

KABDEBÓ LÓRÁNT

ÚJ KÖLTŐI FORMANYELV SZÜLETÉSE

(SZABÓ LŐRINC: *FÖLD, ERDŐ, ISTEN*)

I.

A *Föld, Erdő, Isten* kötetet, Szabó Lőrinc első verskötetét úgy tartja számon a korabeli kritika és az irodalomtörténet is, mint a korábbi műfordításokon iskolázott költő formailag kiforrott, rutinos alkotását. Ahogy a bukolikus-idilli természet — és szerelem-líra mellett kevesen találtak rá a kötet tragikus alaphangjára, és csak a *Te meg a világ* után vélték a korai kötetbe is behallani a pesszimista alaptendenciát — ugyanúgy megelégedtek e kötet kifejező készletéről szólva a klasszicizálást és a verselés nyugatos jártasságát megemlíteni. Pedig a húszas évek elején már egy új költői nyelv alakításának törekvéseivel találkozunk, és a *Föld, Erdő, Isten* kötet előrelépés volt épp ezen az úton.*

A *Nyugat* első nemzedéke ráhangolta a magyar vers-nyelvet a szimbolizmus és impresszionizmus sejtető kifejezésére, a századvég zsúfolt szecessziós mondat- és kép-építkezésére. A külföldön ekkorra már javában elvirágzott irány forradalmi hatalomra juttatása nálunk egybeesett az avantgard első külföld hullámával, amely ezért nálunk csak elszigetelt epizód-kénit tudott jelentkezni a fiatal Kassák vezetésével. A forradalmak rövid ideje alatt ez a lázas avantgard-szellem csak fellobbanhatott, a bukás után legjobb képviselői emigrációba kényszerültek (Kassák, Barta Sándor, Lengyel József, Komját Aladár stb.). Az itthon maradt kezdő, reményvesztett költők nem érezhették továbbra is anyanyelvüknek a lázas erőtől duzzadó, a forradalommal ötvöződő avantgard szellemet,

* A ciklikus összeállítású, 38 versből álló kötet 1922-ben jelent meg Gyomán Kner kiadásában. A következő elemzésben a versek eredeti, e kötetben szereplő szövegét használtam fel.

mint ahogy Ady korábbi jövőváró, forradalmi tüze is idegen hanggá vált a számukra. A kései Ady tépett hangjai pedig ekkor jobbára még észrevétlenek maradtak. Becsülték ugyan Adyt, lelkesedtek Kassáért, de tanulni Babits elemző érzékenységtől kezdtek. Az ő izgatott, tépett, utat kereső, az úttalanságot éjszaka-képekben szenvedő, szecessziós díszeitől kopasztott költészetében találtak útmutatást saját maguk számára is. Az európai avantgard-korszerűségtől elmaradva úgy látszott egy ideig, hogy az új generáció megmarad az előző nagy nemzedék, főleg Babits epigonságának színvonalán. Csak utólagosan állapíthatjuk meg, hogy — a külföldi fejlődést is figyelemmel kísérő — új realista költői nyelv alakításának első mozzanatait találhatjuk már e korai kötetekben is. Az avantgard drasztikus szakítása nélkül, de annak eredményeivel is színezett alapos, mindenre kiterjedő változás alapozódik. Hogy ez kevésbé volt a kortársak szemében észrevehető, annak oka az, hogy a maga módján a mester, Babits is ezeket az utakat próbálja. De a párhuzamos útkeresés illúziója nem sokára végül is megtörik, szétválik Babits és volt tanítványainak útja, két évtized generációs vitái tépik ez illúziót.

Mi az, amiben leginkább különbözik az új generáció formája az előzőtől? *A szavak és gondolatok szimbolikus sokértelműségét hagyják el, és szakítanak a mindent kifejezni akaró mondatok szecessziósan zsúfolt építményével.* Mindkét törekvésükben a természetes beszéd igényéhez közelítenek ismét, legfeljebb az eszményükben különböznek: Erdélyi Petőfit, Szabó Lőrinc Aranyt tartja normának. Szabó Lőrinc már ekkor is úgy követi Babitsot, hogy mögötte ott figyelni kontrollként Arany Jánost is.

Ismerjük Szabó Lőrinc korai verses és prózai nyilatkozatait, amelyek épp ezt a szakítást deklarálják, és épp ez a szimbolizmustól mentes, a realista ábrázolást különböző utakon próbáló formálásmód lesz az, amely az előző generáció reprezentánsainak ellenérzését leginkább kiváltja. Ezt kifogásolja majd Füst Milán *A sátán műremekei* kritikájában, és ezt veti Szabó Lőrinc szemére kéziratban maradt hozzászólásában Babits is. De sugallatukra ezért tartja önzőnek már a *Kaliban* és *Fény*,

fény, fény korábbi verseinek megnyilvánulásait Sárközi György is. Pedig ez nemcsak egy adott egyéni alkat eredménye, mint Sárközi véli, és semmiesetre sem a költői erő elégtelensége, mint Füst Milán és Babits látták, hanem a költészetnek tartalmi átalakulásával párhuzamos, a változott viszonyokra való, elődeitől eltérő reagálás. A valóság ugyanis lemeztelenítette magát előttük, a borzalmakat (háború, terror, nyomor) elég nevükön nevezni, máris a borzalom hatását keltik, az idő semmilyen változás jóslatát nem rejti magában, s a bábként egyedül maradt ember közösséget a világgal vagy másik emberrel már nem sejtethet. A magában álló ember szétnézése marad számukra a világban: amit idegennek látnak, az idegen is, és csak azt mondják elérhetőnek, ami előzőleg kézzelfoghatóan hozzájuk szegődött. Az elemzés, a szétbontás, a különválasztás költői módszereire van szükségük, hogy téves illúziók nélkül megálljanak e drasztikusan és kiábrándítóan nyers valóságban. Szabó Lőrincet ebben egyéni adottságai legfeljebb annyiban segítik, hogy ő lett az, aki hasonló törekvésű generációjából az élre tört, ekkor az ő tehetségének a formátuma felelt meg leginkább e törekvéseknek.

2.

Szabó Lőrinc képszerűsége épp az ellentéte a szimbolizmusénak. Ott minden szó, kép, gondolat feldúsítódik felhangjaival, a hozzá társítható teljességet kényszeríti képzeletünkbe. Szabó Lőrinc képei leszűkítők, specializálók. Egy-egy tárgyat épp teljességétől foszt meg, pontosan belehelyezve az adott, egyetlen szituációba. A szimbolisták nagy betűvel írt *Élet*-e így kap nála olyan jelzőt, mely látszólag kiteljesíti, valójában elveszi tőle a mindenre-kiteljesedés illúzióját: „*sokalaku élet*”. És ha még a mondatában vizsgáljuk, az ige-névszói állítmány azzal, hogy a gazdagodásnak lehetőségéről beszél, még inkább távolít az eredendő teljesség képzetétől: „*még szebb s színesebb lett a sokalaku élet*”. Az ember minden fenségét, titokzatosságát, egyediségét elveszítette, metaforájához már

csak alkatrészeiből rakja össze a pusztán biológiai—fizikai létezést: „por-szülte hús-, csont- s ideggép”. A célhoz vezető egyetlen Út szétoszlik, egyéni változataira bomlik: „mert millió út indul el”. Az idő, mely nemrég forradalmakat érlelő nagyságában pompázott, most „tétlen idő”-vé fokozódik le.

Ugyanakkor épp azokon a pontokon, ahol a céltalan kiábrándultságát a fiatal kamasz élet-vágya keresztezi, e versbeli metszéspontokon megjelentet néhány szimbólumot. A XXX vers tragikus tapasztalatai így váltanak át „a Föld, az áldott Anyaföld” megindulásának indulójává. Így veti alá magát a „parttalan jövőndő”-t ígérő „mindenütt egyformán nemes Helios”-nak, „a mindenkori darc mögött értelmükben változhatatlan Idedk”-nak és „a szivárványtrónú magas Urania”-nak. Hasonlóképpen a szavalat lendülete élteti csak a XXXIV vers végén kibomló szimbólumot:

Millió villám csatázza értem s velem a Szent Csátát
s millió mennydörgés ujjong szavaimból: Győzelem!

De ezek is mítosznélküliek, testetlenek, filozófiai jellegűek, inkább Babits és George vérszegény szimbólumaira emlékeztetnek.

Szintén a bizonytalanságból, az állásfoglalás konkretizálásának elkerüléséből adódnak első nyomtatásban megjelent versének nagybetűs, különböző kultúrkörökből származó szimbólumai: „az Istenő szobra”, „a Hallgatás Tornya”, „Erynnisek és Vaskigyók őrzöngtek” (XXXI). Másutt aztán már csak a stilizálás eszközévé válnak a sokat-sejtető, de semmitmondó nagybetűs kiemelések, pl.:

Elcsalta a dalok anyja, a Föld,
és a dalok apja, a Pásztor; . . .

