

LÓRINCZ CSONGOR

A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben*

JÓZSEF ATTILA, BENN, CELAN



Aki a költői képről próbál gondolkodni, már kezdetől fogva elemi terminológiai problémákkal szembesülhet. Persze, különösebb fenntartások nélkül beszélünk „képek”-ről a lírában és használjuk ezt a fogalmat az értelmezés mindennapi gyakorlatában és többé-kevésbé tudjuk is, mire utalunk vele az egyik és másik esetben. Hogy azonban a költői kép megjelölés alatt olyannyira különböző nyelvi jelenségek társulnak, mint az inszcenizált látványként értett kép, a metafora, a hasonlat, a minimális vizuális tulajdonságokkal rendelkező motívum, a referenciális vagy imaginárius kép – mindez intő jel lehet arra nézve, hogy a költői kép meghatározhatósága egyáltalán nem biztosított.¹ A terminológiai széttartáson túl az irodalomtörténeti munkában folyamatosan ezen jelenség különböző paradigmáival találkozunk, így lehet arra hajlani, hogy a költői képhez eltérő történetiségeket társítsunk. Éppen ezen tapasztalat volt a témában mindmáig egyetlen könyv kiváltója, a Walther Killy által írt *Wandlungen des lyrischen Bildes* című tanulmánygyűjteményé, amely 1956-ban jelent meg. Killy célkitűzése röviden abban állt, hogy egyes költők képkonceptióit nem csak lírájuk, de adott esetben elméleti írásaik segítségével is feltárja és explikálja. Könyvének problematikus vonása mégis abban mutatkozhat meg mai nézetből, hogy ő a költői képhez mindenkor (világ)szemléleti alapot vagy háttérret, szemantikai- vagy fenomenálisan megadható hordozót rendelt hozzá, amelyet nem lehetett eloldani a képzelőerő egyeduralmától² vagy az észlelés kódjától. Ez abból következett, hogy kép és jelentés szimmetriáját az irodalmi szövegben adottnak vélte, a textuális feltételezettségek-

* (*Mnemotechniken des lyrischen Bildes in der Spätmoderne* – A berlini Humboldt-Egyetem Szlavisztikai Intézetében, a „Kolloquium zur Moderne” keretében, 2004 jan. 7-én elhangzott előadás szerkesztett, magyar nyelvű változata. Németül megjelent: E. Kulcsár-Szabó – Cs. Lőrincz – G. T. Molnár: *Spielarten der Sprache. Transgressionen des Medialen in der Literatur*. Bp., 2004. 101–120.)

¹ Vö. általában a „kép”-fogalom többféleképpen lehetséges definiálhatóságáról Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája*. Bp., 2000. 125–128.

² Noha ezt Heidegger már *A műalkotás eredetében* explicite megkérdőjelezte: „A mű lényegére és azon vonatkozására irányuló lényegi pillantásban, amelyben a létező igazságának megtörténéshöz viszonyul, kérdésessé válik, hogy vajon a költészet – és ami ugyanazt jelenti: a kivétel (Entwurf) – lényege az imagináció és a képzelőerő felől elégségesen elgondolható-e”. *A műalkotás eredete*. Bp., 1988. A fordítást módosítottam (L. Cs.), vö. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, 1960. 74.

nek nem juttatott így kielégítő figyelmet. – Ma, éppen a képtudományok többé-kevésbé sikeres kiépülése után – hogy csak egy külsőleges okot említsünk – nem térhetünk ki a kihívás elől, hogy az irodalom, ezen belül a líra képiségének elméleteit kikérdezzük és kipróbáljuk, mennyiben is tudnak eleget tenni az irodalmi nyelv különleges medialitásának. Ha az irodalom nem-materiális mediális létmódját komolyan vesszük, akkor a költői kép kapcsán valami mást kell kutatnunk, mint egy már kéznéllevő vagy előzetesen adott képértés nyelvi expozícióit.

Erre több alapunk is lehet, itt most csak egy különösen szembeötlő jelenségre utalnék. A modernségben a verseket fokozottan művi fények világítják meg, imaginárius tereiket artificiális fényforrások segítségével figyelik meg és járják be. Pound híres verse, az *In a Station of the Metro* az ott feltűnő „apparition” (mint jelenség és szellem) eldönthetetlen-ségét nem utolsósorban a technikailag létrehozott fénynek köszönheti, amelynek elmosódottsága vizuális ambivalenciákat hívhat elő. A megjelenő eme artificialitása persze sokkal általánosabban, szigorúbb értelemben is érvényes. Arra utalhat ugyanis, hogy a képek a lírai szövegben nem tarthatók az észlelés korrelátumainak, sokkal inkább a nyelvi konstitúció produktumai. Keletkezésüknek tehát mindenkor a textuális médium megy elébe, amelynek retorikai figurációi ugyan már mindig is implikálnak képeket, ezek rögzítését viszont el is tolhatják – egészen addig a pontig, ahol a képek olvashatósága kérdőjeleződik meg.

Milyen nyelvi-textuális feltételek között nyerhet el a képi vagy a vizuális mozzanat interpretációs relevanciát a későmodern lírában – eme kérdés kidolgozásában először a többszörösen metareflexív József Attila-vers, a „*Költőnk és Kora*” nyitányát fogom röviden elemezni. A vers közismert módon a rámutatás aktusával indít, amelyet az autoreferencialitás példaként is értelmeztek.³ Viszont már az első sor kettős receptív instanciát előfeltételez – „Ime, itt a költeményem” –, *hallgatót*, amennyiben megszólítást eszközöl és a versre mint fogalomra utal („megvan a költemény”) és *olvasót*, amennyiben az „*itt a költeményem*” magára a nyomtatott szövegre, a hordozóra mutat rá. Ez utóbbi olvasatot támogatja a második sor („Ez a második sora.”), amely „teljesen üres deixis”-t, az írás deixisét valósítja meg, ami éppen önmagát számolja fel, amennyiben nem példa valami fölérendeltre⁴. A „költeményem” ezzel olvasó és hallgató, materialitás és fogalom köz-tességében helyezkedik el. A vers nem eshet egybe önmagára való mutatásával és ezzel a deixis önkényességét emeli ki (noha a rámutatásban a józan ész szerint semmi önkényes nem lehet), ami a textuális környezetet illeti. Maga a sor is – a szöveg alapvető alaktani egysége, mondhatni mozdíthatatlan adottsága – csak önkényesen jelölhető ki, amennyiben a rámutatás úgy emeli ki írásosságát, külsődlegességét, hogy inszcenírozást, színházi aktust (megszólítást) működtet. Mondhatni nevet ad annak, – „ez [legyen] a második sora” –, aminek nincs neve, vagyis katakrézist létesít. Ezzel ellene is szegül az aposztrophé hang-létesítő erejének, különösen azért is, mert a katakretikus megnevezés itt nem csak névvel való ellátást jelent, ezzel együtt a *megszámolhatóságot* is jelzi („ez a második

³ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „szétterült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében*. In: Kabdebó L. et al. (szerk.): *Tanulmányok József Attiláról (újraolvasó)*. Bp., 2001. 34.

