

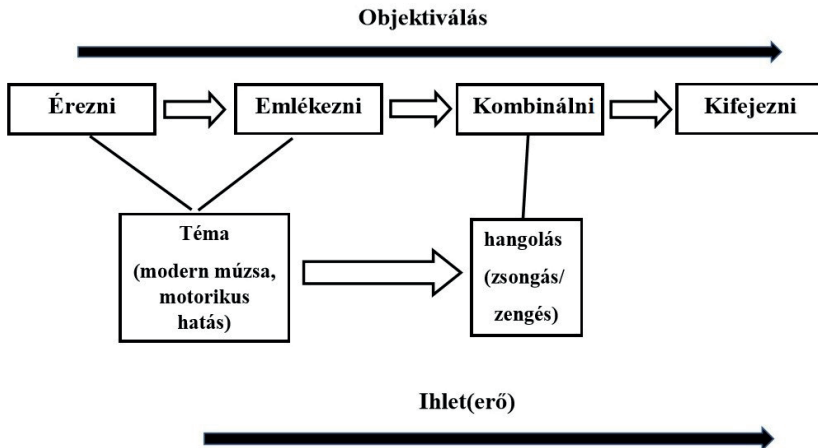
Ágoston Enikő Anna

Az ihlet(erő) működésmódja a Tücsökzenében

1.

Szabó Lőrinc alkotói folyamatában az ihlet komplex módon érintkezik a vers létrehozásának lépéseivel, ahogy kapcsolatteremtő feladatot lát el a *Tücsökzene* poétikai konstrukciójának elemei között is. Kohéziót létesít a recepciótörténet által is vizsgált emlékezés, az én-konstrukció, az élet ábrázolása, a mediális váltások és a műzsai invokáció között. Dolgozatom célkitűzése, hogy feltárja az ihlet(erő) működését, ennek elhelyezkedését a *Tücsökzene* poétikai rendszerében, viszonyát az említett aspektusokkal. Ehhez kiindulópontként szolgál Szabó Lőrinc szerzői ihletfelfogása, amely egy felvázolható modell részeként válik meghatározhatóvá.

Az *ihlet* szerepe az alkotói folyamatban elfoglalt pozíciója alapján közelíthető meg, ahogy összekapcsoljuk a költői aktus különböző részegységeivel. Mivel tudomásunk szerint Szabó Lőrinc nem írt olyan teoretikus szöveget, melyben ihletfelfogását fejtette volna ki, az ihletmodell szilánkjait a szerző különböző prózai szövegeiben [naplókban, beszédekben, interjúkban, publicisztikákban] szükséges felkutatni. A modell fő vázát *A költészetről* című szöveg alapján határozhatjuk meg: „Érezni, emlékezni és kombinálni: láttuk, hogy ebből a három igéből áll az ember; érezni, emlékezni, kombinálni és kifejezni: ebből a négyből a művész.”¹



¹ Szabó Lőrinc, *Vallomások*, szerk., jegyz., utószó Horányi Károly – Kabdebó Lóránt, Osiris, Bp., 2008, 6.

A szöveg emellett még megemlíti az „objektíválás” és a „hangolás” folyamatbeli tényezőit is. Érthetővé válik, hogy a *hangolást* egy [érzetből vagy annak *emlékké* vált alakjából származó] „konvenciótlan” gondolat tetten érése hozza létre, amely aktiválja a művészt.² Az alkotói folyamat másik fontos velejárója, hogy az élmény alakformálásának már az első mozzanatában benne rejlik az *objektíválás* célja (hogy a szerző elérje a *kifejezés* véglegességét) és munkája. Szabó Lőrinc ezért nevezi „objekív élménynek” az elkészült verset.³

A *témában* az *érzet* és az annak *emlékként* lerakódott alakja lép működésbe. A külvilág percepcionálódik az egyénen keresztül, aki ezért a versek központi *témája* lesz, bármiről is ír, így az alkotói aktus során archiválja tapasztalatait a testi materialitásból a könyv anyagába. A *verstéma* olyan kiindulópont, amely bármi lehet, és felépíti maga köré a lírai szöveget: „Műzsa minden, ami megmarad”.⁴ A Szabó Lőrinc egyik interjújából származó kijelentésben benne rejlik az egyén tapasztalat-szelektáló működése is, ahogy végbemegy a szubjektív szűrőn keresztül a világérezkelés. Minden kívülről felfogott tapasztalat a költő individuumára utal vissza, amely aztán a versek anyagává válik.⁵ Nem véletlenül nyilatkozza: „Írtam magamat”.⁶ Eszerint a percepció függvényében előtűnő individuum archiválódik a versekben, miután a biológiai értelemben vett testi materialitásból átkerült az *objektíválás* segítségével a szöveg(test)be. Ennek a *testamentaritásnak* a hátterét és lényegét közelebről is feltárja Kulcsár-Szabó Zoltán. Tanulmánya szerint Szabó Lőrinc kitar a vers, azaz a „kifejezés” és a „valóság” vagy „élet” érintkezése mellett, melyeknek viszonyára hatással lehetett a Babits előadásában megismert „expressio” szellemtörténeti doktrínája. Nem realitás és fikció, hanem realitás és „kifejezés” elhatárolódása jelenik meg: „a költészet nem a valóság kompenzációja, hanem kifejezése”, amely az én megragadásának igaz módja, de közben hiteltelennek bizonyul, „amennyiben referenciálisan megbízhatatlan”. Az írás megkettőződése valósul meg az önkifejezés aktusában, miként az íráshoz analóg módon az élet is „beiródásként” érvényesül (ahogy az „élő testet” könyvként is emlegeti Szabó Lőrinc), és így felcserélhetővé válik a kétféle materialitású médium.⁷

Szabó Lőrincnél egy pillanatnyilag felfogott *érzéki észlelet*ből indul el a vers, miközben a költő elkezd „kibontani a jelentkező inger tartalmát”⁸ vagy egy *emlékké*

2 „Ha tetten érzük csak egyetlen igaz rezdülésünket, egyetlen konvenciótlan gondolatunkat, már zeng bennünk valami, ami egybehangol az aktív művésszel.” *Uo.*, 5–6.

3 „A téma, a nyersanyag önmagában véve majdnem semmit sem jelent. Mindenki érezhet, mindenki istenülhet. A művészetben csak a kifejezett, a megmunkált, szinte anyagszerűvé tett, objektív élmény számít.” *Uo.*, 6.

4 *Uo.*, 180.

5 „Nagyszerűnek, hatalmasnak, gyönyörűnek tartom a világot, a valóságot – a szépség csak egy része a valóságnak! – és azt hiszem: ez az óriási egzaltált való-világot [melybe a szellem, érzés és gondolat is beletartozik] kötelességem magamon át minél teljesebben kifejezni.” Szabó, *Vallomások*, 79.

6 *Uo.*, 212.

7 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak*, Ráció, Bp., 2010, 271–279.

8 „Valami megüt, egy kis érzéki észlelet, nálam rendszerint a látásnak vagy a tapintásnak valamilyen közlése, azon eltűnődöm, próbálom megérteni, megfogalmazni. Így indul a dolog. [...] Néha félóráig, máskor tíz évig írok egy verset. Az a baj, legtöbbször nem érek rá kibontani a jelentkező inger tartalmát, ilyenkor a két-három első tudatosult szót feljegyzem és elteszem. Ezerszám tele vagyok mindenféle töredékekkel, közülük sok később már teljesen értelmetlenné válik.” Szabó, *Vallomások*, 254–255.

érelődött tapasztalatból fejlődik ki a lírai szöveg.⁹ A *téma* kibontásához hozzájárul egyfajta *hangoló* processzus is, ahogy az egyén konvenciótlan *érzékelése* az egyediséghez, a számára „igaz rezdülés” felfedezéséhez vezet, melynek zenei érzéklettel megfogalmazott *hangulati* tartalma van. Ez támpontot nyújt az alkotói munkához, a *kifejezéshez* szükséges eszközök „*kombinálásához*”, *kapcsolásához*. Ezt igazolja az is, hogy Szabó Lőrinc olyan töredékeként látta Tóth Árpád el nem készült verseit, amelyek alkalmasak a „hangulat kitapogatására”.¹⁰

Ahogy indító magként érvényesül a *téma*, úgy *kapcsolások* útján növekszik köré a vers[test] a koncentrációban¹¹, amely eltávolítja a költőt minden – az írásban felhasznált anyagon kívüli – külső hatástól és jelenbeli lelkiállapotától is. „Ne felejtjük azonban, hogy a címtéma sokszor csak ürügy, csak kiindulópont, és a vers lényege az, amit a költő hozzáfűz és a tárgya köré épít.”¹² Ezt Szabó Lőrinc azzal egészíti ki rádióinterjújában¹³, hogy a költő a *téma* kidolgozásához saját egyéniségéből (az eddigiek alapján következtethetően az individuumból felépítő tapasztalatokból) hozza létre az *ingereket* és az *emlékeket* összekötő *kapcsolások* által a lírai költeményt. Ez a folyamatrész már erőteljesen hozzájárul a szöveg[tes]t[es]ítő *kifejezői* mozzanathoz.

Minden vershez egyetlen *kifejezési* forma tartozik, amely egyediségében, pontosságában és a *kifejezés* véglegességében hatni képes. A formálótehetség fontosabb, mint az alapul szolgáló élmény – erre visszatérően emlékeztet a költő.¹⁴ A vers pontos megformálásának problematikájáról többször is nyilatkozik Szabó Lőrinc, ezzel indokolva az első négy verseskötet átírását. Ezekben a magyarázatokban újra és újra visszatér a „véglegesség” *kifejezés*, amely a formai kidolgozásra utal. Egy 1943-as interjújában arról beszél, majd egy cikkében arról ír,¹⁵ hogy a versek alapja továbbra is azok az *érzetek*, amelyeket a kötetek keletkezésének idejében fogott fel akkori énje, de a versek csak utómunkával nyerhették el a végleges formájukat, amelyet korábban nem kaptak meg. Cikke egyik részletében¹⁶ a versek eredeti *élményének* kicsomagolásáról ír, így a modell első pontjához tér vissza, és újrairja az alkotói processzust.