(XVIII)

Egyetlen alkalommal találkozunk a kor ihlette speciális kiemeléssel hasonlóan:

aludtam, mint bányában a kő, aludtam,
mint vasban a mágnes,
aludtam, mint bennetek a Réműlet.

(XXXIV)

És valójában csak egy vershelyzetben — de ott elég gyakran — sikerül a szimbolista képalkotás, ahol a kötet tematikai átsiklását teremti meg: az emberi kín levetkezésének a természettel egygyéolvadásnak pillanatában.

Példaként vizsgáljuk meg e kép-komponálást a II versben. Az első öt sor részletező, pontos, bukolikus színezetű tájleírás, minden mozdulatlan, nyugalmas:

Szokatlanul nyugalmas most a reggel;
az úton csak vigyázva járhatunk, mert
a hajnali eső arany csigákat
vert le a fákról. Tisztább vonalakban
sorakoznak szemünk elé a dombok

Bár az, ahogy az egész vershelyzet szokatlanságát az első szóval hangsúlyozza, máris a bizonytalan, irreális szférába utalja az utána következő leírást (melynek nyugalma csak a jelenre vonatkozik, a múlt idősíkbá átváltó közbeékelt kép mozgása [„vert le” igével] épp ezt hangsúlyozza), ahol valóban csak „vigyázva járhatunk”. Ez a figyelmeztetés nemcsak a vers cselekményére vonatkozik, hanem épp e konstruált álomvilág féltése is: „arany csigák”, díszletek között járunk tovább. Majd hirtelen, sorközépen kép-vágás következik, a tekintetet megjárhatja a távolban, hogy addig a díszletek helyébe már a lélek belső tájait lopja. Közben — mint az ügyes bűvészek — még felhívja figyelmünket: vigyázat, csalok; de már nem engedi, hogy erre figyeljünk, mert csábos hívogatással elindul a varázslat:

és — azt hiszem — mikor visszalehelli
a langyos föld a hajnal puha könnyét:

A versnek ezt a csábító lebegését hanghatásai is erősítik: a reggel leheletfinom rajzát, az önfelelt boldogságot az *l* hang gyakorisága csak fokozza. A vers 19 sorában 29 *l* hang szerepel, ebből három hosszú. Az *l* hangokkal erősített lágy lebegést kiegészíti az *r*-hangok szaporasága (25), a *j*, valamint a jésített zöngés hangok gyakorisága.

Verlaine-i zeneiséggel folytatódik a szemlélő és a szemlélt világ egymásbajátszatása. Bár épp e misztikus pillanatban is megjelenik az elemző, a versrétegeket a pontosság kedvéért szétválasztó kontrolláló figyelem. A lebegő hang- és kép-hatást megakasztja a „tárgyak” feloldhatatlanságát hangsúlyozó, zöngétlen zárhangokkal is erősített keményebb fogalmazás:

oly eleven színek lobognak, oly szent
dallal úsznak lelkünkön át a tárgyak,

A folytatás azonban sodor tovább, kimosva az emberből a kint, mely másutt, deszimbolizáló képeiben magát az embert jelenti:

hogyan e fényre-ébredt csodálatosság
előtt az Ember kínja szertefoszlik
s nem is magunkat, nem idegeinket
érezzük zsongani:

és itt tör be végleg az élet panteista teljességének ismert Szabó Lőrinc-i képe, mely egybeemossa a kintől szabaduló embert a természettel:

oly mély gyönyörre
sűrűsödik az élet, hogy ilyenkor
hajam az erdő ruganyos hajával
összefolyik, karom ölelve nő a
kék láthatárba, mellem eke vérzi,
hangom a szél harangja s az örök Nap
kacag elragadtatott szemeimben.

Hiába menekül tehát a szimbolizmustól és az impresszionizmustól, igen gyakran innen tanult kép-rendszerrel és stilizált, klasszicizáló díszletekkel dolgozik továbbra is.

Ugyanakkor ez a szimbolista szemléletű és zeneiségű verszituáció expresszív hatású képmegoldásaival mintegy előkészíti a *Fény, fény, fény*-korszak a világgal azonosuló, világgra-növő képszerkesztését is. A klasszikusan körülhatárolt képek magukban hordoznak dinamikus, állandó változásokat érzé-

keltető, ellentétes irányban ható elemeket: az élet mély gyönyörre *sűrűsödik*, a kar ölelve nő a kék láthatárba. Ezzel a leírt természeti harmónia modernül nyugtalan, a bizonytalanság érzését is magába-fogó ellenpontját lopja a versbe. Úgy hagyományos ez a képrendszer, hogy egyúttal érződik rajta a kor legfrissebb irányzatainak ismerete is.

Ezt a kettősséget az egész kötet formavilágára kiterjeszthetjük. Szabó Lőrinc a klasszicizáló köntöshöz a legrafináltabb módon idomította hozzá a legellentétesebb, modern formaképleteket. Ezzel az egymást ellenpontozó-korlátozó módszerrel szabadítja meg magát mindkettő végleteitől: a klasszicizálás a leírás, elemzés pontosságát védi, míg az expreszszív forma-elemek segítségével nyugtalanságát, bizonytalanságát viheti be a versbe. *Nyugtalan klasszicizmus és megfékezett expresszionizmus egyszerre ez a kötet.* A két elem hol bujócskát játszik egymással (a kötet elején inkább a derűs nyugalom, a vége felé a kétségbeesett elkeseredés kerül felül), hol pedig szinte egyszerre egyazon képen belül találkozik.

A következő három sorban például a parti hullámok játékát leírva egy határozós szerkezet („*tátott torokkal sikoltozva*”) vagy egy jelző („*öngyilkos*”) megválasztásával a képnek a direkt jelentésen túl egy másik hangulatú jelentésszférát is biztosít. A természeti kép és nyomott lélekállapot kettősségét csak fokozza a sorok hangépítkezése: egyszerre hangoztatja a hullámmozgás cselekvésfázisait és a lélek-ijedtség hallucinációját. A kezdő zöngétlen explozívák torlódása az esés robaját; a „*sikoltva*” és az „*öngyilkos*” mély hangok közül kisikoltó metsző *i*-je a zuhanás ijedelmét; a „*csuszóssá sulykolt*” kifejezés zöngétlen réshangjai a sistergést; a „*fáradt testüket*” két a hangja és a belőlük alakuló spondeusz a hullámverésből pillanatnyilag elnyugvó víz hatását szuggerálja, hogy azután a „*testüket*” zárhangjaival és hangsúlyos réshangjával már az új hullámra készülés jelzésével búcsúzzon tőlünk a kép:

tátott torokkal sikoltozva dobják
az öngyilkos hullámok a csuszóssá
sulykolt kövekre fáradt testüket.

A soroknak a vers szituációban elfoglalt helye épp ezt a megoldást indokolja: a versben mindez nem látszik, csak hallható („Ide hallok, hogy döng a parti visszhang:”). Tehát a leírást hangulati elemmé kell transzponálnia, de úgy, hogy a vers-egész bukolikus természet-rajzát is megtartsa a maga pontosságában, e sorokban is.

A Szabó Lőrinc-i képalakítás lényegéhez legközelebb mégis akkor jutunk, ha a bukolikus és expresszív elemek használatából kiemeljük a későbbi Szabó Lőrinc-stílus már itt jelentkező elemeit. Példaként vegyük a kötetnyitó vers első három sorát:

Bottal s öreg kutyámmal indúltam hazúlról.
Dalolva mentem és torkom nem únta még az
országút fáradtságos énekét. —

A bevezető nyugodt, zavartalan, prózában is csak így fogalmazható leírás szinte észrevétlenül, formálisan új mondatra se váltva alakul át egy bonyolult komplex képpé. A „*torkom*” egyrészt a vers Énjének metonímiája, mert ő „*nem únta*” valójában az országúton gyaloglás fáradtságát és az éneklést. A költő ezt a kettőt (egy okozatot és egy ettől független cselekvést) összevonja egy kétféle jelzős (birtokos és tulajdonságjelzős) szerkezetbe, az egész leírásból kiemelten az énekre összpontosítva a figyelmet. Ez a nyelvtanilag redukált kép mégis magában hordja a mozgás képzetét is: hisz az előző mondatok állítmányai ezt készítették elő („*indúltam*”, „*mentem*”), és az *országút* kimondatlanul a gyaloglást is magában foglalja. A „*fáradtságos*” jelző pedig mindkét irányba hat, egyiként vonatkozik a gyaloglásra és az éneklésre.

