

tanulmány

LÓRINCZ CSONGOR

A ritmus némasága?

JÓZSEF ATTILA: *TÉLI ÉJSZAKA*

„A nem-zenéből értjük a zenét”
(József Attila)

A *Téli éjszaka* vitathatatlanul József Attila életművének egyik legkiemelkedőbb alkotása, de emellett természetesen a modern magyar líráé is, ezért értelmezése nyilvánvalóan túlmutat a József Attila-filológia belső kérdésein. E költemény kimagasló jelentőségét mindig is egyöntetűen elismerték, érdekes módon azonban nem tartozik a leggyakrabban értelmezett József Attila-versek sorába. Sőt, a verset övező bizonyos hallgatás némi tanácsalanságra utalhat, pl. Szabolcsi Miklós nagymonográfiájának egyik (a vers státuszához képest) legkevesebbet mondó elemzése éppen a *Téli éjszaka* kapcsán íródott. Persze Tamás Attila alapos, kivételes érzékenységű, lényegében egyedülálló értelmezése¹ után alkalmasint nem volt könnyű hasonlóan megalapozott és összetett interpretációt előállítani. Mégis feltűnő, hogy milyen kevés számú kísérlet született a vers értelmezésére – mintha ez a költemény a szokásosnál is nagyobb kihívás elé állítaná az értelmezést. Az alábbiak szándékuk szerint ezt a kihívást szeretnék valamiképpen érzékeltetni és lehetőleg artikulálni, javaslatot téve egyúttal a vers átfogóbb interpretálására. Az elemzés a lírai személytelenség, az időbeliség és az „élet” kérdései körül forog, a performatív és mediális összefüggések dimenziójában, kitekintve bizonyos természettudományos kontextusokra, egyúttal szem előtt tartva a versnek a József Attila-korpuszon belüli helyét.

Személytelenítés mint performatív kívülhelyezés

A lírai alany a versben csak a nyitányban és a zárlatban jelenik meg grammatikai forma révén jelölt módon (illetve áttételesen a két kérdésben a vers közepén valamivel túl). E két kompozicionálisan kitüntetett szöveghely tehát hangsúlyozottan összekapcsolódik és egymásra vetül, következésképpen egymást interpretálják, tesszik jelentéssé. A „Légy fegyelmezett!” a „mérem” felől válik indokolttá: a mérés személytelen cselekvése a „fegyelmezett” bensőségességet, személyességet, egyéni partikularitást elutasító jelentésével kerül kapcsolatba. Ugyanakkor a „Légy fegyelmezett” appellatív intése, megszólaltatási utasítása jelenbeliséget implikál (akár az olvasás idejét, vö. ezzel a „mérem” jelenidejűségét éppen a zárlatban), továbbá mintegy a figyelem vagy figyelmesség magatartására szólít fel, vagyis a lírai én mintegy a figyelem (intenzitásának) médiumaként jelenik meg a versben. Különösen, hogy a versbeli érzékelés műszeres-technikai észlelést jelent, nem pusztán

