

# A kívülről megjegyzés biopoétikája

(József Attila)

A líra mnemotechnikai funkciója ismeretesen közeget képez fiziológiai-szomatikus mozzanatok számára is, illetve intenzifikálja ezeket. Semmilyen memorizálás, kívülről megjegyzés nem függetleníthető a költészetben a szavak elrendezésének hogyanjától, főleg hangzós jellegüktől – és fordítva. A hangnem, a ritmus, a metrum, a szavak és elhelyezésük fonemikus karaktere (például rím, alliteráció, különböző intratextuális visszhangok), vagyis a költészet mint melosz az említett megjegyzés szolgálatában állnak, legalábbis ezt elősegítik. A líra mint a kimondott szó, a szó mint kimondás médiuma<sup>1</sup> ennyiben afféle diktátumként működik, ezért válhat megjegyezhetővé, sőt memorabilissá, emlékezetes szóvá.<sup>2</sup> Azért jegyzi meg, mert már eleve diktátumként, magának a megjegyzésnek a médiumaként működik. Paul Valéry így fogalmaz híres tanulmánya egyik kulcsszöveghelyén: „Amint az utcát róttam, amelyben lakom, egyszerre csak egy ritmus kapott el, egészen rámtelepedett és nyomban valami különleges működés benyomását keltette. Minthacsak valaki az én élő gépezetemmel [machine à vivre] rendelkezett volna.”<sup>3</sup> Jonathan Culler nagy líraelméleti könyvében pedig a következőket írja a költészet ritmusának funkciójáról: „érvelhetünk amellett, hogy mindenekfölött a ritmus az, ami attraktív, csábítóvá és emlékezetessé teszi a lírát. Ha a líra élvezetes nyelv, olyan nyelv, amely élvezetet kelt, akkor ezért messzemenően ritmusai és hangzásmintái felelősek. Ha a líra emlékezetes [memorable] nyelv – olyan nyelv, amely arra kér, hogy kívülről megtanulják és ismételjék, recitálják –, akkor ez ritmusainak köszönhető.”<sup>4</sup> Ez a nem-szemantikai elem, illetve rendszer függetlenedik

<sup>1</sup> Hegel szerint a költészetre a következő jellemző, és ez amennyire evidensnek hat, olyannyira alapvetőnek tartható: „a kimondott szó csak azért létezik számára, hogy kimondott legyen” (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Eszétikai előadások*, III., Akadémiai, Budapest, 1980, 187.). Ez a „kimondott szó” lényegében nem egyéb, mint diktált (hangoztatott, recitált, deklamált) szó.

<sup>2</sup> „Kezdetleges viszonyok között a költői kifejezés nem érzelmkeltő és érzelem-kifejező hatása által különbözik a mindennapi prózától, hanem azáltal, hogy rögzíti a nyelvet. A költői kifejezés kiragadja a pillanatnak szánt beszéd formáit a mulandóságból és maradandóvá, feledhetetlenné teszi a kifejezést, mely a prózában csak pillanatnyilag él és elhangzása után örök feledésbe merül. A meg rögzítésben van a költő művészete és hatalma [...] A költői nyelv abban különbözik a mindennapi beszéd prózájától, hogy kötött, az emlékezetbe vésső szöveget alkot. Az emlékezet pedig az érzellemmel telített élményeket ragadja meg a legjobban, ezért a szóhagyományok konzerváló eszközei: a gesztus, sztereotip formulák, ismétlések részben azonosak az affektív beszéd kifejező eszközeivel.” (THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931<sup>2</sup>, 55.) A kívülről megjegyzés retorika- és esztétikaelméletének történetéhez vö. Anselm HAVERKAMP, *Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik = Uő., Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 121–148.

<sup>3</sup> Paul VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás = Uő. Versei és oxfordi előadása a költészetről*, ford. SOMLYÓ György, Parnasszus, Budapest, 1946, 82. (Kiemelés az eredetiben.) A „machine à vivre” szintagma legalább hármas jelentéssel bírhat: 1. élő gép, 2. élésre szolgáló gép, 3. megélésre való gép.

<sup>4</sup> Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge–London, 2015, 137–138.

a jelszerűség vagy kódoltság mozzanataitól és „szomatikus kényszer” működtet, amely „hívta a szavakat, de független volt tőlük”.<sup>5</sup>

Ez a memorizáció tehát nem teljesen intencionális mozzanat, hanem akarattalan-tudattalan effektus is, beíródás a testbe, a testiesített tudat terébe. Testies *materializációja* tehát a szónak (a szavak ezáltal persze betűkké is válnak, mind a beíródás, mind a szétagolódás értelmében: „K betűkkel szól keményen”), ugyanakkor *virtualizációja* is, hiszen grafikai valóságában, jelölőként nem megragadható. A szó mint hang(zás) diktátumjellegében mintegy igénybe veszi az olvasó vagy megszólaltató fiziológiai apparátusát, vagy fordítva: ezt mintegy kölcsönadják a hang megszólaltató átvitele számára.<sup>6</sup> Ebben az apparátusban íródik be vagy visszhangzik a szó vagy a hang/betű, illetve ennek ritmikus és hangzásbeli komponensei – ezek komplex összjátékát nevezük memorizációnak. A memorizáció mint materializáció mondhatni hangot kölcsönöz a testnek, a phüszisznak, ugyanakkor némaságra is ítéli azt más tekintetben, ennek „saját”, organikus hangját illetően (ezért esett szó fentebb virtualizációról).

A líra nyelvének memorizációs létmódja József Attilát, számos verset kívülről tudó, a kortársak tanúságai szerint bravúros emlékezőtehetséggel megáldott költőt, alighanem alaposan foglalkoztathatta. Szövegkezelésének, költői írásmódjának egyik fő, jellegadó eljárása, vagy még inkább: diszpozíciója, kondicionáltsága ismeretesen egyes szövegelemek (sorok, nyelvi szerkezetek, szintagmák, trópusok, „komplex képek”) olyan modulokként történő ismétlése, vándoroltatása, újrahasznosítása, amelyek aligha lehet kielégítően megragadni a motívum fogalmával, amennyiben itt e szövegelemek nyelvi-textuális materiális formáinak mindenkori szövegi rögzítettsége elengedhetetlen azonosításukhoz. E dolgozat fő tézise mindezek fényében a következő: ezek a modulok a kívülről megjegyzés effektusai, afféle memorizált elemek, amelyek különböző, adott esetben jelentős műfaji, poétikai, retorikai és szemantikai eltéréseket mutató költeményekben térnek vissza vagy ismétlődnek. A textuális, illetve textualizált emlékezet entitásai, indexei vagy inskripciói, magukkal hozzák mindazokat az effektusokat, amelyek a költői szó diktátumszerűségéből és mnemotechnikai létmódjából fakadnak. Ugyanakkor beíródásuk az emlékezetbe az észlelhető, például hangzási aspektusok alapján vagy mentén csak egyik vetületét, külső oldalát (a nyelv érzéki, megjelenő oldala felől) jelenti ennek az inskripcionalitásnak, másik, belső, ilyen értelemben vett materiális oldala inkább anagrammatikus szerveződést mutat. A fent hozott idézeten szemléltetve: a „K betűk” mintegy kikülönülnek a szövegből, nem pusztán hangzásminta alapján, de betűként újabb szavakat, konfigurációkat evokálhatnak vagy hozhatnak létre. Hang és betű differenciális viszonyba kerülnek, ami a vers önreflexív deixisében exponál is („Ez a második sora” – vagyis

<sup>5</sup> Uo., 138. Culler itt Isobel Armstrongtól kölcsönzi ezt a leírást, aki olyan „emlékezési” tapasztalatról tudósít, amelyben a ritmus emlékezte a „szomatikus kényszerben/nyomásban [pressure]” elnyomja magát a szöveget mint verbális-jelentéstani mintát. Ez a ritmustapasztalat olyan „pulzus, amely félúton van hang [sound] és nyomás/kényszer között”.

