

Tóth Ákos
Sugárút a végtelenbe
(Szép Ernő: Magányos éjszakai csavargás)

Az irodalmi közvélemény Szép Ernő költői-írói alakjában és magatartásában általában nem a poétikai tudatosság, az írásforma megújítását célzó invenció tulajdonságait szokta üdvözölni – sőt, éppen ezzel ellentétesen, sokhelyütt az anyagát uralni és szervezni képtelen, túláradó mondandójával sodródó poéta alakját regisztrálja –, következésképpen ritkán kerül szóba ez az életmű eredményeivel, amikor a magyar modernség művészi arculatának és fejlődésének meghatározására vállalkozunk. Pedig Szép Ernő költészetének alakulását követve kijelenthetjük, hogy az 1910-es években a költő az általa korábban alkalmazott és mesteri fokra fejlesztett dalformától a költői tárgyat a megnőtt terjedelem fellazító hatásaihoz igazító, a tartalom arányos előadásának menetét alapjaiban újjászervező típusokhoz közeledik, s az egészen sajátos, csak rá jellemző módszerekkel igen korán tesz kísérletet az eszmei, formai magába zárulásra egyaránt hajlamos esztéta nézőpont, valamint a vers kulturált körének elhagyására, meghaladására. Igaz, hogy Illyés Gyula (és a kortársak többsége is) majd csak az 1928-as *Jó szó* című kötetről szólva rögzíti ezt a változást vagy váltást, mely a hosszúversek egységesülő szemléletmódjában a műhatár korlátozását relativizáló mozzanatok, valamint a tartalmi-gondolati integráció újfajta eljárásait¹ próbálgatja. Visszatekintve azonban az idevezető útra, kivehető, hogy Szép valójában már legalább egy évtizede a hosszúvers rá jellemző formátumán belül folytatja le legfontosabb költői kísérleteit, s hogy a dalnak, rövid, kötött formáknak költői stílusával azonosított keretei egyre ideiglenesebben képesek már csak magukba fogadni és hordozni e líra rendkívüli eredetiségű, felgyülemlett észleleteit. Még közelebről szemügyre véve a Szép költői műhelyében az európai modern líra egykorú újításaival nagyjából egy irányba mozduló fejleményeket, azt is láthatjuk, hogy a hosszúvers műfaji-formai lehetőségén belül a költő két, egymástól élesen megkülönböztetett verstípust alakít ki. Az egyikben Szép a verstér korlátlan növekedését a líra hagyományos témáinak (élet, halál) kimeríthetlenségét sugalló lexikális extenzivitásban hasznosítja, és többnyire a felidézés asszociatív jellegét nem túlságosan szabályozó, de azért a követhetőség érdekét szolgáló litániás szerkezetekben rögzíti meg. A *De kár*² című kompozíció, mely a mulandóságnak és a háború kortárs tapasztalataként felerősített pusztulásnak az egész anyagi-szellemi, emberi és inhumán világot sújtó hatalmára figyelmeztet, végtelenül sorjázó versszakainak szinte enciklopédikus világösszegzést, leltározást kísértő soraiban, a versnyelv minden túlzást vállaló, roppant mennyiségi túlterhelése által a végigmondás lehetetlenségének példázatává emelkedik.³ Egy másik

Az írás elkészítésének idején az „SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának kiszélesítése és hosszú távú szakmaifenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos utánpótlás biztosításával” című **TÁMOP-4.2.2/B-10/I-2010-0012** azonosítószámú projektben vettem részt.

¹ Illyés Gyula Szép új verseinek olvastán a „hősköltemény” hasonlító terminusát alkalmazza, mivel javaslata szerint a kötet művei „egyetlen nagy érzelmi eposzként” nyerhetnek alakot az értő befogadásban. Ld. ILLYÉS Gyula, *Jó szó (Szép Ernő versei)* = I. Gy., *Iránytűvel*, Bp., Szépirodalmi, 1975, I, 216-226.

² A vers először mostani címe nélkül, két másik verssel összeforrasztott, szoros egységben (*Add a kezed; Hét szín*) jelent meg *Az asztalfiából* cikluscím alatt, Ady Endrének ajánlva. – SZÉP Ernő, *Az asztalfiából*, Nyugat, 8(1915), II, 22. sz., 1261-1264.

³ „Emlékek keringőzése; és néha szavaké, egy kivételes költői pillanatban erénnyé váltva a bőbeszédűség mindig kísértő hibáját, egy másik hosszú versében, mely nem más, mint egyetlen szóhalmozó variáció a vers címét is adó »de kár« témájára; de – mint majd egyszer Kosztolányinál a *Szeptemberi áhitat*-ban - ez a leltározó halmozás, ez a játékos-mohó egybeöntése mindannak a világból, amit a rímek szeszélye folsodor, végül a veszendő élet gyönyörű himuszává válik, a szó- és rímmámor olyan remeklésvé, az ihletett nyelv olyan önmagából zengésévé, extatikusan nosztalgikus tűzijátékává, amihez foghatót – ebben a nemben – Kosztolányi

hosszúvers-típusban viszont a vers hagyományos szerkezeti tényezőinek elbizonytalanítása, egyszerű elhagyása, helycseréje vagy funkcióváltása az elvont verskérdést a nagyforma által felajánlott kvázi-epikus, kvázi-narratív keretezés által konkretizálja és teszi meg az elmondás-befogadás lineáris aktusaiban párhuzamosan kibomló eseményrajz tárgyává. Míg tehát az első típusba tartozó költemények, s főként az ezt az eljárást reprezentatívan alkalmazó *De kár* legfőbb poétikai elvének a nyelv megnevező feladatának szinte végletekig való hajszolását, a szóalakok áradására alapozott keletkezés elősegítését tekinthetjük, addig a második típust alkotó kísérletek, elsősorban az ide tartozó és általunk megvizsgálni kívánt *Magányos éjszakai csavargás* című vers, talán ennek az egyszer végrehajtható, gesztus-értékű lírai tettnek ellentételezéseként, a megszakítatlan mellérendelő párok, a nyelvi végtelenben felmerülő véletlen egyezések helyett az ennél pontosabb megfelelést ajánló rész-egész megjelölések esélyeivel kíván élni, s továbbra is az egymást megjelölő szavak és tárgyak fokozatossága által nyeri el formáját. Amennyiben a *De kár* kapcsán elmondható, hogy szinte csak tere volt, mérhető vagy számon tartható lejátszódási idő nélkül, úgy a *Csavargás*-versről éppen ennek ellenkezőjét állapíthatjuk meg: a befogadás során nagy erővel önmagát képviselő tér, várostérkép plasztikussága és ellenőrizhető konkrétuma ellenére inkább csak az időbeli kibomlás díszleteként funkcionál, az allegória fázisos szerkezetéhez illő leképezés tárgy- és térszerű bázisa, megjelölője.

A *Magányos éjszakai csavargás* igazi újdonságát a bemutatott-felidézett cselekvésekhez kötődő, változatos reakciók, az egyöntetű, monoton sétát megtörő reflexiós állomások egymásutánjának, egymáshoz való viszonyának, szabályos és bonyolult dramaturgiát alakító együttesének felismerése hozza létre. A vers szemléleti újításának jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha a szinte közömbösnek vagy elhanyagolhatón mindennaposnak tetsző témaválasztásnak, a nagyvárosi sétának a szöveg formai-tematikus önmegszervezésének legfőbb elvévé váló eljárását kiemeljük a vers beszélője által fokozottan szuggerált természetesség skatulyájából, és megvizsgáljuk úgy, mint egyáltalán nem természetes, a szövegritmust és a térbeli előrehaladás jelenségét egymásra másoló, együttlátásra kényszerítő, végsőkéig reflexív versmodellt. Szép hosszúversének esztétikai sikeréhez, a kivitelezésnek a megfogalmazás és szótalálás igényességében megmutatkozó eredményein túl nyilván hozzájárult az a tény is, hogy a versnek, miként a korban született, témájukban a *Csavargás*-műre emlékeztető többi szövegnek is, lehetősége nyílt csatlakozni ahhoz a modernitás önlegitimizációjában élen járó motívumhoz, a nagyváros fogalmához, mely – legalább – Baudelaire óta a korszak embere számára a rá mért modern lét egzisztenciális terepének, léthelyzetét felölelő térségének, a konkrét szociológiai-urbanisztikai-politikai időszerűséget messze meghaladó jelentőségű komplexumának számított. A nyugati modern irodalom jelképesnek tekintett kezdeteitől fogva, életművek összeadódó sorozatában testet öltve építi azt a teljes egészében mindmáig feltáratlan, páratlanul gazdag hagyatékként ránk maradt város-szöveget, mely a folyton hasonlításra és megfeleltetésre, definiálásra és igazolásra váró modern önszemlélet egyik legfőbb eszközeként, leghatásosabb tükröként működik. Hangot adni a városnak, illetve meghallani a város hangját, a szólás megbízatását általa nyerni el: így is leírható lenne ugyanez a folyamat. A város, ezen belül a nagyváros vagy a főváros, a romantika természetre hangolt, elvadult tájszemléletétől különbözően a kor legfőbb topográfiai határozója lett, hiszen az életnek minden szempontból megváltozott, modern formája újra a városhoz, mint e változást generáló, azaz az oksági sor elején álló megalapozáshoz, illetve mint az életforma következményeit magán viselő egyidejű archívumhoz, együtteshez kedvvel tér vissza. Rendkívül kiterjedt problémát jelent a város, mint a megtelepedés jellegzetesen XIX. századi módját képviselő szociológiai-társadalmi alakulat, a társadalmi konglomerátum számára

bravúrijain kívül költészetünk nem is igen ismer.” - RÓNAY György, *Szép Ernő* = R. Gy., *A nagy nemzedék*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 271-280.

alakot és jelentést egyként felajánló konkrét jelenség, a gazdasági-társadalmi-technikai fejlődésben új szakaszt jelölő kontextus, illetve a művészi modernség önszemléletéhez, folytonos változásban tisztuló világképéhez nélkülözhetetlen új típusú életmódajánlat közötti megfeleléseknek, az egyes területek egymásra gyakorolt hatásainak vizsgálata és leírása.⁴ A város, visszatérve ezúttal az irodalmi és művészi alkalmazás magában is nagyszámú eseteihez, egyidejűleg a modernség vitatkozó törekvései számára statikusságot és viszonylagos állandóságot jelentő egységesülés, összefoglalás biztosítója, az elvesztett életközéppont helyett a pusztá lét-alapzat materialitását felkínáló kortárs átélés elsődleges eszköze és egyszerre ennek a megváltozott kulturális működésnek legérzékenyebb, minden kihívásra reagáló, bizonytalan azonosságú partnere, ösztönzője, kihívója. Olyan táj megjelöléseként működik tehát, mely a korábbi évszázadoknak a térhez kapcsolódó általános megfeleltetéseit, többek közt a változatlanság, tartósság és állandóság erényként elismert és kanonizált viszonylatait már csak részben alkalmazza a térbeliesült gondolkodás tartozékaiként, és mindegyre kiegészíti azt a mobilitás teljességgel új, eddig ismeretlen tapasztalatával. A város, működése, fennállása modern specialitásának és a nagy tömegek együttélését korlátozó és szervező automatikus és uralmi szabályozásnak, valamint az e keretekhez és adottságokhoz illeszkedő megváltozott magatartások és társas attitűdök⁵ következményeinek köszönhetően bármikor irodalmi-művészi érdeklődésre tarthat számot. A XIX. század második felében érezhetően megsokasodnak a kimondottan nagyvároshoz, nagyvárosi életformákhoz kötődő, speciálisan urbánus kontextust és fogyasztóréteget feltételező irodalmi műfajok és szövegalakzatok, melyek felfedezik és látványosan ábrázolják a nagyvárosi „modern” életnek a premodern (természetinek és természetesnek tételeződő) létformákkal szemben megnyilvánuló radikális másságát. A különböző prózai nagy- és kisformákban (a regénytől a tárcáig) megmutatkozó módosulás legtisztábban irodalom- és elbeszéléstörténeti folyamatként írható le: az új kor új irodalma a nagyváros élete köré szervezett új elvárásokkal és igényekkel kezdettől természetesen módon talál rá arra a városi tematikára, mely a cél és egyetlen, központi mozgató nélküli összetett működésnek a korábbi