emberi-antropomorf jellegű tapasztalást (a „szép embertelenség” jellemző ebben az értelemben is, vö. pl. „molekulák”).² Mivel máshol nem jelenik meg a lírai alany a versben, csak antropomorf hordozótól elszakított antropológiai tényezők bukannak fel („szív”, „elme”, „gondolat”), úgy nem túlzás azt mondani, hogy a lírai szubjektum lényegében csak ebben a figyelemben mint mérésben létezik, szubjektívációja nem szakítható el attól. A „*Légy fegyelmezett!*” (kiem. L. Cs.) performatív felszólítása tehát mintegy létrehozza az így értett lírai szubjektivitást. Megerősíti ezt a zárlat szintaktikája is, ahol előbb a „mérem” jelenik meg, majd a „birtokát” (tehát amit „mér” a lírai alany instanciája), és csak legvégül maga az én, persze a hasonlat által el is távolítva („tulajdonosa”).³ Ami azt jelenti, az én nem lesz elválasztható az elvileg általa megmért tájtól, territóriumtól, minőségtől, dimenziótól, vagyis kívül és belül megkülönböztethetősége kérdéses lesz, amit a „szív”, „elme”, „gondolat”, továbbá a látás és hallás instanciáinak egybeolvadása mutat. Mindez ugyanakkor deszubjektíválja is az ént, kívül viszi a feltételezett önmagáságán, már kezdettől fogva. Átsugározhat erre a „mérem”-re a nyitány performatívuma, ami arra utalhat, hogy maga a „mérés” sem egyszerűen valamilyen előzetes mérhetőre irányul, hanem mintegy maga is létrehozza azt, a mérés „tárgyát” (sőt alanyát, a lírai szubjektumot), a „mint *birtokát* / a tulajdonosa” (kiem. L. Cs.) így értendő. A kartografálás mint összetett szenzorium művelete előidézi a feltérképezett területet vagy minőséget, amennyiben a mérés alapvetően mint határvonás, elhatárolás manifesztálódik: „mint *birtokát* / a tulajdonosa”, vagyis a lírai én a *birtokát* méri, azaz elhatárolja (ugyanakkor a sortörés távolítja is őket egymástól, továbbá az én fény és „homály”, a költemény maga lét és nemlét, élet és élettelenység határán „mér”, ennyiben nem egyszerű szubjektívációról van szó).⁴ A mérés tehát maga is performatív tevékenység, *nyelvi* mérés lehet.⁵ Különösen, hogy a lírai én alakjának a vers lényegében egyetlen antropomorf jellegű szcenografikus mozzanata megy elébe, a „földműves”, aki ugyancsak egyfajta „birtokos”, és aki járás közben (vagyis ritmusban) jelenik meg, a földbe húzott barázdákat engedvén asszociálni (vö. „kapa”), ami a „mérés” materiális előképe lehet. A „mérem” a vers zárlatában egyfajta aláírás is, mely ugyanakkor ebben az aktusban megteremti az aláírot („tulajdonosA”),⁶ ennek értelmében a „Mint *birtokát* / a tulajdonosa” nem szokványos hasonlatként értendő (modális síkon, az „ahogy/akár” analóg logikája szerint), hanem az „úgy, mint”, a „mint olyan” létmódjának értelmében. A hasonlatozás ezen értelme egyébként József Attila poétikájának egyik fő jellegzetessége (az esztéta-nyugatos gyakorlathoz képest eltérő módon).

A mérés tehát a vers kiemelt önprezentációs metaforájának tartható (együtt egyébként a József Attilánál már ekkor gyakori „virrasztás” motívumával, a kettjük viszonya külön összefüggést jelent). Felmerül természetesen a kérdés, hogy tulajdonképpen mit és hogyan mér ez a nyelvi-poétikai mérés. Kézenfekvő a válasz, hogy a „téli éjszakát”, kevésbé kézenfekvő viszont, mit jelent ez a „téli éjszaka” és hogyan lehet mérni azt. Az „éjszaka” először a negyedik versszakban lép elő, „mint kéményből a füst, / szikrázó csillagaival”, aztán a rá következő strófában lényegében *hanghatásként* inszenírozódik, a „lassudad harangkondulás” „hozza” a „kék, vas éjszakát”. Persze már itt összekapcsolódik vizuális és akusztikus létmódja („a *kék, vas éjszakát*” a „*harangkondulás*” hozza! – vagyis a „vas” metonímiáján kereszt-

tül képződik meg a metafora, ezt a ritmus vagy hullám gerjeszti), ez később tovább fokozódik – továbbá indexikális és ikonikus jellege (a „vas” éjszaka az „érc”-en keresztül is „harang” anyagával, „a *kovácsolt föld*”-del korrelál). A későbbiekben a vers inszcenírozási kódja fokozatosan a *vizuális* effektusok, „a téli éjszaka fénye” felé mozdul el. Általánosságban azt lehetne mondani, a vers, illetve a benne működő érzékelési instancia (ami nem feltétlenül esik egybe az énnel) a „téli éjszaka” generalizált neve alatt tulajdonképpen a hang és a fény minőségeit, összekapcsolódásuk mediális intenzitását méri. A „téli éjszaka” elsősorban hang- és fényeffektusokként van jelen, sőt, a hang (a „harangkondulás”) és a fény maguk *cselekvő*ként manifesztálódnak, ágenciát jelentenek (szemben a lírai énnel ők „cselekednek”). Persze, a „némaság” is cselekvővé lép elő, sőt egy adott ponton látványelem, láthatatlanság és némaság kapcsolódnak össze egyetlen komplexummá, amely ráadásul (csak?) cselekvésként nyilvánul meg: „Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra.”