<sup>6</sup> A rapszodosz kapcsán vö. SIMON Attila, *Platón és az enthusiasmos médiapolitikája = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 403–432.

nem az első vagy a harmadik, hanem a második, nem hang vagy mondat, hanem „sor”, a „K” kurzíválása stb.). A *valami* és a *semmi* ugyancsak differenciális viszonya úgy reflektálhatja a „K” eme kettős létmódját, hogy újfent annak szimbolikus jelentését transzformálja materiális dimenzióba: a „K betűk” éppen a „valaminek [...] a pora” is lehetnek, olyan maradékok, amelyek potenciálisan végtelen osztódásban léteznek (vö. *szállong*).<sup>7</sup> A jelölő eme differencialitása nem oppozíciót jelent és nem is kötődik az egyes szó lexikai-grammatikai elkülöníthetőségének értelmében vett „verbális nyelv”-hez,<sup>8</sup> amit az inszenírozás is mutathat, amennyiben *semmi* és *valami* szétszalazhatatlan módon mennek át egymásba: a *semmi* „úgy szállong” a költeményemben, „mintha valaminek lenne / a pora...” A *semmi* nem definiálható referenciális-fogalmi módon (hiszen így *valamivá* válna), hanem csak ebben az indefinit szállongásában, egy öndestruktív hasonlat hozzávetőleges módján. Következésképpen a „K betűk” materialitása – minden végtelen osztódás mellett<sup>9</sup> – egyszerre van kívül és belül, a papíron és a tudatban, az észlelésben és a kognícióban, a hangban lévő írásban (a hangot egyszerre implikáló és ki is oltó – a ki-mondhatóság határait manifesztáló – megjegyzésben) és az írásban lévő hangban (nem tagolható, nem diszkretizálható visszhangban). Talán egyfajta (anagrammatikus) látencia ez – kevésbé performancia, például a hang(zás) megszólaltatásában, hangoztatásában megvalósuló performatív vagy tételező aktus<sup>10</sup> –, a megjegyzettek beíródása (emlékezése), ugyanakkor anagrammatikus szóródása (felejtése), multiplikálódása a tudatban (vagy tudattalanban), materiális maradék módján (a szó mint seb, a szó megsebzésének értelmében is), ennek különböző (szenzorikus, topológiai, emlékezeti, jelentéstani) effektusaival.

A „K betűk” keményen szólnak, vagyis szomatikus indexszel bírnak (a kemény az emlékezetbe történő beleíródásuk metonímiája vagy effektusa is lehet),<sup>11</sup> ez már

<sup>7</sup> A *benne* vonatkozhat a *költeményemre*, de annak az előző sorban felvonultatott címére is (eszerint a *semmi* már a vers címében – persze még inkább annak szövegbeli idézett vagy iterált létmódjában – *szállong*). Filológiaiilag a vers címének írásmódja nem a költőtől származik, így a cím idézőjelek közötti megjelenése mintegy versbeli idézésének folyománya, mondhatni: onnan szívárog át a címbe.

<sup>8</sup> Mint Saussure kapcsán Samuel Weber tömören összegzi a svájci nyelvész nyelvelméletének ilyen implikációit: Samuel WEBER, *The Future of Saussure. A Signifying Moment* = Uő., *Singularity. Politics and Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2021, 321–325.

<sup>9</sup> Weber szerint Derrida a saussure-i differencialitás (játékának) lezárhatatlanságára, végtelenségére figyelmeztetett a strukturalista, lezárást implikáló rendszerelvűséggel szemben. A dekonstrukció hozadéka azonban korántsem merül ki ebben az inkább gesztusjellegű ellenvetésben, hanem a jelölő vagy jelölés, illetve ezt magát fel is függesztő (vagy aztán de Mannál: az inskripció) materialitásának a strukturalizmus szimbolikus logikáján messze túlmenő effektusaira figyelmeztetett (amelyeket Roman Jakobson is csak a „tudattalan nyelvi formálás” alakzatával tudott domesztikáló módon megragadni).

<sup>10</sup> Haverkamp szerint „a performancia elmélete nem tehet mást, mint előfeltételezi a latencia elméletét.” (Anselm HAVERKAMP, *Anagrammatik der Gewalt. Benjamins Poetik der Latenz* = Uő., *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2004, 159.) Vö. még a kötet bevezetőjében, Uo., 16.; illetve Uő., *Anagramm und Trauma. Die vergessene Markierung* = Uő., *Figura cryptica*, 163–174.

<sup>11</sup> Nietzsche szerint: „talán nincs is semmi az ember egész előtörténetében, ami félelmetesebb és rémítőbb [unheimlicher] volna a *mnemotechnikájánál*. »Hogy valami megmaradjon az emlékezetben, bele kell égetnünk: csak ami szüntelenül *fájdalmat okoz*, marad meg az emlékezetben« – íme egy főtétel a világ legrégebbi (sajnos úgyszintén a leghosszabb életű) pszichológiájából [...]” (Friedrich NIETZSCHE, *A morál genealógiája. Vitairat*, ford. ÓVÁRI Csaba, Attraktor, Máriabesnyő, 2019, 42. [Kiemelés az eredetiben.]

a vers címére is érvényes volt („*Költőnk és Kora*”, nagybetűkkel szedve), vagyis a *keményen* sajátos tautológiát működtet, ugyanakkor modalizálja, retorizálja és szemantizálja is a „K betűk”-et (a *kemény* szó elháríthatatlan jelentéstani vonatkozásai okán). Ráadásul a *kemény* kifejezés is hangok és betűk között oszcillál a „K betűkkel szól” paradox értelmében (adódik a kérdés: mi *kemény* itt, a hang vagy a betű?). A mondott tautológia így mégsem pusztán redundáns ismétlés, hanem – egy újabb szó, annak minden potenciális szemantikai következményével együtt (nemcsak a szó jelentéstani emlékezte révén, de annak betudhatóan is, hogy egyrészt a címre, másrészt a rímen keresztül a *költeményemre* referál, ami már önmagában is számos jelentést hívhatott elő, s ezeket a címbéli jelentéseket tovább értelmezheti). Ám nem egyszerűen szó követ szót, mivel ez az asszociativitás alapvetően a materiális hangzás differenciális hálózatában adódik. Saussure kifejezésével szólva a *keményen* itt nem pusztán valamilyen minősítő-attributív kifejezés, hanem a „*Költőnk és Kora*” cím, illetve a *költeményem* paraszémája. A *költeményem* esetében ez bekövetkezik a rím poétikai ekvivalenciája révén, de ettől függetlenül anagrammatikusan majdnem egészében tartalmazza a *keményen* hangsort. Vagyis a *keményen* valóban hang (a rímes hangzás) és betű (anagrammatika) között oszcillál.