9 „A húszéves lélekre minden azon frissiben hat, ő még »üres«, könnyen töltkezik. Harmincéves korában azonban már nagyon sok élmény és emlék raktározódik fel benne, aztán még több és több. Közben rengeteg élmény lelepleződik, rengeteg másról viszont kiderül, hogy állandóságban, ismétlődő voltában sokkal fontosabb a pillanatnyi »friss« rezdüléseknél. Mindez az élményanyag folyton erjed, keveredik önmagával és a kikerülhetetlenül érkező új impressziókkal, s így aztán az idősebb – mondjuk: középkorú – költő tulajdonképpen akkor is tele van »ihlettel«, amikor semmit sem »érez«.” *Uo.*, 254.

10 *Uo.*, 113.

11 „A sikeres munkához elsősorban lelki-szellemi koncentráció kell: ez még idegen hangulatokat is legyőz. Így aztán egy szomorú percben megírható egy előzetes vidám perc tartalma és fordítva.” *Uo.*, 255.

12 *Uo.*, 180.

13 *Uo.*, 182–183.

14 *Uo.*, 250.

15 *Uo.*, 210–215.

16 „Jót és rosszat nem lehetett egyszerűen kettéválasztani azokban a versekben. Egységük természete nem a keveréké volt, hanem vegyületi. Fel kellett bontani az alkatrészeit, megolvasztani a szöveget, visszaidézni az eredeti lelkiállapotot, amely sugallta őket, s úgy kellett újraönteni az öntvényt. [...] Az anyag megvolt az új műhöz, megvoltak a szavak, megvolt a látható szándék, az érzelmi vonal iránya, s megvolt hozzájuk az eredeti élmény emléke. [...] A versek váza, alkata, csontozata szinte kivétel nélkül mindegyiknél mutatta, súgta, elém rajzolta, szinte követelte a végső formát, az egyedül helyes, sőt egyedül lehetséges megoldást.” *Uo.*, 213.

A már meglévő [de el nem készült] versforma magában foglal valamiféle vezérelvet, az irányt, amely a végső megoldás felé mutat. Ez lesz az *objektíválási* folyamat utolsó pontja és megvalósulási formája.

Az *objektíválás* a továbbörökítéshez, az archiválás sikerességéhez szükséges, amely során a vers önálló[an működő] világgá fejlődik. Szabó Lőrinc szerint erősen kapcsolatba hozható a *kifejezéssel*, mivel az *élmény objektíválásának* vágya és képessége jellemzi az aktív és tehetséges költőt.¹⁷ De ehhez a költőnek „tudományos” távolságtartással kell vizsgálnia önmagát¹⁸ [vagyis a versek anyagát], hogy aztán a szerzőről leválaszthatóvá és függetleníthetővé váljon a mű.¹⁹ A kifejezés (véges) sikerességével az *objektívált* mű önálló és hiánytalan világgént él tovább: „A nyersanyag a költészetben édeskeveset számít; illetve: számít, de csak azután, hogy már formát kapott. Minden jó vers teljes, körülkeretezett, önálló világ, tekintet nélkül témájára vagy terjedelmére. Bármiről szól, olyan, mintha minden benne volna. A kis téma megnő a lélek, az érzés sugártörésében, saját motora van, az hajtja, az élteti. A motor nélkül fenséges lehet a tárgy és bíborba és bársonyba öltözhet a stílus, a mű mégis halott...”²⁰ Az idézet utolsó két mondatában megjelenő motorikus vagy éltető hatás viszi véghez az alkotói modell dinamikus működését és archiválódik a műben. Ez a hajtóerő az *ihlet*.

Az *ihlet* funkciója minden alkotói modellpillért működésbe hoz: kezdve a befelé fordulással, a „belső alkalom” megteremtésével és az ahhoz kötődő *objektív* figyelemmel; folytatva az *emlékezést* és *kifejezést* érintő *kapcsolások* létrehozásával; valamint a szellemi energia szolgáltatásával, amely áthatja és végigvezeti az egész költői folyamatot. Ahogy már szó esett az *objektíválásnál* a költői mű szerzőfüggetlenítéséről, úgy ide kapcsolható az *ihlet* „felülre” pozicionáló perspektíva-teremtése, amely összefügg a tudat²¹ és akarat²² szerepének háttérbe szorulásával, mintha az aktív költő-én kívül esne ezeken a működéseken, és inkább később lépne be a munkába a tudatos formálás, a javítás feladata. A „belső alkalom”²³ és az ebben „felülről” működő költői elhelyezkedés együttes megteremtése a *külvilág*²⁴ [célelvű

17 *Uo.*, 250.

18 „Az írónak úgy kell vizsgálnia magát, érzéseit és gondolatait, ahogy egy tudós vizsgálódik. [...] A művészetet e tekintetben olyan objektív, mint a tudomány.” *Uo.*, 263.

19 *Uo.*, 249.

20 *Uo.*, 181.

21 „Délelőtt 2 Tücsök, délután kettő; egyik utóbbi elsielve. Javítom majd, ha ráérek. Már 35 darab van! Most már a sorrenddel is törődni kéne, s az átmenetek összehangolásával, hogy lehetőleg mind önálló legyen. Kezdetben sejtelmem sem volt az egészről. Nagyon felülről csinálom őket, negyvenéves állandó »ihlet«-tel.” *Uo.*, 451.

22 „Ugyanis, sajnos, ihletre van szükség, ami nem az akarat függvénye, hanem valami felsőbb kegyelemé. A művészet lényege titok és csoda. [...] A legjobb művészek olyan specialisták, akik nem kormányozzák magukat, hanem sugallatok dolgoznak bennük.” *Harminchat év: Szabó Lőrinc és felesége levelezése [1921–1944]*, bev., jegyz. Kabdebó Lóránt, Magvető, Bp., 1989, 682.

23 „Szükséges hozzá, hogy minden vers valamilyen belső alkalomból szülessen, hasson az érzékek, a szenzualitás, a realitás igazságával, melegével; csak így tudja közvetíteni az élmény elevenségét, az első, egyéni meglátás közvetlenségét, örök újságát.” Szabó, *Vallomások*, 6.

24 „A költő csak magával törődjék. Látott talán fát, amely szociális vagy egyéb lelkesedésből terem almát? [...] Az igazi írói műhely független minden külső eseménytől, akárcsak a matematika. Itt nincs megalkuvás. [...] A magas irodalom csak öncélú lehet és az egész magyar literatúrának rendkívüli tehertétele, hogy túlságosan politizált.” *Uo.*, 263.

rá)hatásaitól²⁵ elhatárolt, alapvető pozíció az alkotói folyamatban. Ezt értelmezve és továbbgondolva feltételezhető, hogy a költő belső (határolt) állapotában képes létrehozni egy alkotói perspektívát, és ebben a külvilágtól elzárt belsőben felülke-rekedik a tudatos működéseken, miközben aktiválódik az – ebből a távolságból kezelt – érzetek és emlékek használata, és ilyen értelemben mégis túllépi saját határait, „belül[-felül]” marad önmagában. Ezen a ponton jutunk el a kombináláshoz, hiszen az *ihlet* úgy mozgatja ezt a folyamatot, mint a hozzá szükséges erő. Az *ihlet* definiálásánál ezt említi is Szabó Lőrinc az 1942-es lillafüredi beszédében: „Enélkül az egyedül erőt adó belső sugallat nélkül a legjobb szándék és a leglobogóbb hit sem tud műveket létrehozni, amelyek különben volnának, mint azok, amelyeket a normális emberi logika és mondatszerkesztő képesség, mondjuk így: amelyeket a becsületes zsurnalizmus teremt.”²⁶ A logikai kapcsolásokhoz hasonló feladatot szán az *ihlet*nek Szabó Lőrinc az 1945-ös naplójában is, annyi különbséggel, hogy a tudat érzékelésén túlmutató gyorsasággal ruházza fel.²⁷ Ennek az irányt adó jellegnek is több fajtája/mintázata létezik a versek egyediségétől függően, így segíti a „végső” kifejezés megtalálását.

Érdekes példa az *ihlet* átörökítésére és egyediségére, amikor Szabó Lőrinc a versfordításról beszél az egyik interjújában: „Sokszor tapasztalom, hogy a műfordításban is van ihlet. Valósággal belénk költözik a régi halott költő, szinte ő súgja a magyar szavakat. Olykor kísérteties, hogy újból mennyire meg akar születni bennünk.”²⁸ Ebben a megfigyelésben benne rejlik az átörökített költői egyéniség(tartam) és az *ihlet(erő)* együttes jelenléte, amely irányítói funkciójával segíti a fordítót az alkotói út újrarárásában. De nemcsak a fordítás, hanem a versírási aktus is (*ihlet*-Jerőforrást jelent.²⁹ A naplóiban visszatérően hivatkozik az alkotói erő jelenlétére vagy nélkülözésére, összefüggésbe hozva azt a fizikai jóléttel és a nyugalmi állapottal.³⁰ Így teszi ezt az 1945-ös napló bejegyzéseiben³¹ is, amikor arról számol be, hogy körülményei, érzelmi és fizikai állapota hátráltatják a lírai alkotásban. Azonban a *Tücsökzene* írásához – számára is érthetetlen módon – szellemi erőhöz jut.³² Ettől kezdve rendszeres

25 A politikai befolyástól való függetlenedéshez ld. Gorove Eszter, *Líraeszmény és politikum Szabó Lőrinc költészetében és publicisztikájában* = „Örök véget és örök kezdetet”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., PIM–Prae, Bp., 2019, 238–258.

26 *Harminchat év*, 82.

27 „Talán minden attól függ, hogy mit értünk ihlet alatt. Ha azt mondom, hogy a logikus levezetés lépcsőinek gyors átugrását, akkor föltétlenül van. Hogyne lenne! [...] Igenis, az érzés nagyon jó sugónk; a gondolat, a részletező kidolgozás lassabban jár, s Tóth Á. azokban a töredékekben valószínűleg csak el akarta fogni a repülő sejtést: nem üres rímzavakat írt papírra a geometriai sarkak kirakása céljából, hanem érzett, sejtett valamit, ami azokat egybeolvasztja: máris összetartozónak észlelt valamit, amit az értelme még nem fejtett meg.” Szabó, *Vallomások*, 342–343.

28 *Uo.*, 171.

29 „Hazugság, mert nem tudom szívvel csinálni. Mondtam már, hogy semmi sem érdekel. Hétfőn elkezdtem írni valamit, egy verset, csendes kétségbeesésem: mert ennek kifejezése is visszaadná erőmet egy időre.” *Uo.*, 98.

