéz szavaid úgy világítottak/ mint Kalchedon topáza ujjadon. – Azóta/ más hitre tértem. E kevély öntudatosság,/ e pontos, ésszel-épített élet – [te mondtad/ a büszke szót] [...]” – „Komoly szavaid oly tisztán világítottak/ mint Kalcedon topáza ujjadon. Azóta/ mégis elcsábított valami. Túlvilágod,/ a csodálatos filozófia – [be szépen/ csalogattál!] [...]”) a tanítvány önállósodásának képletét bizonytalanítja el („más hitre tértem” – „elcsábított valami”), a vers megszólítottjaként feltételezhető „mester” tanainak jellemzésében pedig az „élet” és a „túlvilág” kifejezések cserélődnek fel, illetve azonosítódnak egymással.

Hogy az új címadásban rejlő újrakódolás miként bontja meg mégis az éppen általa kijelölt interpretációs keretet, annak az egyik legérdekesebb példáját a XVII. vers (*A szelíd tanítvány*) nyújtja. A biográfiai (később a Szabó Lőrinc-életmű, elsősorban a *Tücsökgéne* több szövege által is megtámogatott) kontextus elvileg a vers megszólítottjának Babitscsal való azonosítását írná elő, ám felismerve a vers zárlatának („Rád figyelek, de még szégyenkezve és kissé tartózkodóan,/ mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”) intertextuális kapcsolatát Stefan George egyik, éppen Szabó Lőrinc által magyarra fordított versének (*Betrübt als führten sie zum totenanger [Búsak, ahol találkozunk]*) befejezésével („Und sind wie seelen die im morgengrauen/ Der halberwachten wünsche und im herben/ Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben/ Sich ganz zu öffnen noch nicht getrauen.” [„olyanok, mint lelkek, melyek a síri/ álom tüntén csak félig vannak ébren/ s a rontó, nyers, koratavaszi szélben/ még nem nagyon mernek egész kinyílni.”]), az válik láthatóvá, hogy a vers pragmatikai kereteit egyértelműsítő új cím éppen a biográfiai kontextus homogenitását töri meg: az intertextus révén ugyanis a címben és a vers beszédhelyzetében implikált „mester” legalább oly mértékben, ha nem sokkal inkább utal Georgéra, mint Babitsra, hiszen a „tanítvány” így akár a „fordító” egy metaforájaként is felfogható.

Az átirásokban nyújtott újraértelmezések sok esetben a lírai szubjektum átalakítását is magukba foglalják. A *Fekszem, hanyatt Füben* c. átirata a sötétedés metaforizált leírását („nézem a felhőt/ és lent az erdőt,/ e néma tábor,/ mely véd sötét dárdaival,/ s ha betakar/ fekete

árnya:”) újrafogalmazva („Nézem a felhőt/ és lent az erdőt,/ a néma tábornok/ aztán lehúnyom/ a szemem”) az én projekciójának képletét teszi felismerhetővé a szövegrészben, hiszen a „sötét dárdák” metaforikus hasonlítottját a fák helyett a szempillákban jelöli ki s így a két szövegváltozat a fák és a szempillák metaforikus azonosításának kétféle olvasataként válik szembeszíthatóvá. A *Fény, fény, fény* nyitóversének (Ki van itt az éghez közelebb?) – Rába szerint a Doppelgänger-tematikát megidéző¹² – énmegkettőzése („bennem egy iszonyú Másik is él,/ él és szívemet/ sugaraival telezengi –”) az átiratban (*Álarc mögül*) az én sokféleségének és személytelenségének elvontabb és egyértelműen a *Te meg a világ* szubjektumfelfogását tükröző képletévé alakul át („Az Egy csak álarc, alatta az Ő,/ alatta a Sok meg a Senki:/ sorsom, hogy változás legyek,/ mely a saját/ ellentétét játszva teremti:”), míg a Nézek s ezer arcom visszanéz átdolgozott változatának (*Kisértetek*) nyitánya a világ és az én kölcsönös meghatározottságát („Ez itt a világ és benne én –/ tömbök, rudak, atomok:”) ezek elválaszthatatlanságának szintén a *Te meg a világ*ból ismert sémája mentén fogalmazza újra, a tükör-metaforika kiterjesztésével („Ez a világ és benne én,/ tükrök itt, tükrök ott,”). Ezek a változtatások azt is jelezhetik, hogy az átiratokban kibontakozó szubjektumfelfogás az eredeti változatok egyfajta újraolvasásának eredményeként is felfogható: olyan újraolvasásként, amely a korábbi variánsok képvilágát a szubjektum tudatának megjelenítéseként, valóban valamiféle projekcióként „fejti meg”, a szubjektum pozíciójának új, kettős (azaz egyszerre külső és belső) kódja szerint.