A *keményen* – *költeményem* önreflexív mozzanata előhívhatja a „középső” (1928–1932 körüli) József Attila-korszak egyik enigmatikus költői chiffre-jét, a „kemény a menny” szintagmát, amely az említett József Attila-i jelvándoroltató modulszerűség egyik markáns példája (sőt annak egyik kezdete) lehet az életműben. Ennek a trópusnak az auditív aspektusa nem hallható félre, sem a rímes hangzáshoz közelítő fonemikája, sem a tisztán jambikus lejtése, skanzió (*kemény*) és kádencia (*a menny*) együttese, amely – skandalást elősegítő – jellemzőkkel kifejezetten emlékezeti vonást ölt magára, emblematikus nyomatékkal íródva be az olvasói memóriába.<sup>12</sup> Egyfajta mnemotechnikai mátrixot jelent tehát (ez volna az itt körvonalazott hipotézis). Különös feszültségben áll az auditív jelleggel eközben a *kemény* taktilis nyomatéka, nemkülönben a *menny* potenciális vizuális jelentésével is, így legalább hármas érzékelési síkon építve fel a trópus szerkezetét, noha sajátos feszültségben is tartva azt. Jelentéssz összefüggése ugyanakkor ambivalens marad, ami a költőre olyanmilyre jellemző nyelvi kettőzésből, hibriditásból származik, érzéki és elvont minőségek, különböző szenzoriális mozzanatok, referencia és trópus között. Sőt, maga a *menny* szó is meghasad e jelentésirányok között (referenciaként a *mennybolt*, trópusként a transzcendens értelmű kifejezés között). Kifejezetten nyomatékos a *kemény* mint tapintási minőség vonatkoztatása a *menny* jelölőjére, mintegy kitörölve vagy legalábbis viszonylagosítva annak vizuális síkját. Ebben akár antiesztétista gesztust is sejteni lehet, amennyiben itt – az átvitel bizonyos olvashatatlansági effektusa révén – a *menny* tropológiai-mediális „fordíthatósága” kérdőjeleződik meg (ellentétben például az *Esti* kérdéssel, amelyben az *est* minden további nélkül fordul át – szintén

<sup>12</sup> Ismeretes, hogy Szabolcsi Miklós monográfiájának harmadik kötete ezt az idézetet viseli címként: „*Kemény a menny*”. József Attila élete és pályája 1927–1930, Akadémiai, Budapest, 1992. Érdekes, hogy Szabolcsi négykötetes József Attila-monográfiája mindegyik kötetéhez a költő adott korszakából választott idézetet, de a négy esetből csak a „kemény a menny” jelenik meg idézőjelben.

egyszerre haptikus és vizuális módon, költői figura etimologica által is megtámogatva – „lágyan takaró / fekete, síma bársonytakaró”-ba).<sup>13</sup>

A kifejezés és ellentételező származéka legalább három József Attila-versben fordul elő 1928 ősze és 1929 nyara között, ezek az *Óh szív! nyugodj!*, a *Harmatocska* és a *Tiszazug*. Az első (egyébként Ágnes Vanilla által megzenésített) versben a kifejezés az első versszak második sorában bukkan fel, erőteljesen allegorizált tájleírás keretei között: „Fegyverben réved fönn a téli ég, / kemény a menny és vándor a vidék”. Már ez a vers összekapcsolja egymással a költőre jellemző módon a tájleíró és szerelmi líra jelölőit, motívumait, így a „kemény a menny” modulja mindjárt ebben a kettős műfaji összefüggésben is olvashatóvá válik. Szemantikailag és tropológiai az első sor motivikus ismétlése vagy interpretánsa lehet (vö. *fegyverben – kemény, téli ég – menny*), ugyanakkor hangtanilag is annak e–é hangjait variálja, illetve ülteti át egy könnyen megjegyezhető formulába (mint mágikus beszédaktusba).<sup>14</sup> Míg a „vándor a vidék” szerkezet ugyanezt teszi fonemikusan a „fegyverben réved” szintagmával, a *v* és *d* hangok mentén, illetve jelentésánál a *réved* és a *vándor* bizonyos közelségével. A második sor két szintagmája fonemikusan mintegy felbontja az első sort, annak különböző hangtani paradigmáit ismételve vagy variálva. (Hogy mennyire fontos itt a hangzás önreflexív és metafiguratív potenciálja és szerepe, továbbá mindenkori interszenzoriális közvetítettsége, azt a következő, harmadik sor kezdete is jelzi: „halakul a hó”.) Míg a „Fegyverben réved fönn a téli ég” még viszonylag közelebb marad a referenciális nyelvhasználathoz (persze metaforizált-perszonifikált elemekkel), addig a „kemény a menny” jóval allegorikusabb jellegű nyelvi mátrixot implikál (a *kemény* haptikus értelemben konkrétabb referencialitással bír, mint a *fegyverben*, a *menny* elvontabb jelentéssíkot aktivizálhat, mint a „téli ég”). Az első sor elemeinek továbballegorizálása tehát hangtani síkon is megvalósul, mintegy könnyen megjegyezhető formulákat, mondásokat, Spruchokat állítva elő, ugyanakkor azonban jelentésánál és tropológiai éppen nem „megfejtve” az ismételt-interpretált sorokat vagy nyelvi állományt, hanem tovább hatványozva a már azokban is jelenlevő allegorikus kódot, annak ambivalenciáit. Akár azt is lehet mondani, a vers mintegy önmaga megjegyz(őd)ésének folyamatát generálja és inszenzírozza, szövegeződését ilyen folyamatként állítja elő (ennek analitikus-dekomponáló-széttagoló módusza pedig látványosan jelzi, hogy itt nem klasszikus-modern metaforizációról van szó). Ezzel ezek a szekundér alakzatok az általuk iterált sorok, szintagmák, trópusok textuális kísérteteivé válnak, felerősítve az azokban már jelenlevő kísértetszerűséget: az allegorikus (kép és jelentés, referencia és trópus közötti) megkettőzések kísértését.<sup>15</sup> Tematikus,

<sup>13</sup> Babits versének e vezérmetaforája bibliai idézetet is transzformálhat, a 104. zsoltár híres helyét: „A ki körülvette magát világossággal, és kiterjesztette az egeket, mint egy kárpitot.” Ezt Hegel a fenségesség példajaként említette, vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, I., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 382–383. Ugyanitt hivatkozik a 90. zsoltárra is, amely pedig az *Esti kérdés* záróképét szolgáltathatta: „5. Elragadod őket; olyanokká lesznek, mint az álom; mint a fű, a mely reggel sarjad. 6. Reggel virágzik és sarjad, és estvére elhervad és megszárad.”

<sup>14</sup> A líra mágikus jegyeihez lásd Heinz SCHLAFFER, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> A vers aztán ikonikusan is kísértetszerűségbe, a szerelem allegorikus, ugyanakkor az említett szét-

retorikai és hangoltsági síkon a fentiekkel korrelatív módon a vers gyázmunkát hajt végre, az eltávozott másik, a véget ért kapcsolat, maga az én bizonyos képzetének elbúcsúztatását (ennek részletesebb elemzésére itt nincs lehetőség).