Ugyanakkor a képnek ez a komplexitása csak ál-bonyolultság: a köznapi beszédben is elfogadott metonímiát, jelzős szerkezetet alkalmaz. Mégis így, ebben a záró tagmondatban sikerült összegeznie a vers expozícióját: az első mondatban és az első tagmondatban elmondottakat (gyaloglás, dalolás), jellemezni útját (fárasztó), és ezzel ellentétes hangulatát (nem

únta). E nélkül a mondat nélkül megmaradna a bukolikus díszlet-leírás szintjén, itt adja hozzá azokat az elemeket, amelyekkel a vers belső szituációját határozza meg.

Ez a szerkesztési technika lesz mindvégig Szabó Lőrinc sajátja: képei arra a határhelyzetre emlékeztetnek, amelyben egy-egy stilisztikai megoldás, a szokatlanból a köznapiba csúszik át. Szokatlanságát, egyszerűségét versbeli helyzete biztosítja, természetességét, depoetizáltságát pedig a köznapi beszédbe illeszthetősége jelzi. Szabó Lőrinc egy évtizeden keresztül, változó képstruktúrákban próbálja alakítani ezt a sajátos módszert, melynek ebben a kötetben inkább csak igényét jelenti be. Itt ezt kétféle stíuselem, a bukolikus-klasszicizáló és az expresszionista egymásba átjátszó, egymást korlátozó-kiegészítő technikájának felhasználásával keresi.

3.

A teljességet kifejezni akaró szimbolista szóhasználat után Szabó Lőrinc megoldásai a *sok minden elmondására alkalmas* kifejezések keresése. A szimbolista költő néha a legmindennapibb szavaknak ad a konkrét értelmet sokszorosan meghaladó jelentőséget. Szabó Lőrincnél a keresett, ritka szavak is csak annyit képviselnek a versben, amennyit a mindennapi életben jelentenek. Minél egyénibb, bonyolultabb viszonyok kifejezésére ezért kell keresnie az önmagában is legjellemzőbb szavakat. Képeiben így szűkebb világot fog át, de azt pontosabban, mint az előző generáció szimbolista költői. Ez az út is egy ideig egybeesik Babits egyszerűsödésével. De Babits bonyolultan zárt mondatszerkesztése a szavak természetesebb kiválogatásával is képes ekkor gazdag érzésvilágát megszólaltatni, Szabó Lőrinc — látni fogjuk — mondatainak lazább összerakásával ekkor kevésbé tudja ezt megtenni. Így a Babitsétől eltérő utat választ: a *természetességet, pontosságot keresve egy ideig a szavak expresszionistán túlzó válogatásával véli ezt megtalálni*. Leginkább az igei metaforák sokszor furcsa mozgalmasságával és a melléknévi metaforák speciális meghatározó—

körvonalazó pontosságával igyekszik ezt a feladatot megoldani.

Panteista szemléletében átllekesíti a természetet is, annak tárgyai, jelenségei emberi cselekvéseket végeznek: az igék hidat alkotva, a mondat alanya, illetve tárgya és határozói által képviselt két világot kapcsolják össze, folytatják egymásba. Igéi így a megszemélyesítés fontos eszközeivé válnak, Ezek egy része szinte még a szimbolistáktól és az impresszionistáktól tanult, a szecessziós képalkotáson iskolázott megoldások folytatásának is tűnik. Az I versben a Nap „itatta zengő hajnali rétek illatát dalomba”, majd „kezét fejemre téve csordulig betöltött a szeretet egyszerű mozdulataival”. Ennek az úszó—lebegő érzékelésnek megfelelően a „tárgyak s dolgok merültek elő”, vagy a már ismert megoldásban: „dallal úsznak... át”. A víz „óvatos morajjal tapogatózott lefelé”, „a föld s a fű íze szivárgott ereimbe”. Ez segíti elő az ember átlényegítését a természetbe. A II versben „az Ember kínja szertefoszlik”, az élet „mély gyönyörre sűrűsödik”, „karom öelve nő a kék láthatárba”, a Nap „kacag... szemeimben”. A XXXVII versben hasonlóan „feloldom testem”, „csontjaimat záporok könnye *mossa* fehér kövekké”. Ennek a lebegő, alakváltoztató természetnek egyik (Tóth Árpád 1923-as *Esti sugárkoszorúját megelőző*) megfogalmazását a VIII versben találjuk: „s minden tárgy kezdte már *felölteni* éjszakai alakját”. Hasonló összcolvadást találunk szerelmi lírájában is. A IX versben „egész tested lelkembe *sugarazta* belső fényét”. A XIII versben a szerelem „önző húsomat testvéreddé *alázatosította*”. A XIV versben az ujjak összeölelkezését említő kép későbbi versekben is visszatér (pl. *Ujjaink*): „kezünkben a szerelem édessége *csókolózik*”.

Az expresszív igéknek ez az állandó alakváltozást, átalakulást, kiterjedést szuggeráló használata egyrészt, mint e példák is mutatták, nem a nyugtalanságot fokozza, hanem — épp ellenkezőleg — egy ki nem mondott nyugtalanságot hivatott levezetni. Az egészséges nyújtózkodásból következő alakváltoztatásokra emlékeztetnek az így megformált képfüzek.

Máskor ellenben épp fordítva, az idill tragikus oldalára

hívják fel figyelmünket az igék. De míg az előző esetben elrejtődnek, beleolvadnak a képbe, ez esetben kikiabálnak belőle: a lassított, kellemes hatású cselekvést kifejezők helyett igen gyakran gyors lefolyásúak, szakaszosan ismétlődőek, kellemetlen hangulati töltést hordozók.

Ezek már az első versek idilljébe ágyazva is fel-felütik fejüket: például az I versben „Fenyegető szemek *lapúltak* a bokrokban”, a III-ban „*foszlányokra tépte* a barna szél az estharang imáját”, a IV vers az éjszaka térhódítása: „nagy árnyakat *bontott ki*, —” e konvencionális képet követi a többi, már egyéni színű: „*bemászott udvaromra*”, „*leereszkedett*” a kútba, „*hogymegmérgezze csillogó vizét*”. A költő félelmét a hegytetőkön „*előgurult*” Hold oldja csak fel. Az ötödik versben „*ijedt harangokat dobál be a szél*”, és „*szavaim halottan hullanak lábaimhoz*”. Szerelmi kétségében „*Pilláim alatt összetört az álom*”, a XVI vers indításában. A kedves távozásával „*Halott erdők mélyébe tűnt*” a visszhang, „*mozdulatlanság dermedezett szivemben*” (XIX). De a teljes kilátástalanság megfogalmazásai még inkább ijesztőek. A XXV versben a költő körül „*idegenszerű vázak libegnek*”, „*a ... csöndbe ... belebőgnek a halál ... barlangjai*”. A XXVI versben „*évezredek szellemei járnak kísérteni agyunkba*”. A XXVII-ben a terror, bizonytalanság képeihez közeledünk: „*gonosz szavak s szemek fúródtak át a levegőn*”.

Hasonló polarizációt figyelhetünk meg a kötet melléknévi metaforáiban, jelzős szerkezeteiben is. *Egyrészt az idilli, nyugalmat kereső igény képeit építi belőlük*, sokszor az akkora konvencionális jelzők használatát sem kerülve el. Példát erre már az I versben is találunk, amelyben „*zengő hajnali rétek*” illatáról beszél, „*lombos hegyek*” közt jár. A II versben „*langyos föld*” szerepel, és „*mély*” gyönyörrel beszél. A bukolikus díszletet adja például a VI versben a „*tengervíz-mosta földjeink*”, a IX-ben a „*lombok énekes lakosai*” és „*a buja Flóra*”. De sokáig sorolhatnánk a kötet konvencionális jelzőit, melyek többsége épp erősen közrejátszott a *klasszicizáló-bukolikus összkép* alakításában.

A másik csoportot a nyomott, félő hangulatot kifejező

melléknévi metaforák és jelzők képviselik. Mindjárt az első versben „fenyegető” szemeket olvasunk, és „állandó” sötétet; a III-ban „öngyilkos” hullámok, a IV-ben „síró” szelek, az V-ben „ijedt” harangok, a XIII-ban „sötét” szavai, a XIX-ben „halott” erdők, „árva” könny és „súlyos” csillagok, a XII-ben „sápasztó idő”, „szibbadi” undor, a XXIX-ben „szomorú” testvéreim, „keserű szél”, „ember-gyümölcsös erdők”, „szét-dorongolt” fejek, a XXX-ban „súlyos felhők”, „iszonyú” nyomor, „sápadt” csüggedés, a XXXI-ben „kongó, megriadt utcák, iszonyú robaj”, „csörömpölő” légiók.