⁴ Vö. Paul de Man: *Hypogramm und Inschrift*. In: A. Haverkamp (szerk.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M., 1998. 399.

sora”). A vers írásos térbelisége tehát – sarkított fogalmazásban – nem annyira vizuálisan érzékelhető, mint inkább a szám kontingens sorozatában végigszámolandó. Mondhatni algebrai operáció váltja fel a sorok mértani elhelyeztettségét. Aposztrophé és kalkulus feszültsége a megszólítás hangjának deiktikus előírását lazítja fel: ez nem totalizálhatja a nyelvi címzést, hiszen a feltételezett szinguláris nyelvi-pragmatikai „hely” egy rajta túlhaladó sorozat véletlenszerű tagja is lehet. Az archivációhoz szükséges „külső hely”⁵ megmutatását transzponálni kell: ha volna abszolút deixis, akkor ez bizonyosan interiorizálható is volna – a rámutatás maga hozná létre abszolút módon azt, amit megmutat. Hogyha a sor textuális effektusa nem tételezhető példaként, úgy semmiféle identitással nem rendelkezhet („úgy szállong a semmi benne...”). Így a szövegben, amelynek tipográfiai formája bármennyire is térbeliséget feltételez, nincs kijelölhető vagy teresíthető „hely”, ez csak önkényes műveletek révén eszközölhető. A „sor” adottságának virtualizálódása itt éppen a sorok áthelyezhetőségét implikálhatja, ahogy az József Attila több versében ténylegesen is megfigyelhető.

A deiktikus megnevezésbe éppen a megszámlálhatóság révén íródik bele a katakretikus vonás, amennyiben a név szemiotikai-referenciális létmódja nem korlátozható. Mindig is tovább lehet haladni lehetséges jelentéseiben az olvasás során, új kapcsolatokat létesíteni a textuális mezőn belül. A katakrézis mint a jelen-nem-lévő, ebben az esetben egy virtuális hang emlékezetete működik. A katakrézis ezen mnemotechnikai jelölése, egyáltalán a megnevezés ugyanis mediálisan feltételezett folyamat eredménye, mégpedig a *diktátumé*. Észrevehető ugyanis, hogy az „ez [legyen] a második sora” katakrézise a diktátum indexét hordozza magán, akárcsak a „K betűkkel szól keményen” aporetikus megfogalmazása. Ez tehát már nem pusztán megnevezés, hanem mediális regisztrálás. A szám mechanikus jellege így a notáció interpretánsaként viselkedik.

A katakrézis önkényessége, a diktátum gépszerűsége és a deiktikus beazonosíthatóság felfüggesztődése lerombolja a fenomenális viszonylatok megállapíthatóságát is: a szöveg üressé válik. Ezzel a „semmi” megfogalmazhatósága viszont még mindig metaforikus műveletek függvénye, a „semmi szállong” trópusában. Ha azonban anagrammatikus összeolvasást hajtunk végre az „úgy szállong a *semmi benne*” sorban, úgy hirtelen a jelenség-elvű viszonyok átrendeződését vagy még inkább teljes defigurálódását érzékelhetjük, amennyiben az a teljességgel afenomenális képlet áll elő, hogy a szöveg üres, semmis, másrészt maga is a semmiben lebeg. A „semmi” jelentése, fogalmisága megkettőződik, amennyiben az eredetileg inkább „hiány” értelmében megjelenő „semmi” („mintha valaminek lenne / a pora...”) most az „úr”, „üresség” jelentést veszi fel. Ezzel a „semmi” tropológiai megállapíthatósága is kérdésessé válik: ha nem a „semmi szállong”, hanem „valami szállong” a semmiben, akkor a „semmi” helyhatározói mozzanata ismét fogalmi jelentésében aktivizálódik, azaz referenciaként működik, míg alanyként társítva a „szállong”-gal, trópusként viselkedik. Ez a kettősség elbizonytalanítja a színekdoché lehetőségét, ezzel az absztrakt összefüggések vizualizációjának elvárását függeszti fel. Ha az anagrammatikus konstellációban a „semmiben” jelentést emeljük ki, akkor ennek láthatóan az a következménye, hogy a mondatból eltűnik az alany, azaz a „semmi”, vagyis a szó szoros értelmében semmivé válik. Ez a nyelvtani apória így a „semmit” csak emlékezetként engedi hozzáférni, megkettőzi azt: a szó nem ragadható meg, szétválik a szövegben,

⁵ Vö. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*. Berlin, 1997. 25–26.

elkülönbözik textuálisan – következésképpen nem azonosítható soha megnyugtató módon a fogalom mnemotechnikai indexeként, azaz a felejtésbe megy át. Ugyanígy a fogalom csak a szó emlékezeteként jelenik meg, nem lezárt kognitív entitásként. Levonható a következtetés, hogy a „valami” illúziója csak a „semmi” többféleképpen is aktív megkettőződése (nem „feltöltése”) révén keletkezik. „Semmi” és „valami” nem határolhatók el egymástól, de nem is tartalmazza egyik a másikat. A „költemény” nem egyszerűen „semmi”, mondjuk a dereferencializálhatatlanság esztétikai doktrínája értelmében, hanem már „valami” is, ezek viszonya azonban eldönthetetlen marad. Nem kevesebb, mint a vers grammatikai struktúrája és referenciális implikációi közötti konfliktus származik ezen anagrammatikus összeolvasásból.