A *Tiszazug* című vers egészen más műfaji keretben és szemantikai irányultsággal íródik, itt alapszinten egy szociális töltetű költeményről van szó, a címben jelzett régió paraszti (főleg idősebb) lakosságának tárgyi, természeti és animális, továbbá akusztikus környezetét, ugyanakkor mentális diszpozícióját, szociális imagináriusát avatva témájává, kölcsönözve hangot nekik, szólaltatva meg őket.<sup>16</sup> A versben alapvetően valamiféle tehetetlenség, bénultság, nem-cselekvés atmoszférája bontakozik ki, az ökonómiai körforgásból kihullott szereplőkkel a középpontban („S mit ér a vén?”). Az utolsó versszak afféle, kompozitorikus értelemben is allegorikus pozícióba helyezett subscriptio-jellegű versszakkal zár: „És lágý a tanya, langy az ól. / Csillagra akasztott homály! / Kemény a menny. A gally alól / bicegő cinke sírdogál.” Ebben a strófában is felfedezhető az iterációs-szinonimikus intratextuális átírási logika: a „kemény a menny” a „Csillagra akasztott homály!” egyfajta megfelelője lehet (ugyanakkor viszonylagosítva is annak vokális – a felkiáltójelben jelzett – karakterét). A *csillag* nyilvánvalóan implikálja a *menny* mozzanatát, ugyanakkor az *akasztott* valamiféle hordozójaként vagy gyámaként a *keményt* is, a *homály* opak, a vizualitásnak ellenálló jellege pedig szintén kapcsolatba hozható a *kemény* – átlátást, továbbhaladást stb. megakasztó – jelentésével. Ahogy a *homály* tulajdonképpen kioltja a *csillagot*, úgy a *kemény* is ellenáll a *menny* bizonyos jelentéseinek, megfosztja azoktól. Következtes, hogy a „bicegő cinke” már nem is igazán van jelen vizuális módon, hanem csak hangja hallatszik „a gally alól”.<sup>17</sup> A „kemény a menny” – exponált ellentétben a „lágý a tanya, langy az ól” képzeteivel – egy kollektívum evilági és transzcendens megváltatlanságának emblémájaként olvasható. Ebbe a megváltatlanságba vagy kérégmátikus értelemben deficiens létbe az állatok is beletartoznak, szinte nincs versszak, amelyekben ne fordulnának elő állatok (legalább annyira fontosnak tűnén, mint az antropomorf szereplők), pontosabban animális komponensek az allegorikus ábrázolási módban: báránybunda, „puli pillanat”, tyúk, „pöttyös állatok” (itt az emberekkel azonosítva, a vers közepén), malacok, cinke. Az ebben a versben is jelenlevő kísértetszerűség, sőt, költői gyázmunka állati hangokban, pontosabban az antropomorf szereplők lelkéhez kapcsolódásában, ezek kölcsönös kontaminációjában nyilvánul meg: „Kárál a tyúk keservesen / az eresz alatt, mintha már / vénasszony lelke volna, mely / rimánkodóan visszajár.”<sup>18</sup> A zárlatbeli cinke „sírdogálása” szintén ilyen auditív kísértetjelleggel öltet magára, „siratóének a halottakért”,<sup>19</sup> amellyel a vers önprezentációs funkcióját nyeri el. A vers végére az elsíratás testamentáris effektusa tehát az animális instanciának

tagolás nyomait magán viselő alakjának evokációjába torkollik a zárlatában: „Vad boróka hegyén / szerelem szólal, incseleg felém, / pirkadó madár, karcsu, koronás, / de áttetsző, mint minden látomás.”

<sup>16</sup> A vers referenciális alkalmát a *Tiszazugban* 1929-ben napvilágra került mérgezési büntettség sorozat szolgáltatta. Vö. SZABOLCSI, I. m., 441.

<sup>17</sup> A „bicegő cinke” részleges magánhangzós homofóniája ezt az akusztikus síkon színre is viszi.

<sup>18</sup> A *rimánkodóan* lehetséges asszociációja lehet az imádkozás. Továbbá ebben a versben is előfordul a *révül* ige, akár a *réved* az *Óh szív! nyugodj!*-ban.

<sup>19</sup> SZABOLCSI, I. m., 444.

(énekesmadár) utalódik oda, mintegy a „kemény a menny” kitételére adott válaszként. A tulajdonképpeni, strukturális érvényű kísértetszerűség azonban a „kemény a menny”-szerű modulok vagy alakzatok egyszerre intra- és intertextuális viselkedése, valamint feltételezettségi aspektusa, létmódja.

Látható, hogy noha a „kemény a menny” allegorikus jel vagy modul textuális létmódja és környezete mindkét esetben strukturálisan hasonló (műfaji, motivikus, referenciális, szemantikai, absztrakt), kontextusaik és vonatkozó jelentéseik már nagymértékben eltérnek egymástól. Különösen fontos textuális beágyazottságuk, a szövegeződésben való részvételük tekintetében, hogy ezek a vándorló jelek vagy modulok mégsem pusztán „kívülről” kerülnek be a mindenkori versbe, hanem annak belső, intratextuális dinamikájában keletkeznek vagy abból fejlenek ki, mintegy a szöveg potenciális fenotípusát szimulálva, ugyanakkor afféle interpretánsként íródna bele a szövegbe, annak jelölési folyamatába. Mégis maguk is csak az adott versszövegben szemantizálódnak (lásd például a *láy* – *kemény* ellentételezést a *Tiszazugban*), vagyis maga az adott szöveg implikálja azt az allegorikus kódot, amely interpretálni engedi, potenciális jelentésekkel ruházza fel őket.

Az ugyanezen a nyáron keletkezett *Harmatocska* című négystrófás, dalszerű vers<sup>20</sup> ugyancsak tájköltészeti scenográfiát működtet, amelyet összeköt a költemény önreflexiójával, itt a második versszakban: „Láy a táj, gyöngy az est; / tömött, fonott falomb. / Hegyek párája rezg / a halmokon s dalom.” A *dalom* ugyanúgy rezeg (illetve *ringadoz* a *málnató* az első szakaszban), ám nyilván az auditív dimenzióban, mint a „hegyek párája” „a halmokon”, vizuális atmoszféraként vagy – Walter Benjamin azonos hasonlatát felidézve – auraként.<sup>21</sup> A harmadik versszak ismét értelmezhető metapoétikai összefüggésben, valamiféle ars poetica-ként: „Hát dolgoztam hiven, / zümmögve, mint a rét. / Milyen könnyű a menny! / A műhely már sötét.” A „Milyen könnyű a menny!” jelölt megszólalás mintegy összesűríti a versbeszéd gracióz, csokonais jellemzőit, poetológiai emblémaként viselkedik, ismét csak allegorizálva is a tájat célzó leírást, a „*láy* a *táj*, gyöngy az est”, „*fonott falomb*” és a „hegyek párája rezg” mozzanatait, azok meloszát az akusztikus síkon is megismételve (például a dupla *ny* ismétlődésében). A csillagok ugyanúgy *reszketnek*, mint a lírai én (vagy fordítva), ezzel a vers felállít egy *ringadoz* (kinetikus) – *rezg* (vizuális) – *reszketek* (fiziológiai-emocionális) paradigmátikus sort fonemikus, szinonimikus és mediális értelemben a vers egészén keresztül. Ehhez még hozzávehető a *zümmögve* akusztikus minősége a harmadik versszakban,<sup>22</sup> ahol az én szólama áttételesen rovarszerű hangzáshoz is hasonlítódik, vagyis zoopoétikai aspektust nyer el.

<sup>20</sup> Vö. Uo., 420–424.

<sup>21</sup> Benjamin az *aura* szó eredeti jelentésére rájátszva így fogalmazott: „Egy nyári délutánon pihenve követni egy hegyvonulatot a horizonton vagy egy faágat, amely árnyékot vet a pihenő emberre – azt jelenti: beleélegzeni e hegyek, e faág auráját.” (Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = Uő., *Gesammelte Schriften*, I. 2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 479.)