30 *Uo.*, 73, 269.

31 *Uo.*, 302, 322, 351, 411, 423, 425.

32 „Testem vacak, szívem egészen hitvány, alig reszket, lelkem gyenge és ájult, a szellemem azonban, vagy annak is valami kis központi része, magva, pusztíthatatlan: ez tartott, ez fogott, ez irányít! Ez írta a verseimet is, a mostaniakat – háznagyságú kínoktól dagadó fejemmel teljesen más természetű, hangulatú, gondolati tartalmú, semmiképpen sem aktuális témákat dolgozott fel, mintha semmi se volna velem!! Csakugyan ijesztő tulajdonképpen. Vagy őrült vagyok, gyerek vagyok?” *Uo.*, 452–453.

az alkotói aktivitás. Továbbá egy interjúban arról is beszél, hogy egy nagykereskedelmi vállalat vezetéséhez ugyanannyi „szellemi energia” szükséges, mint egy „igazi, végleges, érdemes vers kitermeléséhez”.³³ Szabó Lőrinc lillafüredi beszédében az *ihlet* „erőt adó belső sugallat” és „misztikus szülő- és teremtőerő”³⁴. Ez az energia a témából „motorikusan” megindulva végigkíséri az egész költői folyamatot, hogy biztosítsa a dinamikát a különböző részműködéseknek, amíg el nem ér a sikeresen kifejezett versig, amelyben archiválódik.

2.

Az ihlet versalakító hatásához a *Nyitány* hangulat- és hangoltság-tapasztalatát is érdemes figyelembe venni, ahogy a kint és a bent, a tücsökzene és a lírai én belső állapota közötti oppozíció³⁵ megszűnik, és a lírai ént áthangolja a kívülről érkező zeneiség. Olyan aktív befogadói együttalkotás érvényesül, amelyben a hallás és a hangkölcsonzés koegzisztenciája létrehozza és meg is változtatja alanyát.³⁶ A német 'Stimmung' kifejezésből adódóan a hangolást alapvetően vonatkoztatják egy hangszer behangolására, és arra az állapotra, amikor hangolttá válva készen áll a zenélésre az eszköz.³⁷ Ha az említett zenei metaforát vesszük alapul, akkor érthetővé válik a hangolódás és az ihlet konstellációja, és ezen keresztül az ihlet pozíciója és szerepe is konkretizálódik. Az *ihlet*(erő) a *Tücsökzenében* első körben csupán a tárgyaltalan atmoszférikus hangulatisággal képes megjelenni, mivel a hangulat ugyanúgy tárgyaltalan, ahogy a határtalan végtelenségként érzékelt ihletállapot (mint például ahogy *A túlsó part* megjeleníti). A médiumváltások célja az *ihlet* archiválása és mások számára hozzáférhetővé tétele, amelyre csupán a hangulat medialitása nem alkalmas, viszont elsődleges, érzékelhető megjelenése az *ihlet*nek. Amint más médiumokba kerül, egyre határozottabbá válik, mint a kötet énje, azonban végtelensége megmarad. A *Nyitány* és a tücsökhöz szóló közjátékok *ihletének* médiumváltása öt lépcsőben írható le, de minden lépésben explicit vagy implicit formában a zeneiséggel szövéődik össze. Először a tárgyaltalan hangulatiságban jelenik meg az *ihleterő*, és megteremtí, valamint növekedésnek indítja a kifejezést a zenei médiumon keresztül. A második lépésben már a külső tücsök zeneiség(éb)e [ágyazott hangulat] hordozza az *ihletet*. Majd a lírai én belsővé teszi ezt a [hangulat]zeneiséget, amellyel az *ihlet* megmarad a zenei médium szintjén, de a költő fizikai valója lesz a tárolója. Ezután ebben a fizikai archívumban összemósódomt képenévé; [emlék]képekké alakul. Végül megtörténik az *ihlet* áttűtetése a költő testi materialitásából a textuális médiumba, amely lehetőséget ad a partitúra befogadó általi megszólaltatására.³⁸

33 *Uo.*, 247.

34 *Harminchat év*, 682, 683.

35 Menyhért Anna tanulmányában a *Nyugodt csoda* szintaktikai szerkezetét vizsgálva és átfogóan az egész *Nyitányban* feltárja a felsorakozó oppozíciók jelenlétét és feloldásuk lehetőségét. Menyhért Anna, *Rajzok egy költemény tájairól. Motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc Tücsökzenéjében = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. Kabdebó Lóránt – Menyhért Anna, Anonymus, Bp., 1997, 104–105.

36 Lőrincz Csongor, „tücsökzenében új tücsökzene”... = *Uő.*, *A líra medialitása*, Anonymus, Bp., 2002, 172.

37 David E. Wellbery, *Hangulat*, Kalligram, 2017/július–augusztus, 49–76.

38 Lőrincz, *i. m.*, 169–206.

A *Tücsökzene* mediális váltásaiban az ihlet archiválása és a befogadó általi kicsomagolása, valamint újra végtelenné tágitása történik. A *Tücsökzene* vonatkozásában így nyer értelmet a József Attila által leírt ihletdefiníció azon része, amely a „határolt végtelenség” meghatározást használja. Az *Ihlet* és *nemzetben* az ihlet olyan műalkotás előtti (és abban továbbadható) szellemiség, mely igényli a számára pontos és egyedi formát, amelyben megnyilvánulhat. De a kifejezés formáján belül, jelen esetben az (elkészült, ihletét veszélyeztető változtatást nem engedő) költeményben, megtartja végtelenségét azzal, hogy egy időegységet ragad meg és görbit teljességgé, a valóság egy darabját növeszti valóság-egésszé, ezzel eltakarva a valóság többi darabját, mintha csak a műalkotásbeli ihlet létezne.³⁹ Az ebben leírt ihlet egység-léte válasz lehet a *Tücsökzene*beli lírai én céljára, a tücsökzenével kitöltött „gömbforma”⁴⁰ műegész megteremtésére és a kifejezés tökéletességére való törekvésre, amellyel igyekszik létrehozni az ihlet továbbadhatóságát, egy hiánytalan (József Attila szavával élve) „valóságot”. Az ihlet – végtelenségéből adódóan – olyan hordozóban jelenik meg elsőként, amely legkevésbé határolt, hogy aztán az említett több lépcsős folyamatban egyre határoltabb és pontosabb kifejezést nyerjen, miközben megtartja feltárható szellemi végtelenségét.

A *Nyitányban* a hangulat külső és belső megjelenése is előkerül, ahogy Wellbery meghatározza a jelenség alapvető jellemzőit.⁴¹ A külső, tárgyitalan⁴² (vagy explicit üzenet nélküli) tücsökzene és ennek a mintájára a lírai énben belül is megjelenő muzikalitás a hangolás által válik átvehetővé a költő számára.⁴³ Nem a zeneiség másolása történik, hanem az abban rejlő ihlettel telített hangulat belső átvétele, amelyet a tücskök zenei médiumából bont ki, és az átvétel után maga is zeneiséggé alakítja azt. Így a *Tücsökzene* költője mintha egy fúvós hangszerhez válna hasonlatossá, amely behangolt és előkészített a zenélésre a tücskök hatása⁴⁴ által. Azonban a hangok megszólaltatásához szükséges a zeneteremtő *lehelet*,⁴⁵ azaz annak az életerőnek a birtoklása, amelyet

39 József Attila, *Ihlet és nemzet = Uó., Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, Osiris, Bp., 1995, 95–127.

40 Kulcsár-Szabó Zoltán több példát is hoz a gömbmotívum megjelenésére, az alakzatot a *Tücsökzene* világának és annak zeneiségének teljességével teszi azonosíthatóvá, ahogy például rámutat erre *Az elképzelt halál* kapcsán is: „a *Tücsökzene* [a tücsökzene] univerzuma akkor is gömbként termeli újra magát, amikor emlékező hősének elképzelt halála beteljesedik”. Ahogy a tücsökzene is a *Tücsökzene* fikciójának részévé válik, úgy „többféle médiumváltást is igénybe vesz [a tücsökzene zajából másutt is nyelvi »jelet« vagy éppen friss »képeket« fog be az emlékezet], az ihlető cirpegés [...] gyakran színesztetikusan megjelenítésben lép elő, más esetekben pedig metaforikusan vagy kifejtettebb hasonlítás révén terjed ki vagy tükröződik a felidézett emlékek leírásában.” A legátfogóbban végigvitt tücsökzene-hasonlatot a réten megbúvó tücskök dalának és az égi csillagok fényének tükrös szembeállításában látja, amely úgy működik, mint egy kapcsolótábla, amelyben hang- és fényjelekként lépnek színre az emlékek. A fény és zene mindkét irányú átvitelére hoz példákat, és megállapítja, hogy az emlékezésből felépített univerzumot a tücsökzene adja és határozza meg [a fényjelek és zeneiség kiterjedése által] a földi és égi határait. Kulcsár-Szabó, *Tükröszínhátéka agyadnak*, 253–255.

41 „A hangulatok nem pusztán a pszichikai belső élet módjai, hanem bennünket körülvevő atmoszférák is.” Wellbery, *i. m.*, 50.

42 „De a hangulatok – az érzelmekekkel ellentétben – nem irányulnak intencionálisan egy tárgyra.” *Uo.*, 50.

43 „A hangulat kommunikációja szuggesztív módon, mintegy ragályosan, az explicit [és ezzel a tagadható, elutasítható] kifejezés küszöbe alatt történik.” *Uo.*, 50.

44 Nyilvánvalóan érdekes, hogy a *Vers és valóság* is kiemeli a tücskök hallgatásának aktusát, és az az általi zeneiség belültre pozicionálódását. Ez a processzus belső hangoló funkcióként is felfogható. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, II., Magvető, Bp., 1990, 193–200.

45 A magyar *ihlet* jelentésére hatással volt a latin *inspirare* kifejezés. A TESz. szerint az *ihlet* az 1372-től adatható *ihel* 'sugalmaz, inspirál' igéből jött létre, először főnévként használva, később pedig

a behangolt tücskök is magukban hordoznak. Fiziológiai szempontból nézve fontos szerepet kap a lélegzet az előbeszédben elmondott vers processzusában, mivel a levegő hozza működésbe a hangképző szerveket. Ugyanúgy, ahogy az élet (és a megszólalás lehetősége) a lélegzet működésében érhető tetten, az alkotói folyamatnak (mint a tücsköknek a zenéléshez) is szüksége van az életerő jelenlétére.