A „semmi” fogalmiságának ilyen defigurációja arra utalhat, hogy a „*Költőnk és Kora*” nem indulhat ki a szavak vélt fogalmi-referenciális identitásából, számára nem adódik olyan valami, mint „a semmi”, ami mintegy a vers tárgya vagy témája lehetne. Egyáltalán, a fogalom ilyenén megnevezése, mint „a semmi”, már elvont deixist működtet, a fogalom mondhatni neutrális megragadhatóságát tételezi, függetlenül az archiválás által előidézett referenciális szóródástól. Vagyis a vers a „semmit” éppen nem a dereferencializálás, a nyelv kontingenciájából való kiválás biztosítékaként kezeli, hanem szétírásával szó, fogalom és szövegbeli helyi érték összjátékának eltérő referenciális implikátumaira utal. A „semmi” körülírása éppen a textuális regisztrálásból, az anagrammatikus olvasásalakzattól származik. A „semmi” mindig is csak a „valami” emlékezetjellegű szubverziójaként képes időzíteni a maga effektusait. Az anagramma a „semmit” szó szerint is eltüntette, ez a felejtés mint textualizálódás azonban éppen a „semmi” referenciális státuszának elbizonytalanítását hozta magával. A mediális-textuális regisztrálás, ill. beírás ezen kettős effektusa a hangnak az írásba való fordítását – ahol a hang tehát csak emlékezetként, csupán lefordított formában, a szöveg a maga részéről mint fordítás (hiszen az elfelejtettre vonatkozva) van jelen – mint referencia és idézés egymásbafordításának játékerét értelmezi.⁶ Ez a játéktér egy mnemotechnikai rendszer egydőben végbemenő aktiválásában és szubverziójában létesül.

A referenciális defiguráció szemrevételezése után viszont az a feszültség sem maradhat észrevétlenül, amelyik a „semmi” és a „második” mozzanatában jelzett megszámlolhatóság között uralkodik. Ebben az összefüggésben a „semmi” evidens módon a „nulla”, azaz a nem-szám fogalmi ekvivalense lehet, megvonva magát a szám vagy a szó (vagy más szemiotikai elem) általi jelölhetőségtől.⁷ A „semmi ben(ne)” összeolvashatóságából keletkező referenciális szóródás, a diktátum defigurálódása, elszólása radikálisan felmutatja a nulla értelmében vett „semmi”-nek a numerikus vagy definíciós nyelvi rendszerhez képesti heterogenitását. Ezzel a „semmi” mint nem-szám a szerialitás elvét fenyegeti, a sorozat meg-

⁶ Hiszen a virtuális, külön nem jelölt anagramma eredete vagy státusza nem deríthető fel: a diktáló hang elszólása lenne vagy az írássá változtatás effektusa? Ez a látens feszültség az olvasásban csapódik le, amennyiben ez már mindig is kiszámíthatatlan referenciákat hoz játékba, amelyek lehetőségét – ideértve az anagramma lehetőségét is – nemcsak a szöveg vélt intencionalitása, de annak grammatikája sem tartalmazhatja vagy kódolhatja. Az „önkényes vagy rögzített hipogram-mák” ellentétéről vö. de Man: *Hypogramm und Inschrift*. 401.

⁷ Ehhez és a következőkhöz vö. Paul de Man Pascal-elemzését: *Pascal's Allegory of Persuasion*. Uő: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, 1996. 55–61.

számolhatóságát vagy meghatározhatóságát – olyan megszakíthatóságot képviselve, ami az ismétlés előfeltétele, de csak abban válik aktívvá. Megnevezése (ami nem képes elkerülni a nominális és reális definíciója közötti aszimmetriát) révén azonban már eleve referencialitást, a referencia emlékezetét hozza játékba („mintha valaminek lenne a pora...”): a „semmi” nem abszolút heterogenitásként fejt ki szubverzív hatását, jóval inkább a nyelvi rendszerrel *mint* ismételhetőséggel való kapcsolatában.

Az ikonikus összefüggés felszámolódását a modernségben egyre inkább technikai indexek kísérik. Ebben az értelemben olvasható akár József Attila *A bőr alatt halovány árnyék* c. versének aporetikus képe is: „[E]gy átlátszó oroszlán él fekete falak között”. Ez a kép felfogható ugyanis egy fénykép negatívjának „leírásaként” is, az optikai mintázat redukciójaként, a kép fantomszerű elsötétüléseként. Az olvashatatlan kép a vizuális képzet – nem feltétlenül képszerű – mátrixaként viselkedik. A lírai én önmegjelenítése ezen mátrix és előhívhatósága kereszteződésében oszcillál – miként a szöveg(i kép) textuális státusza képelőhívás és képaláírás között helyezkedik el, hiszen az elsötétült kép megidézhetősége csak olvasásként (nem közvetlen fenomenalitás megteremtéseként) működhet, azaz ő maga nem feltétlenül képként, inkább annak kommentárjaként viselkedik. Ezzel a kép technikai előhívhatósága az olvasás tevékenységével egyenlő, ami így nem a kép mint olyan megszületéséhez vezet, hanem annak metaforikus jelentéselvű áthelyezéséhez (pl. az „átlátszó” átvitt értelmében), azaz a „kép” ezzel a nem-képszerű mátrix másolataként lesz olvasható. És innen új lehetőség nyílik fel a vers múltbeliségének értelmezésére: a szöveg múltra irányulása egy elfakult fénykép (negatívjának) olvasására, az emlékezésre tett kísérletként is felfogható. Ahogy a vers végére a lírai én számára a te „régén elcsendült szavai” nem idézhetők fel maradéktalanul, úgy a vizuális dimenzióban a kép mnemonikus interpretálhatósága lesz kérdéses. A kép már mindig is a felejtésnek esik áldozatául, amennyiben a képleírás a kép emlékezetét csak beindíthatja, fotográfiai értelemben viszont azt sosem hívhatja elő.⁸ Első következtetésként megállapítható, hogy az (elhomályosult) fotóban az emlékezett külsődlegessége úgy lesz az én kívülhelyezésének indexévé, mint ami alapvetően mediális feltételezettséggel rendelkezik (és nem lehet például a – mégoly vizionárius – „képzelőerő” terméke). Ugyanakkor ezzel a szöveg retorikai kódja is alapvetően megváltozik, de legalábbis egy másik inszenírozási lehetőségre nyílik meg: ha a verset „poème conversation”-ként⁹ javasolták meghatározni, úgy most a szöveget mint egy levelezőlapra vagy egy – küldeménynek szánt? – fénykép hátlapjára írt sorokat olvas-