A belső-külső különbségtétel talaját veszti itt: ez első ízben a negyedik versszakban következik be látványos módon a „szív” instanciájával. A „harangkondulás” által jelzett konvencionális-civilizációs, de akár transzcendens idő parallelizmust képez a szívverés biológiai ritmusával, illetve a „táj lüktet”-ésével, vagyis a természeti idővel. E három idő(ritmus) egymásra íródik vagy másolódik, szétválaszthatatlan módon: a szív dobbanásai a harang kondulásai, de a táj lüktetése is lehetnek. A harangkondulások elhalását, illetve visszhangját a gondolatritmusos szintaktika és a két rövid sor is megjeleníti, a feltűnő, önreflexív rímmel: „volna harang” – „S a szív a hang.”⁷⁷ Azt is lehetne mondani, a harangkondulás által mért idő és a szívverés másolódnak egymásra a természeti időben (egyfajta hullámmásban, vö. „hömpölyögve”, amely a táj lüktetését előlegezi, a képi és az akusztikus síkon egyaránt, a hangzó hullámmás vagy hullámmzó hangzás mintegy beteríti a tájat), a biosz, a „táj” – úgy is mint évszak, úgy is mint napszak – idejében (ekképp „a téli éj, a téli ég, a téli érc” ismétlései bármelyik ritmust evokálhatják). Így válik a „szív” „hang”-gá, egy teljességgel nem-antropomorf hangzássá. A ritmus medialitása (mind fonematikus-lexikai és prozódiai értelemben – „a téli éj, a téli ég, a téli érc” –, mind a szintaktikai szegmentáltság módjában) kapcsolja őket össze, ezzel a „téli éjszaka” mintegy hármuk idejének kereszteződését, kölcsönös iterációját vagy rezonanciáját jelentheti. Ez a komplexitásfok önmagáért beszél, József Attila költészetének egyik legkimagaslóbb versszakában. Olyan szintű kívülhelyezése ez a lírai bensőségességnek, hogy szubjektumstátuszának felfüggesztésével, deszubjektívációjával korrelál a „szív”-ben mint újfajta „hang”-ban (fontos, hogy nem egyszerűen a „szív”-nek van hangja, a „szív” *maga ez a hang és más semmi*). Deleuze megvilágító terminusával élve: a perceptum nem más, mint a táj nem-emberivé válása (a „szív” dobbanásai a haranggal egybekötött táj lüktetésévé alakulnak). Itt ugyanis „nem az érzet valósul meg az anyagban, *inkább az anyag lép át az érzetbe*.”⁷⁸ Ugyanakkor mégsem egyszerűen a három ritmus parallelizálásáról lehet szó: a „szív” ugyanis „mintha” „örökről-örökre / állna”, vagyis megszűnik, felfüggesztődik dobogása és átmegegy a harang kondulásába, illetve a táj lüktetésébe, mintegy azok visszhangjaként (újra az ismétlődés), sőt akár „emlék”-ükként (vö. „Csengés emléke száll”, látható a versbeli inszcenírozás következetessége e két versszak között).⁹