Szín-metaforái igen gyakran *kompozíciós elemet* is jelentenek. A kötetnyitó versek a nappali fény és az éjjeli sötét clair obscure ellentétére épülnek. Az I vers első felében „fehér mértföldkövek világítottak”, majd „feketén gondolkozott az erdő”. A III vers lassan sötétedik: „barna szél”, majd a gesztenyefák bóbítái egyre „sápadnak”, az utolsó sorban a bikák „nagy, sötét” heréiről beszél. Itt más-más dolgokra vonatkoztatja a színeket, de a hasonlítottól elválasztva az éjszaka előhaladását is érezteti. A IV versben Blake-re emlékeztető misztikus színhatást kever, és teszi ezzel végtelenbe-lebegővé végül a felrajzolt képet: „jött a sötétség”, e színnel megadott és megszemélyesített éjszaka-metonímia hódít a vers során, „anyagtalán testével” megmérgezi a kút „csillogó vizét”, hogy végül a Hold „előgurulása” után betörő fényben is ott maradjon: „halott-fehér fényben fekete bivalyok”.

Ha pedig a kötet-egész kompozíciója szempontjából vizsgáljuk a színeket, a már elemzett kettősség egyik kifejeződését találjuk alkalmazásukban. A kötet hangulatának komorodásával a színek is eltűnnek, és a versek általában az éjszaka, a sötétség, a gyász nyomott képeivel telítődnek. A XXVII vers temetői képében, a meggyfa, mely „gyümölcse bíboros csöppjeit . . . hullatta”, inkább a vér hullására emlékeztet, bár utána a „darazsak arany pontjai” is megjelennek, és „duzzadó friss öröm a friss világ”. A XXX vers sötét „fekete fejszés” világában egyetlen kirívó szín-ellenpont a „vörös sarló”, de ez is csak „csalóka szivárvány”-nak minősül.

Az igékkel és melléknevekkel meghatározott képeit *főnevei* csak kiegészítik. *Főnevei* ezeknek a képeknek a díszletét, helyi-tárgyi konkretizálását adják. A melléknevekkel és igékkel lebe-góv, egymásba átjátszóvá tett ember és táj ezekben a főnevekben különül el egymástól, kapja meg valós karakterét.

A természet és a külső valóság itt is kétarcúvá válik az idilli és a nyomasztó tárgyak, jelenségek megnevezésével. A bukolikus díszlet gazdagsága tárul elénk az „örök természet” tárgyainak leírásában. A díszletek a költő törekvésében egyénített táj-képpé, szinte megidézhető jelenetekké állnak össze legsikeresebb verseiben. Mégis különböznek ezek későbbi nagy természetverseitől. Míg azokban valamely táj (pl. *Tihany*), egy-egy állat (*Hajnali rigók*, *Tücsökzene*), növény (*Szamártövis*) pontos idézése és a belőlük kibomló gondolat egy egész verset betölt, itt a gyorsan változó képek csak díszletek — vagy hódítandó, vagy olyan világ, amibe beleolvadni, amivel egyesülni szeretne —, és nem a vers történéseinek hordozói. Talán csak a XI vers hasonlít leginkább a későbbi kirándulás-versekhez.

De megvan az ellentét is, ami néha csak egyetlen jelzőn múlik. A felhő, a természeti képek között is szerepel, de a „*súlyos felhők*” már a nyomasztó történelmi körülményeket idézik (XXX). A szemek is csak a „*fenyegető*” jelzővel kapnak más hangulatot (I); a XIX versben a magára maradt költőnek pedig „*súlyos csillagok* ütek” pillájára. A harang is kedvelt szava, de mindig ijesztő környezetbe ágyazva borzalmat hordoz (III, V, XXXVIII). A könny, csönd, némaság, halál, bűn, magány, hallgatás, kín, undor, gyötrelem, robot, őrület, kétely, halottak, zsibbadás, gyűlölet, fegyenc, rothadás, vasbilincs, vasszurony, rémület szavak már önmagukban is a nyomasztó hangulat, depressziós lelkiállapot kifejezői.

4.

Ady formaalakító fantáziája, Babits finom remekei, Tóth Árpád zeneisége és műves rímei után közvetlen újat bravúr-számokban hozni nem lehetett. Ezt már a hetyke külső feszes-

ségüket vesztett kései Ady-versek és Babits fájdalomra-tördelt monológjai is jelezték. Az új költők meg egyenesen egy látszólag hagyományosabb, fantáziátlanabb, dísztelenebb formához térnek vissza. Szabó Lőrinc a rímtelen jambusvershez, Erdélyi a petőfies-népköltészeti hangvételhez.

Szabó Lőrinc rímtelen, strófára-osztás nélküli versei szabályos jambusi sorokból épülnek. Ennyiben leginkább Tóth Árpád konzervatív jambus-használatához áll a legközelebb ebben a kötetben. A cezúra kitételében, a sor ritmusát erősen meghatározó tagolásában pedig Babits elvét követi.

A versek inkább csak a sorhosszúságban különböznek. Leggyakoribbak a Shakespeare-szonettek soraira emlékeztető tíz, valamint a tíz és tizenegy szótagos jambusi sorok szabálytalan keveredéséből összeszótt versei. A strófás szerkezetű versekben a verselést a *Nyugtalanság völgye* Babitsához hasonlóan sokkal lazábban kezeli. Ezekben inkább csak jambusi emlékekről beszélhetünk. Kivételt talán csak a XVI, XX és a XXX versek jelentenek, ahol jobbra megtalálható a kötet jellegzetes öt, öt és feles jambusi sora. A többiben a sorok hosszúsága is változik, a vers vázát csak a tagolás vagy néhol a sorvégi szóismétlések adják.

A jambussorok élénkítésére majd mindenütt a choriambizálást használja. Sorkezdőül pl.

- u u -
hajnali rétek illatát dalomba;

igen gyakran a sor utolsó jambusát is magába olvasztva:

/
előgurúlt a Hold . . . S ím: a halott —

E látszólag egyhangú, rímtelen, legtöbbször strófatlan verselésen belül mégis számtalan, a vers menetét szolgáló bravúrt képes megoldani. A látszólagos dísztelenség tudatos koncentrációt takar. Csak néhány példát ezekből. A II vers derűs kitarulkozó világát — mint láttuk — a nyugalom bukolicus képeivel indítja. E vers-kezdésben két spondeus beiktatásával

megszaporítja a hosszú szótagokat, melyek a hosszabb szavakkal együtt a képekhez hozzálassítják e sorokat; ugyanakkor épp annál a két kifejezésnél, mely e hangulatból—díszletből kilépve az egész vers irrealitására figyelmeztet: szabályosan vonja tovább pontosan következő jambusaival a figyelmet — a kilépő szavakat a szabályos metrumhasználattal köti vissza a versbe („szokatlanul”, „vigyázva járhatunk”):

$\begin{array}{cccccccc} \cup & - & \cup & - & \cup & - & - & \cup & - & - \\ \text{Szokatlanul nyugalmas most a reggel;} \\ \cup & - & - & - & \cup & - & \cup & - & \cup & - & - \\ \text{az úton csak vigyázva járhatunk, mert} \end{array}$

A negyedik sorban a mondat és ritmustagolás mellett a két, ellenkező irányba húzó choriambussal is megosztja a sort, *hangsúlyozva a képvágást* a közeli és távoli jelenetek között,

$\begin{array}{cccccccc} - & \cup & \cup & - & - & - & \cup & \cup & - & - \\ \text{vert le a fákról. Tisztább vonalakban} \end{array}$

Később az ember és természet összeolvadását rajzolva a choriambusok szinte érzéki vonzással húzzák egymás felé a sorokat, a közékük ékelt rövid hangú sorvéget természetesen olvassuk össze a sorkezdettel, a jambussor folytatását érezve benne:

$\begin{array}{cccccccc} \cup & \cup & \cup & - & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup \\ \text{hajam az erdő ruganyos hajával} \\ - & \cup & \cup & - & & & & & & & \\ \text{összefolyik} \end{array}$

Az utolsó sor önfeledt elragadtatásában pedig mintha már a jambusvers béklyóit is lerázná az angolos anapsztizálással:

$\begin{array}{cccccccc} \cup & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & - \\ \text{kacag elragadtatott szemeimben.} \end{array}$

És e megoldás megfelelőjét megtaláljuk a XXXIII-ban, hasonló vershelyzetben, azonos szó-motívum kíséretében:

$\begin{array}{cccccccc} \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & - \\ \text{dalolok nekik, én, kacagó Dionysos!} \end{array}$

A *Rutilius levelében* (XXIX) a borzalomban kifáradt visszhangokról beszélő sor is fáradtan vánszorog a spondeusokon, a visszhang képzetet csak a sor eleji és végi jambusok hangtaniilag is tükör megoldása (ki — ik) idézi:

$\checkmark \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad \checkmark \quad -$
 kifáradt visszhangok hömpölygetik

A jambus sor egy sajátos, visszhangtalan változatával is találkozunk. A szkadzon formában írt XIX vers kezdő spondeusai már exponálják a vers némaságát, a szerelmes távozta utáni döbbszent csendet:

$- \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad \checkmark \quad - \quad \checkmark \quad - \quad - \quad -$
 Elmentél, s megnémült a föld. Halott erdők
 $- \quad - \quad \checkmark \quad - \quad \checkmark \quad - \quad \checkmark \quad - \quad \checkmark \quad - \quad - \quad -$
 mélyébe tűnt az eddig oly vidám visszhang

a sorokat záró hatodik versláb végig spondeusz, ahol legtöbbször *hosszú* magánhangzó súlyosbítja a láb első szótagjának hosszúságát: a társtalanságba hullott ember egyedüllétének jelzései ez elfulladó sorok. Végül pedig a zárásban a kezdés némaságát idéző spondeusai ismét eluralkodnak a soron:

$- \quad - \quad - \quad - \quad - \quad \checkmark \quad - \quad \checkmark \quad - \quad - \quad -$
 fák közt éjfélleg megmaradt a csönd és sírt.