⁸ Az „előhívás” a jövőbe tolódik el és mindig eljövendő marad. Vö. Benjamin megjegyzését a *Történelemfilozófiai tézisek* előmunkálataiból: „ha a történelmet mint szöveget kívánjuk szemlélni, úgy az érvényes rá, amit egy újabb szerző [egy bizonyos Monglond-ról van szó] az irodalmi szövegről mondott: a múlt képeket helyezett el benne, amelyeket azon képekkel lehetne összehasonlítani, amiket a fényérzékeny lemez rögzít. Csak a jövőnek állnak előhívók a rendelkezésére, amelyek elég erősek ahhoz, hogy a képet annak minden részletében feltárhassák”. Benjamin: *Gesammelte Schriften I. 3.* Frankfurt a. M., 1974. 1238. Az „előhívás” elhalasztása bizonyos izomorfában áll a kép mnemonikus aspektusával: „a múltnak a megismerhetőség mostjában felvillanó képe további meghatározását tekintve: emlékezeti kép [Erinnerungsbild]”. Uo. 1243.

⁹ Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila költészetében.* In: *Tanulmányok József Attiláról (újraolvasó).* 107.

hatjuk, különösen, hogy az ezzel a közlésmóddal rokon nyelvhasználat nyomai is felbukkannak („nincsen betevő kenyérem”, „5 hete, hogy nem tudom, mi van veled”). Ebből a szempontból tehát csak a szöveg van jelen, a kép ellenben láthatatlan, szó szerint is egy másik, a nyelv számára nem hozzáférhető lapra tartozik. A nyelv a képre tett utalást csak reiterálhatja, elhalaszthatja, ahogy a fotográfiai negatív reprodukálása kópiák elvileg végtelen sorát vagy szerialitását eredményezi. A kép címzettje éppen a szöveg vagy írás deiktikus megbízhatatlansága miatt nem deríthető fel, amennyiben a szöveg a kép előhívását ugyan ígéri, de azt csak az interpretációfüggő *subscriptio* módusában hagyja. Ha a szöveg a képre való emlékezésből vette a kiindulását, úgy a kép megjelenésének vagy szemantikai rögzítésének retorikája mégsem a totális felejtéshez vezetett, sokkal inkább a szövegnek tulajdonított retorikai stratégiák szubverziójához. A szöveg az olvasásban a „képet” csak utóbbi és ugyanakkor önnön megváltozásaiban tudja megtapasztaltatni: a kép mint olyan sosem észlelhető vagy megfigyelhető. A kép mostja nem ikonikus minőségeinek mostja, hanem – Benjamin-nal szólva – megismerhetőségének mostja.¹⁰

József Attila versében a költői kép aporetikus létrejötte olyan inszcenirozási módot feltételez, amely a képi mozzanat emlékezetét a nyelvben ugyanezen nyelvviség általi kettős feltételezettségében gondolja el. A nyelvi megszólíthatóság vagy adresszálhatóság rá van utalva a fenomenalításra, pontosabban: utóbbit az aposztrofikus beszédaktus konstituálja. A materialitás viszont nem szólítható meg, mivel a megszólítás mindig is fenomenális alakzatot vagy arcot előfeltételez. A megszólítás sokkal inkább külsőlegességet generál, amennyiben megkettőzi azt, amihez mint címhez fordul. Hogyha azonban maga a lírai aposztrophé mint grammatikai, gépszerű mechanizmus, azaz: citáció nyilvánul meg, úgy a nyelvi fenomenalizáció a nem-képibe, a láthatatlanságba billen át, amennyiben a „kép” illúzióját már nem képes evokálni, a képi referencia lehívhatóságát nem tudja szavatolni. Abban a mértékben, ahogy az aposztrofikus mozzanatot a textuális médium felülírja, olyan (a)vizuális effektusok bukkannak fel, amelyek keletkezésüket tulajdonképpen a textuális mozgásoknak köszönhetik, de, ill. pontosabban: amennyiben ugyanakkor ellene is szegülnek a nyelvi arckölcsönzésnek vagy vizualizációnak. Ebben az értelemben éppen a jelentől vonják meg magukat, amely persze mindenfajta képnek a létmódját jelentené. Csak mnemotechnikai távlatban lehet róluk beszélni, csak a szöveg emlékezetének médiumában mutatkoznak meg. E képek multiplikálhatósága, vagyis jövőbelisége is a maguk részéről mnemotechnikai lehetőségfeltételeknek tulajdoníthatók. Olyan képekről van szó – Benjamin megfogalmazásában – „amelyeket sohasem láttunk, mielőtt nem emlékeztünk rájuk”.¹¹

Pusztá véletlenülként könyvelhetnénk el ezek után, hogy a német nyelvű későmodernség prominens költői is a lírai képek mnemonikus olvashatóságával szembesülnek műveikben? Gottfried Benn költeménye, az *Ein später Blick* (1943) ezek szerint a kép konstruált státuszáról is szól, ahol a cím éppen a konstitúció mozzanatát állítja a középpontba. Itt a „kései pillantás”, a textuális látás tevékenysége tematizálódik, amelynek nincs igazából közvetlen hozzáférése a feltételezett ikonicitásokhoz. A „kép” meghatározhatósága már eleve az emlékezés távlatába kerül, amelyben a „kései felderítő pillantás” („später Späher-

¹⁰ L. Benjamin: *Gesammelte Schriften V. I.* 577–578.

¹¹ *Gesammelte Schriften II. 3.* 1064. (Benjaminnál Proustról van szó.)

blick”) a látás technikai-katonai metaforikáját implikálja (vö. emellett az „überflügeln”- „bekeríteni” katonai jelentését is). A „kép” eszerint konstrukció eredménye, az önkényességnek vagy erőszaknak köszönheti jelentős mértékben a létrejöttét: a látás beavatkozás vagy támadás, egyszóval intervenció a látottal szemben. Ha a vizuális aktivitás már mindig is elválasztatik tárgyától, úgy az erőszak vagy önkényesség szükségszerűsége beláthatóvá válik, pontosabban: az erőszak, a technika ezen szükségszerűségében adja magát tudtul az eltávolodás a tárgytól, amennyiben utóbbi meg is vonja magát az intervenció aktusától. A tárgyat csak a textuális közvetítésben lehet megtapasztalni, mint olyat nem lehet megismerni, csak emlékezni lehet rá. Ezért ez az eltávolodás már kezdettől fogva időbelivé válik. A kép ugyanis rombolódik vagy szétagyólódik a közvetítésben: ha a technikai-lag feltételezett pillantás önkényessége nem más, mint a textualitás mozzanata, úgy a nyelvi ismétlés mint egyfajta dadogás vagy megakadás a „später Späterblick” parallelizmusában a képet a nyelv kontingens, gépszerű iterációinak szolgáltatja ki. Ez a nem-intenciófüggő ismétlés ugyanakkor a szót mint nyelvi egységet fenyegeti: a nyelv erőszaka a képpel szemben a nyelvre magára is kiterjedhet, önmagát is megkérdőjelezheti. Hogyan tárható fel mármint a destrukció ezen kettős önkénye vagy kettős effektusa?