Ennyiben nem feltétlenül (a Jakobson-féle poétikai funkció értelmében vett) ekvivalenciáról van szó az egyes ritmusok között, amennyiben megszakítás lép fel. A harangkondulás elhalása (az „elmulás”)¹⁰ visszhangba megy át, mintegy nyelvi visszhangba, amely már nem a tényleges harang referencialitásának sajátja. Vagyis a „szív” hangja, a „szív” mint hang közvetített jellegű, egy visszhang vagy egy emlék – és ennyiben már mindig is múltbeli, a múltba tűnik át (vö. „elmulás”). Nem az antropomorf szív kölcsönöz hangot a természetnek, hanem fordítva: a megállt szívverés indul újra (ám más hordozón), materializálódik a harang, illetve a táj hangjaként (egyfajta prozopopeiaként). Itt áttételesen is beszüremkedik a némaság a versbe, a szív némaságának értelmében, megtörve vagy megszakítva a hangzást, a ritmust. A fiziológiai bioritmust felülírja egyfajta hallgatás, ugyanakkor a két másik időn (kultúra és természet kereszteződésén) is túlmegy ez a dimenzió, a biológiai ritmust egyrészt egy radikális, nyelvi (nem pusztán kronológiai) múltbeliségbe vezetve át, másrészt a „téli éjszaka” idejébe, mintegy az „életen” túlra.¹¹ Ez – a harang-képzet áthelyezésében – már nem a konvencionális idő (ez már nem a „konduló” harang), de a természeti sem. Ez a predikáció – „S a szív a hang” – tehát látens feszültséget, törést hordoz magában, a szív biológiai hangtalanságát egy virtuális hangzásban (vö. a „harang”-„hang” rímpárral, illetve az egész újraalkotott harang-képet a „mintha” vezeti be!). Így a mediális virtualitás (a „hang” mintha-effektusa, továbbá némasága a következő versszakokban) mintegy alternatívát jelenthet a múltbeliség dimenziójához képest, amennyiben minden (kulturális, természeti) eredetet vagy referenciát maga mögött hagy. Vagyis nem egyszerűen előzetes adottságok visszhangja a „szív a hang” effektusa, hanem mintegy maga teremti meg utólag látszólag előzetes asszociatív mozzanatait (a „harangkondulás” és a „táj” hangját, utóbbi is a „mintha”, illetve a „talán” vezeti be). Erre utalhat a „S a szív a hang” sor predikatív szerkezetének definitív modalitása, performatív funkciója, amely ugyanakkor mégis a „mintha”-ból, tágabban a virtuális ritmusból származott, vagyis egyfajta ritmikus notáció struktúramozzanatának minősül. A nyelvi megnevezés (utólagossága a ritmus felől) mintegy megállítja a „szív” lüktetését, azt önnön visszhangjává változtatja (éppen a „hang” tűnékenységével szemközt is): az „örökről-örökre” ilyen nyelvi permanenciának, de mint múltnak, lehet a jelzése.¹² (Itt nem lehet eldönteni, hogy a „szív”-hez rendelik oda a „hang”-ot vagy fordítva, mi itt az alany és mi a predikátum, hasonlító és hasonlított, referencia és trópus – ezzel József Attila az esztéta hasonlatozást alapvetőbb performatív funkció felől dinamizálja, teszi eldönthetetlené, vagyis fordítja vissza egy eredendőbb nyelvi összefüggésbe, amely felől bármelyik tag azonosíthatósága utólagosnak bizonyul.¹³) Ugyanakkor mégis másfajta dimenzió nyílik meg a „mintha” által gerjesztett fiktív effektusban, a nemlétező harang kondulásaiiban (milyen időt mérhetnek ezek?), a (kétszeresen utólagos) „szív” mint (tovatűnő) „hang” figurációjában – mégpedig egyfajta időn kívüliség túloldala.¹⁴ A definitív nyelv és a „hang” mulékonyságot, pillanatnyiságot implikáló jelentése (végső soron hang és hangtalanság) közötti feszültség is utalhat erre, de főleg a téli ég-föld kettősségében előálló „harang” képzete és „a szív a hang” radikális eredetelensége, önkényessége (a „mintha” által is fikcionalizálva). Nem véletlen, hogy a következő versszakok absztrakt entitásokat sorjáznak („elme”, „gondolat”, „molekulák”, „Milyen vitrinben...?”), elfordulva (te-

matizált módon is) a természeti összefüggésektől és az érzéki pillanat tartamszerűségétől.