<sup>22</sup> Ez a nyelvi vonás is József Attila kivételes poétikai tudatosságát bizonyíthatja. Különösen, hogy az 1931–1933 között keletkezett tájvers-töredékek egyik darabjában ezek a jelölők egy alakzatban kapcsolódnak össze szintaktikailag is: „Gyenge muharos mezőt / terít a szél könnyedén, / a fű *zümmögő* időt / *ringat rezgő* levelén.” (Kiemelés tőlem – L. Cs.) Itt a két utolsó sor „képének” vizuális referenciája a rovar lehet.

Az én és a csillagok reszketése motívumának szemantikai-tropológiai effektusa abban állhat, hogy visszamenőlegesen értelmezi a „Milyen könnyű a menny!” sort az ikonikus síkon: ez a könnyűség a csillagfény vibrálásával, megfoghatatlanságával kerül metaforikus kapcsolatba, vizuális referenciát szolgáltatva a „könnyű a menny” emblémának, ám korántsem megfejtve, csupán olvasva azt. Továbbá a „reszketek, mint a fű” visszautal az ikonikus síkon a „zümmögve, mint a rét” hasonlatra, potenciálisan felvéve magába annak auditív mozzanatát (tehát a *reszketek* medializált kifejezése válik vizuális és akusztikus jelentésmozzanatok kereszteződésében). Vagyis a „Milyen könnyű a menny!” sor a természetlírai és poetológiai síkok összekapcsolásának is allegóriája, azaz egészen más kontextusban figurálja a „könnyű/kemény a menny” trópusát, mint a két másik vers. A *könnyű* és a *kemény* részben antonimiként viselkednek, ugyanakkor a *könnyű* szintén a hangzás szövegbeli materiális implementálásában érdekelt (a *k* és a kettős *ny*: *könnyű–menny* síkján). Tehát egy rögzített szemantikai ellentét helyett itt inkább differenciális a viszony a „könnyű a menny” és a „kemény a menny” alakzatai között.

A „kemény a menny” mint versek közötti vándorló modul retorikai státusza is különbözik: az *Óh szív! nyugodj!*-ban a leírás része (persze mint fentebb látható volt, ez egyszerűsítő megállapítás, amennyiben az első sor újrafogalmazó-ismétlő-transzformatív alakzatát hozza létre), a grammatikai énhez rendelhető, ugyanakkor a címben, aztán a második, illetve utolsó versszakban megszólaló vokális mozzanatok, a pragmatikai és retorikai én megnyilatkozásai („Hol is vagyok?”, illetve „Óh szív! nyugodj!”) mintegy válaszként is értelmezhetők a „kemény a menny”-ben jelzett tropológiai-szemantikai viszonyokra. A *Harmatocskában* a „Milyen könnyű a menny!” akklamációja jelölt vokális (skandáló) aktus, afféle felkiáltás. A *Tiszazug* esetében a „Kemény a menny” szintaktikailag és interpunkció útján elválasztódik a közvetlen szöveggörnyezetétől (összességében a vers egészének szcenografikus szólamatól) és ebben az izolált státuszában sajátos gnóma nyelvi alkatát ölti magára. Ugyanakkor a közvetlenül elébemenő sor nyilvánult meg a *Harmatocska* vonatkozó sorához hasonlóan hangsúlyozott vokális aktusként („Csillagra akasztott homály!”), a retorikai én megnyilatkozásaként, amelyre a „kemény a menny” afféle személytelen válaszként, a grammatikai én közleményeként hangzik el vagy íródik le (persze itt is ismételve-átírva-transzformálva a vokálisan exponált sort). Következésképpen így, hogy a vers zárlatában a „bicegő cinke sírdogál”-ása kerül a gyászmunka tematikus végrehajtójának szerepébe (abból a szempontból is konzekvensen, hogy a vers nemcsak embereknek, de állatoknak, sőt kiasztikus kereszteződésüknek állít emléket). Látható ugyanakkor, hogy a modul mindenkori textuális létmódja különböző én-figurációk korrelátumait feltételezi, aktiválja. Allegorikus szerkezete magának az énnel az allegóriában implikált struktúráját hozza játékba: általánosság és különöség feszültségét, amely leolvasható a modul én-figurációs csomópontként működő jellegzetességéről, arról, hogy benne vagy környezetében perszonális és személytelen szólamok, beszédmódok kereszteződnek.

Mindhárom esetben a vándorló modul összetett, hibrid jellegű nyelvpragmatikai, retorikai, modális, szemantikai viszonyokban jelentkezik a szövegek textúrájában és



lírai beszédvégrehajtásának folyamatában (mind az opszis, mind a melosz szintjén). Allegorikus nyomatéka a szövegeződés konstellációinak olvasásában, ugyanakkor sajátos fixálásában is megnyilvánul alapvetőbb szinten. Vagyis az allegorikus vonás nem csupán a beazonosítható tropológiai síkon, az alakzatban mint olyanban figyelhető meg (érzéki és elvont, referencia és trópus kettőzésében), hanem a versszöveg textuális kifejlésének figuratív alakzataként, ugyanakkor megszakításaként, ebben az értelemben egyfajta jeleként, inskripciójaként is értelmezhető. Ekképpen az allegorikus viszony nem pusztán az egyes, izolálható trópus szintjén, de alakzat és szöveg(esülés) közötti dinamikus differenciális mozgásokban létesül. Mondott egyes trópus már mindig is effektusa az említett differenciális viszonynak, ugyanakkor utólagosságában mégis elő is idézi, de legalábbis többértelművé teszi azt. A vándorló modul mint sajátos chiffré felfogható a textuális környezetéből (akár mint morajból) történő szelekcióként – hordozza vagy evokálja ezt a morajt, ugyanakkor hatványozza is, újra megszólaltatja azt (a visszhang-effektus értelmében). Eme audiomateriális oldal mellett, ezzel összefüggésben pedig a már tárgyalt allegorikus vonás pregnánssabb előlépése a modulban erősíti fel a szöveg többértelműségét, bizonyos olvashatatlanságát.

Miként lehet értelmezni részletesebben magát a modult, annak nyelvpragmatikai, grammatikai, retorikai, auditív, metapoétikai, szemantikai, szemléleti szerepét? A „kemény a menny” szintagma mint mnemotechnikai entitás első szinten deixis-ként működik, a *mennyre* történő rámutatásként. Ugyanakkor nyitva hagyja nemcsak a két lexikai elem összekapcsolásának jelentéstani alapját, hanem magát a metaforikus felcserélés elvét bizonytalanítja el. Hiszen nem helyettesítődik a *menny* valami mással, tárgyi értelemben (vagy ha igen, nem derül ki, hogy mivel), noha grammatikailag (és hangtanilag) azonosítás megy végbe. Ugyanakkor a *kemény* mint perceptív (haptikus) minőség a *menny* metonímiájaként nyilvánul meg, sőt, metonimizálja a *mennyet*, legalább annyira, mint amennyire metaforizálja is azt. A *menny* mint jelölő ezzel katakrézissé is válik, ami által egyúttal virtuális tulajdonnévként is viselkedik. Mégsem pusztán a *menny* önmagában, hanem a teljes „kemény a menny” formula nyilvánulhat meg potenciális tulajdonnévként, mégpedig a fonemikus párhuzam révén, amihez képest a grammatikai azonosítás mondhatni másodlagos (tautologikus) vagy utólagos jellegű.