Másutt a képépítkezést szolgálják, a metaforát teszik teljessé a sorban hosszan elnyúló, feloldást váró spondeusok:

$- \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad \checkmark \quad -$
 s minden fű hozzád hajlott: Nap felé
 (IX)

Ahol pedig a vers cselekménye mozgalmasra vált, a szavak megszaporodnak, a sor szétpergését akadályozzák meg a lassító hosszú szótagok:

$- \quad - \quad \checkmark \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad - \quad \checkmark \quad - \quad -$
 Minden kanyarnál új tárgyak s dolgok merültek
 (I)

A jambusi sorba ékelt trocheus — bár a modern vers funkció nélkül is elfogadottá tette ezt a megoldást — sokszor ellentétet, bomlási folyamatot tükröz. A XIX versben a kedves távozása után már csak valóságot vesztett emlék e kettős boldogságuk. Épp ott szakítja meg a sort trocheus, ahol e múlt öröme emlékezik:

— ∪
tegnap még együtt s boldogan tanítgattuk.

a következő sorban épp a „*biztató*” szóban jelzi a tagadást. Majd még egyszer ott jelentkezik, ahol az elszakadás pillanatát rajzolja:

— ∪
falunk fölött legtovább lehetett látni

Hasonló fájó élményt hordoznak a XXI vers beütő trocheusai. A kedves búcsú nélküli távozásával megingott minden, kezében a kalász „*szalma lett*”, „*némaság kötöz*”, és nem tudja csodálni az alkonyat „*mozdulatlan szépségét*”. Itt még a spondeusok lassúsága is hangsúlyozza a mozdulatlanságot és bánatot.

A IV versben az éjszaka térhódítását borzongja, a trocheusok duplázva az újabb és újabb meghódított helyekre mutatnak rá:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
„udvaromra”, „vén kutunkba”

A VI versben az első sor szerelmes nekifutására az egész vers magánya felel. Ehhez alkalmazkodik a kezdő sor a lángolást fékező spondeusai mellett jelentkező trocheusa, mely egy choriambusban aztán a sor végére átfordul a vers-egészet végigkísérő jambusra:

— —|— —|— ∪|— ∪ ∪ — |∪ — |∪ —
Nappényből szőttem neked koszorút. De én magam

Hogy a jambusversnek ezek az egyéni motivációi mennyiben voltak tudatosak, mennyiben ösztönös rátalálások vagy vélet-

len esetlegességek — utólag nehéz eldönteni. Egy biztos: többet közülük később is meghagyott, vállalt az átíráskor, némelyiket ellenben határozottan korrigálta. Például épp ez utóbbi megoldást említhetjük, ahol az indítás expresszív erejét megtörve kifejezésben is finomítja, ritmusban is a jambushoz illeszti a sort:

$\overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-}$
 Napfényfüzérbe fogtalak. De én magam

A kötet verselésének egy rejtett, de valószínűleg tudatos sajátosságára hívja fel Babits és Schöpflin Aladár is a figyelmet. (*Nyugat*, 1923. I, ill. *Szózat*. 1922. június 9.) Babits a görög példákig hatolás egyik formai megjelenését a „szinte észrevétlenül belopott görögös verssorban” véli felfedezni. A choriambizáló jambussorok gyakorlatából következően nem nehéz a sorvégeken igen gyakran felfedezni a hexameter sorzárlatát, az adoniszi sorképletet. A XXXIV (Medve)-vers majd minden sora ezzel zárul:

pl: $\overset{-}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{-}{-}$
 medve — karokkal

Hasonlóképpen a XXXV vers első sorának megszólításában:

$\overset{-}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{-}{-}$
 és nemes erdők,

Rendszerint a lendületesebb, szónoklóbb verssorokat zárja ezzel a szaváló megoldással.

Másutt az adoniszi sor a mondat keretként szolgál: az erősen klasszicizáló XVIII versben egy helyütt a mondatkezdő és záró sor szintén e mértékre szabott:

$\overset{-}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{-}{-}$ $\overset{-}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{\vee}{-} \quad \overset{-}{-}$
 Messzekiáltó domboru háta.

Schöpflin pedig némely mondatban mintha az alkaioszi strófa egy-egy részére érezne. Ezt is a choriambussal kevert jambusi sorok variációs lehetőségeként tarthatjuk számon. Nem tiszta alkaioszi sorok ezek, inkább jellegükben emlékeztetnek arra.

alkaioszi jelleget, illetőleg önállósul az ezt kiadó versrészlet, mint például a VI vers antik záró-hasonlatában:

föld^ueink⁻ dics^uő⁻
 királya, / híres Odysseus király.

A konzervatív metrum-építkezés egyéni variációi mellett a sor tagolásával is tud ritmus-hullámmzást adni. Az öt, öt és feles sorok metszete általában az ötödik szótag után következik. Ebből az alapsémából „leng ki” a sorok szintaktikai tagolása, megtörve az egyhangúságot, és feszültséget adva a versnek. Példákat a IV versből vehetünk észre. A vers kezdetében az első sor tagolási képe csak a gondolat zárásakor ismétlődik meg, mintegy bekeretezve így egy versen belüli elkülönülő egységet:

*Először fecskék / / később denevérek
 hasogatták az estét; / / a hegy is
 elfüggönyözte arcát / / és a nádas
 eldajkálta / / a síró szeleket.
 Jött a sötétség . . . / /*

Rendszerint két metszet között épít fel egy-egy összefüggő gondolatot, melyet a sorvégen enjambement-nal köt össze:

— Már félni kezdtem; / / de a hegytetőkön
 előgurult a hold . . . / / S ím: a halott —
 fehér fényben / / fekete bivalyok
 ballagtak át / / a szétfolyó mezőkön.

Így a sorvég helyett a sor tagolása irányítja a vers tartalmi építkezését. Ez a megoldás lesz majd *A sátán műremekei* szabadverseinek is az alapja. Ott elmarad a szótagszámláló kötött jambusi váz, és marad a metszetek által határolt, sorokba tördelt gondolat. De már itt, ezekben a kötött versekben alakítgatja Szabó Lőrinc egyéni verszenéjét.

Egy-egy versében a hangsúlyos verselés elemei is feltűnnek,

főleg a szabadabban kezelt strófás szerkesztésűekben. Ilyen tagolást láthatunk a XXXIV versben is. Szentkuthy Miklós hívja fel a figyelmünket egy másik versre, a XII-re. „Szemedben: szememben: ragyog a reggel”. Szerinte „nem lehet csak véletlen játéknak vagy mellékes ritmikai bukfcencnek felfogni ezt a pár szót... Van ebben könnyed és hányaveti népdalszerűség, van ebben logikai egyszerűség, ... vad tömörség, keserű lemondás a sallangról, persze van ebben azért kacérkodás is a szójátékkal: ... paradoxon és mély-igazság cikázó kereszteződése, a blöff, az «odavágás». Valóban itt alakul már a későbbi verszene, „mindez együtt vagy külön, de állandóan ott lesz ebben a költészetben”. (*Magyar Csillag* 1943. II. 68.)