Nehéz megítélni, hogy az átirások eljárásainak azon típusa, amely az első változat valamely poétikai vagy retorikai műveletének értelmezését egyfajta „feloldásként” hajtja végre, változtat-e (s ha igen, milyen irányban) a szöveg esztétikai értékén, hiszen ezek a gesztusok nyilván nem csupán „javításként”, illetve – olykor – „rontásként” foghatók fel, hanem szinte a szó szoros értelmében az eredeti szöveg olvasásának aktusát viszik színre – a variánsok pozicionális különbségét ezáltal az átirás önreflexív szintjén is jelezve. Az egyik ilyen eljárás a költői (leginkább metaforikus) kép létrehozásának a kép szétbontása vagy fogalmi kontextualizálása általi magyarázatában ismerhető fel.

Az „öngyilkos hullámok” antropomorfizmusát a *Föld, Erdő, Isten* III. versében az átirat pl. azáltal fejti ki, hogy az időtartamot kifejező jelzők révén hangsúlyozza a kép referenciájában rejlő sajátos ellentétet, a hullám folyton megszűnő és újrakezdődő mozgását („az örök hullámok sikoltva dobják/ fáradt testüket a percnyi halálba”). A *Fény, fény, fény* című versének (*Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül*) átirata (*Lidérc*) viszont éppen eltünteti a szöveg egyik önértelmező alakzatát, amely a kísértő látvány érzékelésére vonatkozó kifejezést („S minden megingott”) a második szakasz egyik metaforikus átváltozássorozatának („tornyok zsiráfnyaka nádszál”) egyfajta leírásává avatja, és az ebben rejlő önreferenciális jelentéslehetőséget (a kép megragadhatatlanságának képletét) az új címben foglalja össze, megbontva a szöveg tropológiai rendszerét.

Az önértelmezés olyan megvalósulásai viszont, amelyek a szövegek kölcsönös egymásbaépülésének logikáját megbontva úgy adják meg az eredeti változat megfejtését, hogy valójában egy fogalmi vagy szószerinti párhuzam beillesztésével pusztán kibővítik vagy megismétlik, de nem alakítják az eredeti szöveg kompozícióját, alighanem a túlértelmezés eseteiként foghatók fel, amire számos példa található az átiratokban. Egyértelműen idesorolható pl. a *Kalibán!* című versének új zárata („és ne tudjuk még sajnálni se, hogy/ soha többé nem leszünk emberek.”), amely felfogható ugyan az eredeti szöveg beszédpozíciójának kritikájaként, de ezt a vers átdolgozása már több ponton és finomabban végrehajtotta a szövegben, pl. míg az első változat Kalibánt az ösztönösség allegóriájaként jeleníti meg („[...] kinek vak izmaiban/ az élet, minden kattogó tudás/ s minden erő magától működik,/ öntudatlan s nem képletek szerint –”), az átirás homogenizálja a „lázadás” tudatos vagy tervezett voltára vonatkozó lexicát (elhagyva pl. a „gondolkozás nélkül gondolkozó” kifejezést, illetve mégis „képletnek” láttatva Kalibán „szörnyű agyának” működését: „[...] a te szörnyű agyad a/ bestia

mindenség legigazabb/ képletére kattogva működik –”). A *Wild West Európa* már idézett átdolgozásában pedig kifejezetten kétes annak a túlértelmezésnek a teljesítménye, amely a tisztelgő női combok képének alapját képező referenciát („csodarevű”) magában a versszövegben adja meg. Az ilyen eljárások azt teszik láthatóvá, hogy e kötetek nyelvi világának a fogalmisághoz, illetve a beszélt nyelvhez való közelítése, valamint a redundancia visszaszorításának törekvései, amelyek az átírásokat meghatározó normatív stíluskényszer következményeinek tekinthetők, sok esetben szembekerülnek s így hatástalanítják egymást. A tisztelgő combok antropomorfizmusának képi eredetét megadva a szöveg ugyanis kétségtől kizsoltolja egy közvetlenül referenciális olvasat igényeit, ugyanakkor – azáltal, hogy valójában már az első variáns („este a szerelem/ ünnepi istállóiban/ kétszáz meztelen női comb/ hódol és szalutál.”) is implikálja a metaforikus azonosítás alapját – a hasonlított megnevezésével lényegében növeli a szöveg szerveződésének redundanciáját.