Ez az azonosítás tehát úgy oldható fel, hogy a *menny* identifikációja a *kemény* minőségén keresztül történik, utóbbi nyelvtanilag elsődleges a megnevezetthez képest. De nemcsak grammatikailag és szintaktikailag, hanem a beszéd fonemikus (a *menny* materiális módon mintegy a *kemény* visszhangja), illetve hangoltsági – újfent nem egyszerűen grammatikai vagy pragmatikai – nyomatékának síkján (akárcsak később az *Eszmélet*-beli „Sebed a világ” esetében: nem előbb a világ jelenik meg, hogy aztán sebként azonosítódjon, hanem a seb az elsődleges, csakis sebként jelenhet meg tehát a világ, nem egy konstatív közlés vagy regisztrálás, referenciális rámutatás módján). Ekképpen a szintagma mint formula performatív jellegéről tanúskodik. Ez a performatívum abban az értelemben is tételező jellegű, hogy – a hang olyan phüsziszeként, amely „nem akusztikus” jellegű, hanem „kommunikáció és test között formálódik és

reprodukálódik”<sup>23</sup> – mintegy afficiálja, mondhatni megsebzí, perforálja a hallgatót vagy a mondót a kemény ilyen elsődlegességével. A kemény skanzója úgyszólván ütés (taktilis jellegű mind jelentéstani, mind hangoltsági-ritmikus síkon), az ógörög typos értelmében<sup>24</sup> bevésés mint inskripció. Diktátumszerűsége éppen ebben az inherens visszhang-struktúrában exponálódik: elhangoztatása, ki-mondása, de- vagy exklamálása (más szempontból: mágikus mondása) mindig abban áll, hogy „visszatuljon önnön visszhangjára és éppen ezáltal formálja ki magát”.<sup>25</sup> Látható a fentiek után, hogy a formula egyszerre hordoz magán performatív és materiális vonásokat.

Így az alakzat abban az értelemben is metapoétikai trópus lehet, hogy magának a nyelvi (hangzásbeli, anyagszerű, tulajdonnévszerű, anagrammatikus stb.) materiának a jelentésképzéssel szembeni ellenállására irányíthatja a figyelmet. A kemény innen nézve a menny (hagyományos értelemben vett) jelentésekkel való felruházhatóságának akadályaira utal. Mondott performatív jellemzői, a „(i) kemény (!) a menny” mint performatívum ebben az értelemben egyfajta ismétlést jelent (amelyet akár egy fonemikus, ilyen módon materiális kapcsolat indukálhat), olyan ismétlést, amelyben – Freuddal szólva – „az elfojtottat mint jelenbeli élményt ismétlik, ahelyett, hogy [...] emlékezzenek rá mint a múlt darabjára.”<sup>26</sup> A menny mint a kemény visszhangja olyan ekhó, amely ki is törli önnön jelentését, elbizonytalanítva közlés és információ, jel és moraj, külső és belső különbségét. Ugyan a kemény felfogható külső effektusként, amely a szubjektumban visszhangzik (menny), akár pulzál, ám nem annyira annak bensőségességében, hanem külsővé téve a szubjektivitás észlelését és önérzékelését, ezért is hozva játékba annak fiziológiáját. Az „elfojtott mint jelenbeli élmény” ismétlése – az ismétléskényszer (Wiederholungszwang) értelmében – ugyanis tett (Tat), megcselekvése (ausagieren) az elfojtottnak.<sup>27</sup> Ez az ismétlés mint tett, mint megcselekvés azonban egyúttal mindig átvitelt („Übertragung”, ismeretesen Freud másik fontos terminusa) is implikál, átvitelként – nem az elfojtott lineáris-identikus jellegű felszínre hozatalaként – megy végbe. Vagyis az elfojtott nem referenciálisan, hanem mindig is áthelyezett módon, például „elfojtási sebhelyekre”-re (!)<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Vö. Petra GEHRING, *Die Wiederholungsstimme = Uő., Über die Körperkraft der Sprache. Studien zum Sprechakt*, Campus, Frankfurt am Main, 2019, 89.

<sup>24</sup> Vö. Jean-Luc NANCY, *Zum Gehör*, Diaphanes, Zürich–Berlin, 2010, 56. A typto ütést, csapást jelent.

<sup>25</sup> Uő., 48. A „Költőnk és Kora” aztán ebben az irányban szálazza tovább diktálás és beszélés, hallgatás és olvasás, beszélő és scriptor-alany kettősségeit.

<sup>26</sup> Sigmund FREUD, *Jenseits des Lustprinzips = Uő., Studienausgabe, III., Psychologie des Unbewussten*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1989, 228. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>27</sup> Freud ide kapcsolódó másik írásának kifejezései szerint, vö. Sigmund FREUD, *Erimmern, Wiederholen, Durcharbeiten = Uő., Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1982, 205–215.

<sup>28</sup> A *Verdrängungsnarbe* kifejezés Freud kései nagy tanulmányában, a *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*ban fordul elő: az ösztönrezdülés (Triebregung) gátoltsága és elfojtása nem szünteti meg azt, „ezzel a folyamat nem zárul le, az ösztön vagy megőrizte erősségét, vagy újjáéled, vagy pedig új alkalom ismét feléleszti. Ekkor megújítja az igényét, és mivel számára az út a közönséges kielégítéshez elzárva marad azáltal, amit az elfojtási sebhelynek, hegnek nevezhetünk, úgy máshol, egy gyenge ponton másik utat tör magának a helyettes kielégülés felé, amely így mint tünet jelentkezik, az én beleegyezése, sőt megértése nélkül.” (Sigmund FREUD, *Studienausgabe, IX., Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1997, 572.) A „Sebed a világ” aposztrófikus

merőlegesen vagy azoktól eltérve ismétlődik – hiszen ha mint olyan válna tettként megismételtté, akkor ez a tudat reflexív struktúráját feltételezné, márpedig éppen utóbbival áll ellentétben (lehet, hogy az elfojtott már mindig is átvitt létmódja akadályozza az elfojtottról alkotható referenciális-kognitív tudást). Ennek az átvitelnek a struktúramozzanata itt a „kemény a menny” chiffre allegorikus természetét jelenti (az átvitel pedig a „fegyverben réved” és a „téli ég” lecserélését a *keményre*, illetve a *mennyre*). És mindazt, amit a chiffre magával hozott, amiként megnyilvánult: a *kemény* perforáló performatív hatását, az allegorikus megkettőződés cezúráját vagy törését, a fenséges traumatikus mozzanatát (erről később). Ezekben az átvitelekben nem az elfojtott tör felszínre, hanem sokkal inkább közvetett, sűrített, deformált, s átvitt módon ismétlődik, aktivizálva az elfojtás erőszakának nyomait.<sup>29</sup>

Látható, hogy az intratextuális transzformáció nem csupán az alakzat és szövegi környezete között, de magán az alakzaton belül is végbemegy (ám nem egyszerűen valamilyen automatikus vagy strukturális ismétlés módján, hanem a *kemény* hangoltsági nyomatékának köszönhetően). Ezt sajátos rezonancia, újraelhangzás módján teszi, mintegy a mondó vagy hallgató testében és testeként rezegve, rezonálva: „a hangzástest [Klangkörper] ugyanakkor mindig az a test is, amely elhangzik, és a ráhallgató testem, amelyben elhangzik, illetve amely felhangzik tőle.”<sup>30</sup> Ezáltal mintegy az inskripcionalizálódás, az inskripcióvá válás útjára léptetve a formulát. Ez tehát mintegy önmagában is színreviszi az ismétlés következtében materializálódó profilját, az emlékezeti beíródás mozzanatát, ám nem valamilyen tudatos, intencionált, konvenció által működtetett mnemotechnika, hanem a performatív ismétlés, az ismételt uralhatatlan előlépésének függvényében. Az ilyen ismételt nyomok, emléknymok (Gedächtnisspur) Freud szerint ismeretesen olyan emlékezeti maradékok (Erinnerungsreste), „amelyeknek semmi közük a tudatossá váláshoz.”<sup>31</sup> Erősségük és tartóságuk azzal a feltétellel áll egyenes arányban, hogy „az őket hátrahagyó folyamat sosem vált tudatossá” („niemals zum Bewußtsein gekommen ist”). Ha ez a folyamat maradéktalanul tudatossá válna, akkor nem hagyhatna hátra ilyen nyomokat, maradékokat. Ebből vezeti le Freud híres, irodalomtudományos összefüggésekben is sokfelé (például Walter Benjaminsnál) idézett tételét: „egy emlékezeti nyom tudatossá válása és hátrahagyása ugyanazon rendszer számára egymással összeegyeztethetetlenek.”<sup>32</sup>