⁴ Természetesen Szép verse, a *Magányos éjszakai csavargás* sem a „semmiből”, a nagyvárosi flaszter pusztaságából nőtt ki, hanem megelőzte a XIX. század végének születő városi (szinte kizárólagosan budapesti) költészete, mely egyrészlől a megelőző népies romantikus hagyomány által képviselt természetszemlélet és kizárólagossá lett/tett természetihlet, a vidékiességet idealizáló (és a városi életformát démonizáló) elfogultság konfrontatív megértésén és folytathatatlanságának tudatosításán alapul, másrészt pedig a nagyváros mint kihívó és lényegében megelőzetlen (unprecedented) modern tárgy rögzítését és dokumentálását tűzi ki célul. - NÉMETH G. Béla, *Budapest az irodalomban* = N. G. B., *Küllő és kerék*, Bp., Magvető, 1981, 423-441.; BEDNANICS Gábor: *Budapest olvasatai a 19. század végi magyar lírában* = B. G., *Kerülőutak és zsákutcák (A modern magyar líra kezdetei)*, Bp., Ráció, 2009, 257-287. Ugyancsak jelentős szerepet játszhat a nagyváros terének a 20. század első évtizedeiben végbemenő irodalmi témává nemesedése, az elfogadott poétikus tárgyak közé sorolása szempontjából az a tény, hogy a Nyugat, mint a korszak vezető művészeti, elméleti orgánuma kezdetektől nagy teret szentel az egykorú urbanizáció eseményeinek nyomon követésére. A lap ezirányú nyitottságát nemcsak Schöpflin Aladárnak a lap első évfolyamában mindjárt megjelenő *A város* című, ma is rendkívül gazdag eszméletörténeti alapanyagként használható esszéje bizonyítja, de például Szini Gyulának az európai típusú nagyváros (arche)tipikus tereit a topográfiai és mentalitástörténeti összehasonlítás eszközeivel felmérő érdekes vállalkozása vagy a Figyelő rovat számos építészeti kritikájában, várostörténeti és –elméleti eszme-futtatásában felismerhető dialógus, szinkronicitás igénye is. – SCHÖPFLIN Aladár, *A város*, Nyugat, (1)1908, I, 7.sz., 353-361.; SZINI Gyula, *A Boulevard*, Nyugat, (1)1908, I, 4. sz., 177-181.; Uő, *A római Corso*, Nyugat, (1)1908, I, 10. sz., 559-564. A kérdéshez: SCHEIN Gábor, *Budapest territorizáltsága a Nyugat első évfolyamaiban = Nyugat népe (Tanulmányok a Nyugatról és koráról)*, szerk. ANGYALOSI Gergely, E. CSORBA Csilla, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2009, 127-139.

⁵ „A nagyvárosi életforma alapját képezi a felfokozott tudatosságnak és az értelem fölényének minden nagyvárosi típusú emberben. A nagyvárosi élet jelenségeire való reagálás olyan szervre tevődik át, amely kevésbé érzékeny, és távolabb esik az egyéniség mélyebb lényegétől. Az intellektus láthatóan megvédi a szubjektív életet a nagyvárosi életmód nyomasztó hatásától, az értelem pedig sokirányúan rendezi egységbe a jelenségeket.” - Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet = Városshociológia*, vál., bev. tan. SZELÉNYI Iván, Bp., Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1973, 253.

teleologikus világképekkel feszültségben lévő új tapasztalatát képes megjeleníteni, és a jósolhatatlan kimenetelű szerkesztés, a főhős és főesemény helyét felváltó idői-téri szimultaneitás és mellérendelődés leíró módszereit illeszteni a megváltozott világnézet elemeihez. Elmondható, hogy a város nem egyszerűen a modernségnek, a modern embernek, de a modern életnek, kornak a jelölője lett, olyan kronotoposszá vált, mely az emberi kultúra már ismert, általános ontológiai térajánlatai (pl. a természeti táj, paradicsom, a kert, a ház, a haza stb.) mellett feliratkozott a művészi módon s így poétikusan is kiaknázható témák hosszú lajstromába. Jelentőségét növelte, hogy a lét kulturálisan-művészileg-filozófiailag kódolt, tradicionális értelmezései helyett/mellett könnyen az idegenséget és változást, ideiglenességet középpontba állító kortapasztalás kifejezőjévé válhatott, hiszen művészi kidolgozatlansága következtében a legkülönbözőbb és –különösebb történetek és ötletek fiktív háttereként, díszleteként szolgálhatott, szinte észrevétlenül integrált minden, a korábbi erkölcs és életmód nevében értelmezhetetlen vagy elutasított létélményt. A városszöveg részleteződése megfeleltethető a keletkező modernség folytonos leírásának projektumában testet öltő, fejlődés-vezérelt karakterével, az egykorú gondolati és anyagi struktúrákat mindig egy megelőző összerendezés és értelem előidejére és tanúsítványára visszavezető, annak nevében helyreállítani kívánó funkcionális elképzelések adottságával. A Szép Ernő versét szervező tartalmak és értelmi-érzelmi minták is egy olyan előre alakított rend képviselőiként jelentkeznek, melynek képződését nem a szövegtérben, hanem a szöveggel utalásos viszonyban lévő, a szövegnek a legtágabb értelemben előzményeként szolgáló modern várostér kulturális-irodalmi megnyilvánulásaiban szemlélhetjük, ellenőrizhetjük le. Amikor a versben esztétikai jellegű megfigyeléssé változnak át a város szociokulturális leírásmodelljeiből már ismerősként üdvözölhető alapélmények és tények, akkor a költői átfordításnak legfőbb módszerére, a reflexió tárgyainak, a tér semleges, jelentés nélkül feltároló valóságának, illetve az észlelés során az énrre visszaható üzenetként, szólításként ható, tehát jelentésteli, esszenciális alakzatoknak az összehangolására úgy ismerhetünk rá, mint az elkülönítés és egységesítés műveleteiből rendhagyó poétikai energiát előállító eljárás komponenseire. A *Csavargás*-vers vissza-visszatérő mozdulata, a nagyvárosi flâneur ismert figurájának közömbös megfigyelő tevékenységét imitáló reflexiós mozgás valójában nagyon komoly mutatványt, értéktulajdonító és együttes értelmező tevékenységet jelez, mely a városszövet feltároló, bejárással elért részleteit mindig az elsőként látás (spontán észlelés) és az újrafelismerő látás (jelértés, olvasás) kettőssége szerint osztja meg.

A Párizs-típusú nagyváros, bár a letelepülés és tartózkodás együtteseként szolgál, miként bármelyik térbeli egységként fölismerhető emberi lakhely, településforma, mégis rendelkezik egy olyan – par excellence modern – tulajdonsággal, mely megkülönbözteti, kiemeli a korábbi évtizedek urbanisztikai elképzeléseinek és megvalósult példáinak sorából. A hatalmas Párizs-irodalomnak, mely a „haussmann-osítás” XIX. században bekövetkező városrendészeti és –építészeti reformját feltérképezi és magyarázza, visszatérő megállapítása az, hogy Párizs – illetve a kontinentális nagyváros modern típusa - esetében a tartózkodás, betagozódás és a lakhatás terei, vagyis az épületek, az épített tér mellett hasonló jelentőségre tettek szert a mind tömegesebbé és nagyobb arányúvá váló közlekedési úthálózatok, az áru, a személyek (szinte mindegy melyikről beszélünk, hiszen a városban történő forgalmuk igen hasonló módon valósul meg) cirkulálását, folyamatos elmozdulását és célbaérését lehetővé tevő végtelenített összeköttetések, megvalósított kapcsolódásformák.⁶ Valójában ez a tény is rámutathat – közvetetten – arra a különbségre, mely a tér statikus eszméje, a hozzá tartozó identitások és cselekvések, voltaképpen az életet meghatározó rítusok és rendeletek, valamint a modernségnek a mozgalmasságot, az értékek átválthatóságának és tranzakciójának eljárását középpontba helyező, ilyenformán a mindenkori értelmezés és kommentár számára rendkívül

⁶ GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon (Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940)*, Bp., Új Mandátum, 1999, 34.

nagy szerepet tulajdonító, individuális kezdeményezései között fennállnak. Ha akarjuk, a város klasszikus, vagyis jelen esetben premodern elképzelése azoknak a világértelmezési sémáknak szolgáltatót alapot, amelyek a léhez társítható dolgok és jelek viszonyát a hely és funkció egyszeres, megkérdőjelezhetetlen egybekapcsolásaként, forma és tartalom dualitásának mintájára hagyták jóvá. A XIX. századi (és a XX. századi archaizáló, művészi értelemben konzervatív) történelmi regény nem egy esetben elsőrangúan tematizálta, ábrázolta a locus, helybeli megállapodás és a nyelv közkeletű értelméhez kapcsolt klasszikus jelelméleti garanciák együttműködését. Az efféle lejegyzés rendszere, világképi alakító közege szinte mindenkor az a szimbolikus értékvalóság vagy a nyelv metaforizáló képességéhez fűződő klasszikus hit, mely a jelentős cselekvés alanyát, alanyait, a szituáció összetevőit és okát, következményét mindig a szintúgy jelentős, önmagában jelértékű helyszín auratikus hatalma alá rendeli. Ellenben az olyan nagyváros, melyben már történetileg sem az emberi betelepülés változatos indokai, elsődleges szükségletei és választásai tekinthetők a létrejövés indítékainak, vagyis nem egymás mellé helyezett, de egymástól radikálisan elkülönülő funkciók és terek tagolják a csoportosulást, hanem éppen ellenkezőleg, e magánterek, elválasztott terek között fennálló kapcsolatok, kapcsolódási lehetőségek lépnek fel elemi parancsoló erővel, a város és embere, a városlakó másfajta (ön)értelmezéséhez járul hozzá.⁷ Amennyiben az előzőekben azt próbáltuk alátámasztani, hogy a klasszikus városstruktúra a helyre és térbeli hordozójára, az épületre koncentrálnak a térértelmező viszonyt feltételezett a kor kollektív tudatában (tekintsünk például a reneszánsz kor építészetének az épület monumentumot önálló és önelvű, környezetétől függetlenedő művészeti tárgyként kezelő szemléletére), mely leginkább a szimbólum, a metafora retorikai eszközeivel feleltethető meg, akkor azt mondhatjuk, hogy a modern nagyváros viszont a metonímiának esetlegesítő, vagyis az egymás mellé kerülő jelek és jelentések viszonyát a kiszámíthatatlan térbeli együttállás, véletlenszerűség lehetőségéből levezető tételezéseivel kapcsolódik. A locus egyedisége és képe, megjelenítője: az épület helyére a nagyvárosban a helyzet kerülhet, a folyamatos mozgásban lévő dolgok és személyek között kialakuló, pillanatnyi változatokban élő viszonyulások, relatív kapcsolatok felmérhetetlen összessége. A nagyvárosi közeg kizárja a klasszikus-premodern tér-ideához tartozó, a személyiség tulajdonság-állandóságában és egyediségében testet öltő identitásnak a lehetőségét, mint az énhez való állandó és változatlan hozzáférésnek az útját, mivel a város, mint szervezet fennmaradását szolgáló folyamatos cirkulálás, haszon-értelmű mozgás alanya, a modern „én”, mindig egy elindulás, megérkezés és együttes távolodás, közeledés most-jában kénytelen alkalmazkodni a tér pillanatonként változó, ideiglenes ajánlataihoz.⁸ A tér és szereplői összekapcsolódásának egyszeres megoldást ajánló, elő-értelmezéssel élő, sorsszerű egzisztenciális igazolása helyére a szubjektumok mozgalmasságával járó egybeesések és találkozások érthető vagy értelmetlen, mindenképp kihívást jelző térgyakorlatok lépnek, melyekre a nagyvárosi élet mindennapi eseményei, megfigyelései garmadával szállítják a példát. Ha a jelölés klasszikus elképzelése és a ráépülő korábbi poétikák kapcsán a nyelv szimbolikus működéséhez és

⁷ A témához: Christopher BUTLER, *Early modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994, *The City* című fejezet (134-209.), főképp pedig: *The Poet in the City* (154-158.)