Szavai válogatásában kevésbé ügyel a vers dallamosságára. Sőt sokszor ormótlan hosszúságú szavaival és szóösszetételeivel is csak a reálisabb kifejezést, a zsongító melódia helyett az elemző figyelem ébrentartását keresi. Az impresszionista és szimbolista költők lebegő zeneiségével szemben a természeteséget erőszakolja. Természetesen nyújtózik el a sorokban, a kifejezést sohasem zsugorítja merevvé — hagyja, hogy esetleg megfeküdjön a sort, sőt átforduljon az azt követőbe. Különösen szembetűnő ez a kötött jambusi sorok esetében. Mert a kötetlen hosszúságú sorokba beférnek ilyen szóösszetételek: „*virágcsengettyűket*”, „*vadgesztenyelugasban*” (XI), „*kavicsokkal-szines*” (XII), ahol a felsorolás szédületében nem lassítják le a szaválás lendületét, de az öt és feles jambusi sorban már kimondhatatlanul hosszúnak tűnik e két, egész sorra nyúló szó: „*testvéreddé alázatosította*” (XIII), másutt valóban a kifáradást szuggerálja: „*kifáradt visszhangok hömpölygetik*” (XXIX), vagy szinte filozófiai értekezésként nyúlik: „*értelmükben változhatatlan Ideák*” (XXXVI). Máskor még az *e* hangok monotóniája is kellemetlenné teszi az ilyen hosszú, érzéki elemet nélkülöző szavakat: „*Megismerhetetlen*”, „*elvesztettelek*” (XVII), „*lélektelen*” (XXXVI). Másutt az *a* monotóniáját verskezdetben sem kerüli el: „*A halhatatlan*” (XXXVI). És sorolhatnánk, a főleg igekötővel is hosszabbodó szavakat. Ezeknek a hosszú szavaknak legtöbbje ritmikailag is ormótlan. Itt nem a Gom-

bocz által megfigyelt és Vargyas által Berzsenyi verselésére alkalmazott szabály érvényesül, mely szerint a hosszabb szavak jobban kizengítik a metrumot. Rendszerint metrikailag is nehézkesek Szabó Lőrinc e kifejezései.

Mégsem ezek a hosszú szavak uralják a kötet egészét. A Fitzgerald *Omar Khayyámj*át és Shakespeare szonettjeit fordító költőnek már előző gyakorlatában meg kellett tanulnia a rövidebb szavak természetes kiválasztását. Nem ritkák az ilyen sodró erejű, sokszavas sorok, mint a III vers kezdése:

Nézd csak, testvér, — : csillag gyúl a füvek közt,

majd a vers ötödik sora:

Ide hallom, hogy döng a parti visszhang:

Ezek között már elengedhet egy ilyen — tagjaira könnyen bomló — hosszú szavas sort:

szeretkező sok szentjánosbogárkát!

Máskor a szókezdő mozgalmas rövid szó, a sor tartalma és a benne foglalt, erősen kicsengő, anapestizáló metrika gyorsítja fel a terpeszkedő szavakat:

u u - u - u - - u - u
kacag elragadtatott szemeimbén.

Végül is nem a szigorú séma, hanem annak finoman, szinte észrevétlenül kidolgozott variációi, amelyek meghatározzák már e kötet ritmusvilágát is. Főleg ezek a megoldások vonták magukra Schöpflin Aladár figyelmét is, amikor a konzervatív jambizálás helyett már a későbbi egyéni verszenét hallja ki e kötetből: „bármennyire puritán módon vannak írva, mellőznek minden külső szépelgést, lemondanak a rím segítségéről, szabad jambusaik laza kapcsolással gördülnek egymás után, a sorok sokszor úgy hatnak, mint csak a szó-ritmussal zengővé tett próza — mégis valami erős, elkerülhetetlen formabenyomás alá kerül az ember. Minden muzikális rekvizitum nélkül

ellenállhatatlan zenei hatás árad ki ezekből a látszólag formátlan versekből.” (Szózat, 1922. június 9.)

5.

De ezzel már a vers-egész építkezésének területére értünk. Mondatait lazán, sokszor az élő beszéd természetességével fűzi. Távol áll Babits bonyolultan szőtt, mégis világossá kerekedő alárendeléseinek pontosan kimunkált világától. A legegyszerűbb és legtermészetesebb közlési módokat választja. Megszólalása nem a próféta kinyilatkoztatása, de nem is az áldozatot celebráló pap szertartása, hanem mindenkivel közösnek érzett érzelmek baráti vallomása. Nagy részében kamarazene ez a kötet, a magánéletbe kényszerült ember beszél a benne és körülötte látottakról; nem pódiumon szaval, hanem a kirándulás sétáiban, a kávéház asztala mellett, avagy az elalvás előtti félálom őszinteségében mondja el érzéseit. E versekre is érvényes az, amivel Lukács György a George-verseket jellemezte: „Összehirapott ajkak mögül akaratlanul feltörő, sötét szobákban félrefordított fejjel elsuttogott vallomások ezek a dalok. Végtelenül intimek, és mégis végtelen távolban tartják tőlünk költőjüket. Úgy vannak megírva, mintha az, aki olvassa, minden előzőnek minden kis részletét együtt élte volna át övele, és együtt sejtene vele azt, aminek most be kell következnie; mintha legbelsőbb barátjának mondaná el, amilyen csak egy van, aki mindent tud már az ő életéből, és megérti a leghalkabb célzásokat, és akit tényelmondások talán megsértenének, de akit éppen ezért a legkisebb részletek — a konkrétumok! — mélyen érdekelnek. (A régebbi líra egy nagyon általános, be nem avatott olvasónak volt szánva.) Ezért beszélhet ez a lyra csak a legszemélyesebbéről, a másodpercenként változóról.” (Nyugat, 1908. 206.) Amire az esszéista ihletetten ráérezett, azt szűri ki saját gyakorlata számára a másik költő. Valóban csak a Babitscsal volt szimbiózis idején születhetett Szabó Lőrinc e kötete. Ha nem is mindig Babits a vers „gyóntatója”, a vele töltött idő szoktatta rá e gyónó

hangulatokra. Sokszor még a megszólítást is halljuk: „Nézd csak testvér, —:” (III), „Testvérkém” (V), „Nézd” (XII), „bardátom” (XVII), „de mondd, bardátom” (XXII), „Szomorú testvéreim, emberek” (XXIV), „Bizony, bardátom” (XXXII), „Bardáim, ti fák és nemes erdők” (XXXV). A XXXVIII vers pedig két ember párbeszéde (*Félek, atyám . . . Ne félj fiam*). A többi versben is az egyszám második vagy a többes első személy világosan utal a jelenlevő vagy a búcsú nélkül elhagyó társra, szeretőre. Ez a *beszélgető forma* határozza meg a mondatépítkezését is. Nem a szemmel egybeolvasható, hanem a halk beszéd közben megérthető határig tágíthatja csak a mondat szövevényét. Így aztán nem az alárendelések, hanem a *mellérendelés*, az *és*-sel, *s*-sel, *vessző*vel, *pontosvessző*vel vagy *kettősponttal* elválasztott, külön is értelmes egységet képező tagmondatok a gyakoriak. Alárendeléseiben is a legegyszerűbb tárgyi, idő- és helyhatározói mellékmondatok a leggyakoribbak. Míg jelzőinek és igéinek megválogatása a jellemzés, ábrázolás eszköze, a belőlük összeálló mondatokat pongyolán göngyöli egymás után.

Az első sor rendszerint rövid kijelentő mondatban vázolja a hangulatot és az alapszituációt; szinte már az *expozíció*kéből is kiolvashatjuk a kötet fokozatosan komorodó világát.

Bottal s öreg kutyámmal indultam hazúlról.	(I)
Virágok közt hevertünk . . .	(IX)
Sötétedik . . .	(XIV)
Pilláim alatt összetört az álom	(XVI)
Kinokkal és kinokra szült anyám,	(XXXII)
Bizony, barátom, hasztalan volt minden	(XXXII)

Ha nem fér be egy sorba, magától értetődő természetességgel lép át a következőbe:

Halottakkal bevetett utakon járok . . .	(XXV)
Először fecskék, később denevérek hasogatták az estét;	(IV)

Van amikor a rövid tagokból álló mellérendelő ellentétes

összetétel jelenti ki a kiváltó eseményt, és exponálja is a következményt, melyet majd a vers fog kibontani:

Elementél, s megnémúlt a föld. (XIX)

Legbonyolultabb kezdése a XXVII versnek van. Valójában itt is megtaláljuk a szokásos kijelentő mondatot, csak itt egy halmazat végén:

... kiszöktem a
munkás Halál terített asztalaihoz,

ezt zárja egy metaforás azonosítás: „a temetőbe”; előtte két határozós szerkezet:

a növekedő nappal együtt, a bitang
tervek s a léhaság elől,

Ezt pedig három, egymásnak mellérendelt időhatározói mellékmondat előzi meg:

Miután kitagadtak, miután gonosz
szavak, s szemek fúródtak át a levegőn
felém, s a hiúság engem is majd megölt:

A pontosan kimunkált alárendelő összetételek helyett a különböző mondat szerkezeteket dolgozza ki. A már vizsgált jelzős szerkezetei mellett a tömörítés eszközeiként fontos szerepet töltenek be a metaforás azonosítások. Ezeket gyakran kettősponttal kapcsolja össze:

Távoli csengés: foszlányokra tépte
a barna szél az estharang imáját... (III)

s minden fű hozzád hajlott: Nap felé (IX)

Talán a tegnapi villámok fénye fűrösztött:
[szemeid éles villanya
lelkemig fénylik. Szemedben: szememben: ragyog
[a reggel (XII)

...a nap tüze: ez vagyok én:
erdő vagyok én, vér és csira, élet... (XII)

dajkám, s tanítóm: ösztönöm (XXVIII)

én: igaz Ember... én: igaz Állat (XXXIV)

az azonosítások egész bokrárt kibontva:

...távoli dombok olvatag
éneke én vagyok: láthatatlan hangok a visszhangok kara:

mert hang vagyok én, visszhang vagyok én: magam
[visszhangja, rugalmas
szinek kacagása, szemed színe, zápor, fény és árnyék:
[Te vagyok én! (XII)

gondolatjellel kapcsolva:

Szép tarka gombák bújnak elő, — játékszereim; — (XII)

...szelíd jóságodat
mely úgy betöltötte — delejes áram —
az esti rétet... (IX)

Máskor tömören összefogja: „*az ég a tenger*” (VII), „*Gyötrelem az öntudatra-ébredés*” (XXIV).

Mondatszövése izgatottá fokozza a verseket, a nyugalmas képeket pedig megóvja a révületbe-ejtő zsongítástól. Közölni és nem altatni-gyönyörködtetni akar ez a költészet. Tépett gondolatmenettel torkollik a feloldó, az elemzés összefoglalását jelentő pontosan kimunkált zárómondatig.

A kusza, ismétlésekkel összetartott mondatszövése a jellemzője. Nem az ismétlődő elemekkel való könnyed játék ez, hanem a kész versben próbálgatja — mint beszéd közben is — megkeresni a legpontosabb megfogalmazást, mindaddig kapkod, keres, amíg végül egy megtalált gnómaszerű összefoglalásban le nem zárhatja az egész kaotikusan benne élő élményanyagot. Pl. a XXX versben a jövő reménytelenségének kifejezésére keresi a végső kifejezést. Előbb az év múlását az undorral és szégyennel hozza össze, ezt kapcsolja az újjal. Majd a reményreménytelenség, jó és rossz látszólag az előzőtől független

gondolataiba csap át, hogy végül a reménytelenséget, undort, és változatlanságot egyetlen kifejezésbe sűrítse:

Jön s megy az idő: megint ránk öregszik
 egy újabb év, az undor s szégyen éve.
 Mi lesz az új? Új undor, újra szégyen.
 Beláttuk: remény és reménytelenség,
 jó s rossz itt egyformán felesleges.
Óh, a remény már útdlt unalom :

Hasonlóképpen tolakszik elő a harc szó többször, hogy végül befusson az Internacionálé variációjába:

Anyaföld indul meg, s harca a Béke
 szent harca lesz s ez a harc lesz a végső!

És ahogy a mondatok beszéd-szövevénye végül eljut a lezáró nyugvópontig, a szaggatott, minduntalan feltépett vers-egész is befut a végső összegzésbe. Valójában minden mondata kicsiben a Szabó Lőrinc-i jambus-vers egészének szerkezetét is hordozza: a sok mellérendelés, azok kinyúló, egymással általában egyenértékű mellékmondata végül a verszárás poén-szerű nyugvópontján összegeződik. A látszólag pongyola, figyelmetlen beszédből végül kibomló szerelmi emlékezés rmeke a X vers. Szinte mondattev nélkül, kapkodva dobálja egymáshoz a mellérendeléseket és a valójában egyetlen (bár többször ismételt) főmondathoz („mondják”) a mellékmondásokat, melyek végén egy hasonlító mellékmondatban bukkan fel a vers hőse.

Mondják, *hogy szép*, és én semmit se mondok,
 mondják, *hogy égő bronzhaja a hajnal*,
hogy csillagokat hordoz nagy szemében
s hogy büszke és dacos és rá se nézne
 oly csúnya, fekete fiúra, mint én.

Ezután három mellérendelt tagmondat következik:

Ő csak kacag mind-erre, és irígyen
 lesik ajkát és álla furcsa ívét
 és nem tudják,

Ebből egy teljesen logikus, bár kuszán szabadjára engedett, egyszer a főmondat („nem tudják”), másszor egy időhatározó („tegnap”) ismétlésével megfogott alárendelési lánc bomlik ki, melynek utolsó három sora szinte önállósul belőle; elhagyva a fecsegő embereket, külön verset jelent a versben:

és nem tudják, hogy tegnap engem csókolt,
és, hogyha hallgat, nem tudják, hogy ő most
arra gondol, hogy tegnap hullt a harmat
s ránk hullt a harmat: ő reá meg én rám,
s hogy tegnap — látva boldog heverésünk —
még a rigók is mind megrészesgültek
s közel röpülve a májusi lomb közt
eszeveszett szerelmi dalba kezdtek.

Jelentéktelen szavakat ismétél (és, hogy), mondatokat, mondatrészeket, pedig mindezt kiküszöbölhetné egy szilárd mondat-vezetéssel. De ez nincs szándékában. A fecsegő, őt sem érdeklő pletyka-aszta világát így tudja a legjobban érzékeltetni, hogy végül kimentse közülük idillien beteljesült szerelmét.

Mondatépítése kétarcúságának megfelelően kettős szerepet töltenek be *enjambement*-jai is. Közhely Szabó Lőrincet mint az *enjambement* tobzódás költőjét emlegetni. A kezdő mondat-sorok védelmén túl a sorhatár a legritkább esetben esik egybe a mondathatárral. Talán csak az V, VII, XIV, XXXI, XXXVIII versek kivételek és részben a XVI. Az *enjambement*-t egyrészt a szaggatottság fokozására, a dallamosság eltépésére használja, másrészt ezzel védi a lazán-ismétlő szerkezeteket a primitív párhuzamosságtól. Például a XXVII vers első három időhatározói mellékmondata különböző sortördelésű. Ezenkívül az első kettőben jelöli az időhatározói alárendelést („*miután*”), a második kettőben pedig azt említi, akire a cselekvés irányul („*felém*”, „*engem*”). Így a mondatok párhuzamát a bennük levő szerkezet és *enjambement* teszi változatossá:

Miután kitagadtak, miután gonosz
szavak, s szemek fúródtak át a levegőn
felém, s a hiúság engem is majd megölt:

Máskor az enjambement védelmet szolgál: a gnóma mondatok zártságát biztosítja a sorvégek metszésével szemben. Pl:

...Nem löki a sors
jövőbe a multat és a jelent;

(XXIX)

... A legjobb
semmit se várni...

(XXX)

... Szavam
hitetlenség szava s gondolatom
a halál csiráival születik.

(XXIV)

... A hajlongó
fák közt éjfélíg megmaradt a csönd, és sírt.

(XIX)

... S ím: a halott-
fehér fényben fekete bivalyok
ballagtak át a szétfolyó mezőkön.

(IV)

E gnóma mondatokon belül is legalább három fő-típust különböztethetünk meg. Az impresszionista—szimbolista természetbeolvadás éppúgy befér (pl: „*e fényre-ébredt csodálatosság előtt az Ember kínja szertefoszlik*”, II), mint a legextrémebbnek tűnő expresszionista természetleírás (pl: „*Szárazabb zajjal csúsznak egymás fölött a tó hullámai*,” XXVIII — vagy a kötet borzongását kifejező tépett harangzúgás: „*foszványokra tépte a barna szél az estharang imáját*,” III). De ebben a formában születnek meg elemzésének végeredményei is, a későbbi nagy versek előhírnökeiként (pl: „*A sáppadt csüggedés fegyencei vagyunk,...*” XXX, „*az élet arcának ráncai mögött én tegnap láttam már a holnapit*” XXVII).

Ezzel eljutottunk a Szabó Lőrinc-i dallamtalan vers forrásvidékéhez. Versszerkesztésének két típusát különböztethetjük meg, és ezek egyike sem törődik a verssor és mondatösszetétel kimunkálásával. Amikor zaklatott, habzsoló egyéniségét

szabadjára engedi, mindent összemarkol egyetlen jelzősorba, egyenértékű tagok halmozó felsorolásába gyűjti össze a látott, talált dolgokat. Mellérendelt kijelentő és felkiáltó mondatokban kapkod, tárgyakat és tulajdonságokat sorol szédült iramban. Főleg prózaverseiben, de szabadjára engedett strófás verseiben találunk ilyeneket (XI, XII, XXXIV). De ahol a jambusversebe szorítja magát, ott sem hagyja el az ismétlést, felsorolást; ha mást nem, kötőszavakat ismételtet az elfulladásig.