A [zenei] ihlet[erő] nemcsak a lírai én versírói aktivitásában jelenik meg, hanem a már említett tücskök ciripelő képességében, valamint a *Galagonya* zenei mintára történő növekedésében is. Az az élet[erő], amely az alkotói folyamatot is működésbe hozza, a tücskök egyetlen dekódolható üzenete,⁴⁶ hangulati meghatározója és működtetője, és egyben a kötet témája is. Az ihlet szempontjából a tücsökzene tematikus üzenete a mű *csírájának* tekinthető, emellett a kívül tapasztalt életerő belső *létrehozása* teremti meg a lehetőséget, hogy elinduljon az írás aktusa; a mnemotechnikai folyamat és a lírai kifejezés. Az animális szint mellett a növényi életerő is megjelenik a *Tücsökzenében* a növekedéssel egybekötve, és ugyanúgy zenei médiumú ennek az erőnek a megnyilvánulása is, miként a ciripelés.

Az ihlet organikus metaforikája több költőnél is előfordul a prózai ihletvallo-másokban. Nemes Nagy Ágnes a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* című esszéjében *magként* határozza meg a vers kiindulópontját, amelyből lehet több is egy versben,⁴⁷ hasonlóan Weöres Sándor is *csírákat* említ *A vers születésében*.⁴⁸ Mindkettőjüknél a verstémára vonatkozik, egy alapvető élményre, amelyből asszociációk által épül fel a vers. Weöresnél az ihlet koncentrációs állapot, és abban fejlődik ki a *csírából* a növény, Nemes Nagy Ágnesnél pedig az ihletmintába ültetett élménycsírából. Szerintük mindig van egy lényegközepe a versnek, amelyből kinő a növény. Ahogy a koncentráció és a gondolatok áramlása, valamint a növesztő erő előkerül, a *flow* élménye rajzolódhat ki. Csíkszentmihályi Mihály az emlékek hasonlóság szerinti rendezését vagy kapcsolását, annak mintázatalakító folyamatát tartja a gondolatáramlat alapvető feltételének, amely – mint az minden áramlattevékenységben megvalósul – az írást működtető pszichikai energiát szabadít fel.⁴⁹

Gottfried Benn *Líraproblémák* című előadásában az ihletet „halvány csíráként”, „valamiféle pszichikai anyagként” határozza meg. Ez már nem csupán egy kiinduló élmény, hanem egy olyan verselőttes, amelyben előre létezik az elkészülés előtt álló vers, már csak a kifejezést kell megtalálnia a költőnek.⁵⁰ T. S. Eliot is megerősíti

igeként jelenik meg. Az *ihel* kezdetben lehelésre utaló kifejezés volt a hangutánzó mivoltából kifolyólag, amely rokoníthatóvá teszi a *lehel* 'lehel, lélegzik' igével. Feltételezés, hogy az *ihlet* a latin *inspirare* 'belefúj, rálehel, ihlet' fordításaként kapott új értelmet az eredeti *lehel* után. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, II., főszerk. Benkő Loránd, Akadémiai, Bp., 1970, 195.

46 Kulcsár-Szabó Zoltán a Szabó Lőrinc által is ismert és említett Huxley-verset hozza példaként, amelyben a megszólaló kabócák lekottázandó üzenete maga az élet, és a *Tücsökzene* kontextusában gondolkozva megállapítja: „a tücsökzene üzeneteként – az önéletrajzi emlékezés Múzsája [és egyben tárgya] itt maga az élet, méghozzá a szó biológiai értelmében vett létezés”. Megerősítő példaként említi a 32. verset, amelyben a vers megszólítottja az Emlékezet istennője, majd a lírai én önmaga, aztán az „élete”. Kulcsár-Szabó, *Tükörszínhátéka agyadnak*, 245–246.

47 Nemes Nagy Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* = Uő., *Szó és szótlanság*, Magvető, Bp., 1989, 54–56.

48 Weöres Sándor, *A vers születése*, Dunántúli Pécsi Egyetemi, Pécs, 1939, 25–33.

49 Csíkszentmihályi Mihály, *Flow. Az áramlat*, Akadémiai, Bp., 2019, 163, 164, 168, 176, 273.

50 Gottfried Benn, *Líraproblémák* = Uő., *Esszék, előadások, szerk.*, jegyz. Kulcsár-Szabó Zoltán, Kijárat, Bp., 2011, 205.

a tapasztalat valóságosságát, amennyiben *A költészet három hangjában* Bennre alludálva nevezi „teremtő csírának” az ihletet.⁵¹ 1919-es előadásában Babits Mihály is használja a csírázás kifejezést, amely egy központi élményből indul ki nála is, ahogy Nemes Nagynál és Weöresnél. Mindeközben a költői kibontakozás metaforája a növény növekedése, amely a lírai lélek által válogatott eszközök felhasználásával valósulhat meg. A mag a költő lelke, amely aztán kifejeződik a vers analogonjában, azaz a „növényben”.⁵²

A *Galagonya* külső (*burok*)rétege az az anyagi létező, amely felhasználásával kialakulhat a növény a láthatatlan ritmika hatására, ahogy a *Nyitány* alkotója is felhasználva emlékeit, követi a zenei mintázatot. A „megy” ige és az „álló” folyamatos melléknévi igenév diszjunkciója a *Galagonya* első sorában az alkotói folyamat mozzanatlan mozdulatsorát alludálja, miképpen a *Nyitány* költői (énvesztett) entitása is külső mozzanatlanságban halad a belső mozzanatos képáramlásban. Ahogy a költő[i médium] saját (*burok*)emlékezetéből veszi az anyagot a szöveg[teszt]jesítéshez, abból építi fel a folyamatosan növekvő lírai művet, úgy a növényi működésben is saját szerves anyagával halad előre „önmagába zárva”: „Csövekbe zárva gyökér s mag között / sose hagyod el dolgos börtönöd”. Erre a zártságra utal a kötetben és Szabó Lőrinc életművében többször is visszatérő „Egy”, amely az egységre, egy *lehatárolt* világegészre utal, ugyanakkor (*burok*)határával ellehetetleníti egy másik nagyobb egységhez való hozzáférést, amelyben bennfoglaltatik. A „végben is a / kezdet maradsz” chiasztikus szerkezet – amely még a „végben” sorvégre és a „kezdet” sorelejére kerülő enjambement-ban is megnyilvánul – párhuzamba állítható a „Csövekbe zárva gyökér s mag között” sorral, amelyben nem a magból növekvő véges élet inszenizálódik, hanem az örökítő kezdet. A *Galagonya* metamorfotikus chiazmusában visszaköszön ugyanaz a szerkezet, amely a *Nyitány* 7. versében jelenik meg („örök véget és örök kezdetet”), utalva ezzel a lírai én[ek] szöveg[teszt]esítő átörökítésére, amely a vers médiumán keresztül valósul meg. Ebben a materiális archiválásban ugyanaz a szerzőfüggetlenített (az olvasó által működésbe hozott) növekedésre kódolt (meta)élet jelenik meg, mint a magba zárt zenei kód a *Galagonyában* („Év s Nap roppant taktusát / maggá lassítja”). Növénytani axióma, hogy a mag olyan DNS-t tartalmaz, amely meghatározza a kifejlődő növény morfológiai struktúráját, tulajdonképpen kódként funkcionál, mint egy növekedéshez szükséges (élet)minta⁵³ a fejlődő „embrióban”.⁵⁴ Az „erő” aposztrophikus megszólítása, valamint ezen megszólított „ágbogas ritmikája” indexeli a növekedés és az örökítés ágencia-forrását. Az örökítőerő zenei medialitásában aktivizálódik, és annak mintájára alakul a növény materiája. Ennek a folyamatnak része az emlékezet zenei formában történő archiválása is; „Év s Nap taktusa” és a növény „legelső nyarának” megőrzése. Ehhez hasonlóan zeneként tárolódnak a költő-médiumban (majd a versekben) az időpillanathoz rendelt élmények a *Nyitányban*: „...ott cirpel, ami csak / enyém volt, vágy, vagy boldog pillanat” (*Táj épül, omlik*). Ahogy a zenei mintaként szolgáló erő médiumot teremt magának a növény-(cső)matéria formálása során, úgy annak struktúrájával válik egyenlővé, és ez átmedializálódik

51 T. S. Eliot, *A költészet három hangja* = Uó., *Káosz a rendben*, Gondolat, Bp., 1981, 454.

52 Babits Mihály, *Egyetemi előadások 1919*, Ráció, Bp., 2014, 188.

53 *A növényi anyagcsere élettana*, szerk. Fodor Ferenc, ELTE TTK, Bp., 2013, 1.

54 *Növények és gombák szerveződése*, szerk. Kristóf Zoltán, ELTE TTK, Bp., 2013, 8–9.

a magba, mint a költői szubjektum[ok] verseskötetbe „tömörítése” során. A „mag-kód” „kinövesztésére” példa a *Vers a Pódiumon* dezantropomorf módon instrumentalizált szubjektuma, aki a felolvasói aktusban „lejátssza” és kiteljesíti a versegységet. Valamint a *Holdfogyatkozás* olvasóra váró „lemeze”, ahol a befogadó olyan módon feltételezett, mint egy mechanikus lejátsszószerkezet a verseskötet megszólaltatásához. A textuális maggá sűrített, már medializált ihlet befogadó általi kibontakoztatásának inverze az ihletarchiváló folyamat, amely szintén egy kezdet, egy *csírázás*. Az alkotó a meta-ihletet medializálja egy materiális hordozóba, a befogadó pedig immaterializálva visszafordítja a mediális folyamatot, hogy hozzáférjen a meta-tartalomhoz.