(A konkrét példától most eltekintve) ez persze nem jelentheti egyszerűen azt, hogy az ilyen jellegű túlértelmezések egyértelműen gyengítenék az átírt verset az eredetihez képest. Ez ugyanis csak egy olyan megközelítésben volna igazolható, amely a variánsok létrejöttét - az „ultima manus” nevezetes elvét szigorúan alkalmazva – az eredeti változatok eltörlésének tekinti. A variánsokat egymástól részint független szövegekként, azaz viszonyukat egyfajta interpenetrációs rendszerként kezelve (amit már a címváltoztatás gyakorisága is motiválhat) ugyanakkor észre kell venni azt is, hogy a szövegekbe mintegy bele van írva a másik szöveg léte, amit pl. a csak az összeolvasásban feltárulkozó intertextuális vagy más jellegű alakzatok bizonyítanak. Ebben az esetben viszont a túlértelmezésnek nevezett aktusokat is egy kettős kód szerint kell olvasni, vagyis nem pusztán az első (vagy az egyetlen) szöveg tropológiai rendszerét (át)alakító önreflexív gesztusokként, hanem a másik szövegre utaló jelzéseként is, azaz a distanciateremtés egyik műveleteként is.

Ez a másik kód azonban már nem feltétlenül foglalja magába a „javítás” vagy az „elrontás” aspektusait. A *Kaliban* vagy a *Wild West Európa* második variánsának túlértelmező műveletei ebben az esetben ugyanis nem túl-, hanem pusztán értelmezésévé válnak az első változat valamely szövegalakító stratégiájának, amiként ez a folyamat a fordított irányban is végiggondolható: az „öngyilkos hullámok” kifejezés felfogható a *Föld, Erdő, Isten* III. darabjának végső változatában szereplő leírás olyan összesűrítéseként, amely egy természeti látvány antropomorfizálásának konzekvens végrehajtását jelzi, az átírt változat viszont éppen ennek az antropomorfizmusnak a részleges szétbontásával tárja fel a kép mögött rejlő időszemléletet s helyezi át azt egy látens fogalmi jelentéssíkra. Csupán ennek a kettős kódznak a felismerésével lehet ismét egy palimpszesztusszerű, de valahogy mégis egyetlen szöveggént megközelíteni a variánsokat, amelyből viszont így sem hiányzik, csupán belsővé válik a megkettőzöttség elve, amely ekkor (feltéve, hogy a szöveg bizonyos felfogásai szerint a szövegváltozatok térben kiterjedő, lineárisan tehát olvashatatlan szövevénye is felfogható egy szövegtérként) egyazon szöveg kétféle versszemlélet szerinti aktualizálhatóságában és olvashatóságában ragadható meg.

Hogy Szabó Lőrinc átdolgozásaiban valóban kétféle költészetfelfogás szembesül, az teljesen nyilvánvaló és olyan önreflexív gesztusokkal igazolható, mint pl. *A tavasz ideges villámai Hangok* c. átírata, amely a szövegben felsorakoztatott hang- és fényképzetek dinamikáját utólag a vers poétikai bázisának nyilvánítja („Ki tudja, honnan/ suhog át/ a földön, a kék/ levegő tengerfenekén/ az a sok dróttalan üzenet,/ amelyből néha a vers kicsap:”), ami felfogható az eredeti szöveg saját tematikájával való azonosításaként s így az első variánsra vonatkozó metatextuális utalásként a második változatban, amely így a saját képvilágát az eredeti változat önértelmezésévé emeli, másfelől viszont – hiszen a „vers” kifejezés közvetlen referenciája a variánsok léte miatt megkettőződik – a két szöveg viszonyára is vonatkoztatja. Az „érdeke ellen” beszélő költő eszményének megjelenése *A Sátán műremekei*-t záró „programvers” (*A költő éljen a földön*) átdolgozásában (*A költő és a földiek*), aminek Kabdebó Lóránt az életmű

alakulása szempontjából kitüntetett jelentőséget tulajdonít¹³, a „Legyen a költő hasznos akarat” elvét helyezi kettős megvilágításba: míg az első változat a költészet általi „megváltás” elvét („Legyen a költő hasznos akarat,/ éljen a földön, legyen ő/ az embernek fia, aki/ szálla alá poklokra és/ harmadnapra föltámadott:”) egy olyan képviselési szerepképlethez kapcsolja („s ha akkor szól az emberek/ nyelvén [...]”), amelyet az átírt változat már elutasít („Legyen a költő hasznos akarat,/ az isten nyelve, az igazság/ helytartója: a többi nép/ csak érdeket ismer:”).