A „kései felderítő pillantás”-ban konstituált „kép”-et nem lehet rögzíteni. Ez a második strófa olvasatából következik, amelynek inszcenírozása mind a „kép”-re, mind az emlékezetre (a „kései felderítő pillantásra”) vonatkozik, amelyben az megjelenik. Miről is van szó: a megjelenőről vagy ennek nem-fenomenális lehetőségfeltételéről? Már ez az eldöntetlenség is arra utal, hogy nem választhatók el egymástól, a kép nem izolálható, mintegy a szemlélet érdekeltégi nézetében. „Semmi sem gyors, semmi se lassú, / mindegy, kövült vagy eleven” (Tatár S. ford.): a kép vagy textuális médiuma nem pusztá effektusok, sem stabil adottságok, nem tagolhatók be élettelen és szerves alternatívájába. A kép ugyanakkor nem identikus azon életfolyamattal sem, amellyel ő maga is elmúlásra volna ítélve, nem tévesztendő össze a feltételezett pusztá jelen most-mozzanatával. Mindig is leválik a számára tulajdonított folyamatról mint az időben vagy fenomenálisan korlátozott hordozóról¹² – különböző módon lehet rá visszatérni, anélkül, hogy a „kép” bármikor is másként jelenhetne meg, mint az olvasás ezen megismélt aktusában.

A második versszakhoz intézett kérdés a feltűnő mondattani eldönthetlenség nézetében a következőképpen hangzik: *honnan* emelkedik a „rajzolat” mint jel és kép együttese? A „görbület”-ről vagy a „kígyó”-ról? Az első esetben ráadásul a másolat (a „görbület” sziluettjének) másolatával volna dolgunk, inkább jellel tehát, semmint képpel. Ezzel a kép mint a már közvetített másolat egyfajta idézeteként is értelmezhetővé válik, nagymértékben eltávolodva ezzel a reprezentációtól. Hogy a kép eme ambivalens létmódja újólág a szöveg grammatikai effektusából fejlik ki, úgy ez megerősíti azon sejtést, hogy ebben a textuális játéktérben a látás instanciája nem olvasható egybe a beszéd instanciájával, hogy tehát az, aki lát, sosem fedheti teljesen azt, aki beszél.

¹² Vö. a „pillanat” mint „kísértet” leírását Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című „korszerűtlen” értekezéséből Günter Figal Nietzsche-monográfiájának összefoglalásában: „a villámszerű pillanat képzete nem találja el az emberi jelentapasztalat lényegét: sosem lehetne megmondani, mi van tulajdonképpen 'most', 'pillanatnyilag'; a hirtelen (das Plötzliche) csak akkor mutatkozhat meg, ha a már régóta tartóról elválik – mint egy villám az ég változatlan alapjáról – és rögzül az emlékezetben”. Nietzsche. *Eine philosophische Einführung*. Stuttgart, 1999. 51.

Ebben a vonatkozásban a „rajzolat” – a szöveg materiális aspektusai általi referenciális feltételezettségében – nem más, mint interpretált vagy olvasott kép, amely csak a szöveg idejében kerül az olvashatóságba: ezzel inkább ezen „dialektikus” kép áll az értelmezés előterében, semmint az állítólagos észlelt kép. Csak akkor jelenik meg, ha olvassák vagy interpretálják – azaz már mindig is a második olvasatban. Ez azonban a kép kioltását is implikálja, amennyiben az olvasás nem rögzíthető semmilyen deixis által, ekképp el is távolodik a képi mozzanattól. Benjamin szavaival: „az olvasott kép, azaz a kép a megismerhetőség mostjában legmagasabb fokon magán hordja a kritikai, veszélyes mozzanat pecsétjét, amely minden olvasás alapjául szolgál”.¹³

A harmadik strófa a „rajzolatot” különálló részletekbe oldja fel, amelyekből az első igazi olvashatatlan képként, mintegy másodlagos rajzolatként jelenik meg: „nagy fény nappal, csillag mögötte” (Tatár S. ford.) Legkésőbb itt észrevehetjük a textuális képek lehetőségének (ill. lehetetlenségének) időbeli indexét, amennyiben az optikai apória időbeli egybevillantásnak köszönhető. Előbb a fenomenalitás jelenik meg, mögötte a csillagok konstellációi. De utóbbiak nincsenek jelen, hiszen a „nagy fény[ben] nappal” nem pillantathatók meg (a rím szerint a „csillagok”, Sterne „távol”, ferne vannak). A csillagok: a jelen-nem-lévő emlékezet, amelyben olvassák, nem szemlélik őket. De amennyiben rájuk koncentrálunk – ha csak az emlékezetben is –, úgy az egész jelenet megváltozik: az emlékező olvasás távlatában mintegy a „nagy fény” jelenléte oltódik ki (az éjszaka mint a fény hiánya). A mnemotechnikai olvasásban kioltódik a „nagy fény”, valami mást vesznek tekintetbe, nem a fényben megjelenőt. Nem úgy áll a dolog tehát, hogy a jelek mögött a jelenségek világa tűnne fel, hanem mintegy fordítva: a megjelenés effektusa egy második olvasatban a jelszerűségnek kénytelen teret engedni. (Hasonlóan a kígyó-görbület-rajzolat viszonyhoz, ahol a „rajzolat” jelként is olvasható volt, amennyiben a „görbület”-re, egy sémaszerű kópiára – ebben az értelemben inkább fogalomra, mint szemléletre – vonatkozott, azaz mintegy a fogalmi mozzanat materializált emlékezeteként funkcionált, lerombolva a képi jelenség reprezentációlogikai modellálhatóságát.) Fény és jel kölcsönös konfliktusában már nem tudunk újrafelismeri semmilyen hegeli struktúrát: nem adódik „érzéki látszás”, hiszen az érzéki látszás már mindig is törli a kép olvasásának lehetőségét. Ez a lehetőség csak magától a képtől, annak jelenségelvűségétől való eltávolodásban adódhat. Ezért nem vezethető le semmilyen megmutatásból vagy deixisből. Hiszen a megmutatásnak szüksége van a megmutatandóra, valaminek jelen kell lennie ahhoz, hogy mutathassanak rá – egy fenomenálisan kimutatható minta, amelyet a mutató, annak kontextusa aztán jelentéssel ruház fel. Ebben az esetben azonban ismét remetaforizálnánk az olvasott képet, noha ez nem merül ki semmilyen hegeli jellegű szimbolikus közvetítésben. Hogyha ugyanis a kimutatható fenomenalitáshoz ragaszkodunk, úgy a szemantika közegében is elkerülhetetlenül erre nyúlnánk vissza, erre hivatkoznánk – ezzel fenntartanánk a szimbolikus szerkezetet. A megmutatott eszerint mint példa nyerné el funkcióját és ezen példa általánosa evidens módon a jelentés volna, és pedig függetlenül attól, hogy előbb a megmutatás történt-e meg és ezután artikulálták a jelentést vagy a már szemantizált általános követelte meg a deiktikus rögzítést, és így jutottunk a megmutatáshoz.