A [metajellegű] ihlettema-mag, amelyből kiágazik a növény [azaz a mű], a *Tücsökzene* esetében a tücskök üzenete: az „élet”. Ez a tücsökzene nem csupán tematikus ihlet, hanem magában hordozza a kötet ihletmintázatát. Ez a lírai én[ek]re gyakorolt irányítottságban nyer érvényt, a zeneiként megjelenített írói aktusban: a „kótázásban”.⁵⁵ Szabó Lőrinc – ahogy az ihletmodellje alapján kiderült – és mellette Babits Mihály,⁵⁶ Nemes Nagy Ágnes⁵⁷ és József Attila⁵⁸ is vallotta, hogy minden versnek egyetlen tökéletes formája van. Négyük közül az utóbbi kettő az ihletre hivatkozik, amely kikövetelt magának az egyetlen kifejezési formát, amelyben József Attila⁵⁹ szerint továbbadhatóvá válik. De említhető Derrida *Mi a költészet?* című esszéje is, amely szerint a költemény ragaszkodik a nyelvben kifejezett formájához, ezért változtatást nem tűrő diktálás útján íródik a befogadóba.⁶⁰ Az ihletminta-felfogás kapcsolatba hozható a *Nyitány* zenei irányításának funkciójával, ha figyelembe vesszük az eddigiek alapján, hogy az ihlet zenei medialitású kódként alakítja az emlékezet anyagát és a nyelvi kifejezést.

A külső tücsökzene irányító jellege felidézi az ókori irodalomból ismert Múzsá-toposzt, ahogy a tücskök hasonló szerepben jelennek meg, mint a Platón *Phaidrosz*ából ismert kabócák.⁶¹ A *Nyitány* első darabja felvillantja a hagyományos múzsai invokációt, amelyben az én csupán a tücsökzene által alkothatja meg magát, tehát a szerző-

-
- 55 „Másfél éve már! Micsoda / varázs volt az a részeg éjszaka, / az az egy-helyt cikázó kép-zene: / augusztus, kedd, tizenegyediké!... / Másnap kótázni kezdtem... Ti, mire / virradt, zártatok a magatokét; / s lám, az én nótám ma is töredék.” [Töredék: A tücskökhöz] „úgy feszítik lelkemet, tollamat, / hogy már régen nem a réti zenét / kótázom, hanem ezt – a magamét!” [Közben a tücskök]
- 56 „Nincs általános esztétikai szabály, de minden egyes műhöz megvan a csak odavaló norma. Minden élményhez, lehetőséghez az egyetlen élménykifejezés útja.” Babits, *i. m.*, 66.
- 57 „Az ihlet közepén ülő, láthatatlan versmag is kis villámocskákkal, nagyon határozott áramutésekkal csapdos rá a versíró kezére, ha rossz szót talál leírni, vagy eltéveszti a... nem tudom, mit. [...] Mert egy dologban ez a valaki-valami – hol arkangyal, hol iskolamester, hol turbógenerátor – nagyon következetes: nem tűr ellentmondást, önmagától semmi eltérést. Ő tudniillik a minta.” Nemes Nagy, *i. m.*, 54.
- 58 „...az ihlet ragaszkodik alakjához, amelyben megjelenik, tehát önszükségképpen veszi magára.” József Attila, *Ihlet és nemzet*, 91.
- 59 „Mert amikor elolvasta, akkor ő maga is megalkotta, a benne rejlő szellemiséggel, ihlettel, ami pedig nem történhet másképpen, minthogy az ihlet, ugyanaz az ihlet megvan benne is. [...] a költeményt aki elolvassa, az szintén annak a szellemiségét veszi magába egzisztenciájába...” *Uo.*, 131–132.
- 60 Jacques Derrida, *Mi a költészet?*, ford. Horváth Krisztina – Simonffy Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal et. al, Osiris, Bp., 2002, 276–279.
- 61 Az ókori ihletfelfogás elterjedtebb vonulata szerint a költő mint éntelen közvetítő jelenik meg, akin keresztül a múzsák szólnak. Ide kapcsolódik a Menyhért Anna által is idézett részlet Platón *Phaidrosz*ából, melyben a költőkké változott kabócaírókról ír, akik azért alakultak zsongó rovarrá, mert a költői lelkesültségben elfeledkeztek önmagukról, ételről és italról, nem vették észre, hogy meghaltak, ezért átalakultak, hogy örök életet kapva [az 5. vers „sose halunk meg” sora utalhat erre az örök életben zsongó állapotra] közvetíthessék a múzsák énekét. Platón, *Phaidrosz*, Ikon, Bp., 1994, 107. Valamint: Menyhért, *i. m.*, 100–101.

funkciót, azaz a szöveglétrehozói egyeduralmat megvonja a zenei irányítóelv, de a második és harmadik darabban az aposztrophé önmegszólításként és az olvasóhoz való odafordulásként valósul meg. Tehát a „morajként” megjelenő zene értelemmel való ellátása nem magától értetődő, feltételezi a hallgatót [a kihallás és kiírás képességével rendelkezőt], aki transzformálja.⁶² A tücsökgene-motívumban lokalizálódik a kötet költői nyelvének önreprezentációja azáltal, hogy a költői megszólalás feltételével válik a tücskök „üzenetének” [a jelentés nélküli vagy nem explicit módon fordítható morajnak] nyelvi alfabetizációja. A lefordítandó zeneiség poétikai megjelenését több aspektusból is megmutatja Kulcsár-Szabó Zoltán, de jelen gondolatmenet-höz kiemelendő ezek közül a 107. és 108. vers példája, amelyben a metronomikus hangeffektus a saját költői nyelv megtalálását implikálja. Tehát az ihlet aspektusából elmondható, hogy az ihlet-ritmika és a költői nyelv működése csak relációban jöhet létre a *Tücsökgene* poétikai világában. De ahogy Kulcsár-Szabó is többször utal rá [például a szirén mitológiai hátterére hivatkozva], hogy ez a zeneiség a saját nyelv „zenéjének”, ritmikai-metrikai törvényeinek a meghallása, úgy a zenei médiumú ihlet a nyelv ezen tulajdonságán keresztül „vonul át” a szöveg médiumába.⁶³ A lelkesült önkívületi állapot [„Zúg, repes, árad a tücsökgene, / nem tűri, hogy gondolkozz: ütem, / szent ragály, elkap: mint már annyiszor!” – *Óriás szív*] ellenére nem a műzsák emlékezetéből, hanem a lírai én saját kognitív anyagából épül fel a mű, a zeneiség ezt mozgatja. Az értelem kizárása és jelenléte egyszerre mutatkozik meg az alkotói folyamatban, ugyanis a zeneiség fölénye mellett közbelép – a kifejezés megfelelő formájának megtalálásában – a tudatos költő az E/1-es „rendezek” igében: „kétely, játék és képzelet, / a zűrzavar, amit most rendezek”. [*Táj épül, omlik*] De ez a rendezőelv már a belsővé tett zeneiség irányításának kordában tartására vonatkozik. Az önkívület és az énjelenlét paradox kettősége által születik meg a vers.

A *Tücsökgene* alapvető tapasztalata a verseket író jelenbeli költő én-nélkülisége, hiszen folyamatos az eggyé válás a múltbeli énekkel és hangjaikkal, olvasott/hallott vagy érzéki tapasztalataikkal. Kabdebó Lóránt két meghatározó vonulatot azonosít a *Tücsökgene*-ben: egy életrajzi irányt – amely a 225. verstől felszámolódik a második kiteljesítésének helyet adva – és egy létbölcseletit. Ehhez a kettőhöz kapcsolja a kötet kontinuitását és diszkontinuitását, ahogy az életrajz lineáris előre haladása lehetővé teszi a folytonosságot és összefogja a kötet verseit, miközben ezzel ellentétben a létbölcselet motívumainak folyamatosan metamorfizálódó képei feldarabolják az egységet. Az életrajz alárendelését azzal indokolja, hogy a költő nem az életrajzi eseményekből vonja le a bölcseleti következtetéseit, hanem úgy látatja azokat, hogy visszatükrözzék az ő [múltbeli] identitás[ai]/ját, amely[ek]en keresztül átszűri a tapasztalatait.⁶⁴ Összevetve a – motívumok Kabdebó által említett változó dinamikáját, az ebből fakadó – diszkontinuitást és a személyisége[ke]n keresztüli láttatást, megállapíthatóvá válik, hogy a [személyiség]„szűrő[k]” is képlékenyen formálód[na]/jik, amely[ek]be belehelyezkedik a jelenben alkotó költő alakja. Arra Kabdebó is utal, hogy a kötetbeli szerző távolságtartással kezeli a felhasznált életrajzi emlékeket – annak ellenére is, hogy szubjektíven

62 Lőrincz, *i. m.*, 135–142.

63 Kulcsár-Szabó, *Tükörszínjátéka agyadnak*, 240–244.

64 Kabdebó Lóránt, *Az életrajzi versciklus mint az életmeditáció alkalmá = Uő., „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Argumentum, Bp., 1996, 217–252.*

felfogott anyagról van szó – és egységében érzékeli azokat, ezért képes megteremteni a darabok közötti kapcsolatot, a kontinuitást. Ez a szerzői távolságtartás, az életrajzzal (egy ideig teljesen) párhuzamosan működő létbölcselet abba az irányba mutat, hogy a jelenbeli alkotó összességében látja a különböző élethelyzetekben és identitásain keresztül felfogott tapasztalatokat, de mégis képes az írás során belehelyezkedni az éppen megformált személyiség bölcséleti aspektusába.

A *Tücsökzene* énjének identitása nem homogén, mivel polifon szólamokból tevődik össze az (alapvetően több és különböző) múltbeli én[ek]be való visszamerülés, az idézések nem zárják ki az eltérő (olykor ellentmondásos) tudatok hangjaiba való belehelyezkedést, továbbá a visszatérő motívumok folyamatosan újraértelmeződnek és újrakontextualizálódnak, valamint változik az ének a többi szereplőhöz való viszonya.⁶⁵ „Az életet csak több hang képes reprezentálni, az »élet-szöveg« túlmutat a »szerzőkön«”.⁶⁶ Tehát az én[ek]nek nincs alárendelve a szöveg, az élet[et adó ihlet]. Így nem egy visszatekintő, megkövült személyiségű alkotó költőt látunk, hanem egy évnosztett, aki átlényegül a belső zenéjébe, amely újabb zenéket kapcsol egymáshoz⁶⁷ magán belül, elindul az emlékezés asszociációja;⁶⁸ „az ént tehát a szöveg alkotja, nem az én a szöveget”.⁶⁹ Többféle „*burok*” jelenik meg, átlényegülve az éppen megjelenített többhangú énbé. Az átlényegülések identitásvesztésének elismerésére példa a 204. vers: „És ahogy / tetszett néha, mily tárház tündököl / bennem, mily élet, mily zsúfolt tükör, / sokszor úgy félttem, hogy nekem talán / nincs is egyéniségem!”