De ennek a gyorsan fulladó, habzsoló, a díszletezéstől, felesleges színezésektől szabadulni akaró „barbár” alkatnak a szinte prózaverssé nyúló szabadvers kígyózó, hosszú lélegzetű, szecsessziósan zsúfolt világa mégsem volt megfelelő. Tehát sem a bonyolultan kimunkált strófákban, sem a szabadjára kígyózó prózaversben nem érezhette természetes magát. Ezért zárkózik be a tagolást, kisebb szakaszokat biztosító rímtelen jambusversebe. Az itt kialakított mondat-sor aszinkronon pedig — ami a már itt is elszaporodó, még szavakat is szétvágó enjambementjaiban érhető tetten — a lélegzetvételek, a dallamtalan tagolás eszközévé válnak.

Ugyanakkor egy másik, ezzel ellentétes tendencia is jelentkezik, amely mondatösszetétel és strófa-rontó hatását éppúgy elvégzi. Ez pedig a lázas halmozással szemben a pontos, reális elemzés. Ez a mondaton belüli szerkezetek (jelzős, határozós, főleg a gondolatjel közé zárt határozói igeneves-szerkezetek) és az ige kifejezőerejének és szóösszetételeinek kimunkálásából következik. A zárt jambus-versekben már inkább ez dominál. Természetes, hogy az így elért és jellemzett valóság bővületében az így létrejövő egységeket érzi verse tartalmi építőelemnek, szemben a sémához kötött verssorral. Ezek a mondatnyi elemek azonban zártak, nem terjednek ki bonyolult összetételekbe. A költő törekvése nem ezek szuverenitásának felbontása, hanem csak egyszerű összekapcsolása, melynek legmegfelelőbb gyakorlati megvalósítása a mellérendelés.

E két tendencia alakítja Szabó Lőrinc egyéni verselését a továbbiakban is. A húszas évek lázadó világában a halmozó, hánytorgó száguldás, az évtized végétől a realitásokhoz ponto-

san ragaszkodó elemzés kerül felül. De mindkettő végigkíséri költői pályája egészét, csak legfeljebb keverési arányában változik.

6.

Az egyensúlyozás, a széthúzó elemek összetartása, egymással kontrolláltatása e kötet formavilágának legjellemzőbb saját-sága. Ezt leginkább versei megkomponálásában figyelhetjük meg. Versei elbeszélések, melyeknek hőse egy, a valóság kötöttségeitől mentes, egy-egy vers-szituációt átélő, de annak cselekményében érintetlenül maradt fiatalember. Ezt a védettséget már ezzel az elbeszélő formával is biztosítja a költő hőse számára. A kettős idő távolságot teremt a vers-cselekmény és elmondása között, így nem a hős sorsáért aggódunk, inkább megfigyeléseire vagyunk kíváncsiak. És ezek a megfigyelések az embert körülvevő hatások változásait jelzik. Ezzel egy újabb ellentétre találunk: a változatlanul maradó — illetőleg a változatlanságra törekvő ember — és változó környezetének kettősségére. Az ellentétes stíluselemek, sokszor éles vágás-szerű váltásai épp ezeket az ellentéteket, a vers különböző szemléleti síkjait képviselik. Ebből a szempontból vizsgáljuk meg a kötet nyitóversének kompozícióját.

Bottal s öreg kutyámmal indultam hazúlról.
 Dalolva mentem és torkom nem únta még az
 országút fáradtságos énekét. — Tudod, hogy
 a Nap barátja voltam? Ő itatta zengő
 hajnali rétek illatát dalomba; aztán
 kezét fejemre téve csordultig betöltött
 a szeretet egyszerű mozdulataival . . .
 Minden kanyarnál új tárgyak s dolgok merültek
 elő s fehér mértföldkövek világitottak
 egyenlő távolokból. Majd, lombos hegyek közt,
 még szebb s színesebb lett a sokalaku élet.
 A Nap barátja voltam; ő kísért el estig,
 s mikor már fölhalmozódtak az éj csodái,
 s fölöttem feketén gondolkozott az erdő — :
 csókkal búcsúzott tőlem. — Óvatos morajjal

tapogatózott lefelé a víz s a pontyok
 aludtak a tavakban. Én is elpihentem
 s a föld s a fű íze szivárgott ereimbe.
 Fenyegető szemek lapúltak a bokorban
 és mégse féltem, mert tudtam: a hű komondor
 — beakasztva szemét az állandó sötétbe —
 őrt áll előrenyújtott nyakkal s tárt fülekkel.

A bevezető sorok összegezik a vers bukolikus cselekményét: *A vándor elindul* — mint ahogy átdolgozásakor címként fölé is írta költőjük. Ami ezután következik, két különböző hangulatú, színhatású, cselekvéstípusú részre oszlik. Az első a Nappal megtett út („*Tudod, hogy a Nap barátja voltam?*” kérdéstől „*A Nap barátja voltam*” ismételt kijelentésig, illetőleg a „*csókkal búcsúzott tőlem*” — képi elszakadásig), a másik az esti lepihenés képe.

Az első részben a Nap nemcsak elkísérte, de „*Ő itatta zengő hajnali rétek illatát dalomba*”, sőt gazdagító, de védő mozdulattal állandó érintkezésben, kapcsolatban volt vele: „*aztán kezét fejemre téve csordultig betöltött a szeretet egyszerű mozdulataival*”. Ebben a szinte édeni állapotban teszi meg útját estig. Minden szép, sőt szebb lesz ez idilli védettségben. Ezt váltja fel az este, mely először még az eddigi teljességhez kapcsol újabb teljességet: „*s mikor már főlhalmozódtak az éj csodái*”. Itt ér el a védett derű zenitjére. Még mindig az idill-hangulatban él, de a következő sor már épp a védettséget, a Nap-áldást, Nap-búrát szakítja el tőle: „*s fölöttem feketén gondolkozott az erdő*”. Külön közeg jelent meg, mely már nincs kapcsolatban vele, magának való, másfajta világ. Elválasztó: a Naptól és a szépségektől. Ekkor vesszük észre, hogy a „*főlhalmozódtak*” igekötője már ennek a fölemelkedő, embertől elszakadó környezetnek a hívószavaként lépett be az előző sorba is. Itt most már az emberrel is érintkezésben maradó környezet csak a föld, a fű (ezek „*íze szivárgott ereimbe*”), és „*óvatos moraj*”, „*fenyegető szemek*” idegen világa keretezi be ezt a maradék menedéket. Közben az Út is megszűnik („*Én is elpihentem*”), és már arról kell bizonykodnia: „*és mégse féltem*”. Hogyan

tudja mégis hőse változatlanágát és ezzel együtt verse kompozíciójának egyensúlyát megtartani? Visszatér a kezdő bukolikus képhez, és az ott mellékes társként magával hozott öreg kutyát hű komondorrá előléptetve a védekezésre berendezett ember képével búcsúzik a vers végén.

Még egy síkváltásra fel kell figyelnünk a versben. Az elbeszélés és a cselekmény idősíkjá közötti különbséget mindjárt a vers kezdetén jelzi, egy direkt kérdőmonddal, mellyel a vers „beszélgető” szituációját is meghatározza („*Tudod, hogy a nap barátja voltam?*”). De az elbeszél cselekménynek is két ideje van: a múlt mellett a vers végén jelen-időre vált át, melyet még hangsúlyoz is: „*állandó*”. Szinte szoborszerű plaszticitással formálja a hű komondort, amint „*beakasztva szemét az állandó sötétbe — őrt áll előrenyújtott nyakkal s tárt fülekkel*”. És ez az időváltás szinte tükörképe a vers elején adottnak („*tudtam . . . őrt áll . . .*”). Ez a párhuzamos szerkesztés a versszituáció ellentétét erősíti fel. Ahogy az önvédelemre berendezkedett ember képét általános jelenbe transzponálja, úgy merül a lezárt múltba (határozottan ismételt: „*voltam*” segítségével), illetőleg az idill díszletvilágába a derűs, vidám vándorút.

Ezzel a zárással érkezik el az elbeszélés jelenéhez, ide toroklik be a vándor, a dalnok, a költő útja, fűrge hajnali indulása, ifjonti szabad, felelőtlen lobogása. De ez a szembeszegülés egyúttal a megmaradást is jelenti, a védettséget, a föld és fű ízet, a hű komondor társat, a *Föld, Erdő, Isten* kötet világát, ahol „*bottal s öreg kutyámmal*” ismét el lehet indulni „s megint előlről,” mint Babits örök folyosóján. És valóban minden következő vers ennek variációja, egy-egy hasonló újabb vándorút a hol derűsebb, hol komorabb díszletek között.