⁸ A flâneur-nek, városjáró megfigyelőnek – az egyébként Szép egész írásművészetében jelentős – figurája, a modern nagyváros vándorának képzetében még sokat megőriz, átment a romantika peregrinusának, művészfigurájának presztízséből, de már hamisítatlanul modern jegyeket is hozzákapcsol az identitás kiképzéséhez. Így például egyszerre erősödik fel személyiségében a külsőségre, kívülségre, a megjelenés különböző jelzéseire fogékony társadalmi nyomolvasó tulajdonsága és ezzel párhuzamosan az én jeleinek láthatatlanná, olvashatatlanná tételére vonatkozó aszociális inger. „A kószáló/megfigyelő – írja Baudelaire – olyan fejedelem, aki mindenütt megőrzi inkognitóját. A kószáló tehát akarata ellenére detektívvé válik, s ez társadalmilag nagyon kapóra jön neki. Ez igazolja a semmittevést. A kószáló indolanciája csak látszat.” - Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél = Angelus novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*, szerk. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1980, 857.

szimbólumteremtő képességéhez tartozó művészi elgondolásokat emlegettük, melyek választásaikkal és javaslataikkal voltaképpen állandóan jóváhagyják egy érvényes világi rend szervezetét, akkor észlelhetjük, hogy a nagyváros témájához kötődő modernista indítványok, leírások milyen gyakran használják a városteret a narratív kiszámíthatatlanság zálogaként, milyen sűrűn jelentkezik bennük a szemléletben felmerülő, előzmény nélküli városi táj, várostárgy, városrészlet, mint az értelem számára kihívó vagy megzavaró, lezárásra ingerlő esemény. Ha az előbbi, klasszikus művek esetében mindenképpen egy dualista, a jel és hozzá kapcsolódó jelentés kiegyensúlyozottságán nyugvó elképzelés írja vissza magát, és keresi kibontakozását az ábrázolt művészi tények világában, vagyis a nyelv, a közvetítő médium működése kötelezően maga alá vonja a leírás során kiválasztott, referens tárgyakat, a várost például, addig a második esetben valamiféle ráhagyatkozásnak lehetünk tanúi, hiszen a leírás hamarabb rögzíti, hozza létre a jelet, mintsem hogy jelentése, értelme felől megbízható információja, visszautasíthatatlan magyarázata lenne. Az önkényessé váló, kiszámíthatatlan jelölőviszony szövegi működésére, vagyis a jelölt, a tartalom preegzisztens tételezését, autonómiáját megkérdőjelező, a jel önérvényesítő hatalmát illusztráló eljárásra az egyik legismertebb és legszínvonalasabb világirodalmi példa az az *Égőv*, melyben a színre/sorra kerülő tárgyak, nevek számára a tér nem mint státuszukat meghatározó primér adottság, csak mint tartózkodási hely, ideiglenes keret tételeződik immár. Az Apollinaire-i szimultaneizmus⁹ voltaképpen az egyik legelső és emblematikus válasz arra a kérdésre, hogy a modernitás megváltozott viszonyai között, a tárgyak és személyek véletlenszerű kapcsolatlehetőségével szolgáló metropolisz-élmény hatása alatt, vagyis az évszázadosan kiszámított téri és dologi állandóságra vonatkozó ismeretek és elrendezések híján, hogyan hozható létre a valóság tényeire referáló irodalmi-művészi együttes. Apollinaire e művében – mely Szép vizsgált művének talán legközvetlenebb poétikai rokonaként lenne szemlélhető, ha bármifajta adattal rendelkezünk, mely alátámasztja a genetikai kapcsolódás hipotézisét – a nagyváros káoszaként felmerülő művészi vízióján keresztül az emlékezés és a jelenlét egylényegű folyamatainak jelzéséhez úgy talál utat a beszélő, hogy a változatos élményeket, a világtapasztalat komplexitását közreadó nyelvi formálást és elvét állandóan visszavezeti a metonímia dehierarchizáló működéséhez, a jelentések alakulását lényegesen átformáló mechanizmusaihoz. Szép Ernő nem jut el idáig, vagy pontosabban: nem idáig jut el, hiszen művében nem vállalkozik a nagyváros motívuma által jelölt decentralizáló, dezantropomorf gondolkodási eredmények radikális megjelenítésére. A jeleknek és dolgoknak áradásszerű, mindig értelmi kihívást jelentő felbukkanását nála rendre megfékezi a regisztráló költői alaphelyzet és hozzáillő dikció határozott perspektivikussága és személyessége. Ugyanakkor Szép versében koncentráltan jelentkezik a nagyvárosnak mint a tudás elavult formáival szembeállított újnak, újdonságnak, előzménytelen tudásnak és megismerésnek lehetősége. Ha másban nem, legalább abban láthatjuk ennek jelét, hogy a *Magányos éjszakai csavargás* a Budapestet átszelő Andrásy-úton (sugárúton, régies pesti nevéen Radialstrassén), a városközep „lényegi” látnivalóit tartalmazó szakaszon játszódik le. A városjáró alany a bejárás, megpillantás kiterjedés nélküli jelenében láthatóan képtelen megfeleltetni egymást követő, spontán észleleteit és a rájuk vonatkozó múltbéli tudás segédleteit, így tárgyait, a megpillantott objektumokat az elsődleges (sokszor optikai értelmű) észlelés közléseivel veszi körül s csak kivételesen mozdul el a múltjukat, létezésük előzményeit, történeti indokát elbeszélő kulturált, társas én pozíciója felé. Szép Ernő verse a városnak, a város-textusnak rendkívüli kevert kódjait (a lehetséges történeti, kulturális, szociológiai stb. megszólítások elemeit) egy olyan egységes lét jeleiként fejt, mely a befogadóval, jelen esetben a sétálóval, csavargóval szemben folyton a megértés elvárását támasztja. A vers úgy egyszerűsíti és hozza közös nevezőre tartalmait, hogy a bejárás, a megértés narratív, szükségképpen interpretáló

⁹ A szimultaneizmus poétikájának kifejtéséhez - Guillaume APOLLINAIRE, *Az új szellem és a költők* = *Uő Válogatott művei*, vál., szerk. RÉZ Pál, Bp., Európa Kiadó, 1967, 582-595. (Réz Pál fordítása)

mozzanatai folyton kiragadják azokat a megfelelés nélküli, pusztá azonosság vagy a létüket igazoló múltbéli indexálás két szélső lehetősége közül, hogy a személyes (újra)felismerés várományosaiként valódi jelentésükhöz jussanak hozzá.

Rögtön a mű kezdetén, a versbéli különös léthelyzet kibontásakor megjelenik e kettősség, a pusztá kijelölés értelem, jelentés és tartalom nélkül pontosító időtlen gesztusának, valamint a jövőbeli értelem felismeréséhez csatlakozó, előkészített megnevező-funkciónak ellentétében. Később majd rendre a választás költői-művészi előjogát gyakorló, a beállítás és „díszletezés” során szándékot és értelem-javaslatot közlő aktív *beszélő* alakjának és e tudatosság utóidejűsége és alakzattá rendező felügyelete szempontjából önállótlan és passzív *versszereplő*nek feszültségében, vagyis a lírai én funkcióinak megosztottságában köszön vissza e (nyelv)probléma. A vers első megjelenésekor még hosszas, epikus összefoglalást tartalmazó címalak¹⁰ inkább indokolta és igazolta a dokumentarista, a verstények és referenciák pontos visszaadására szerződő költői szándék felülkerekedését az olvasásban. De vajon – többek közt – nem éppen ennek a versszöveget szüntelen mozgásban tartó, érdekes kétértelműségnek a bemutatása vontat-e maga után Szép tudatos és szerencsés választását, a címalaknak a jövőben ismert rövidebb és talányosabb formára való fokozatos átalakítását? Mind az átlagos olvasó, mind a Szép Ernő-féle hosszúvers fokozó technikáját jól ismerő versértő hajlamos előretekintve, a később várható fejleményekre tekintettel jelentéktelennek ítélni és első, tárgyilagos jelentésére hagyatkozva előkészítő jellegűnek tartani a vers kezdősorának szerény megfogalmazását:

„A rendes kávéházból jöttem ki késő éjjel, ...”¹¹

Figyeljünk csak fel azonban a sorban tárolt jelentések és megtagadott hagyományok igazgatására, s máris „meggazdagodik”, az egyszerű észrevétel és rögzítés munkájánál bonyolultabb tartalom és önértelmezés lehetőségeként olvasódik a versrész. Először is említsük meg azt a szövegben később nagy jelentőséghez jutó mozzanatot, mely a versalany nyilatkozattevő és megnövekedett megismerő/ráismerő képességét a megszokott környezetből (kávéházból), de tágabban: a nyelv, az információ világából való szabadulásként ábrázolja, s a versmenet logikus épülésének következtetéseként a szándéktalan, magányos csavargáson túlnövő kivonulás (exodus) archetipikus történéseben helyezi el és értelmezi. Mindjárt érhetőbbé válik a versfelütésnek ez a kiegészítő tartalmakat előremutatva közlő, alluzív szerepe, ha az első sor közleményét úgy vesszük számba, mint a Szép Ernőhöz és környezetéhez, vállalt művészi témáihoz és költészeti elképzeléséhez a korban (nem egyszer pejoratív előjellel) hozzácsatolt „kávéházi”-jelző levetését, halvány elutasítását. A beszélő, aki szemünk előtt, a vers láthatóvá tett terében, jelképes első pillanatában megjelenik, éppen azt a gazdag utalásrenddel ellátott és a művészi alkotást szinte determináló erővel meghatározó közeget hagyja el, amely a szerző (a versolvasás lineáris rendjében imént a cím fölött olvasott tulajdonnév jelöltjével azonosított autoritás) státuszát, hallgatólagos besorolását konszenzuálisan megszervezte és jóváhagyta. Talán jelzésértékű, hogy Szép Ernő költészetében csupán ott találjuk nyomát a kávéháznak, mint önállóan megjelenő témának és problémának, ahol ez a kultúraszemlélet legközelebből érintkezik a nagyvárost jellemző szociokulturális meghatározottságok irodalmi-művészeti benyomásaival, vagyis a

¹⁰ A címforma alakulásához - SZÉP Ernő, *Egy magányos éjszakai csavargás kimerítő leírása*, Nyugat, 6(1913), I, 3. sz., 202-205. A költő ezután megjelent verskönyvében már így találjuk: *Egy magányos éjszakai csavargás*. – SZÉP Ernő, *Emlék*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1917, 69-74. Szép gyűjteményes kötete pedig már a határozatlan névelő nélküli, végleges címformát őrzi: *Magányos éjszakai csavargás*. - SZÉP Ernő *Összes költeményei* (1908-1938), Bp., Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1908, 39-43.

¹¹ A versszövegre való minden hivatkozás alapja a következőkben: Szép Ernő, *Magányos éjszakai csavargás* = Sz. E. *Összes versei*, összeáll., szerk. URBÁN László, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2003, 40-43.

kabarédalok, zsurnálköltészeti alkotások, verspublicisztikák között.¹² Míg a kávéházi életforma mint a teljes létet térben és időben átfogó és meghatározó, a modern tudat világát kitöltő lehetőség - *A kávéházi ember* című vers például egészében ennek a poétikai ötletnek megvalósításaként olvasható – a kabarédalok karikírozó-ironikus, tetszetős szólamában az éntől való eltávolítás, az egyidejű dehonesztálás mozdulatától kísérve nyilvánul meg, addig Szépnek a „komoly”, felelős kifejtés nyelvén valló soraiban, „irodalmi” versei közt megtaláljuk valódi alternatíváját is ennek az életformának. Mind formátumában, mind publicisztikus elkülönültségében a költő által körültekintően izolált, többnyire a Nyugatban vagy a kor más nívós folyóirataiban megjelenő verscsoportoknak emblémaszerű, gyakori helyszíne a Margitsziget, ami az előbbiekből kiindulva és a költői életrajzhoz visszanyúló referenciális kódokon, értési lehetőségeken túllépve inkább a főváros és térsége által mindegyre veszélyeztetett és sérülékeny idill otthonának, lakhelyének poétikai szerepkörét vállalja magára, a modern lélek számára egyszerre megnyugvást és menekülést nyújtó elhelyezkedése pedig elég világosan utal a Szép Ernő által művelt modern költészetnek a megelőző lírai időszakasz világképétől nem határozottan leválasztott voltára, a poszt-romantikus vagy anti-romantikus indíttatásban is rendre felfedezhető romantikus oppozíciók továbbélésére és hatékonyságára. Szép határozott és sokféle fórumon kinyilvánított modernség-kritikája (pl. a háború alakzata, ténye mint a modernség kezdőlendületét belülről elakasztó fejlődési fok, degeneráció értelmeződik számos munkájában) azért nem válik az egyes műveken belül és az egyes művek között is közvetítő, zavaros „lírai” filozófiává, mert a ’modern’ fogalmában érvényre jutó, egymást lehetetlenítő, bonyolult tételezések helyett ő mindegyre ragaszkodik a történelemben és történetekben testet öltő, egyensúlyozó szerepű kiegészítés értelmi feladatához. Így a *Csavargás*-vers éjszakája, magánya és a majdani versvégi, világvégi megállapodás sem a modernség történelmi-kulturális tényalakulatával, komplexumával való ellenkezés emlékezetes frázisaként olvasható, hanem a költői nyelvnek olyan újraalapítása, a beszélő én olyan idillt rejtő privát-utópiája felé javasol tájékozódó s végleges elindulást, mely lehetőségeit hangsúlyozottan nem a beszédközösségként értett költészeti múlt és jelen területén, inkább a személyiség példátlan tapasztalataira támaszkodó élményszerzésének és leíró képességének birtokán pillantja meg.