Az említett eredetelenség, ugyanakkor testi tapasztalat mozzanatát le lehetne írni a „dējà-vu” eseményével, ami a testet persze mindig is már túlviszi önmagán egy olyan rezonanciatörténetbe, amely a testi érzékletet határtapasztalatként engedni létrejönni, még hozzá egyfajta életösszefüggésként. Walter Benjamin megfogalmazásában: „A dējà-vu-t már számtalanszor leírták. Vajon szerencsés-e ez a kifejezés? Nem lenne-e helyesebb inkább olyan eseményekről beszélni, amelyek úgy érintenek minket, akár a visszhang, amikor az echót felverő szózat mintha a múltban lepergett élet homályában csendülne fel. Egyébként erre vall az is, hogy a sokk, amellyel egy-egy pillanat már átéltként hatol be tudatunkba, legtöbbször mint hang ér bennünket. Lehet ez egy szó, suhogás (Rauschen), kopogás, amelynek megadatott az a hatalom (Gewalt), hogy készületlenül szólítson vissza minket az egykor volt hűvös kriptájába, melynek boltívéről a jelen csak echóként tűnik visszacsengeni. [...] éppúgy vannak szavak vagy szünetek, melyek ama láthatatlan idegenre engednek következtetni, aki e szavakat nálunk felejtette: a jövőre.”¹⁵ A pillanat *már* átélt-volta azzal kerül párhuzamba, ahogy a „jelen” mint visszhang nyilvánul meg, vagyis az élet itt „második” élet (akár az újraindult, transzplantált szív lüktetése). Ez az effektus felejtésből táplálkozik, a „dējà-vu” olyan „mintha”-jellegű emlékezeti mozzanat, amelynek a felejtés a másik oldala, pontosabban: felejtést termel vagy aktív felejtés övezi (vö. a fentebb emlegetett megszakítással). Azért, mert ez a múlt, ami szó szerint megélődik, meg-testesül, sosem volt jelen, hanem egyfajta időtlen múltat, mondhatni mitikus idődimenziót jelent, amely ugyanakkor nem választható el a keletkezés mozgásától, egyfajta kinesztetikus rezonanciától (vagyis itt nem pl. a Weöres-féle mítoszélményre kell gondolni). Utóbbit a vers a ritmus módusában prezentálja vagy inszcenírozza, egyfajta hullámmozgásba fordítva le (a test, a „szív” – lélek – és „elme” együttesét medializálva). A vers önprezentációjában alapvetően a ritmus komplexuma az, amely végbeviszi a kívülhelyeződést, nemcsak a szubjektivitását, hanem úgy is, mint az élőnek, a megélésnek magának az exteriorizációját (és ezáltal megjelöltségét, vö. seb-motívum). Motivikus szinten ez már a „földműves” lépteinek ritmusában megjelenik, mely ritmust maguk a szerszámok is átveszik („Cammog vállán a megrepedt kapa...”) és élővé válnak, ám a megsebzettségben („vérzik a nyele, vérzik a vasa”). Ennyiben a ritmus mint a kívülhelyeződés végbevitelére egyszerre traumatikus jellegű, ugyanakkor a „mérés” médiumát is jelenti; a vers számos eldöntetlensége származik ebből a kettősségből. Mindenesetre a ritmus önprezentációs kódja össze is kapcsolódik a kétagú mondatok ítéletjellegével, ahol alany és predikátum nem választhatók szét, akár csak a hullámmozgás történetében.

Kísérleti dimenzió?

Az alábbiakban modern természettudományos gyakorlatokra és episztemikus összefüggésekre is ki kell térni, hogy láthatóvá váljon, egyrészt bizonyos experimentális technikák, másrészt a fizika (kvantummechanika) egyes diszpozitívumai olyan módon hozhatók összefüggésbe a *Téli éjszaka* nyelvi-textuális viszonylataival, hogy

újfent megvilágíthatják annak több pontját (pl. az időértelmezést is). Az említett hang- és fényeffektusok tehát nem organikus vagy természeti adottságokként manifesztálódnak: „csengés *emléke* száll” (vagyis nem a „csengés” maga), „a téli éjszaka” úgy „[T]ündöklök, mint a gondolat maga”, az „ily téli éjszakák” feltételezhetően „vitrinben csillognak”. Vagyis a lírai érzékelés nem pusztán extrapolálja a hang- és fényeffektusokat (illetve a némaság és láthatatlanság mozzanatait) a „téli éjszaka” komplexumából, hanem ezeket magukat is közvetítettként inszenírozza (kettős közvetítettségről lehet szó). A hang- és fényeffektusok viszont nem egyszerűen részei – szinekdochikus módon – a „téli éjszaká”-nak, hanem, mint fentebb látható volt, mintegy azok *prezentálják* a „téli éjszakát” aktív értelemben, cselekvő ágenssek módján. Ekképp a „téli éjszaka” – pl. mint fölérendelt fogalom – csak utólagosként nyilvánulhat meg, maga is kettős (hármás?) közvetítettség eredménye. A „téli éjszaka” prezentációs- és jelentésstruktúráját ekképp nem lehet egy adott trópus szerkezetének alapján modellálni.