65 Kulcsár-Szabó Zoltán, *A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében – avagy egy „antihumanista” olvasat esélyei = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, 130–142.

66 Kulcsár-Szabó, *Tücsökzenéjének agyadnak*, 136.

67 Az emlékezés is zenei jelleggel működik, ahogy a struktúrát és elindító hatást nyújtó ciripelés [„...ott ciripel, ami csak / enyém volt, vágy, vagy boldog pillanat” *Táj épül, omlik*], mivel zeneként tárolódik a költő testi médiumában. Ezt alátámasztja a *Tücsökzene* 9. darabja is, amelyben a másodlagosan kapott tapasztalat, a hallomásból tudott emlék zenei jellege nem olyan intenzitással idéződik fel, mint a többi emlék: „Halkulsz, tücsökszó? Miért? Hová viszel? / Miskolc... 1900... Semmi jel?... / Áh: itt még néma vagy!... Mástól tudom” [*Ezerkilencszáz*]. Minden külső hatás zenei ingerként íródik be a lírikus testébe, és csak azzal együtt kaphat képi megjelenést, ahogy ez a 345-ös tücsökben előkerül: „az az egy-helyt cikázó kép-zene”. A tücsökzene irányító funkciója, a mintajellege „kapcsolások” által, az emléksorozat elindításával alakítja ki magának az archiválódási formát: „Mint az örömök, építi magát / életem sok emléke, nagy s kicsi. / Nem is lehet sorjában mondani: / villan a kép, ugrik, furakodik, / kapcsolja, hívja jövő társait.” [*Közben a tücskök*].

68 A *Tücsökzene* keletkezéséről tanulságot tevő jegyzetlapok az írói alkotásfolyamat első feljegyzéseit tartalmazzák. Alapvetően az első felmerült ötletek listája válik láthatóvá a lapokon, amelyek között vannak külön egy-egy vershez felírt jegyzetsorozatok vagy pedig az egymást követő ötlettöredékek, amelyek az egész kötet nagyívű vázát próbálják előre meghatározni. A jegyzetsorok több ponton is explicit vagy implicit szemantikai asszociációval kapcsolódnak egymáshoz. Erre példaként hozhatók a *Mihály bácsi*hoz kapcsolódó sorok. A pap alakja köré csoportosuló emlékekre több vers is épül a kötetben. Az általam kiemelt feljegyzések a *Halálfejes lepke* című darab megírására vonatkozhatnak. A *Mihály bácsi*-jegyzetben a következő öt ötlettöredék olyan szemantikai kapcsolódásokkal ível át egymásba, mint ahogy az „augusztusi telehold”-at az éjszaka képe kapcsolja a következő sorban megjelenő „kétézer tücsök”-höz. Majd a tücsökre impliciten előmozdul az őket megevő „nagy” és „kis kakas”. Ugyanezzel az átkötéssel pedig a plakát köré gyűlő „ököl nagyságú és dió nagyságú tetvek, svábok, poloskák”, melyek „fetrengenek”, és ez a mozgás köti az utolsó ötletsort, amelyben a pillangó „mozog”. A halálfejes pillangó esti megfogása erős kapcsolatot tart fenn az első sorban leírt *Mihály bácsi* névvel, ezzel keretbe foglalva az egész ötletláncolatot, amely minden ponton ehhez a központi élményhez köthető. Szabó Lőrinc, [*Jegyzetek a Tücsökzene keletkezésének idejéből*] = *Uó., Vallomások*, 535, 528–550.

69 Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 135.

Csikszentmihályi Mihály az ihletnek tekinthető *flow*-t az alkotói örömként definiálja, amelynek kilenc jellemző összetevője van szerinte. Ezek közül az „én-tudat” eltűnése hasonlít a *Tücsökzene* alkotói élményéhez: „Még úgy is érezhetjük, hogy túllépünk Énünk határain, és, legalábbis ideiglenesen, egy nagyobb egység részévé válunk. [...] Paradox módon az Én az önmagáról való megfélekedése révén tágulhat ki.”⁷⁰ Ez a tágulás a valamire való koncentráció, az így kialakuló egységélmény és énfeledés, a szubjektum határain való túllépés következménye. A visszatérés viszont Csikszentmihályinál is komplexebb teszi az ént.⁷¹ Ezért is valósul meg az én-*burok* rétegződése a *Tücsökzenében*. A *flow* visszaigazolja az évenztést mint az ihlet egyik összetevőjét, mivel a Csikszentmihályi által megfogalmazott élmény jelenik meg a Szabó Lőrincnél előkerülő kitáguló én egységet megvalósító képeiben. Ahogy *Az elképzelt halálban* az individuumot jelző „gömb fénytág felületéről” lerobban a lírikus, és a zsongó tücsökzene mindenségre kiterjedtségével egyesül, közben a „*burok-én*” hátramarad, így kívülről és belülről is egyaránt megfigyelhetővé válik az ihletett, határvesztett én számára. Ugyanez a pozicionálódás figyelhető meg az „éneken” felülemelkedett, térben és [feloldott] időben [a mindenséget kitöltő] zenével azonosan kiterjedt alkotónál. Így „figyeli” az ihletett az én-anyagot, [az ugyan mindenségben magába foglalt, de mégis határain kívül kezelt] *burkot*. Az ihletett állapotban történő évenztés megértéséhez a *Három lélek* című vers lehet a kiindulópont.

II.

Az emberi szubjektum az Énből és annak öntudatából, illetve egy személytelen, az előbbin túlnyúló „*génusz*ból” áll, konstatálja Agamben. A *génusz* eszerint személytelen, egész fiziológiai létünkben jelenlévő, azt működtető és az Énünket is megteremtő, hiszen már azelőtt *preindividuum*ként létező, nehezen hozzáférhető, nem kronologikus természetű [vagyis múltta sosem való], állandó „istenség”. Az Én pedig karakter, sorssal és tapasztalatokkal rendelkező öntudat, amelynek elhagyásával valósul meg az átlépés a *génusz*ba.⁷² A kettő közötti „vibráló feszültség” eredményezi a szubjektumot, amelyet ezáltal két ellentétes erő ural: „az egyik az individuálistól a személytelen felé tart, a másik a személytelentől az individuális felé. E két erő együtt létezik, hol összetalálkoznak, hol szétválnak, de sosem képesek teljes mértékben függetlenedni egymástól, vagy teljes mértékben összeolvadni egymással.”⁷³ A *Tücsökzene* lírai énje folyamatosan tapasztalja ennek a két erőnek a billegtető kölcsönhatását: „Mint holdkóros a háztető felett, / ingtam-lengtem” [*Háztető felett*]. A *Háztető felett*-ben a testtapasztalat [mint a kötet számos más pontján is] eredményezi a sorshoz köthető Én hátrahagyását, az ezáltal *génusz*-közelséget. A lírai én a testtapasztalat *burok*-bomlasztó folyamata során az élet[/ihlet]erőhöz [vagy akár Agamben *génusz*ához] való hozzáférésre törekszik, amelyet a biológiai értelemben vett „élet”-ben keres. Ahogy Agamben írja, a *génusz* maga az élet, mert ő hoz létre minket és benne rejlik min-

70 Csikszentmihályi Mihály, *Kreativitás. A flow és a felfedezés vagy a találatkonyság pszichológiája*, ford. Keresztes Attila, Akadémiai, Bp., 2018, 120.

71 Csikszentmihályi, *Flow*, 94–98.

72 Giorgio Agamben, *A génusz = Uő.*, *A profán dicsérete*, ford. Krivácsai Anikó, Typotex, Bp., 2008, 7–23.

73 Uo., 14.

den működésünkben.⁷⁴ A [biológiai]g] működtető ihleterőhöz, a személytelenhez való hozzáférés a *burok*ba épülő emléktapasztalatok létét, a *burok* vastagodását és a nagyobb világegységtől való elhatárolódást eredményezi. Ahogy visszatér az élményből, a szilárduló⁷⁵ *burok* [réteg]részévé válik a tapasztalat, újra kénytelen az alakuló én „sugártörésén” keresztül figyelni a világot, ahogy a függöny mintáin át a gyerekkorban.⁷⁶ Nemcsak a fiziológiai élmények által aktivizálódik az ihlet[élet]hez való hozzáférés, hanem a szellemi, az irodalmi szövegek [és az azokban archivált alkotói ihlet] megtapasztalásakor is. Ezért lát mesék és irodalmi művek intertextuális fragmentumain keresztül is, ahogy a hangok plurális játéka az olvasási aktus során beépül a *burok*ba, így szintén létrejön az identitásvesztés. A különböző intertextuális modalitások is egyszerre bomlasztják és építik az ént.⁷⁷

A *Három lélek* alkotói perspektívájából válik érthetőbbé a *burok*. A harmadik sorban felvetett szubjektum-dilemmára a válasz a kétféle „lélek” kölcsönhatásában struktúrállódik. Az egyik lélek a földi világ cselekményéhez tartozik, egyfajta *buroklélek* [„Egyik lelkem a valóságban élt, / tevékenyen, ahogy a többiek”), a másik pedig elhatárolódik a „semmibe”, ami később még többször is előkerül a kötetben, ezért nevezzük el *semmilélek*nek [„Óh, mert semmihez, / semmi földihez nem volt még köze / másik lelkemnek. Annak, akibe / oly könnyen átszenderült ez [ez az / első, a testi]: Az csöndes, csupasz, / s magányos volt, tétlen álmódzó!...”]. A *Három lélek* kezdő perspektívája a *semmilélek* E/1-es megszólalójáé, aki képessé válik arra, hogy a *buroklélek*re pillantson [„néha csak bámultam: Ki ez, / s mi közöm hozzá?...”), és ahogy a punktuáció megszakítja a verset, perspektíaváltás következik be, amely a *Nyitány* személytelen költőjének ad helyet, aki E/3-ban beszél mindkét szubjektum-egységről. A *gömbvilágok* egymásban helyezkednek el, és mindig a nagyobb világegység személytelenje rendelkezik azzal a képességgel, hogy rátekinthessen és átléphessen a kisebbbe. A *buroklélek* a centrumban pozicionálódik, ezt magában foglalja a *semmilélek*, amely képes a külső[-belső] megfigyelésére, mivel a része. A legtagabb *gömb*-fogalaltság a *Nyitány* személytelenjéé, aki az egykori *semmilélek* *buroklélek*kel való kölcsönhatásának tapasztalatá[ba/]ra [helyezkedik bele] tekint le, úgy szemléli felülről, mint E/3-as szereplőt. Ide tartozik a gyakran elemzett *Templom utca 10*, amelyben a lírikus személytelenje szellemként suhog saját emlékeiben,⁷⁸ vagy a *Nyitány* mnemotechnikája, ahol az emlékképek keringenek⁷⁹ az időtlen, múlttá nem váló alkotó körül, aki egyszerre a „kép” és a „keret”, mindkét perspektíva megvalósítója. Mivel „csupasz” ez a *semmilélek*, így emlékké nem kövülhet, ahogy Agambennél szóba került, ugyanis [karakter, azaz] *burok* nélküli. De ez teszi lehetővé [az énen való túlnyúlással együtt] a rálátást az éntre.