A verskezdes többértelműségét különösen azoknak a bennfoglalt tartalmaknak megjelenítése, felidézése adja, melyek a versidő-számítás képzetes kezdetét, a kávéházból való kilépés pillanatát egyszerre állítják be semleges életmozzanatként és a versbéli kibomlás minden jövőbeni momentumára előremutató, negatív értelmű, tagadólagos mozzanatként, ellen-geisztusként. Ha fokozatilag növekvő sorba, az értelmezés és a versbéli önmeghatározás egyre nagyobb elvontságát érzékeltető rendbe állítjuk e jelentéseket, akkor a pusztán cselekvés gyakorlatától, a kávéház, mint szimbolikus érték-közösség elutasításán túl a beszéd és tágabban az emberiség, a közfogalmak és kommentárok összefogó, megállapodott kontextusát elhagyó szándékon át megérkezhetünk egészen odáig, ahol e megrögzöttségnek és helyhez kötődő klasszikus humanitásnak a jelölő szerepe, emblematikus megmutatkozása abban nyilvánul meg, hogy a versegésznek az út toposzát előtérbe állító, vagyis a versalanyt mobilizáló kezdeményét korai feltűnésével kiemelve. Magától Szép Ernőtől is kapunk felhatalmazást egy ilyesféle kiterjesztő célú értelmezés kialakítására, mikor egyik novellájában segítségünkre siet azzal, hogy a kávéházból való távozás mindennapos, ismétlődő eseményét egy hasonlatba illesztve úgy állítja elénk, mint a „világba érkezés” egyszeri és megismételhetetlen, ontológiai értelemben „példátlan” eseményét, vagyis a visszaemlékezés ös-tudatlanjához, ismeretlenéhez, archetipikus helyzetéhez illő példázatot: „*Szemem issza a víz folyását, és fejemben egy pillanatban egész életem megfordul, és az jut eszembe, hogy úgy vagyok ezen a világon, mint aki benyit a kávéházba, körülnéz, látja, hogy*

¹² SZÉP Ernő, *A kávéházi ember; A kávéház* (Elégia), *Uo.*, 203., 205.

nincs ott, amit keres, és megint kimegy a kávéházból. A végtelenségből jöttem erre a világra, és rövid látogatásom után visszatérek a végtelenségbe."¹³ A bekapcsolt szöveg példaadása extrém módon gazdagít(hat)ja a verssor puszta tényközlését: amint már jeleztük, az elhagyott, a versidőben és befogadásban is szinte azonnal átlépett kezdőkép kiterjesztéséhez, összetett előzményszerepe feltárásához járul hozzá. Jelen esetben pedig úgy árnyalja a kávéházi helyszín versbéli megjelenését, hogy azt a narratív sorozatosságához kötődő, változó helyszín esetlegességéből jelképes erejűvé emeli, a létezés egyik szimbolikus helyeként mutatja be, egyúttal a hozzákapcsolt önértelmezés idői-téri megfeleléseit úgy csoportosítja, hogy a kávéház formai és beszédbeli kezdőszakaszt jelölő pozícióját a közbülső ideiglenesség érthető jelzésével látja el. Ezáltal persze mindjárt érthetőbbé válik a látszólag fontos információt nem tartalmazó sor beépítése a versszerkezetbe: valójában a kávéház megjelenítése, mint a kimondás előzményét, előző terét képviselő helyszín egyrésztől meghatározza és ellenpontozza majd a vers csavargás-eszméje köré csoportosított szabad értékeket, másrésztől pedig az idő mint dialektus, mint visszatérő folytonosság értelmezéséhez kínálja fel képességeit, mikor a világhoz, élethez kapcsolódó kollektivizáló nézetek hordozójává válik. Amikor a szinekdoché alakzatának itteni versalakító szerepéről szólunk majd, akkor nem hallgathatunk arról a röviden jelzett, de hathatós jelentés-összevonásról, kölcsönhatásról, mely a kávéház helyszíne, funkciója, kultúraalakító programja, hagyományos közönsége és a benne folyó élet, valamint a személyiség közölhető pályáját, itt-tartózkodását jelentő határozott tartam között megvalósulni látszik. A nyelv, a kijelentés, a kultúra és a megalapozott, múlt-lényegű tudomás, valamint az ezt levezető/vezeklő csavargó magány világot elválasztó, a kétféle léttérseget, világnézetet egymástól képzetesen elzáró kávéházi ajtó elhagyása után valójában csak a szociális-közösségi-kommunikatív cselekvéseken kívül eső megfigyelések, a megosztás és értelmezés gesztusait nélkülöző kontemplatív megértés-fokozatok ábrázolása lehet a beszélő új feladata. A nevezetes, közelebről azonosítatlan kávéházi ajtó (egyszerre ki- és bejárat) a vers szempontjából olyan, a versidő indulását jelző és előidéző nyílászáró szerkezet, a kulissza világot leképező hatásával (teatrum mundi) rokon szövegi megoldás¹⁴, mely a belépés, az entrée ismert színpadi gesztusán keresztül egyszerre leplezi le ennek a magatartásnak az élőbeszéd, a performáció helyzetéhez kötődő artisztikus jellegét, és egyszerre képes megjeleníteni a művön belül felismert életszükséglet, a folyamatos életidő menetét megszakító ellenritmus adományát. Persze mérhetetlenül paradox, egyben Szép tudatos költői alakítását bizonyító gesztus kíséretében figyelhetünk fel minderre: a versbe, a nyelv mindközös területére való belépés a versidő tekintetében az ezen mozdulat tökéletes ellentétét jelentő szereplő általi kilépés, elhagyás mozdulatában testesül meg. A kávéházból való kilépés, mint a kimaradás, az élet-szünet eseménye az egyedüliség és az abszolút céltalanság vállalásává is lesz, amennyiben a magát környezetétől elkerítő és lelki világát ezáltal feltáró alany (megint a színházi monológ mély paradoxiójában időzünk!) a köztér és közidő, a köznyelv vonatkozásainak maga mögött hagyásával, az ezek által ajánlott normák és formák kizárásával a létező létére való rákérdezés alaphelyzetébe, az életcél(talanság) tényére való rálátás első lépcsőjére érkezik.

A következő néhány versszak, mely a megfogalmazásnak még kiélezettebb pontosító szándékát és felelősségét jelzi, úgy sorolja és ábrázolja a meginduló, útra kelő személy mozgásfokozatait, hogy abból érezhetően kiszorítja a szubjektivitás nyelvi tartozékait, s csupán a tipizálható és névtelen alanyon végbemenő irányításra tereli a figyelmet. Ezzel összefüggésben felismerhető a vers szövegtámasztásának verbális túlsúlya, az igének mint a

¹³ SZÉP Ernő, *A híd : Részlet egy készülő könyvből*, Nyugat, 7(1914), I, 8. sz., 529.

¹⁴ „Szép Ernő verseit úgy érzem jelenetezetnek, nincs meg a darab, amit játszanak, hanem megvan minden kelléke, sőt, kellékké változva maguk a darabelemek térnek vissza túlvilágukról. A Szép Ernő-féle nagyváros ilyen már-egyszer-volt-világ, abszolút elégia. Nem elégikus, nem fölmutatás, hanem maga a fölmutatott.” - TANDORI Dezső, *Egy költő fölfedezésre vár (Szép Ernő rejtett értékeiről)*, Kortárs, 1978, 8. sz., 1297-1303.

cselekvés, a néma tett világát kifejező és híven adagoló nyelvi jelnek szóló bizalom megszületése. Mindez főleg akkor válik jelentős különböztető jeggyé, ha a későbbi *De kár* világábrázolásának, extenzív világkövetelésének központi mozzanatával, bizonyítékával, a mindenre vállalkozó név (noéma) feltűnő hatalmával, a világábrázolás küldetésében kapott feladatával, versszervező erejével vetjük össze az itteni megoldást. A *De kár*-ral a világképi összefoglalás feladatában különben felismerhető poétikai egybeesésekről árulkodó mű a totalizáló lejegyzés, az univerzális kifejezést kergető versigény bejelentése után mégis egy azzal éppen ellentétes eljárást választ a kifejtéshez, hiszen az igei megragadás teljesítménye, a narrációs elmondás valójában fölfogható a világ látható és megnevezésre váró képével szemben megnyilvánuló regresszív viselkedés tüneteként is, a név használata terén beállott zavar jeleként. Arra figyelhetünk fel tehát, hogy a Szép művét megalapozó, meghatározó választott beszédhelyzet (vagy jelen esetben éppen a beszéd kizárásával, végleges hiányával fenyegető afáziás versállapot), valamint az ezt közzevető mégis-nyelv között érzékeny együttműködés jön létre. A magányos csavargás léthelyzete, valamint a társasság lehetőségeit elutasító életválasztás a legalaposabb stilisztikai és eszmei, esztétikai megindokolás alapján kapcsolódik tehát egybe, mikor a puszta mozgás reflexió nélküli, primitív követését vállalja magára.

A következőkben azt kell megvizsgálnunk, hogy miféle magatartási jellegzetességek és tudatosult, visszaigazolt tényezők kapcsolódnak a magányos éji csavargó lírai alakjának ábrázolásához, vagyis hogy mik azok az elvárások, melyek a Szép Ernő-vers egyszemélyes beszédporondján a kulturális (nyelvi) kontextusától függetlenedő költészet gyakorlásához elengedhetetlennek bizonyulnak. Először azt észlelhetjük, hogy a fiktív idő kezdőpontjaként beállított elindulás/kivonulás az előzmények feledésével, az emlékezés munkájának megakadásával, az előtörténetre vonatkozó memória kiürülésével-sérülésével jár együtt („*Elfelejtetem, kik közt ültem és mit beszélünk...*”). Ugyanakkor e bejelentés nem a szó leggyakoribb értelmét adó felejtésként/feledékenységgént értendő, hiszen a beszélő még láthatóan fenntartja kontrollját az előzmények világa, viszonyai felett, s ezzel leginkább arra a fundamentális és összetett művészi szándéokra emlékeztet, mely a kultúra mesterséges világainak századfordulós, XX. század eleji megtagadásával egyidejűleg nyilvánvalóan kötődni kénytelen még az ismert, ám elutasított környezet eszményeihez. Ennek a nyelvi jel, a név statikus szerepétől eltávolító szemléleti mobilitásnak, folyamatos útra kelésre biztató lírai dinamikának egyszerre végrehajtója és megjelenítője (jelképes mutatványa) a felhasznált igealakokon belül a tranzitivitásra, a helyváltoztatásra utaló jelentések szinonimáit szinte halmozó nyelvi ötletesség. Nagyon érdekes azonban, hogy az alany mozgását regisztráló, vagyis a térben való megindulás egyszerű teljesítményét leíró referenciális jelentésségen túl néhány alkalommal az igének mint antropomorfizáló, megszemélyesítő alakzatnak a működésére figyelhetünk fel, pl.: „*s lelketlen szemgolyóik járása összeborzaszt...*”. Szép beszélője ilyenkor kettős fordulatot hajt végre a nyelvi alakzat intenzív, feltűnő alkalmazásával: egyrészt kiterjeszti a nyelv igésítésében testet öltő deiktikus követeléseket, másrészt viszont a szándékolt nyelvi eljárással ellentétes véleményeknek is hangot ad, amennyiben a megszemélyesítő nyelvi logika mélyén a metafora értelem-ajánlatához tartozó együttlátás tapasztalatvilága, kollektív megfejtése aktualizálódik. Valójában tehát a költői hang egy jellegzetes és mélyértelmű kiazmus által fejezi ki magát, hiszen az ábrázolt világok (kávéház–szociabilitás/beszéd ↔ utca-magány/némaság), valamint a nyelv metaforizációs képessége terén jelentkező oppozíciókkal (kávéház/beszéd/név ↔ utca/némaság/ige) felvázolja a szétválasztott tagok viszonyában a versmű eredményeként keletkező szimbolikus átrendeződést. Ugyanakkor az idői jegyzés feladatára csökkentett nyelvi forma, az elért, megvalósított magány környezetében sem képes maximalizálni a megnevezés/metaforikusság tiltásán alapuló szabályrendszer hatékonyságát, s az „embertelen”, egyszemélyes verstér leírásakor mindegyre visszakéredzkenek a nyelvi jelölés kelléktárába a nyelv kollektív