A költői „mérés” tehát hang- és fényeffektusokat (illetve ezek látszólagos ellentéteit) extrapolál a „téli éjszaka” összefüggéséből, pontosabban közvetíti ezeket, sőt: ezen közvetítettség elemeinek vagy struktúramozzanatainak mutatja őket. Mintegy mesterségesen kikülöníti őket a „téli éjszaka” látszólag természeti dimenziójából, mondhatni laboratóriumi körülmények között preparálja őket.¹⁶ Felvethető lenne itt, hogy miként viszonyul ehhez az említett effektusok cselekvősége, nincs itt ellentét? Ennek a látszólagos ellentétnek vagy ellentmondásnak a feloldása újfent a „mérés” nem pusztán tárgyi, „objektív”, hanem performatív működésében keresendő: a „mérés” mint pl. az élő szervezet reprodukálása laboratóriumi körülmények között alapvetően annak nem-organikus stimulációját, intenzitásfokozását, tulajdonképpen szupplementáris előidézését jelenti. A versben megjelenő bezártság-metaforika („holdat lakatol a világra”), a „molekulák” megidézése és persze a „vitrinben” csillogó „téli éjszakák” (a többes szám mintegy ezek előidézhetőségére, multiplikálhatóságára utal) egy laboratóriumi teret is konnotálhatnak. A „vitrin” itt különösen jelentésszerű lehet (amit persze megelőlegezett már a „lég finom *üvege*” – kiem. L. Cs.),¹⁷ amennyiben a laboratóriumi kísérletezés közegét nevezheti meg: az „in vitro” létmód mintegy kívülhelyezése az élőnek, az élet megkettőzése, élet „más körülmények között” (ahogy a „szív” előbb megállt, aztán másik hordozón vagy más környezetbe áthelyezve kezdett el újra verni). Itt az élő látenciája, az élő mint látencia tárulhat fel („ami az élő szervezet mélyében megvonja magát a kutató tekintet elől”), ennek hozzáférhetővé tétele ezen experimentalitás tétje.¹⁸ (Felismerhető, hogy József Attila költészetében itt folytatódik az avantgárd ihletettséggű korszakában jellemző diafanitás, „átlátszóság” komplexuma, ennek analitikus-ismeretelméleti vonásával az előtérben.) Mindez azonban stimuláció, fokozás függvénye, a kémcső mint „stimuláló környezet”, „nemcsak pótolja az élő szervezet belső milióját, hanem annak produktív fokozásaként prezentálja magát”.¹⁹ Ennek következtében azonban spektralizációt is termel: az élő (jelen) mint kísértet, mint önmaga kísértete van jelen ebben a játéktérben²⁰ (és a vers halmozza is a kísértetiesség motívumait, „holló”, „pusztaság fekete sóhaja”, „varjucsapat”, de az „ember” mint „zörgő kabát” is – sőt, tulajdonképpen a „szív” és az „elme” is eféle kísértetek lehetnek).²¹ Mindez egyfajta időnkívüliséget generál (legalábbis a kí-

sértet az időnkívüliség megjelenítéseként is felfogható),²² amit a vers ezen pontján leginkább a „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” kérdése evokálhat. A „téli éjszaka” éppen többszörös közvetítettségének köszönhetően kívül is kerül az időn (áttételesen pl. „a csönd kihűl” is ilyen időnkívüliség indexe lehet). Ezzel a „virrasztás” szcenikus-motivikus kódja sajátos értelmet nyer: a „téli éjszaka” jelentése meghasad egy időbeli és egy nem-időbeli részre, a virrasztás mintegy a nem-időben megy végbe.²³ A harangkondulás által mért idő („az elmulás”) feszültségben áll a talán „örökről-örökre” álló „szív”-vel, az érzékszervekkel hozzáférhető vagy ezek számára reprezentált idő egy latens (nem-)idővel.