74 Agamben, *i. m.*, 11.

75 *A Mese neveiben* még fénygolyó, a *Sugártörésben* buborék, az *Ez már keresztben* kagylóhéjhoz hasonló szilárdságú, amelynek materiális vastagságát *Az elképzelt halálban* történő felrepedés is alátámasztja.

76 „Csipkefüggöny az ablakunk előtt, [...] / Néha alája bújtam: mindenütt / álom vett körül, piciny ablakok, / virágzó minták, tündér-alakok,” [*Csipkefüggöny*]

77 Lőrincz, *i. m.*, 153–156.

78 Kulcsár-Szabó, *Tükörszínjátéka agyadnak*, 252.

79 „én magam vagyok / a kép s a keret, s évek, negyvenöt, / lobognak körül,” [*Táj épül, omlik*]

Az „istenülés”⁸⁰ kifejezés többször is előkerül a *Tücsökzenében*, mint például az ihletett tücskökre vonatkozva [„...Isteni kedvetek / csak elkezdte az ő s varázslatot” – *Közjáték: a tücskökhöz*], vagy ahogy a költőkhöz általánosságban kapcsolódik az *isteni* jelenlét [„...azokat valami / szellem röpi, mondták, isteni, / s én, sóhajtva, hogy csak ember vagyok” – *A fennkölt fajzat*]. Ebben az alkotói állapotban jelenik meg az önfigyeléshez szükséges távolság perspektívája, ahogy *...a nagy, két réten...* három sorában [„akkor látod meg újra magadat, / az eltűnt parányt, mikor kerete / vagy már mindennek s minden csak a te / belsőség...”] a határok kitágulnak és távolságból, valamint önmaga bennfoglaltságában pillant a hátrahagyott énré a megszólított. Ehhez hasonlóan a költői alkotásfolyamatban csupán alpanyag az egyén és *istenülten* használja fel magát [„isteni / biztonságba hal földi tudatod”), ezzel éri el a zenei állapotot [„s a nagy, két réten kezdik mennyei / tücsökzenéjüket a csillagok.”]. Ennek a távolságtartásnak a létrehozásában látta Kosztolányi Dezső az ihlet legfőbb feladatát.⁸¹ Ez a Kosztolányi és a *Tücsökzene* által is kiemelt távolságtartó állapot kapcsolódhat a Nietzsche zenei ő s-állapotában megjelenő „forgó szemekhez”. Ide vonatkoztatható *A tragédia születése*nek ötödik és hatodik passzusában említett zenei hangulat működése is, annak képi-fogalmi mimézise [ahogy például a dionüszoszi-apolóni fogalompár érvényesül a *Nyitány* verseiben⁸²]. De jelen esetben a költői objektum–szubjektum kettős működése válik érdekessé, ahogy a *Tücsökzenében* is egy mindenség-állapotba kiterjesztett „éenség” térképezi körül a „megszüntetett ént”: „a művészi teremtés aktusában eggyé olvad a világnak az ősművészeivel; ebben az állapotban ugyanis – csodálatos módon – a mesében emlegetett kísérteties képhez hasonlatos, amely a szemét forgatva képes szemügyre venni önmagát; egyszerre szubjektum és objektum, egyszerre költő, színész és néző tehát.”⁸³

A problematikát a két lélek interakciója okozza, amely a töredékes kifejezést eredményezi. *A túlsó part* helyhatározói deixisei is utalnak a [burok-]identitásból, a személyes fizikai helyszínné szilárdult egyénből egy másik térbe⁸⁴ való kilépésre. A kötetben többször használt szigetmotívumra való utalással – amely szintén a [burok-]

80 Az „istenülés” kifejezés többször is találkozunk az ihlet állapotával Szabó Lőrinc kijelentéseiben: „Ilyen művek létrejöttéhez a belső egyéni – ha úgy tetszik, isteni, démoni – sugallat és parancs és a legszigorúbb művészi tisztaság kell.” *Harminchat év*, 684. „A téma, a nyersanyag önmagában véve semmit, majdnem sem jelent. Mindenki érezhet, mindenki istenülhet. A művészetben csak a kifejezett, a megmunkált, szinte anyagszerűvé tett, objektív élmény számít.” Szabó, *Vallomások*, 6.

81 Kosztolányi Dezső, *Az ihlet pszichológiája. Jegyzetek egy író naplójából* = Ú., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1990, 367–368.

82 Lőrincz, *i. m.*, 190–192.

83 Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése*, ford. Kurdi Imre, Szenzár, Bp., 2019, 52.

84 Váradi-Szitha Ábel a *Tücsökzene* írásához tartozó jegyzetlapok [a tücsökzenével azonosítható] kiterjedt térről és álló időről szóló teologizálásából indul ki, amikor megállapítja, hogy a „folytonos kiterjedés” felszámolja a „névbe és formába zárt ént”. Ez a kiterjedt tér megszűnteti az időt is. Ha a tér egy pontjába pozicionálna az én, mozgásban kellene lennie a térben, ami létrehozná az időt, de nem teszi a kiterjedt alkotó-én, mivel „egyszerre van mindenütt”, és ezzel megszünteti [és létrehozza] az [álló] időt. A jegyzetlap tükrözi, hogy a „telített tér, álló idő” [„teljes lét = teljes megszűnés = isten = minden és semmi” sorozattal a kettő között] egyenlővé válik a „nirvána” fogalmával. Váradi-Szitha rámutat, hogy a tér végtelenségének szférája az elmélyedés négy tapasztalatának egyike a buddhista irodalomban. Említi, hogy a húszas évekbeli recepció a nirvánát „semmi”-ként értelmezte. Ezáltal a „túlsó part” állapota a nirvána, azaz a semmi állapota, amely helymetafora; az ismétlődő „ahol” helyhatározói kötőszóban érvényesül, amely a vers monotonitásához is hozzájárul, ezzel a „semmi” és a monoton zeneiségben jelenlevő tücsökzene közé egyenlőségjel állítható. Váradi-Szitha Ábel, *...Telített tér, álló idő...* = „Örök véget és örök kezdetet”, 359–361.

individuum víz általi elszigeteltségének metaforája – indul a vers [„a túlsó partra vittek”), melynek elhagyását „titkos erők”⁸⁵ segítik. A „Sokba” való hazatérés visszamatat az *Egy Volt a Világ* mindenségélményére: „ahol a Sokba az ember hazamegy”. De a mindenséggel való egyesülés ugyanígy megjelenik Az *elképzelt halál*ban, amelyben zenei médiumává válik a lírai én a *burok* elhagyása után,⁸⁶ ahogy a *túlsó part* egyik meghatározott attribútuma is a tücsökzene jelenléte: „ahol úgy ringunk, mint tücsökzenén”. Ebben a *semmi*-állapotban az ihlet zenében hordozva jelenik meg, hogy a lírikus [*burok*]élményeinek felhasználásával médiumot nyerjen a külső [„földi”) szférában. Ez a vers által hordozott ihlet az alkotás során kiinduló mintaként jelenik meg, a befogadók számára pedig a szövegtestből szükséges visszakódolni, ahogy ez a *Vers a pódiumon* kapcsán már említésre került. A befogadó öntudatvesztése által válik lehetségessé a zeneiként hordozott ihlet befogadása: „öntudatunk kéjes szüneteként / a szép húsból átszikkrazik belénk / a szellem, a költő, a túlvilág”⁸⁷ [*Vers a pódiumon*]. Ugyanígy A *túlsó parton* több sora is az évenesztést feltételező tudatműködések elhagyására utal.⁸⁸ Ahogy a *Nyitány*ban megjelenő tücsökzenének [=ihletnek] sincs konkrét üzenete,⁸⁹ csupán az életerőt tartalmazza, ahogy maga az ihleterő is azonos ezzel, úgy a *túlsó part* állapota is tárgyaltan⁹⁰ [„ahol tárgyaltan merengés a lét”), amíg a külvilágból szerzett [a *buroklélek*hez tartozó] emlékeken keresztül kifejezést nem kap és [„földi”) értelemben kódolt] „tárgyat” nyer. A vers végén chiasztikus szerkezetben jelenik meg a megkülönböztetett *buroklélek* és *semmilélek* találkozása

85 Ahogy az ihletettség is életerőként jelenik meg, úgy ez a fajta erő is hasonló vagy ugyanaz a szerepű jelenség lehet. Vagy gondolhatunk Agamben korábban említett két erőtipusa közül a személytelen felé irányulóra.

86 Az *elképzelt halál* verseiben megismétlődnek A *túlsó part* ihletállapotához való eljutás lépései. A lárvá metaforában megjelenített „burok” elviselhetetlensége [*Valami történt*] a vedlésben oldódik fel [*Búcsú*: „Amit / éreztem: vedlés...”). És a *...kilátón...* soraiban a zártságot és a végtelenséget a sziget és az ostromló zeneiség képében állítja opozícióba: „fortisszimóba csap át a tücsök: / szikkrazik azi és pendül az ű, / ű-rű-krű, kri-kri: telten s oly sűrűn, / oly visszhangosan, s úgy gyűrűzve, mint / sziget körül a hab ostroma:”. Ugyanebben a strófában az aposztrophén keresztül a zenei hangolódásra bízott „te” [„Hallod, hogy ciripel a szentséges éj?”] az egyén elhagyására ugyanazt a módszert kapja, ahogy a *Nyitány* költője is. A soron következő vers, *...a nagy, kék réten...* sikeresen végrehajtja a hangolódást [„szived átveszi ütemét”) a fényhatással járó évenesztést [„Egy gömb fénytag felületén / robbanna rólad, úgy hagy el az Én.”). Ahogy a zenei és fény médiumú ihlet már az „istenült” tücsöknél is megjelent [*Férgek, istenek*: „...lelkek, szelleme / gyűladnak a tücskökben, űs jelek.”], úgy a mindenséggé tágulás a csillagok tücsökzenéjével társul, amely egyszerre zenei és fény médiumú.