Az, hogy az átírások tisztán esztétikai hozadékát nemigen lehet egyértelműen megállapítani (Szabó Lőrinc legavatottabb értelmezői – Rába, Kabdebó, Baránszky-Jób László – egyaránt viszonylagosítják az átdolgozások sikerültségét), nemcsak stilisztikai okokra vezethető vissza. Sokkal inkább ebben is annak bizonyítéka látható, hogy az átíratok valóban nem csupán az eredeti variánsok helyett készültek, azaz nem olvashatók pusztán azok kijavított vagy módosított változataiként.

Gottfried Benn nevezetes, 1951-es előadásában látens különbséget tesz a (modern költői életművekben szerinte meglehetősen ritka) tökéletes, pontosabban tökéletesen befejezett („vollendet”) és a pusztán „kész” („fertig”) versek között, mely utóbbiak akkor jutnának el a stádiumukhoz, amikor egybeesnek létrejöttük folyamatától független, szükségszerű logikájukkal („das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiss nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist.”).¹⁴ Benn sokkal kevesebbet javított régi szövegein, inkább a ciklusok újrendezésében rejlő lehetőségek foglalkoztatták, sőt az 1950-es években már a kötetek összeállításának legkülönbözőbb munkálataival (az interpunkció egységesítésével, a sorrend megállapításával, még a cím esetleges megváltoztatásával is) kiadóját bízta meg. Bruno Hillebrand, aki Benn verseinek első olyan kiadását szerkesztette, amely az első publikációk variánsait is közli (1982), megállapította, hogy Benn alapvetően elutasította az esztétikai korrekció elvét: a későbbi változtatásokat – éppen a kezéből kiadott vers „kész” volta miatt – a perspektivika megváltoztatásaként kell értelmezni.¹⁵ Megfigyelhető, hogy Szabó Lőrincnél is hasonló szemlélet érvényesül: változtatásai alig érintik a legsikerültebbnek nevezhető szövegeket, de az átírások nagy része – mint látható volt – szintén nem az eredeti variáns „folytatásaként” vagy újraalkotásaként, hanem két különböző, a maga módján „kész” verslehetőség szembesítéseként fogható fel.

Figyelemreméltó, hogy ez a következtetés szituálható abban a kétértelműségben is, amely Szabó Lőrinc *Összes versei*hez írt utószavában megnyilvánul. A korai versek „kijavításának” kényszerét a költő részint az alkotó személyiségének átalakulásából elkerülhetetlenül eredő szemléletváltással, illetve az eredeti versek megírásának külső körülményeiben rejlő akadályozottsággal (pl. az idő hiányával) magyarázza: a „tisztázás”, az eredeti szövegek, illetve az eredeti költői stratégia érthetőbbé tételének szükségessége (l. a repedezett váza új összeillesztésének hasonlatát, illetve a következő kijelentést: „Tulajdonképpen rajzokat tisztítottam meg fölösleges, kusza, tehát érthetetlen vonalaktól”) mégsem az átírás jelenének, hanem a múltnak az igénye („Nem hamisítottam a múltamat, hanem most mutattam meg igazán.”). Ez abban a – filológiaiilag meglehetősen provokatív – gesztusban látszik a legegyszerűbben, hogy Szabó Lőrinc az átírt változatokat is az eredeti megjelenési évszám alatt adja közre. A szerző két (egykori, illetve jelenbeli) „énje” nem azonosul, de nem is válnak világosan el egymástól az utószó diskurzusában („csak azt mondhatom, hogy aki ezeket a verseket most és az elmúlt években átírta, az nem én vagyok, nem a mai énem volt”, ellenben: „Ezek a versek [...] az én műveim, az én életem fekszik bennük”), és ezt a – csak látszólagos – paradoxont közvetíti a „múlt [...] jóvátételében” rejlő kettős értelem is: az összetett szó szigorúan referenciális olvasatában aligha ismerhető félre a ‘javítás’ és az ‘utólagos igazságszolgáltatás’ jelentésmozzanatainak párbeszéde, amely alighanem pontosan leképezi az átíratok esztétikai célkitűzésében rejlő dialektikát.¹⁶