Benn verse eltekint (szó szerint is) „hallgató” képeinek címre irányításától, ilymód a Goethe-féle Mignon-dal „tája” („Kennst du das Land?”) is a néma jelentésnélküliségbe

¹³ *Das Passagen-Werk. Uő: Gesammelte Schriften V. 1.* Frankfurt a. M., 1980. 578.

billen át. Idézetként lepleződik le, olyan idézetként, amelyet a „rajzolat” olvasásában fedeznek fel, és utóbbi ráutaltságát az interpretációra saját hasonló ráutaltságával hatványozza. Ha a „kései pillantás”-nak csak idézetekkel van dolga, akkor belátható, hogy az olvasott képek nem uralhatók, semmilyen végidőszerű – eszkatologikus vagy apokaliptikus – távlatba nem vonhatók be, nem utalnak sem kezdetre, sem végre („mindegy, mélézik vagy siet”, „nem válasz, / nem tan, s semmi, mit elme sejt” – Tatár S. ford.). Az olvasott kép mindig túl fog mozdulni az előzetes rögzítettségeken és alakzatát (a „görbület”) ez az idegen referenciákra irányuló mozgás fogja meghatározni („egy kígyó görbe teste, hosszú, / mely új [idegen] prédára tekereg” – Tatár S. ford.). Az (olvasott kép) alakzat(a) tehát nem adott, mintegy az olvasás kiindulópontjaként, sokkal inkább a textuális dinamikában keletkezik, amely azonban mindig is túlmeleg rajta és csak annak emlékezetét olvashatja. Ez a mozgás is felelős azért, hogy a kép kioltása a tengerben („s egyszer valaki foglyul ejt” – Tatár S. ford.) az *ígéret* móduszában maradjon, amennyiben ennek végrehajtását az olvasásnak adja fel. A nyelv ezen ígéret beváltását csak elhalasztani tudja, nem képes a „kép” végérvényes törlésére, csak ismételni tudja azt és emlékezni rá.

Az utolsó sorban a névtelen hatalom, amely a „te”-t a nyitottba vonja be, vélhetőleg azonos azzal az önkényességgel, amely a kép felszámolására tör a tengerben. Ezt a keresztirányúságot valószínűleg metafiguratív értelemben is olvashatjuk, ha a „te”-t mint a magát a verset fogjuk fel, hiszen a „nichts zu schließen, nichts zu sein” sor a vers közelgő zárlatára utal és visszatérésére a kezdethez az első sor megváltoztatott, literalizált ismétlésének révén. A „te” felemelkedése „alapjai/okai” („Gründe”) fölé ebben az esetben mint instabil szituálás olvasandó, hiszen ez a metafora az olvasásban előreláthatatlan módon referencializálható („s egyszer valaki foglyul ejt”). Az „alapjaid fölött ki szállasz” szó szerinti használata azonban maga is az első sor idézete, az (ön)referencia így citációs mozzanatot vesz fel magába. Ez a referencializálás az „alapok” „képét”, az első strófában, mintegy a vers önreferenciális struktúrájának alakzatát a diszfigurációba vezetné át. Hiszen ezen alakzat konstitúciója a nyelv teljesítménye: a nyelvnek ahhoz, hogy saját működés-módját megmagyarázza, pontosabban: reflektálja, szükségszerűen képeket kell alkalmaznia. Viszont a textuális erő, amely a képeket létesíti vagy előhívja, el is távolodik ugyanakkor ezektől és szétolvassa őket. Ezzel elkerülhetetlenül mnemotechnikai távlatba kerülnek, amennyiben az olvashatatlanság vonásaival oltatnak be. A szöveg önreferenciája Benn verse szerint nem tehető egyenlővé egy deiktikusan rögzített utalással, ahol a szöveg mintegy önmagára mutatna vissza, hanem az önreferencia maga is a szöveg idézése, a szövegé, amelyre utal és nem annak *metatextuális* alakzata („alapjaid fölött”). Ezzel az *Ein später Blick* a tiszta önreferencialitás lehetetlenségére figyelmeztet. Hiszen a deiktikusan egyértelmű önreferenciának, ha ez lehetséges volna, képként kellene rögzíthetőnek lennie. Az idézet azonban mindig kívülről jön (mint az „idegen préda”) és a képet mindig is az olvashatóság temporális mozgásába vonja bele. Így az ígért önreferencia képe megváltozik és materiális maradvánnyá lesz, olvasott képpé, amely a szemantika rendjét folytonosan fenyegeti és amelyet sosem lehet teljesen felszámolni. A felszámolás ígéretének kezdettől fogva a kép mnemotechnikáját kell aktiválnia, amely a képet azonban csak olvasni képes, nem létesíteni vagy feloszlatni. Azt mondhatjuk, az önreferencia, amelyet egy virtuális, jövőbeli kép formájában ígértek meg, éppen az olvasott kép mnemotechnikai effektusa miatt már mindig is csak múltbeliként jelezhető.