használatából ismerős, áttételes antropomorfizáció, megszemélyesítés jegyei: „*az utcai lámpák hű intése*” vagy: „*a csillagok ragyogtak*”, „*s néztem ujjaim táncát*”. A legutolsó illusztrációban már tetten érhetjük ennek a megszemélyesítő gesztusnak, mint a nyelvi reprezentáció szintjéhez tartozó megoldásnak visszakötését a vers tematikus-tárgyi ábrázolásainak kérdésébe. A passzív tárgyak, dolgok, látványok felruházása a nyelv által az önerejű, teremtő cselekvés tulajdonságával olyan értelemajánlatként, a megfigyelés és elsajátítás olyan módszereként lép elő, mely egyidejűleg arra is képes, hogy átrendezze, újramotiválja – ugyancsak a kiazmus jelentéstelepítő erejével – a környezet és a versalany közötti összefüggések korábban fellazított szálait. A megszemélyesítő nyelvi magatartás jelentőségének szövegbeli növekedése a lírai én önérvényesítő hatalmának visszaszorulásával, mozgása, aktivitása feletti uralmának állandó megkérdőjeleződésével jár együtt: „*Elkezdtém menni*”; „*Mentem, mert vitt a járda a tág Andrassy-úton*”; „*...mentem, de nem tehettem róla*”; „*mentem, mint egy darab lécz*” stb. Láthatunk-e mást – feltételezésünket majd a jövőbeni olvasat egyes pontjai igazolhatják – az egohoz tartozó (nyelvi) akaratlagosság visszavonása és a puszta tárgyakat a cselekvés és irányítás ágenseivé kinevező nyelvi logika egyidejű működésében, mint annak a bonyolult versalakzatnak alapszintű visszatükrözését, mely a szilárd világkép elemi előzetességéről, evidenciájáról lemondva az előlépő tárgyvilág (a nagyvárosi tér látványai) véletlenségeiből állítja elő végülis koherens módon kiépülő, egységes világmentésének hivatkozásait?

A következő, terjedelmesebbnek ítéltető, mintegy 6 versszakot felölelő versrész, mint a versen belül karakteres eszközökkel leválasztott tematikus-szerkezeti alegység, az Andrassy-út házai mellett elhaladó vers-csavargónak a polgári otthonokban folyó életről adott látomásával, minden különállósága ellenére több szállal kötődik a vers eddigi problémaépítéséhez, menetéhez. Először is, nem bontja meg azt a már következetesen alkalmazott megfigyelői alapállást, mely a passzivitáshoz, a cselekvéses akaratlagosság hiányához ragaszkodó szerző versmagatartását eddig alakította előttünk. Mindezt majd a megfogalmazódó vízió külső indítékainak hangsúlyozásával, például az „*eszembe jutott*” fordulatának a szándékolt tudati tevékenységet kizáró alkalmazásával, az önálló gondolkodás kauzális eredményvilágán kívül, illetve az előtt vagy után elhelyezkedő spontaneitásnak az elmondás sorozatába való beiktatásával érzékelteti. A versrész, mely a század eleji nagypolgárság életmódjának és tárgyi-anyagi környezetének részletes, bár rendkívül szubjektív és tendenciózus¹⁵ képletét állítja elének, az objektum-szubjektum, a passzív-aktív minőségek eddig kialakult versbéli kapcsolatrendjében újfajta megfeleltetést javasol. A korabeli, ismeretlen és egyéniség nélküli, láthatatlan házlakó világát Szép a polgári etikett szigorú, kihágást nem tűrő és az élet minden pontjára kiterjesztett szabályzat által tervezi meg. A magányos éji csavargó, kinek gondolataiban felmerül az átlagpolgár portréja, sematikus jellemrajza, valójában kétszeresen is passzív, hiányosságra utaló tulajdonságai által minősíti az életformát és alanyát, alanyait. Egyrészt megint csak a közreműködő nyelv siet segítségére, mely az átlagos napját rászabott programként teljesítő polgár általános engedelmességét és szervilizmusát, kiszámítható viselkedését valamiféle oktalan, ám abba hagyhatatlan mechanizmusként, egy élő robot tevékenységeként ismeri föl.¹⁶ „*Ezek modernnek és*

¹⁵ A villák során végighaladó versalany beszédében jelentkező ismertető és korszimbólumok, a létezés elhagyhatatlan anyagi és szellemi tartozékai az akkori középpolgárság életformájának és társadalmi attribútumainak emlegetésével jelentős eltérést mutatnak attól az Andrassy-úti nagypolgári és részben arisztokrata lakóközösségtől, mely a társadalmi státusz szempontjából Budapest néhány más kerületében, területén mutat csak hasonló egyöntetűséget. A kérdéshez: GYÁNI Gábor, *A pesti bérház és lakói* = Gy. G., *Hétköznapi Budapest (Nagyvárosi élet a századfordulón)*, Bp., Városháza, 1995, 52.

¹⁶ Ide tartozik, ahogyan ember és tárgy, szubjektum és objektum dualista elgondolásaihoz kapcsolódó adottságok felülvizsgálatának igénye jelentkezik ebben az egységben is: ennek az érdeklődésnek jelölője, egyben a mechanizálódó ember (polgár) tökéletes ellentéte az antropomorfizált gép/szerkezet, a versben fölbukkanó falióra, aminek megszemélyesítése újfent azon igével történik („jár”), melynek szinonimái, rokon jelentésű párfjai

*felvilágosultak, mint egy gép!*¹⁷ – fakad ki majd, indulatát egy felkiáltásszerű vallomásba, egyúttal egy kifejező hasonlat formátumába közvetítve a *Lila ákác* elbeszélője, mikor erről az úri osztályról, társadalmi felzárkózásának vágyálmáról töpreng. Másrészt azáltal is feltűnő passzivitásra ítéli a versrészlet szereplőit a beszélő, hogy azoknak a házban zajló, az elzárt környezet kötött viszonyaiban gyökerező életformája, életválasztásai csak a versbeszélő már vázolt – a mozgás végtelenített és ismeretlen kimenetű formáját tárgyazó autentikus - tevékenységeinek antagonisztikus ellentétéként, vagyis a magányos éji csavargás elutasításaként válnak értelmezhetővé, jutnak szóhoz. A kétféle szereplőcsoport életviszonylatában mutatkozó különbség kiemelője az a tény is, hogy a versbeszélő aktivitása, felidézé és megszólaltató kíváncsisága realizálja, hívja létre, „ébreszti” az álomba merült, öntudatlanságban időző polgár éji alakját. Szép versalakító tudatosságára utaló újabb momentum a tranzitivitás alapalakjára, a helyváltoztatás ábrázolására alkalmazott nyelvi választéknak megjelenítése e részekben: a 'járkál'; 'elmegey'; 'megey'; 'felmegey'; 'fut'; 'elindít' kifejezések a rövid lejárátú, lelepleződő hasznosságot előnyben részesítő programalkotás és végrehajtás megannyi szinonimjaként összeolvashatók ugyan, de nem egyesíthetők a versalany előrehaladását kijelölő szókinccsel, legfőképpen a „csavargás” kulcsszavával, mely az igazoló vagy teljesítő teleológia nélküli szabad előremozdulás önalkotó, spontán tevékenységére, a radikálisan vállalt nem tudás követhető, versbéli eredményeire talál-jelez látványos, térbeli megfeleléseket.

Ha tovább szeretnénk haladni a megértés munkájában, legjobb, ha a mű szavát, felszólítását követjük, mivel az maga ad utasítást az „elkényelmesült” olvasói nézőpont s vele a rögzítettnek vélt beszélői-megfigyelői helyzet felülvizsgálatára. Szép a hosszabban kifejtett, általános helyzetképként is olvasható részletet, melyben kora polgári kultúrájának lesújtó, de megértéssel teli bírálatát adja, a beszélő konfabuláló-költő képességeinek kibontakozásaként értékeli, minek következtében a vershős egy időre eltávolodik az utcakép eddig egyedüli megfelelést nyújtó tárgyvilágától és az ezt feldolgozó észlelés, felfogás teljesítményétől. Valóban meglepő szerkezeti váltást, vágást jelez a versmenetben a figyelem visszafordítása a küldőként tételezett valóság felé. Nem túlzás vágásról, vagyis a filmtechnika eljárásai közt számontartott képi közbeillesztésről, szerkesztésmódról szólni, hiszen a „*narancs sáros héjja*”¹⁸, az utcán heverő szemétként, vagyis a sima továbbhaladás akadályaként nehezíti a versalany egyenes útját, valójában úgy, azzal az agresszív optikai-vizuális egyértelműséggel és elkerülhetetlenséggel jelöl ki új fókuszot a beszélő számára, amivel a képek adagolásával és megvonásával élő-visszaélő, manipulálni képes mozgóképi fogalmazás él. Bizonyára nem véletlen, hogy a témait-ötleteit olykor többször, több alakban is előkészítő Szép Ernő életművében ennek a résznek egyfajta értelmező végiggondolását is fellelhetjük¹⁹, ahol a leíró-rögzítő jellegű, harmadik személyű írásforma, valamint a kamera részvétlen megfigyelő szerepe közötti párhuzamosság, megfeleltetés azonosítja az irodalmi és technikai médium megnyilvánulásait. Érdemes talán felfigyelnünk a versmegoldásnak arra a finom ösztönzésére és magas fokú tudatosságot sugárzó választására, mely az eldobott, vagyis a tárgyi passzivitás „végleteit” megközelítő hulladék rugdosásával, mozgatásával, a vele való fizikai kapcsolatba lépéssel újfent kialakul az alany és a tárgyvilág képviselője között. Míg a nyers költői kép egyszerű tudomásul vételével a tárgyi passzivitáson, mindent túrésen győzedelmeskedő emberalak könnyű fölényét állapíthatjuk meg, addig a közreadás mikéntjére is figyelmező

az ember világának céltalanságát, kiúttalanságát jellemző felfokozott keresés és csökönyös mozgás képzeteiként jelentkeznek mindvégig a szövegben.

¹⁷ SZÉP Ernő, *Lila ákác, Adámcsutka*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 85.

¹⁸ Már is hozzátéhetjük, hogy Szép egy tárcaszövegében a nagyváros fölösleges emberének példányát a következő, passzusunkhoz egészen közel eső hasonlattal illeti: „*mint egy eldobott narancshéj*”. - SZÉP Ernő, *Móric elment Párizsba* = Sz. E., *Irka-firka (Karcolatok)*, Bp., Franklin Társulat, 1913, 77.