Észrevehető, hogy Freud felől is megerősíthető a „kemény a menny” alakzatának mint ismétlésfüggő modulnak az egyszerre textuális és iterábilis létmódját alkotó,

---

akklamáció (nem egyszerűen gnóma) innen nézve így is megfejtendő: éppen az elfojtott világ avagy a világ elfojtása hagy hátra sebeket az énben vagy énen vagy inkább a megszólított te-n – és éppen a megszólítás által. (Gottfried Benn olvasóinak távolról eszükbe juthat a „das gezeichnete Ich” többértelmű chiffre-je a *Nur zwei Dinge* című vers zárlatában.)

<sup>29</sup> „Mindez azonban azt is világossá teszi, hogy nem egy meghatározott eseményt ismételnék pontos másolatban, hanem az elfojtott ösztönrezdülés körül feszülő *konfliktust*.” (Birte LÖSCHENKOHL, *Freiheit und Wiederholung. Politisches Handeln ohne Zukunft*, Fink, Paderborn, 2018, 73.)

<sup>30</sup> NANCY, *I. m.*, 15. „A rezonancia a hangzástest rezonanciája, amely saját maga számára hangzik el újra, és a hangzóság rezonanciája egy ráhallgató testben, amely odahallgatva maga is elhangzik.” (Uo., 53.)

<sup>31</sup> FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 235.

<sup>32</sup> Uo.

illetve dinamizáló összefüggése: az aktív értelemben vett, nem pusztán lehetőségként vagy struktúraként adott idézhetőség, az újramondásban mint külső és belső ellentétét elbizonytalanító reprodukálhatóságban. Ami itt viszont különösen fontos: a Freud által emlegetett folyamat jelen összefüggésben textuális folyamatot jelent, a szövegesülésnek a mozgását, amelyből – mint egyfajta nyelvi és a nyelv peremét is mozgósító látenciából – bármilyen kívülről, fejből megtanulható, tudható emléknymom mintegy kiemelkedhet. Pontosabban abban az értelemben, ahogyan fentebb kiderült, ezek az emléknymomok mint ismételhető, idézhető (illetve: már mindig is idézett) modulok csakis az élében élő szövegi folyamatok, illetve textuális környezetek transzformatív, átírási, mintegy olvasási (vagy az olvasásból mint textuális módozóból fakadó) alakzataiként nyilvánulnak meg, juthatnak egyáltalán olyan nyelvi jelenléthez, amely idézhetővé teszi őket. Vagyis ez az idézhetőség nem pusztán a jel(ölő) fogalmából eredeztethető strukturális iterabilitást jelent – illetve, ha már Derrida nyelvén fogalmazunk, akkor azt kellene mondani, ez az ismételhetőség nem pusztán (eleve adott?) jelek strukturális ismételhetőségét nyilvánítja meg, hanem a *différance* dimenziójából történő kifejlésükből, avagy – azt meg is szakító – arra való visszautalásukból eredeztethető. Minden ismétlésben a *différance* mozgása vagy dimenziója (egyszerre, de nem teljesen homogén nyelvi és történeti mozgás) idéződik meg valamiképpen, noha látens, nem teljesen tudatosítható vagy reflektálható módon (vö. Freud *elfojtott* fogalmával).

A „kemény/könnyű a menny” részleges eufonikus vonása félreismerhetetlen tehát és képes felülírni a jelentéstani ellentétet vagy feszültséget. Memorizációs nyomatéka viszont implicit módon anagrammatikus viselkedését vagy létmódját állítja elő, rajzolja ki. Mármost ez az effektusa a látens kívülről megjegyzésnek nem bír rögzített eredettel vagy lokalizálható, netán formalizálható szövegi helyszerűséggel (filológiai locusként azonosítható származással), ugyanis végső soron nem eldönthető: ezek a modulok a szövegekből kiszakadva, a szövegek közötti cirkulációban válnak mnemotechnikai elemekké, vagy már mindig is ilyenekként léteztek? Immanens textuális alkatuk ez, vagy pedig az ismételhetőség, idézhetőség műveli ezt velük? Mint látható volt, e modulok – mint egyszerre alakzatok és inskripciók – textuális-poétikai megképződése mindkét lehetőséget affirmálhatja, egyszersmind túl is van egy ilyen vagylagosságon: ezek a textuális modulok az adott vers szövegződésének termékei, arra vonatkoznak vissza, abból emelkednek ki (emergálnak), ugyanakkor allegorikus létmódjuk függvényében ki is válnak abból, úton vannak más versekbe, szövegekbe, avagy azokból térnek vissza – virtuális emlékezeti effektusként – az aktuálisan olvasott versszövegbe (mondhatni textuális kísértetekként), e visszatérés által hatványozva allegorikus jellemzőiket.

Ismert tapasztalat, hogy az emlékezetben (akár önkéntelenül) megragadt és potenciálisan bármikor, nem szándékolt módon visszatérő, a tudatban vagy egyszerre belső és külső visszhangkamrában felcsendülő vagy elhangzó verssorok, töredékek nagyon gyakran nem is rendelhetők konkrétan beazonosított, címmel rendelkező szöveghez. Emlékezés és felejtés itt tehát különös összefonódásban, kölcsönös interpenetrációban mint nem totalizálható történésben működnek, indukálják egymást.

A József Attila-féle vándorló modulok poétikája mintegy a líra nyelvének ilyen memorizációs feltételezettségét, illetve ennek vonatkozó hatásösszefüggéseit szimulálja (avagy ezekben szimulálja, prezentálja önmagát). Ám nem formális-absztrakt értelemben, hanem mint előreláthatatlan materializációs, performatív és ugyanakkor virtuális szemantizációs mozgások és a jövőből érkező visszatérések médiumát. Ezért sorjázna e versekben a túlélés, az utóélet figurációi (a *látomás*; a *rezgés* szinonimái, *dalom*; kísértetek, az állati hangok gyászszólamként való inszenírozása vagy hangolása). Ezeknek a spektrális figurációknak, utó-képeknek a modulok allegorikus indexszel bíró beíródásában, vándorlásában, cirkulációjában, visszatérésében rejlik a textuális alapjuk.