Mint azt az újrapragmatizálás különböző eljárásainak, illetve az eredeti beszédhelyzet jelzett eltávolításának dominanciája az átdolgozás stratégiáiban mutatja, az átírások sokkal inkább olyan kritikai aktusokként foghatók fel, amelyek – „ráhelyezve” az eredeti szövegre – egyazon szövegvilág kétféle kódját szembesítik egymással, amelyek a szöveghez való viszony kétféle távlatát dolgozzák ki. Az, hogy ezáltal a szöveg önnön kritikai perspektívájával kerül szoros és – ami még fontosabb – reverzibilis kapcsolatba, azt jelzi, hogy ez a kritikai távlat elsősorban nem a korai szövegeknek a későbbi poétikai konstellációhoz való hozzáidomításának erőszakos és illuzórikus önértelmezési képletét valósítja meg (amelyet a „kijavítás” elve tartalmaz), hanem a kétféle poétika összefüggéseinek és különbségeinek feltárásával az önmegértés olyan eseményét teszi lehetővé, amely a már elhagyottnak mutatott pozíciót is érvényre juttatja. Mint azt legeggyértelműbben a *Tücsökzene* tanúsítja, Szabó Lőrinc költészetének egyik legfontosabb kérdése éppen az önmegértés különböző időbeli perspektíváinak viszonyára irányult, de ez a problematika végigkísérte életútját is, pl. 1945 után a politikai bűnbánatot számonkérő kritikáik kihívásában. Szabó Lőrinc költői világa éppen arra figyelmeztet, hogy az igazságos önmegértés nem az idegenné vált s ezért megértendő pozícióval való azonosulásban vagy annak áthasonításában, hanem másságának elismerésével mehet csak végbe, ami alighanem esztétikai és morális szemszögből is hatékonyabb a „kijavítás” vagy a bűnbánat normatív parancsainál.

Jegyzet

- 1 L. erről Szabó L.: *Az olvasóhoz*, In: Uő, *Összes versei. Bp.*, 19442, 677.
- 2 L. pl. Rába Gy.: *Szabó Lőrinc*, Bp., 1972, 120.
- 3 G. Genette: *Palimpseste*. Frankfurt, 1993, 13-15.
- 4 B. Johnson: *Défigurations du langage poétique*. Paris, 1979
- 5 Rába, 123. L. ehhez még a szerző egy korábbi értékelését: Rába: *Az izmusok sorsa Szabó Lőrinc költészetében* = MTA I. OK 1959/1-4
- 6 Rába 1972, 122.
- 7 Uo., 45.
- 8 Uo., 34.
- 9 Szabó, i. m., 680.
- 10 Ezek Genette kategorizációs rendszerében alapvetően a „komoly” (tehát kevésbé a „játékos” vagy a „szatirikus”) transzpozíció körébe sorolhatók, vö. Genette, 287-288.
- 11 Rába 1972, 123.
- 12 Uo., 122.
- 13 L. Kabdebó L.: »A magyar költészet az én nyelvemen beszél«. Bp., 1992, 27. Szabó Lőrinc magyarázatát a vershez l. Szabó: *Vers és valóság I. Bp.*, 1990, 294-295. A verset a *Tücsökzene* 264. darabjában is átírja, pontosabban felidézi Szabó Lőrinc, idézőjelek közé foglalva az egész szöveget, „mert mintegy distanciát akartam jelezni, azt, hogy mindezt nem okvetlenül a mostani énem mondja, hanem az 1926-os, vagyis *A Sátán műremekei*.” (uo., II., 441-442.). Ebben a kommentárban is az válik láthatóvá, hogy a korábbi szövegek átírásának vagy idézésének stratégiája nem az eredeti változatok javítás általi eltörlését, sokkal inkább a kétféle perspektíva distanciájának kiemelését célozza.
- 14 G. Benn: *Probleme der Lyrik*, In: Uő, *Essays und Reden*, Frankfurt, 1989, 514-515.
- 15 B. Hillebrand: *Editorischer Bericht*, In: Benn, *Gedichte*, Frankfurt, 199913, 502.
- 16 Az idézeteket l. Szabó 19442, 677-680.