87 Szabó Lőrinc egyik interjújában arról beszél, hogy mielőtt papírra kerülne egy vers, az ő „húsában”, testi materialitásban már létezik: „mind megvan hát az a tíz vers. Hol? A húsomban, idegeimben, valahol mirigyeim álmában...[...] Csak kedv kell s idő s fesztelenség kell, kiszűrni a nagy zsongásból a külön dallamokat.” Szabó Lőrinc, *Könyvek és emberek az életben*, szerk. Steinert Ágota, Magvető, Bp., 1984, 657.

88 „ahol bilincset oldja a tudat”; „ahol én jártam: minden pillanat, / ami csak rávesz, hogy felejtss magad”; „ahol az ész nem érzi szárnyait”

89 Menyhért Anna a *Nyugodt csoda* szintaktikai szerkezetéből azt is kimutatja, hogy a tudatos énhez „semmi köze” a tücsököknek, mivel az érzékek és a képzelet szintjén válik befogadhatóvá a tücsökzene üzenete. Ahogy már az ihlettel kapcsolatban írtam, a tudat kikapcsolását igényli az ihlet befogadhatósága, ezért állapítja meg Menyhért Anna, hogy az üzenet a *Nyugodt csoda*ban csak képzelt, és a tücsökök nem üzennek semmit. Menyhért, *i. m.*, 104–105. Viszont ezt a „képzelt semmisség” a tudatos én pozíciója. A hangulatiság és az abba csavart ihlet a tücsökök [tudattalan számára felfogható] üzenete. Ugyanígy, ahogy a *Vers a pódiumon*-ban a hallgatók tudatvesztett állapotban fogadják be a verset.

90 A lírai én a *burok*lelken keresztül szemlélve látja tárgyaltannak, amíg nem vált médiumot az ihlet a zeneiségből, a *burok*ról leválasztott képek és szavak általi kifejezésbe.

az álom és az ébrenlét⁹¹ határvonalán: „ami, álmodva, a vég gyönyöre, / s ha ébredsz, a költészet kezdete.” Ennek a két lelkiiségnek a megjelenése hasonló szerepet tölt be, mint a Kabdebó által emlegetett, a *Te meg a világ* dialogicitására hozott aktor és megfigyelő váltakozó párosa, amelyek a „tűkörszínhátékot” működtetik a költőben.⁹² Az egész köteten átível a két meghatározott lelkiiség kölcsönhatása, mivel a testihez kötődő biztosítja a perцепcionált tapasztalatot, a költői invenciót, a külvilággal való kapcsolatot, amely a *semmilélek*nek az „álmodozáshoz” szükséges élményanyaggal szolgál. A külvilágtól függetlenített lélekrész az alkotásban mintázatos mozgásba hozza az emlékezést, de olyan terméketlen ihletállapot is felvillan a *Tücsökzenében*, amikor a *buroklélek* és a *semmilélek* találkozása nem jön létre. Ilyenek az *Alvajárás a semmiben*, a *Mégis csak álmok* és a *Roppant világ* című darabok, melyekben az önfelejtés és a mindenséggel való eggyé válás ellenére a „semmi” tapasztalata jelenik meg, melyet a „gazdag semmi” oximoron jellemez a leginkább. Ebben benne rejlik a telítettség, a tartalom, azonban a *buroklélek* számára „semmiként” értelmeződik, hiszen nem tudja kódolni a „gazdagságát”, nem kap emlékek és szavak által kialakított hordozót az ihlet. Az *Utazni!* című versben a mindenségélmény a táj látványával való eggyé válásban jön létre, melynek hatására [a korábbi versekből kikövetkeztethető individuumvesztés során] az „üres anapesztusokat” az ihlet zenei irányítottága skandáltatja, amely nem találja meg a megfelelő médiumú tartalmat, csak a muzikális jelleg érvényesül.

A személytelenség megszemélyesítése lenne a cél az írás során Agamben szerint, de a *génusz*nak karaktert (stílust) adni annyi, mint megszüntetni és az énbelen leszűkíteni. Példaként hozza az avantgárd törekvéseket, amelyekben a *génusz* jelenlétéről a mű darabokra hullása tanúskodik.⁹³ Erre utalhat a *Tücsökzenében* a többször visszatérő „dadogás”,⁹⁴ a *semmilélek* világtárgult állapotának karakterbe szűkíthetetlensége. A *Nyolc verseskönyv*⁹⁵ utalást tesz az „akadályokként” definiált *burok* emlékananyag-gyűjteményére, amelyet tőle [valószínűleg a *semmilélek* perspektívájából] idegennek tart: „Én a kíváncsi ész / s a szerelem álmát dadogtam, és / ami már nem én voltam, ami csak / részemmé vált, az akadályokat, / az ébrenlétet.” Az így létrejövő fragmentaritás felszólítja a befogadót az értelmezésre, a kiegészítésre, az újraalkotásra.⁹⁶ Amellett, hogy az ihletet [a tökéletes kifejezés hiányában talán sikertelenül] archiválja, elrejt egy olyan lehetőséget is, amellyel az ihletállapotot a befogadó felidézheti a saját alkotói aktusában, melyhez motorikus alapként szolgál

91 Váradi-Szitha Ábel a keleti hatást vizsgálva megállapítja, hogy a chiazmusban megjelenő ébrenlét a buddhizmushoz kötődő „felébredett” állapotra utal [ahogy maga a „Buddha” szó is ezt jelenti]. Konstatálja, hogy a költészet a nirvána [azaz a semmi] állapotában jöhet létre, melynek feltétele a [tárgult tér által implikált] éntelenség. Váradi-Szitha, *i. m.*, 362–363, 369–370.

92 Kabdebó Lóránt, *Útkeresés és különbeke*, Szabó Lőrinc 1929–1944, Szépirodalmi, Bp., 1974, 61–62, 93–95.

93 Agamben, *i. m.*, 15.

94 „csak a harmadik / vált szégyenemre: az az állapot, / melyben a gyors átmenet dadogott.” [*Három lélek*]; „egyszerre minden árnyalatokat / kapott, melyek nem voltak benne, vad, / lelkező színeket, lobogást / – én meg kapkodást tőle, dadogást” [*Érzékenység*]; „és véletlen: azt őri csak, amit / sikerül eldadogni, valamit / az Álomból...” [*Nyolc verseskönyv*]; „a mondhatatlan zsúfolta a szám, / de összevissza dadogtam csupán” [*Adria*]

95 „Bár csupa töredék, / ami tölti a költők kötetét, / és véletlen: azt őri csak, amit / sikerül eldadogni, valamit / az Álomból...”

96 Lőrincz, *i. m.*, 198–200.

a mű szövege. Ahogy a *buroklélek* tárgya emlékeként testesül meg, úgy a *semmi-lélek* a zene és a fény⁹⁷ médiumaiban, amelynek lefordítása a médiumváltásokon keresztül válik lehetségessé, de ehhez az átörökítéshez szükséges a *semmilélek*be való átlényegülés mind az alkotó, mind a verset befogadó szempontjából. A *Vers a pódiumon* dezantropomorfizált (és ezzel öntudatfosztottá tett) versfelolvasója fény, majd [az abból átmedializált] *dallam* formájában közvetíti a szintén öntudatvesztett befogadók számára („öntudatunk kéjes szüneteként”) a teste materiális hordozóján keresztül az ihletet („a szép húsból átszikkázik belénk / a szellem, a költő, a túlvilág”). Ahogy az utolsó versben, a *Holdfogyatkozásban* minden hanghatás megszűnik, úgy előkerül a zene technikai archiválására [hanglemezre]⁹⁸ utaló zárósort, amely reflektál a kötet mediális szerepére, várva a befogadót, aki az elnémult hordozót megszólaltatva feltárja a [fényként is ott csillogó] ihletet a vers [textuális] hálójából:⁹⁹ „Álommásongul a tücsökzene. / Majd a legpuhább lepke is elül, / a Hold a szomszéd kertbe menekül / s ott játszik tovább, ezüstcsöndű fény, / a pók sokszögű tündérlemezen.”



- 97 Itt újra érdemes felidézni a már hivatkozott Kulcsár-Szabó Zoltán-tanulmányt a műegész világot kitöltő zenei és fényeffektusokban megjelenő tücsökzenéhez. Kulcsár-Szabó, *Tücsörszínhátéka agyadnak*, 255.
- 98 A hanglemez mint a líra médiuma, relevánsan összefüggésbe hozható Szabó Lőrinc egyik megnyilvánulásával, amikor a könyvet „gramofonlemezhez” hasonlítja, melynek megszólaltatója a befogadó olvasó: „a szellem csak úgy van jelen a polcokon és a kötetekben, ahogyan a gramofonlemezekben a zene, új percepció és appercepció kell a megelevenítéséhez, új, élő gép, amely lapjaikat forgatja és megzendíti a tartalmukat.” Szabó Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások*, szerk., jegyz., utószó Kemény Aranka, Osiris, Bp., 2003, 758.
- 99 A pók hálója a mű egészével azonosítható, erről Menyhért Anna ír: „Ahogy a pók magából húzza elő a fonalat, úgy az én önmagából teremt egy rendszert – egy szöveget – amelynek aztán része lesz. Az én tehát egyszerre létrehozója és összetevője a rendszernek, beleszövődik a szavak rendszerébe, amelyet ő maga hívott életre. És ahogy a pókháló tartószálakkal kapcsolódik a külvilághoz, és folyamatosan tovább szöhető, úgy ágyazódik be ez a saját rendszer a világ nagy rendszerébe, átjárást biztosítva tér és idő között.” Menyhért, *i. m.*, 123–124. Én csupán annyiban pontosítom ezt a meglátást, hogy az alkotó én folyamatosan változó identitás, és ezzel a „magából kihúzott fonalt” annak szövési technikája is változik, ahogy az írás aktusában képlekeny jelleggel folyamatosan visszahelyezkedik elmúlt ének pozíciójába.