A negyedik vers, amelyet még röviden tárgyalni szeretnék, Paul Celan költeménye a *Lichtzwang* című kötetéből (1970). Az *AUS VERLORNEM Gegossene du...* kezdősorú szöveg felismerhető módon emlékezés és felejtés bizonyos dialektikáját inszcenírozza. Az első versszak ebből a szempontból az emlékezés aktusára utal – „AUS VERLORNEM Gegossene du, / maskengerecht” –, amennyiben a jelen-nem-lévő, az elvesz(it)ett másodlagos alakban, a múltbeli öntött maszkjaként volna megjeleníthető. Ha halotti maszkról van szó, akkor világossá lesz, hogy itt inkább az eltűnt visszahozhatatlansága tematizálódik, ami viszont csakis az emlékezés lehetlenségeként nyilvánulhat meg – megadva ezzel, mégha negatív alakban is, a strófa meghatározó szemantikai kódját. A harmadik versszak ezzel szemben a nyom(ok) törléséről beszél, ami talán az emlékezett nem felfüggeszthető múltjellegének belátása mentén vált aktuálissá és egyfajta elfojtásba megy át. Ez a szakasz így legalábbis első látásra a felejtés „helyét” és tevékenységét mutatja be.

A második strófa elidegenítő képe ezek szerint emlékezés és felejtés között helyezkedik el. Hogyan értelmezhető ez az emlékezés és felejtés által (be)keretezett kép? El lehet egyáltalán képzelni? Ugyanis maga a kép látszik vitatni a vizuális megjelenítés lehetőségét: ha két lény a szemhéjak redői mentén kapcsolódnak vagy ragadnak össze, úgy nem láthatják egymást ezen abszolút közelség miatt, ráadásul függetlenül attól, hogy szemeik nyitva vannak-e vagy sem. A „szemhéjredő” inkább a szemek csukott állapotát sugallja. De ez a látvány egy külső megfigyelő számára sem észlelhető, hiszen a legfontosabb mozzanat, a („szemhéjredők”) kölcsönös érintkezés(ének) ténye és helye kívülről nem látható. Ez a kölcsönös közellét vagy radikális egybeolvadás viszonylagosítja a feltételezett kép ikonikus minőségét, azaz: referencializálhatóságát. Hogyha a – két egybeolvadt lény – képe mégis elképzelhető a külső szemlélő számára, az egyes „szemhéjredő” meghatározhatósága megvonja magát az optikai ismérvektől. Sőt, az is feltételezhető, hogy még ha egy bizonyos olvasási horizont számára az amúgy fenomenális kép minden további nélkül mint a közelség, az intimitás stb. artikulációja volna is értelmezendő, ez az olvasat azonban szó, pontosabban: betű szerint vak marad a lényeggel, azaz a „szemhéjredők”-kel szemben. Ezzel az önreflexív kép az optikai észlelést – mint a képzet garanciáját – nagymértékben határok közé utasítja: a „képet” ezek szerint olvasni kell. A „szemhéjredő” csak akkor válik láthatóvá, ha a szemet lehunyják, tehát az optikai látástól való eltávolodásban, annak felfüggesztésében. Erre már a „szemhéj-redő” („Lid-falte”) elválasztása és a „mentén” (entlang”) kiemelése is figyelmeztet, hiszen itt mintegy egy vonalat kell értelmezni, egy olyan vonalat, amelynek kezdete az őt megelőző sorban, egy másik szóban található, azaz szintaktikailag-textuálisan jelölve van.¹⁴

¹⁴ Gyanítható, hogy a kései Celan eme szövege visszavonja korai alkotói szakaszának bizonyos lírai konceptumait és képeit, ill. újraolvassa ezeket: pl. „Blicklos / schweigt nun dein Aug in mein Aug sich...” (*Gesammelte Werke I.* Frankfurt a. M., 1983. 70.), itt „a kommunikáció sikerét” úgymond még nem övezte kétely (vö. Werner Hamacher: *Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte.* In: W. H. – W. Menninghaus (szerk.): *Paul Celan.* Frankfurt a. M., 1988. 95.). De a *Sprachgitter* című vers, annak vizuális szerkezete („Augenrund zwischen den Stäben. // Flimmertier Lid / rudert nach oben / gibt einen Blick frei.”) és fenomenalitás és szemantika bizonyos párhuzama („Am Lichtsinn / errätst du die Seele.”) itt, az elemzett versben radikális hasonlattalanításba és a megfigyelhetetlen kép és emlékezett jel egymásraredőzésének jelöletlen terébe látszik torkollni (a *Sprachgitter*hez vö. Jean Bollack: *Paul Celan über die*

Ez a strófa a vers retorikai struktúrájának kétpólusúságát hangsúlyozza: eszerint egy én-ről és egy te-ről van szó, amelyek az önromboló képben olvadnak össze egymással. Az itt található névmások világosan jelzik én és te viszonyának aposztrofikus instancionalizálását („eigen”, „dir”). Ebben az értelemben az első „szemhéjredő” a megszólított énhez, a második, a „saját szemhéjredő” az énhez tartozna. Pontosan ezt a nyelvi rasztert – amelynek az appozitrophé szimmetriájáért kellene tulajdonképpen szavatolnia – billenti ki azonban a kép: a totális egybeolvadás következtében a mindenkori „szemhéjredő” identifikálhatósága már nem kitapintható. A „saját szemhéjredő” éppannyira a másik szemhéjredője is lehet és fordítva: a szemhéjredőket már nem lehet megkülönböztetni egymástól, tehát felcserélhetővé válnak. Az aposztrophé szimmetrikus beszédszituációja következtében defigurálódik a képben, mivel az instanciák személyhez rendelhetősége eldönthetetlen marad. Azaz, a kép éppen saját nyelvi megalapozását (én és te retorikai megkülönböztetését a megszólításban) destruálja, amely nélkül azonban nem jöhetett volna létre. – Ha a második sort, a maszk képzetét vonjuk be az olvasatba, akkor lehetőség nyílik a kép olvasásához, amennyiben a másik szemhéjredője a maradéktalan egymásbabocsátkozás következményeképpen a saját egyfajta kifordított maszkjává válik. És itt világossá lesz, miért is beszél a vers csupán szemhéjredőkről – azaz kontingens, nem feltétlenül individuális vonásokról – s nem arcról: ha eljutna odáig, hogy egy arcot jelenítsen meg, úgy ez csakis mint valaki – ki? – maszkjának jelzéseként történhetne meg. Az arc jelen-nem-léte tehát ahhoz vezet, hogy a feltételezett saját arc mint a másik maszkja leplezhető le és fordítva. Mégis, a „maskengerecht” mozzanata csak egyetlen lehetséges interpretánsra vonatkozhat, amennyiben ez a képet csak olvasni képes, nem pedig megfejteni vagy kimeríteni azt. Hiszen a „szemhéjredő” véletlenszerű, szaggatott vonala vagy kontúrja éppen az arc jelen-nem-létét jelezte, azon arcét, amelyet a maszk tropológiai képzete látens módon mégis előfeltételez és ezzel a kép értelmezését az antropomorfizáció árával terhelheti. A maszk tehát nem alkalmazható az olvashatatlan kép metaforájaként – vagy utóbbi csak egy metaforájának tehető meg.