¹⁹ SZÉP Ernő, *Egy pár méter film 4.* = Sz. E., *Két kezdő bohóc (Válogatott novellák)*, vál., szerk.: RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1985.

tekintet megint a versbéli hang önállóságának kérdésessége, a cselekvés és a vonatkozó nyelvi jel, a műveltető és elszenvető szereplehetőség közötti megosztottságok olvasására vállalkozhat (ld. „[a narancs] *utamba került*”; „*Cipőim jobbra-balra futtatták*”).²⁰ Talán nem járunk téves úton értelmezésünkkel, ha a hosszabb-rövidebb utcai távon rugdosott hulladéktárgy és az alany mozgása, együtt haladása kapcsán a várostéren-világtéren belüli azonosíthatóságuk kérdésére koncentrálnak.²¹

A versidőben és verstérben bekövetkezett változásokat a mű egy tételmondatként is olvasható rövid bejelentéssel nyugtázza: „*Megint elért az élet.*” Mit jelent ez, miként olvasható a – Szép Ernő-i stílus iskoláján immár megnevelődött olvasó számára egyébként ismerős és megszokott – fordulat, mely a megfogalmazás fő érdekességeként a különben egy és oszthatatlan ’élet’ terminusához a mozzanatos ’megint’ segítségével furcsa mellékértelmet kapcsol? Mintha az idői linearitás, az élet egyirányú és változtathatatlan ciklusán belül lehetséges és megengedett lenne bármifajta visszatérés, mintha az idő lefolyáseseeménye alkalmat adna a szereplő, hős, lírai én, az élő számára a véget érés és újrakezdés éber megfigyelésére, fogalmazására. Az ’élet’ szó, jókora jelentésszűküléssel, változással itt az elmúlt napoknak, az életrajz eddigi idejét kitevő tegnapoknak a világát foglalja össze, vagyis a versszerkezetben eddig uralkodó igénnyel fellépő térbeli referencialitás mellett és helyett meghívja a beszélő az időbeli elkötelezettség nyelvi konstrukcióit is. Az „*elmúlt napok*”, melyek – figyeljünk fel a már-már kiszámíthatóvá lett, következetes igehasználatra – „*jöttek*”, vagyis képzetes visszatérésükkel a versalany progresszív, valamely céltalan célt minduntalan közelítő mozgásával ellentétes mozgást fejtettek ki, a szöveg megszemélyesítő gesztusa által magukra is veszik a társtalán alany legtágabb világi kontextusaként eddig megszemlélt tárgyiság tulajdonságait. Az „*elér*” ige, mint a megénekelt újdonság vagy beköszönő téma jelentkezését kísérő lírai reflexió jele, az ihlet, az alkotás spontán jellegét, támadását a várakozó vagy kereső költő és a felé mozduló tárgy találkozásából előállító magyarázat Szép egyik leghíresebb, általában ars poeticaként olvasott verséből is ismerős lehet. A hang, beszéd, vers keletkezését végigkísérő ottani antropomorfizáció legfontosabb eszköze, a példázó hasonlat ugyancsak ezzel a választékosságot jelölő igei formulával él: „*Mint magányos lovast az este, / Elér a bánat engemet*”²². Szép Ernőnél már ekkor felismerhető módon kapcsolódik össze a külső megközelítés, visszaigazoláskor aktívabb ösztönzés vagy elrendelés versindítást jelző motívuma és a versalany, a beszélő kimutatott, ehhez járuló passzivitása, visszahúzódása a szöveg irányításának feladatától. Ugyanakkor, ha a verset kezdettől az életösszegzéssel járó lezárult perspektíva, a végső vallomástételt jellemző idői retrospekció teljesülése oldaláról ítéljük meg, akkor az Andrássy-úti éji séta eseményében – ahogyan arra korábban *A híd* című Szép-novellától már felhatalmazást nyertünk – a halálhoz kapcsolódó képzeteknek, a földi életutat követő túlvilági eseményeknek szervezett narrációt

²⁰ Szép Ernő csavargója a nappali utca elhagyott, felesleges maradványaival a megértés és az egyszeri, talán utolsó tekintetbe vétel szándékával lép kapcsolatba. Ez az egyetemessé táguló, a tárgyi világ legsalsóbb szintjeire is kiterjeszkedő, költőnkél általánosnak mondható empátia nagyfokú egyezést mutat azzal a Benjamin által Baudelaire költészetében regisztrált jelenséggel, mely szerint a költő ihletének egyik forrása a szertelen dolgok szerepébe való beleélés gyakorlása lesz. A nagyvárosi szemét előrelépése a poétikai kontempláció és (újra)feldolgozás hagyományos tárgyai közé Baudelaire-nél a rongyszedő figurájával való azonosságok előállítását célozza, míg Szépnél az elmúltság anyagi rekvizitumait fürkésző általános figyelmet, a költői nyelv megelevenítő képességét fejleszti.

²¹ Főként figyelmet érdemel a versrészlet, ha tudatosítjuk, hogy a szerző a későbbi szövegkiadásokban valósággal dramatizálja, a fizikai konfrontációig felerősíti a versalany és az útjába kerülő városi hulladék kezdetben (első megjelenéskor) semleges viszonyát, s ezáltal a költői programnak az emberi tudatosságot, öntudatlanságot megcélzó, a passzív, aktív életminőség választékában megjelenő mozzanataira hívja fel a figyelmet: „*Egy narancs sáros héja akadt aztán utamba, / Cipőim jobbra-balra futtatták, húzták, tolták, / Egyszer osztán lecsúszott a járdáról örökre.*” [1913] → „*Egy narancs sáros héja került aztán utamba. / Cipőim jobbra-balra futtatták, húzták, tolták, / Míg megúntam s lerúgtam a járdáról örökre.*” [1938]

²² SZÉP Ernő, *Mint magányos lovast...* = Sz. E., 11. jegyz. i. m., 7.

adó, hagyományos tagolással élő emlékeztetőit, ismertetőit regisztrálhatjuk. A versalanyt „*megint elérő élet*” így, a földi társasság (kávéház) és a beszéd kötelekeitől már egyszer felszabadult szemlélő számára csak olyan beállítódást jelölhet meg, melyben a séta, a „menés”, haladás érvényesülő, ráparancsolt időrendjén kívüli történésként, csak az emlék vagy a jövőidejű, utópisztikus látomás külön világaként jöhet szóba. A *Magányos éjszakai csavargás* egyik nagy bravúrja, hogy koncepciójával egyszerre alakít ki rendkívül kötött, a külső, korlátként fellépő tényezőkkel mindegyre igazodást kereső és rendkívüli szabadságú, a nyelvi formálás esztétikai autonómiája nevében eljáró szimultán szövegi dramaturgiá(ka)t. A versszerkezet szinte lázas sebességgel dolgozó önteremtésének tagolódását egyrésztől ugyanis mindvégig a választott útvonal, az Andrassy-út valós megfelelést jelentő térképészeti adatai, megfelelései szolgáltatják²³, másrésztől viszont figyelhetünk arra a tényre, hogy az egyes látványosságok, világi referenciák és egyéb tárgyiasságok – alapvetően tehát kötöttségről árulkodó komponensek – köré milyen hajlékonyan és találékonyan telepíti a költői nyelv a reflexió különféle változatainak, a megfigyelés eltérő lehetőségeinek s végül a bejárt élet-halál út szimbolikus helyzeteinek javaslatait. Szép verse hamisítatlan Budapest-versként, a várostörténet és város-reprezentáció szempontjából is értékes alkotásként kerül elénk, hisz a költő láthatóan nagy figyelmet szentel a feljegyzett realitások minél pontosabb és teljesebb megjelenítésére, a felajánlkozó urbanisztikai anyagnak az írásműbe való hiteles átültetésére, a találó analógiák kialakítására. Még akkor is meghatározó versmozdulat az urbanisztikai esetlegesség, a készen talált közterület és a versfikcióként megjelenő, jelentéssel felruházott táj közötti állandó átfordítás (a metonimikus kapcsolat mellérendelő viszonyából a szinekdochikus egymást jelzés hierarchizáltabb alakzatába való élmény-menekítés), ha a Szép látószövege által rögzített kép olykor jelentős eltéréseket mutat a városkutató, várostörténet ismert, azóta feltárt eredményeitől, máskor pedig szándékosan mond ellen a mű átörökölt tévhitek/tézisek konvencióvá nemesült szavának.

A megfigyelő versalany tekintete által közelre vont s ezáltal a verstérbe is beemelt elsődleges városi tény és ráépülő szövegi értelmezés talán sosem kerül olyan messze egymástól, sosem feszül ki olyan távolságban, mint a Milleniumi emlék (Szépnél: *Ezredévi oszlop*) megtekintése során, ahol a költő magánmitológias versépítése a nemzeti-történeti „mitológiáknak”, a kollektív történeti kultuszt éltető elképzeléseknek kötött, szigorú értelmezési kódexébe ütközik. A híres szobormű kapcsán nem csupán a történeti jelölőszerep és az emlékezet funkció szövegbe vonásával marad adós Szép verse, de láthatóan elkerüli a Milleniumi emlékmű plasztikai megoldásai, művészi minősége és a monumentum elhelyezése körül a korban élénken folyó esztétikai vitába bocsátkozás lehetőségét is.²⁴ Amíg a *Csavargás*-vers menetében a versalany útjába álló emlékoszlop funkciója egyértelműen a mű érzelmi szerkezetének fokozása, a lírai én horizontális tájékozódásával egygyé vált nézőpont elmozdítása egy, a versmenetben eddig ismeretlennek tűnő minőség és fenomenológiai pozíció, a fenséges tapasztalati köre felé, addig például Lengyel Géza műkritikájában a téralakzat elhelyezése és kivitelezése egyértelműen a városi tájékozódással és közlekedéssel szemben elkövetett „büntettként” könyvelhető el.²⁵ Szép verse esetében nemhogy a perspektíva megsemmisülése, tönkretétele nem fenyeget, de egyenesen a műemlékkel és

²³ Ennek kimutatásához a várostér e fontos részének történeti rekonstrukciójára vállalkozó olyan urbanisztikai munkák nyújtanak segítséget, mint az alábbi – GÁBOR Eszter, *Az Andrassy-út körül*, Bp., Osiris, Főváros Levéltára, 2010.

²⁴ A sokat vitatott művészettörténeti problémáról reprezentatív elemzést közölt, többek közt, a Nyugat is - LENGYEL Géza, *A milleniumi emlék*, Nyugat, 3(1910), II, 15. sz., 1060-1063.

²⁵ „Az építész átkozott szimmetriával rakta le a kőkerítést, amely megfojtja az Andrassy utat (...) Az új klasszikusok [ti. a tér tervezői, Schikedanz Antal és Zala György] gondosan, centrikusan szétültették a köveket. Hogy jól elállják az utat. Hogy végképp tönkretegyék a perspektívát. Hogy összetartozóságukat még csak sejtteni se lehessen s végül, hogy láttukra ne kívánjon senki egyebet: bárcsak megszabadítanák a szemet és a közlekedést ez ormótlan akadálytól.” - Uo., 1063.

középponti figurájával, az oszlopon álló Angyallal való találkozás hatásának köszönhető új idő- és térbeli lehetőségek megnyitása. Szép beszélője mintha a versalakulás csak félig öntörvényű – mert mindig a reális tér előzetességére visszamutató - haladványa, a séta narratív összekötő jellege által korrigálná vagy beteljesítené a várostér megvalósult alakjában, látjuk, csak engedményekkel testet öltő, különben képzetes nagyszabásról árulkodó építészeti víziót, jelesül a XIX. századi nemzeti alapítóeszmé középponti jelentőségű, társadalomszervező gondolatát és a várostér pragmatikailag sokcentrumú építményét egyetlen mesterségesen kiválasztott, szimbolikus pont köré vonó világnézeti egységesítés szándékát. Szép versének idáig töretlen szerkesztése, az ábrázolt tér helyes, ideális arányait helyreállító nyelvi működése szinte a rendelkezésre álló, valós modell híján is létrehozta azt a rendet, melyben a horizont egyirányú megnyitása, a szemhatár kvázi-végtelenén feltűnő középponti látványosság (legtöbbször emlékmű-együttes) magnetikus erővel és a térbeli elkerülést kizáró módon vonzza maga felé a világi zarándokként mozgó modern kóborlót²⁶. Tárgyi-történeti referencia és a ráépülő textuális verifikáció viszonyát, a szövegi hozzájárulás itteni radikális átértelmező képességét mi sem világítja meg jobban, mint az oszlopcsoportozat térbeli centrumában, főszereplőként megjelenő arkangyal-figura, Gábriel eredeti, szobrászatilag szándékolt és Szépnél kifejlődő alakzata között észlelhető különbség. Szép „szárnyas angyala” semmiképpen sem a történeti múlthoz tartozó nemzeti önkultiváló tevékenység jelölője, hanem inkább az író sajátos, az európai szecessziós érzékenység divatjához, motívumaihoz kötődő panoptikumának ismert alakja, számos más Szép-műben az életkatasztrófa kifejtett és lezárt menetét megfordító, kiegyenlítő, kárpótoló figura, a transzcendens értelmű egyesülés intézője. Az emberi szenvedéstörténetet lezáró, az életpanasz követeléseit és kéréseit teljesítő angyali közbeavatkozás, mint a magányos éji csavargóval megesett titkos csoda, az idő és a tér törvényességét megbontó attrakció, ha nem is a közösség vonatkozó vallási-kulturális elképzeléseinek ellenében, de biztosan azok alternatívájaként nyilvánul meg Szép sok folklorisztikus ízt, a népies hit naiv formáló készségét is magába fogadó jelenetezésében. Az önálló részlet, melyben újra felfedezhetjük Szép Ernőnek a színház világa, a balettművészet és a gyermekjátékok irányában megnyilvánuló érzékenységét, érdeklődését, az égi jóvátételnek olyan változatait idézi, melyek a legáltalánosabb, kisajátíthatatlan emberi gond eseteire keresnek megoldást. Az élet során felgyülemlett „sőhajok” és „könnycseppek” a fiziológia nyelvén bizonyítják e gondnak mindenkor létezését, pontos – lehetetlen – összeadásuk, teljes nyilvántartásuk viszont a szekularizált, magánvilágába visszahúzó ember, a nagyváros tipikus kötődés és valós meghallgatás, megértés nélkül élő lakója számára jelenthet elégtételt és hozhat kompenzáló végeredményt.²⁷

A következő, immár a versvégződés eseményéhez közelítő szakasz fogalmazása finoman tisztázza a vers elsődleges, elemibb tartalmait alkotó séta, alapértelmű haladás és e tevékenységet kísérő fikciók közötti viszonyt, mikor az előző terjedelmesebb versrészlet

²⁶ Mindehhez ld. „Hausmann korábbi [felvilágosult] eszményekben fogant urbanisztikai elgondolásai a horizontális látvány szabad érvényesülésének dogmáján nyugodtak. Ennek gyakorlati létrejöttéhez viszont két feltételnek egyidejűleg kellett teljesülnie. Egyrészt annak, hogy az »egy pontba tartó horizontális vonalak törés nélkül és sebesen vezessék a szemet a látvány végpontja felé, ahol az megnyugodhat egy szép és szokatlan záróponton. A követelmény első fele egyöntetűre tervezett homlokzatok folytonosságát igényli. A követelmény másik felének elmaradása pedig a látvány végpontjáiig jutó szem számára csalódást okozna. Ez arra indítaná a tekintetet, hogy visszakalandozzon az utat szegélyező homlokzatokra, ám hamar belefárad az egyéni jelleget nélkülöző monotóniájukba.«” – GYÁNI, 6. jegyz. i. m., 29.