A kísérletben tehát az anyag vagy az élő (pl. az érzékszervek) ismétlése vagy tükrözése következik be,²⁴ és ez több síkon is érvényesnek látszik: a „mérés” egyik lehetséges eredménye, a „térkép” is iterációként nyilvánul meg (a tehervonat mint „külön kis téli éj” a téli éjszakában), a mérés pedig a mért rendszert iterálja (kvantummechanikai nyelven szólva). Mielőtt ezeket vázolnánk, meg kell jegyezni, hogy a „vitrin” egyszerre utalhat laborra és kiállítottságra, amivel jelelméletileg index és ikon (referencia és trópus) kettősségét veti fel. Mindenképpen ebben a versszakban összpontosul a diafán dimenzió vagy közeg jelentősége és a többes szám nyilvánvalóvá teszi, hogy éppen a közvetítettség eredményeképpen sosem csak egy „téli éjszaka”-ról lehet beszélni.

A „mint külön kis téli éj” a mise en abyme példájaként megmutatja (a vonat a téli éj predikátuma),²⁵ hogy amennyiben a vonat benne van a téli éjben, metonimikusan, ugyanakkor a téli éj rávetül a vonatra,²⁶ úgy a „téli éj” egyszerre indikátor és ikon. Térkép és táj identikussá válnak, Peirce (aki a földmérés tudományával is foglalkozott) egy pregnáns hasonlata alapján a térkép a térképben jelenik meg, önmaga térképeként – „vagysis a térképben benne van a térkép térképe és abban a térkép térképének térképe és így mindig tovább *ad infinitum*.” Minden térképet a rá következő, benne vagy rajta elhelyezkedő reprezentál, „másképpen: minden térképet mint olyant a következő térkép *interpretál*.”²⁷ Ez a viszony itt Peirce értelmezésében – amennyiben egy bizonyos pont minden térképben megtalálható – a „tisza öntudat” allegóriájaként szerepel, de talán összefüggésbe hozható a máshol adott híres definícióval a jel és interpretánsa viszonyáról, miszerint ez megsokszorozódhat, az interpretáns jellé válhat, ami újabb interpretánst hoz létre és így tovább (a térkép már mindig is interpretáns szimulációja).²⁸ A „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” grammatikai többes száma, a tükröződés által is megelőlegezve itt tehát képi szinten és szintagmatikusan is megjelenik.

Összességében a motivikus relációk mintegy hullámszerű mozgásban jelennek meg,²⁹ pl. „a *kovácsolt* föld” a városban létesülő „műhely”-ben folytatódik, utóbbi viszont a téli éjszaka fénye cselekedtet (aktánsként), vagysis természet és kultúra kiazmusa figyelhető meg. Maga a „téli éjszaka fénye” is hullámokban, illetve gondolatritmus-jellegű ismétlésekben érkezik („téli”/„sárga”/„merek éjszaka fénye”). A motivikus háló ilyenén önreprodukciója, iterációja is jelenti a poétikai síkon azt a ritmust, melyről fentebb szó esett. A motívumok implicit ismétlődése, egymásbahajtottsága, egymásból kifejlése, spirálmozgása ritmikus mozgást modellez, a motívika mint ritmus jelenetездődik. Ennek példája a következő képi párhuzam is: a „varjucsapat” „leng”-ése is visszautal a „lengő nehéz”-re, vagysis a harang-kép ezen

implicit megismétléseivel „a szív a hang” párhuzamra lel „a pusztaság fekete sóhajá”-ban (a „varjúcsapat leng”-ésében?). Azaz „a szív a hang”-ba az animális vonás is beíródik, legalábbis emberi és állati között a különbség nem megadható a „hang”-gá váló „szív”-ben.