Ha az első strófa inszenírozási kódja katakrézisként, az „elveszített” maszkjaként strukturálódott, úgy a második strófa már nem határozható meg minden további nélkül katakrézisként. Hiszen a kölcsönösen összeolvadt szemhéjredők aporetikus képét éppen ezen katakrézis olvasta, olymód, hogy annak olvashatatlanságát már értelmezte és metaforaként olvasta (félre). Lehet, hogy az olvashatatlan kép a katakrézis modelljétől is eltávolodik, ha semmilyen megnevezéssel nem azonosítható? A katakrézis ugyan azon alakzat, amelyben literális és figurális megkülönböztetése semmissé válik, de nem kevésbé rá van utalva egy felismerhető átvitelre – noha a „szemhéjredő” a Celan-versben nem az arc helyett áll. „Szemhéj” és „redő” elválasztása a sortörés közbejöttével arra utalt, hogy ez a kép, tulajdonképpen maga a szó grammatikai alakzatként működik, „amely a betű szintjén funkcionál, anélkül hogy itt egy ikonikus tényező szerepet játszana”.¹⁵ A „szemhéjredő” illetén szétírása a „saját” és „szemhéjredő” elválasztásával párhuzamos, amely ugyancsak a sortörés révén megy végbe. Arra utalna mindez, hogy a megismételt szó nem a lírai én aposztrophéjának tulajdona és éppen ezen repetíció révén? Feltételezhető, hogy

Sprache. In: *Paul Celan*. 272–307.). Ez a modifikáció valószínűleg messzemenő következtetésekhez vezethetne a celani poétika intern megváltozásairól, amelyek itt azonban nem követhetők végig.

¹⁵ de Man: *Shelleys Entstellung*. Uő: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M., 169.

a szó széttagolása, valamint „szemháj” és „redő” szétválasztása – eloldva tehát az antropomorf mozzanattól – csak akkor aktiválható, ha egy másik „szemhájredő” bukkan fel, amely ugyanakkor ugyanazon szó iterálásában mutatkozik meg? A nyelvnek képekre van szüksége, hogy az egyes ismétlések vagy iterációk közötti átmenetet artikulálni tudja – de éppen ezen átmenet, a jelentés eltolása nem képszerű lényege szerint, és ezzel a nyelv, pontosabban: a másik, kiszámíthatatlanul beálló iteráció mindig is fel fogja függeszteni ezen képek érvényét, illetve ezeket újra fogja olvasni, azaz idézni és ezzel olyan textuális távlatba fogja őket beilleszteni, amely tulajdonképpen mindig is jellemezte őket. – Ezek a képek tehát csak olvashatók, úgy ahogy az utolsó strófában a jelek, a megismételt „nyomok” a felszín mögött nem törölhető végérvényesen. Képességük emlékezetét – mint az alakzatát a szürke felszín alatt – a textuális hatja át, nem referál ikonikus mintákra – utóbbiak sokkal inkább a nyelvi összefüggés félreolvasásai. A kettős felszín nem térbeli, hanem memotechnikai-referenciális megkettőződés következményeképpen konstituálódik.

Celan versében a szavak tehát fontosabbnak bizonyultak – különösen, hogy állandó ismétlésnek vannak kitéve –, mint a képek. A kötet címe mégis több, mint találó eme vers számára is. „Lichtzwang” („Fénykényszer”): ez a kifejezés is egy torzított idézet, mégpedig a freudi „ismétléskényszer”-é.¹⁶ Az elemzett versre való tekintettel tehát elmondható: a szavak „ismétléskényszere” már mindig is olvashatatlan képeket termel. Ha ismétlünk, akkor ez Freud szerint inkább felejtésként, semmint tudatos emlékezésként megy végbe: „az analízisben levő személy egyáltalán nem emlékezik az elfelejtettre és az elfojtottra, hanem cselekszi (agieren) azt. Nem emlékezetként, hanem tettként reprodukálja, *ismétli*, anélkül természetesen, hogy tudná, hogy ismétli”.¹⁷ Ha a fény, a fenomenalitás kényszeres ismétlésre van ítélve, úgy ezzel paradox módon magának a „kép”-nek a jelenségelvű hozzáférhetőségét destruálja. Éppenséggel nem látjuk, amire megjelenítve emlékezünk (ahogy a szemhájredőkön való kölcsönös összeolvadás a látás lehetőségét cáfolja): ez az összefüggés csak a nyelven keresztül, önmagát is megkettőző közvetítés révén és egy másik számára, tehát egy második olvasatban, lesz hozzáférhető. A képi mozzanat emlékezete ebben az értelemben mindig a nyelv eme dezartikulációjában keletkezik – de nem mint válasz vagy kompenzáció, sokkal inkább mint a nyelv megnyitása önnön temporális dimenziójára, amely mindig többet ígér, mint amennyit megvalósít, ugyanakkor azonban az ígért és realizálás közötti határt át is helyezi. A feltételezett beváltás talán csak a nyelv ígéréte/elszólása (Sich-Versprechen), citáció a nyelvben.

¹⁶ Ismeretes, hogy a kései Celannál a freudi pszichoanalízis terminusai többször előfordulnak – ebben az értelemben l. az ...*AUCH KEINERLEI* kezdetű/című verset a *Fadensonnen* kötetből (*Gesammelte Werke II.* 201.), ahol maga a „Wiederholungszwang” kifejezés is felbukkan.

¹⁷ Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: *Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik*. Frankfurt a. M., 1975. 209–210. Vö. még *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten*. 228–235.