²⁷ A szerkesztésnek az időbeli szándékot térbeli, jelképes történetévé egészítő elgondolása emlékeztet Szép Ernő *Gyermekjáték* című, nem sokkal korábbi, nagy befogadói sikert elkönyvelő művére, ami az életúttal együtt járó hiánysorolás, majd a rákövetkező túlvilági megméretés és igazságtevés biblikus mintája alapján modellálja az univerzális létértelemre számot tartó modern episztémé hiány-világát. - SZÉP Ernő, *Gyermekjáték* = Sz. E., 11. jegyz. i. m., 12. [A vers *Nem volt játékom* címmel, a későbbiekől több helyütt különböző formában a Nyugat 1910. 1. számában jelent meg.]

eljárását az önreflexióra utaló „*spekulálás*” szavával a versalany által végzett primér elmozdulásokhoz, versgesztusokhoz képest, mint a kognitív mobilitás, érzelmi indultság motívumát illeszti be. Egyébiránt az említett *Gyermekjáték* is előrevetítette már egy olyan sorsvizsgálat, összegező művészi módszer lehetőségét, melyet a Szép-életműben a legmesszebbmenő következetességgel, akár az abszurditás kalandját is vállaló merészséggel mégis a *Magányos éjszakai csavargás* fejleszt ki és alkalmaz. A vers lassan kiteljesedő, mind egyetemesebbé váló terének valódi jelöltje az idői lefolyás, a temporalitás változatos, ám összefüggő eseteiként megfigyelt jelenségek és fázisok lesznek, miket a nyelv önmaga képességei és határai iránt fogékonnyá lett médiuma azért értelmez az út gazdag kultúrtörténeti jelentőséggel bíró hagyománya alapján, mert ebben a szerkezeti-tematikai kombinációban képes szinkron érvényesíteni az idői megfigyelésre jellemző természetes folyamatszerűséget, valamint a tárgyvalóságnak (mint térbeli megfelelőnek) erre rárimelő és ezzel termékeny feszültségben létező állandóságát, prezencia-formáit. A csavargás szavával²⁸ megjelölt haladás, a vers legfőbb, szinte egyedüli témájaként a megszakítatlan, folyamatos mozgás parancsát írja elő az alakuló versszöveg számára, Szép verse pedig ezt a korán – már a verscímben bejelölt – intenciót pontosan követi, hiszen fő aktivitásaként éppen azoknak az ellenségesen a haladás vagy valamikori elérés útjába állított tértárgyaknak a meghaladását, akadályképző szerepüknek a leküzdését gyakorolja, melyek, bár időről-időre feltartóztatják a versalanyt, és a verskivitelezés értelmében az idői kontinuitásához ragaszkodó epikus versívet veszélyeztetik, más szempontból viszont a homogenizálódásra hajló lírai tér számára szükséges dramaturgiai csoportosítások lehetőségeit teremtik meg. A vers értelmi-formai szimmetriát előállító menete szerint az Ezredévi oszlophoz tartozó – a versterjedelem szempontjából is nagyjából középpontot jelölő, vagyis a félhosszúvers leszámolható felére illesztett – jelenetsor képezi azt a fordulópontot, ami előre- és visszautaló hatállyal, mintegy kettős vonatkozásba állítva a lehetséges, kiteljesítésre váró olvasatok, értelmezések meglátásait, összefoglalja és elrendezi a versszöveg implikációit. Ezúttal a számos adódó megfigyelési lehetőség és példa közül csak egyet veszünk, vehetünk szemügyre közelebről: ez pedig a soron következő egyik vershelyszín, a Városligeti vendéglő, a névvel is megjelölt Weingruber-kioszk teraszához fűződő, visszaidézett nyári életkép jelentése. „*A nyár elment.*” rövid, lamentáló mondatával indító szakasz akár a társas nosztalgia megnyilvánulásaként is olvashatónak tűnik kezdetben, vagyis a címben tárolt és az egész eddigi vershaladvány különösségét közlő magányos élethelyzet tömény ellenzéseként, kihívásaként is elhelyezhető olvasatunkban, így pedig elsöre nehezen állítható a magatartásnak szinte imperatívusként, mind erősebb öntudattal vállalt aszociális hivatásszerűsége mellé tanúsító jelként. A kedélyes megállapodottság és nagyvárosi eszmecsere, ismerkedés és vele járó fogyasztás képei mégsem egyszerű ellenpontját adják az elhagyott sugárút céltalan egyenesén haladó főhős eddigi szólamának, ugyanis a tegnap világának ábrázolását adó megfigyelés elsősorban a szöveget megszervező térmegfelelések és hozzájuk társítható idői motívumok összebékítésén, gazdagításán dolgozik. Különbözik a tegnap visszahívásának, mint a múlt idő állandóságának s az időnek igazában mindig múltként megmutatkozó fenomenális adottságának a vers szinte minden egységében nyomaira bukkanhatunk: a kávéháznak mindjárt a versidő kezdetét jelző

²⁸ A szó etimológiájából kikövetkeztethető jelentés ugyanakkor tartalmazza azt a Szép verséhez appendixként csatolható megállapítást és a szóválasztásból következő lírai kényszert, mely a 'csavar' szótó bennfoglalásával, továbbképzésével éppen nem az érvényesülés egyenes, a művészi megragadás nevezetes legrövidebb útját, inkább a fokozatok elterelő hatása, fordulatai általi közvettség, az irodalmi reflexió valós munkafázisaihoz tartozó körülmények nehezítéseit érzékelteti. Kassák Lajos a tárgyhoz illeszkedő, a Nyugat hasábjain 1929-ben, illetve 1935-ben megjelent jegyzeteiben a csavargásnak ezidáig eseti, célhiányról árulkodó teljesítményét egyesíti az alkotás egyértelműen teremtő, pozitív emberi cselekvésként elgondolt eseményével, amikor egy műve előtt már javában létező intellektuális toposz, a csavargó életforma és az alkotó tehetség közti kapcsolat leírására vállalkozik. - KASSÁK Lajos, *Csavargók világtalálkozója*, Nyugat, 22(1929) II, 18. sz. 349-352.; Uő, *Csavargók, alkotók*, Nyugat, 28(1935), II, 11. sz., 339-350.

elhagyása megalapítja az ismeretlen, de utalásokban tetten érhető és követhető múltnak azt a halmazát, mely később – más vetületben, más tanulságokkal – visszatér a polgárpalota mindennapi életének, a cselekvés érthetetlen, felülvizsgálatlan ismétlődést tartalmazó rendszerének rajzában vagy az angyalhoz kötődő megváltódásnak a „kis könyv” motívumában tárolt archívum-értelmű, az idői eseménytörténetet automatikusan megőrkítő funkciójában. A nyári idény nyüzsgését látszólagos stilisztikai könnyelműséggel és a versszerkezettel szemben tett engedmény árán megidéző beszélő tehát messze elkerülve képzetes vádjainkat, szándékosan olyan intervallum bevonását kezdeményezi a versidő számításába, mely az évadszerűen rövid tartamnak és a ismétlődés kiterjedtebb, dialektikus képzetének köszönhetően még közelebről utalhat a vers váltóminőségeivé vált társasság és magány, nappal és éjszaka, nyugalom és vándorlás, búcsú és visszatérés, illetve az ezek köré elrendezett bonyolult élet-idea, sors-javaslat megpillantott, ábrázolt igazságára.

A vers első felének és a versközép cezúrája mint képzetes szimmetriatengely után következő másik résznek közelebbi, egymást tükröző kapcsolatára szolgálhat példaként a megszemélyesítésnek, az antropomorfizációra hajló nyelvhasználatnak visszatérte a Városligetet elhagyó versalany fasori sétája során megelevenedő és járásképpé váló fák emlékezetes képeiben. Magyarázatul – talán azon túl, hogy a Szép-életműben a fának mint különleges létezőnek, élet-tanúnak a feltűnése egyáltalán nem számít ritka alkalomnak²⁹ – leghasznosabb lesz, ha a versmódszer konokul követett, követelt mutatványát, az idői megfelelésnek, az élet idői felmérésének a kép, a tárgy továbbító közegén keresztüli megragadásából, magyarán: téri megjelenítéséből vezetjük le. Nem szenteltünk eddig talán kellő figyelmet azon választásnak, hogy a költő Budapest rengeteg helyszínlehetősége, reprezentatív térjárnata, más műveiben szép számmal megőrkített, felismerhető városrészlete közül miért az ezúttal elsősorban hosszúságával és exkluzivitásával érvényesülő, a kiszemelt költői cél számára mindenben alkalmasnak tetsző Andrassy-utat választotta. Az alapvetően temporális tájékozódású, az életidő fogalmával és definiálásával elfoglalt versihlet, mely magát mind a visszatekintő elégiai hang, mind az életesemények impresszionisztikus váltogatásán nyugvó költői módszer, mind a romantikus szemléletű líra univerzális kódjaként továbbélő áttekintő lehetőség, a „szeráfi hang” érvényesülése, kizárólagos kódolása alól kivonja, s a humán megértés állandó közvetítettségre és korlátozottságra intő kontextusában képes csak megalkotódni, olyan teret választ, melynek közismert – s az olvasóközönség által könnyen megfejtendő - funkciója-funkciói leginkább megfelelnek az irodalmi mű e megváltozott esztétikai helyzetét jelző dinamikus elvárásoknak. A bejárás számára szinte végtelenített mezőt kínáló sugárút elképzelt-ismert fizikai valóságában elsőrendűen megjeleníti a beszéd linearitásában rejlő látens, beépített időbeliség vonzatát, állandó kíséretét. Az elért fásor a pesti városképhez ragaszkodó beszélő-költő pontosító törekvésén túl tehát úgy válik olvashatóvá, mint a versben fogalmazódó narratív, csak az idői eseményesülés menetében magára ismerő szövegi személyiség számára rendelt létközeg, mely a folytonos haladás és tranzitivitás elvárásait leképező térbeli adottságként legfőbb tevékenysége, mozgásban léte számára kínálja magát. A sétálni kezdő és a versalanyt elkísérő fák, a megmozduló fásor a megszemélyesítésnek ilyen extrém módon elgondolt és kivitelezett példájával nem reprezentál mást, mint a nyelvnek – a költői nyelvnek is – az idő megoldásképletére a tér viszonyulásai közt lehetőséget kereső egyedüli módszerét, vagy másképpen: a tárgy nyelvi leírásának, megnevezésének már alapmozdulatában az antropomorfizmus eljárása felé hajló, animáló effektusait. A verstér és versidő egyességén alapuló megoldás ilyen evidens indoklásától továbblépve a versbeszélővel együttmozduló fák költői képében a jellegzetes Szép Ernő-i empátiának, szolidaritásnak olyan megnyilvánulásait

²⁹ Például: „A fák a fák / Mert itt járok éppen / Indulnak szépen / Hátrálnak járnak / Mint néma katonák / Fordulnak jobbra át / Fordulnak balra át / Megálllok nézni a csodát / S a fák a fák / A fák is hirtelen / Megállnak velem.” SZÉP Ernő, *A fák* = Sz. E., 11. jegyz. i. m., 140.

szükséges még látnunk, melyek sohasem a tárgyhoz, a dologhoz, eseményhez való leereszkedésnek a gesztusaként ábrázolják az együttérzés és megismerés óhaját, hanem teret keresvén a megegyezés és élet-egyeztetés felei számára rendszerint a nyelvnek szimpatikus, közösségteremtő gesztusai - például a beszélő szubjektum és a megjelölt objektum hagyományos határait elbizonytalanító megszemélyesítés és hiposztázis eljárások bevezetése – felé mozdulnak el.