Ha a versek mondhatni e modulok retorikai és szemantikai viselkedését, hatás-effektusait tesztelik, akkor következőképpen adja magát a kérdés, miben lehetne megközelítőleg látni a „kemény a menny” formula (mint sajátos „pátoszképlet”) jelentéstani-szemléleti implikációit és kontextusait, ha már ekkora jelentőséget tulajdonítunk neki? Feltételezhető, hogy a „kemény a menny” chifre emblematisan a líra természeti kódja problematizálásának háttere előtt értelmezhető, a lírai szubjektum természeti korrelátumának antagonisztikus rögzítésén túl (vö. például a „reszketek [...] mint a csillagok” többértelmű költői képével). A formula egyszerre eufonikus és materiális (ez utóbbi a hangoltsági és akusztikus komponens értelmében) jellege oszcillációban tartja azt különböző nyelvi paradigmák között, egy esztétizáltabb (nyugatos) és egy materializáltabb (avantgárd) nyelvi közeg között, ugyanakkor például az inherens visszhang-jelleggel, hangoltsági gerjesztődéssel és inskripcionális effektussal túl is mutatva ezeken. Nem a költői kifejezés esztétizáló funkciója (mintegy szekundér jelrendszerként a reprezentáció kódjai mellett vagy azok fölött),<sup>33</sup> hanem emlékezetes, emlékezetet létesítő karaktere a sajátja, ahol a (vizuális) referencia nem annyira denotátumként, mint inkább a medialiszt nyelv (allegorikus és hangzós-materiális nyelvi komponensek)<sup>34</sup> közegében nyomként nyilvánul meg. Ennek a kívülről megjegyzésnek tehát olyan notáció a korrelátuma (a nem-kép, nem ikonikus jellegű képiség, ezért is *kemény*),<sup>35</sup> amelynek hagyományos metaforálásként (Hegel „összehasonlító művészeti formájának” megfelelő) értelmezése problematikus. Sokkal inkább egyfajta fenségesség(i szimbolika) effektusát produkálja, mind nyelvmateriális, mind jelentéstani síkon. A *keményben* és a visszhang cezúrájában adódó törés sajátos hangvesztést vagy afóniát is implikál, nem-mondást

<sup>33</sup> Fennáll a gyanú, hogy Hankissnál is lényegében reprezentációesztétikai alapokon, ha az azoktól történő elhajlásként is, értelmeződnek a „komplex képek” trópusai. Itt a *természetes* kifejezés naturalizáló képze a viszonyítási pont legalábbis nemegyszer, ennek révén az értekező a komplex képeket visszaköti feltételezett referenciákra, a nyelvi kifejezőerő kontrollját kísérve meg. Vö. HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = Uő., *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Budapest, 1969, 13–40.

<sup>34</sup> Egyszerűbben szólva: a „komplex képek” egyúttal komplex hang(zás)i és betűkonfigurációk, netán inskripciók is.

<sup>35</sup> Paul de Man két sokat idézett tanulmányban dolgozta ki a jel, a notáció, a kívülről megjegyzés és a fenségesség kölcsönös összefüggéseit Hegelnél, vö. Paul de MAN, *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics és Hegel and the Sublime* = Uő., *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1996, 91–118.

a mondásban, egyfajta traumát, amely még inkább kiemeli a versek gyászmunka-jellegét (újfent kapcsolhatónak mutatva a trópust a „Sebed a világ” inskripciójával). Ez az afónia vagy vonatkozó trauma „negatív bizonyosságot”, Kant fenséges-fogalma értelmében „negatív ízlésítéletet” feltételez.<sup>36</sup> Hegel szerint az emlékezet (Gedächtnis) neveket jegyez meg, olyan szavakat, amelyeket nevekként rögzít,<sup>37</sup> és a fenséges értelmezésében is kardinális szerepet mondhat magáénak.<sup>38</sup> A költészet mnemotechnikájának és medialitásának kontextusában pedig egyenesen tulajdonnevekként írva be ezeket vagy ilyenként viselkedtetve őket.<sup>39</sup> Így, amikor József Attila egyik kései költeményének, a már szóba hozott „Költőnk és Korá”-nak ihlete vagy verscsírája az utolsó versszak (a [Jön a vihar...]-ből is emlékezetes) rímei vagy rímbokra (*nyúl – lekonyúl – alkonyúl*) alapján szerveződik, akkor ezt itt aligha valamilyen esztétikai eufónia, sokkal inkább e materiális hangzaskomplexum potenciális tulajdonnévként való megjegyzése indukálja.

Ez a fenségességi komplexum szemléleti síkon pedig annak a korrespondanciának a felszámolódását jelezheti, amely az európai kultúrtörténetben a természeti rend és a morális kód között, éppen a csoda révén, állt fenn, ahol is a kanti értelemben ez a – fenséges által manifesztált<sup>40</sup> – csoda „az ész eszközeként” működött: „Kant fensége a csodát lényegében a törvények természeti és morális rendjének kifejezésévé tette.”<sup>41</sup> A „kemény a menny” gnómába, chiffre-be vagy inskripcióba lényegében ennek a hagyománynak – mind a dualista rendnek, mind a „csoda” törvényelvű funkcionalizációjának – a modernségre már bekövetkezett felszámolódása sűrítődik bele. Ez az összefüggés olyan versek paradigmaképző vonulatának minősülhet, mint a *Téli éjszaka* vagy az *Eszmélet*, amelynek hetedik versszaka a mondott komplexum (temporális értelmezettségű) artikulációjának mesterpéldája lehet:

<sup>36</sup> Vö. Petra GEHRING, *Ob die Stimme lügt. Klaus Altmann – Klaus Barbie = Uő., Über die Körperkraft der Sprache*, 160.

<sup>37</sup> de MAN, *I. m.*, 102.

<sup>38</sup> „Mert képzőművészet nem alakulhat ki itt [a zsidó szemléletben és annak szent költészetében], ahol lehetetlen Istenről kielégítő képet felvázolni; itt csak a képzelet [Vorstellung] költészete terjedhet el, amely a szó révén nyilvánul meg.” (HEGEL, *Esztétikai előadások*, I., 380.)

<sup>39</sup> Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Medialitás és önprezentáció a költészetben = Uő., Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 28.

<sup>40</sup> A híres mondat: „Két dolog tölti el elmémet mindig új s egyre fokozódó csodálattal és hódolattal, minél gyakrabban és hosszabban gondolkodom el róluk: a csillagos ég fölöttem és a morális törvény bennem.” (Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1998, 189. [Kiemelés tőlem – L. Cs.]

<sup>41</sup> Lorraine DASTON – Katharine PARK, *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, Zone Books, New York, 1998, 363. A könyv utolsó mondatai: „A hatalmas, hat évszázad által tanúsított [...] változások ellenére az európai kultúrában egy sodor töretlen maradt, végighúzódva a cselekvés, gondolkodás és érzés legkülönbözőbb módjain. Voltaire és Aquinói Szent Tamás számára ugyanúgy, ahogy a burgundi hercegek és babonás parasztok számára, a természeti rend egyúttal erkölcsi rend is volt a morál – mint minden, ami az emberihez tartozik, a politikumtól az esztétikumig – tág és némileg régimódi értelmében. Ezért a természet elhajlásai mindig erkölcsi jelentéssel töltődtek fel, legyenek ezek a haragvó Isten figyelmeztetései, a játékos természet időtöltései avagy fogyatékoságok a világegyetem egységességében. Még Kant is, a kóbor csodáknak a törvénymegtartó fenségesbe való átváltoztatásában elismeréssel adózott a rendek ama dualitásának, amelyet a csodák kötöttek össze: »a csillagos ég fölöttem és a morális törvény bennem.«” (Uő.)

Én fölnéztem az est alól  
az egek fogaskerekére –  
csilló véletlen szálaiból  
törvényt szótt a mult szövőszéke  
és megint fölnéztem az égre  
álmain gőzei alól  
s láttam, a törvény szövedéke  
mindíg fölfeslik valahol.