A versnek a világi cselekvések variációin végighaladó, azokat végső érvényességük szerint szelektáló, megmérő, majd végül az élet célját a „*menni, olyan jó menni*” szubsztanciajelölő, főnévi igenévi alakjára redukáló eljárása számára nem marad más kérdés, mint hogy a felismert és egyedül autentikus tett, a haladás elvárásához kötődő örök mozgalmasság hogyan valósulhat meg, jöhet létre a minden világi céljáról, perspektívájáról lemondó menetelés művészi eszméje és az ennek reálisan ellentmondó világtudat kiküszöbölő, korlátozást jelző hatása együttműködésében. „*A végtelenség sejtelmével indulok el sétálni a faszorba, amelynek végét nem látom.*” – siet megint segítségünkre *A híd*³⁰ című rövid prózai munka. Ugyanitt, a kitekintés pillanatában tanácsos visszaidéznünk a *De kár* hatalmas versépítményének egyik kulcsszakaszaként olvasható részt, mely a modern művészi gondolkodás számára állandóan jelen lévő probléma, a világlélmény és élettapasztalás nyitottsága és az ezt felkarolni nem képes, mindig zárt élményként közlő nyelvi jelölőrendszert érintő kritika feszültségeiről hoz híreket. Szép Ernő, aki a lehető legkritikább esetben reagált az irodalom megfogalmazódása előtti elméleti kérdések nyílt szolításaira (bár írásaiból a századelő lázas esztétikai és filozófiai útkereső mozgalmait végigélő gondolkodónak-írónak a képe tekint ránk), a *De kár* című reprezentatív költeményében ezt a jellegzetesen a kora modernitás évtizedeiben keletkező és ható irodalmi-nyelvi krízismozzanatot a faszor és a végtelen motívumainak érezhetően a versí önreflexivitást erősítő, a versszándék és megvalósítás együttes esélyét szinte metakommunikatív jelzésekkel aláfestő, kommentáló idézésével világítja meg: „*A hosszú faszorért de kár; / Ahol az ember maga jár / Boldogtalansággal teli / S a végtelent elképzeli.*” Nem más jelenik meg ebben a sűrű szépségű, magában is komoly költői minőséget képviselő versszakban, mint a *Magányos éjszakai csavargás* végére illesztett, felismerhető kiütkeresés és esélylatolás nagy kérdése. A vers végső vallomásában – ezúttal kérdésként („*Meddig lehet így menni?*”), de korábban, a *De kár*ban az elveszett bizonyosság hangján – a faszor mint reális tér, a fizikai törvényeknek megfelelő tárgyi környezet és mint a nyelv ideális működése szerint megalkotott illúzió másolódik egymásra fokozatosan és szinte tökéletesen a két elvárás közt bravúrosan közelítő, közlekedő lírai én által. A nyelv látszólag ésszerűtlen küzdelembe kezd, melynek során a megpillantott lehetőség, a végtelenített mozgás nyomán születő végtelen tér és idő, ezúttal nem mint a kifejezésnek az életvilág tényeiből, hanem magának a „tisztá”, megtisztult szellem működéséből és világából származó gondolatnak az igazsága és igazolása, visszaírja feltételezése fantasztikus vonatkozásait az értelmes és értelmezésre mindig számot tartó tárgyjelölő nyelv körzetébe. Ennek a vers, mint írástechnikai lehetőség számára nehézséget jelző állomásnak az elérése Szép versének lendületében nem okoz elakadást, kényszerű leállást vagy elhallgatást, a téma elvesztését, hanem a beszélő érdekes, ingadozó magatartását vonja maga után, melyben egyszer a résztvevő, a tér alá rendelt alany perspektivisztikus és kötött mozdulatsora, máskor az ismeretszerzés elsőségét elutasító, a nyelv rendszere és logikája által jelzett új valóságok és lehetőségek iránt fogékony beszélő karaktere diadalmaskodik. Ez az ingadozás nem a költői-művészi bizonytalanság jele, s nem is a hosszúvers formátumának általános gyakorlatában külön nehézséget jelző lezárás-elvárással szemben megnyilvánuló tanácstalanság tünete, inkább a kialakult és önmaga törvényeit bemutató versszerkezet és verseszme végső konzekvenciáinak s a költészeti jelölőfolyamat konzervatív, disztíngvált értelmezéséből származtatott kritériumoknak az

³⁰ SZÉP, 13. jegyz., i. m. 529.

összeütközése. A vers, mely mind kevésbé jelöltje-hordozója, közreadója, médiuma csupán az ábrázolni kívánt, végtelen tér kívánó csavargásnak, és mindinkább a szabad elmozdulás, keresés ideájának a szöveghaladványban, a mű lineáris szerkezetében megmutatkozó végrehajtója, azzal a kérdéssel kell, hogy szembesüljön végül, hogy az így elért függetlenség, mely a mindentől való örök távolmaradás versvágyaként, az önmagát lezárni képtelen tranzakciósornak, szabályos kivonulássá váló sétának mindegyre a tér konkrétumán belül magyarázatot kereső jelenségeként áll előttünk, milyen végcél, állomás közelében csitulhat el, illetve elnyugodhat-e egyáltalán, vagy a térnek való ellenszegülés következményeként automatikusan lemond a világi célba érés, jelen esetben a mű esztétikai igazolását jelentő szövegi kiegészülés, önállósodás (lezártság, formai elvárásoknak való megfelelés) lehetőségéről.

Amikor Szép Ernő versének záró képében az eddig követett útvonal „reális” meghosszabbításával létrejövő végtelen tér megjelölésére a tenger motívumának kíségetésével válaszol, valójában olyan jelképet von be a kifejtésbe, mely a hozzá tapadó irodalom- és kultúrtörténeti reflexiók rétegzettsége okán szinte jósolhatatlan mértékben alakítja át és lendíti a radikális többértelműség irányába a szerkezetet. Valójában az önmaga kimunkált szabályaihoz hű versnyelv itt találja meg egyetlen (ellen)szerét, mely képes arra, hogy visszamenőleges hatállyal jóváhagyja, és az ellenpontozás jól előkészített gesztusával értelmezze, érthetővé tegye az eddigi versút megszakít(hat)atlan, a tér- és időbeli végtelenség lehetetlenét a legnagyobb emberi erő kifejtés eszközeivel ostromló elgondolását. A tenger motívumának megjelenése ezen túl lehetőséget jelez arra, hogy a szöveg az összetett verscél - a gondosan szervezett szituáció s az ezen mindig túlmutató egzisztenciális életállítás együttes nézőpontjának – föladása nélkül hiteles és hihető végeredményét kínálja a keresésnek, s hogy lehetőleg ne csak a formaként jelentkező külső, szövegi kontroll érvényesülésével csendesítse a vers szavát a megnyugvás képzetéhez. Mikor tehát a vers kilép a reális környezetként és fikciós világtérként egyaránt olvasható eddigi területről, úgy hozza létre a haladásvágyban és mozgalmasságban testet öltő látenciának a térszerű, de már nem referencializálható költői-művészi fedezetét, hogy gesztusával mégis része és résztvevője, folytatója marad az eddig kialakított költői diskurzusnak. Miért állítjuk ezt, mikor Szép művének zárata, mely a tengernek a szabadon vállalt hontalansággal, szabadsággal való hagyományos megfeleltetéséhez igazodik, látszólag a versmondandó téri-idői tagolásán nyugvó eddigi modellezéssel szemben a határolatlanság erényét jeleníti meg, vagyis eltávolítja a további értelmezésből az előzményül szolgáló térformákkal való összevetés lehetőségét? Mint már említettük, csak a legegyszerűbben olvasó és a műnek csupán megidézett létminták és tárgyiasságok dokumentáló, megörökítő szerepét tulajdonító befogadás térhetett ki az elől a fontos megfigyelés elől, mely a klasszikus modern vers megnövekedett nyelvérzékének, saját lejegyző képessége terén mutatkozó fejlődésének feldolgozását, legalábbis érzékeny észlelését mutatja fel Szép művében, mint a felelős versolvasás egyik végeredményét. Elemzésünkben újfent a *De kár* című versre érdemes figyelni, hiszen az ottani versvégződésnek a tengerparti tájra, tengerközelségbe helyezése s az itteni megérkezésnek a tengeri idill örök formáira ráfelelő és –találó változata igen hasonló kérdésre adott válaszlehetőségeknek tűnnek. A világélmény megragadásának ottani, az enciklopédikus felsorolásban, végtelenített számontartásban testet öltő módszere számára éppúgy a tenger és a hozzá kapcsolt létezési mód motívumai jelenítik meg a vers fokozott jelenlét-, aktualitásigényére, a nyelv felfokozott működésében felcsillanó automatizálódás veszélyére is ráfelelő lecsillapodás és megállapodás ígéretét, ahogyan a *Magányos éjszakai csavargás* ettől lényegileg különböző, a líra epizálásának kísérletére vállalkozó programja számára is. Szép beszélője úgy szakad el a térben való tájékozódás, az úton lét kényszerült reflexióját kiváltó tárgyak világától, hogy valójában csak figyelme centrumát helyezi át. A „tisztá semmiségnek üres álmán merengő”, útja végére, egyben a verstér legszélére érkezett szereplő nem a mindenkori környezetnek a

figyelem munkáját ingerlő és fenntartó világi kontrollja alól mentesül, csupán ennek az odakötöttségnek tárgyát a valami, az állandóságot képviselő dologi mivolt és vele járó név helyett a minimális, de nem lekicsinylő értelmű „semmisség” világában állapítja meg. A versszöveg pontosító küldetését végrehajtó szövegválasztás és –változtatás³¹ is rámutathat arra a feladhatatlan igényre, a mozgalmasság versalkotó szerepét végsőkig feszítő vállalásra, mely minden lépésével egyszerre teremti meg a létező idővel eggyé váló térnek következő és bekövetkezésre váró, új elvárást és csodálkozást jelző szakaszait és egyszerre számolja fel, éppen az ennek való következetes megfelelés mozdulatai által, a továbbhaladáshoz szükséges térnek és időnek olyan eszméjét, mely mégis, mindegyre helyet kínál a helyzet mellé, státuszt is biztosít a messzibe-jövőbe irányuló, mindenről lemondó készítés alanyának. A mesei jelzők nélkül is felismerhető Óperenciás tenger, a világvéget jelző, nagy összefüggő víz toposza, bár lehetőséget ad az alapító versproblémának egy, a vers figuratív-metaforikus, történeti kiegyenlítésben való végső, kétséges feloldására (vagyis a tértávolság minden ellenállást és küzdelmet ellehetetlenítő, idilli meghaladásának és a verstér mozgalmat jelentő állandó sürgetésének összebékítésére), mi mégis leginkább annak a költészet, az írás leglényegére koncentrálnak kérdezősnek vallomásaként olvassuk, mely e művészi gondolkodásban az elhagyni kívánt, de leghagyhatatlan beszéd felelősségére, lehetőségére, korlátos korlátozhatatlanságára döbben rá. S ha arra a megkerülhetetlen, Szép Ernő java életművének lapjain szinte egységesen felhangzó, nagy kérdésre szeretnénk választ adni, hogy a mindent vágó verseszme, ihlet utat talál(hat)-e megcélzott végtelenjéhez, másképpen: hogy van-e olyan faszor, mely hosszabb mint a végtelen, akkor azt válaszolhatjuk, hogy igen, utat találhat, s hogy írónk ezt a mások által ritkán látogatott s munkás csavargással elért tág allée-t végképp megtalálta, s visszavehetetlenül magának hódította.

³¹ Az utolsó sor a vers megjelenései során többszörös átfogalmazáson ment keresztül, ennek különböző fázisait a következő idézetek szemléltetik: „*S a tiszta semmisségnek az árnyékát csudálnám*” - Nyugat, 6(1913), 3. sz., 205.; „*S a tiszta semmisségnek üres álmát csudálnám*” - SZÉP Ernő, *Emlék*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Intézet, 1917, 73.; „*S a tiszta semmisségnek üres álmán merengnek.*” - SZÉP Ernő *Összes költeményei*, Bp., Athenaeum, 1938, 42.