A modern fizika szerint „érzékszerveink ugyanis lényegében műszerek”,³⁰ ami azt jelenti, hogy erőket mérnek (Szabó Lőrincsel szólva „az erők birkózását”).³¹ Ami itt fontos lesz, hogy „a mérés megváltoztatja a mért rendszert”, ahogy azt Neumann János éppen a *Téli éjszaka* keletkezési évében megjelent klasszikusa, a *Mathematische Grundlagen der Quantummechanik* leszögezi.³² Másképpen megfogalmazva: „A mérőeszköz állapotai a mért tárgy állapotaival fedésbe kerülnek”, amennyiben a mérőeszköz nem kívülről irányul a tárgyra.³³ Ennek időbeli következményei is vannak, amelyek a pillanat, a jelen képzetének problematizálásával függnek össze.³⁴ A mérés következképpen nem más, mint események valószínűségének (az esélynek) előrejelzése, ennyiben a képgenerálás csak a kép esélyét méri, nem képet hoz létre (különösen, hogy a Heisenberg-féle határozatlansági reláció szerint sosem lehet egyszerre megfigyelni vagy ábrázolni a részecske és hullám mozzanatait). A *Téli éjszakában* ez a „fény” viselkedésével, ágenciájával függ össze, amennyiben a hullámelmélet szerint az elektronok egyszerre részecskék és hullámok, a fény tehát hullámtermészettel bír és rezgési intenzitásokban ad hírt magáról.³⁵ Vagyis ha eszerint a részecske mozgására jellemző mechanikai mennyiségek (mozgásmennyiség és energia) összekapcsolódnak a hozzárendelt hullám jellemző mennyiségeivel (hullámhossz és terjedési sebesség), akkor azt lehet mondani, hogy a képi elemek a nyelvi médiumban az „átvitel” performativitásával kapcsolódnak össze,³⁶ mely nem pusztán mozgást, de „hullámot” is jelent (alkalmasint nem idegen módon a nyelv Saussure-féle rendszerszerűségének Derridánál kidolgozott „différance”-jellegű változatától).

Poetometria

Mint látható, a „mérés” önprezentációs kódja a vers egészének lényeges *poétikai* tétjeit képes megvilágítani, ugyanakkor összefüggésbe hozni azt a kortárs természettudományos tudás bizonyos meghatározó mintáival. A versbeli látás és hallás technikai úton különülnek ki, ugyanakkor stimulálódnak és fokozódnak, eltávolodva az antropomorf beágyazottságtól (vö. pl. „Szép embertelenség.”, illetve „Hallod-e, csont, a csöndet?”). A molekulák összekoccanását természetesen semmilyen testi hallás nem fogja fenomenálisan érzékelni, mint ahogy a „vitrin” sem feltétlenül valamilyen látható kirakatot jelent (a kérdés formája ezt már eleve viszonylagosítja). Ebben a közegben a „mérés” (pl. mint képgenerálás, ld. a téli éj mint harang képzetét) az esztéta hasonlatozással, tropologizálással szembeni stratégiaként érthető, a lírai beszéd nyelvi kódjának átdefiniálásaként (röviden szólva a képek a „mérés” funkciójává válnak). Ennyiben *poetológiai* tétje is lesz, magának a lírának egyfajta meghatározását nyújtva, túl immár a természettudományos episztém diszpozitívumain. A „mérés” korántsem csak valamiféle tárgyi felületet mér, de erőket, (mediális) intenzitásokat, ezek kereszteződését,³⁷ tulajdonképpen maga a költői mnemotechnika – mint a költészet elve – is ezen „mérés” függvénye lehet, vagyis utóbbi nem utolsósorban valamiféle időt is, de méginkább (visszakanya-

rodva a fentebb többször érintett problémához) idő és időnkívüliség különbségét „méri”. Mindezt azonban úgy, hogy a mért minőségek nem adódnak a „mérés” (egyfajta katakrézis) vagy a mérőműszerek előtt, hanem azokat utóbbiak működése hozza létre. Ahogy ezt József Attila kiváló (az utóbbi időben egyre több figyelemben részesülő) kortársa, Oszip Mandelstam nagyjából egy időben az itt elemzett vers keletkezésével elvi síkon megfogalmazza:

„Dante sosem kél párviadalra az anyaggal, amíg nem készíti elő az eszközt³⁸ a megragadására, amíg nem szereli fel magát az elcsöpögő, elolvadó konkrét idő mérésére szolgáló műszerrel. A költészetben, amelyben minden mérték, és minden a mértékből ered, körülötte forog, érette van, a mérőműszerek különleges tulajdonságú eszközök, amelyek különleges, cselekvő funkciót töltenek be. Itt az iránytű remegő mutatója nem csupán jelzi, hanem elő is idézi a mágneses vihart.”³⁹

Ez a meghatározás a *Téli éjszaka* vonatkozó összefüggéseire is állhat: a „mérés” itt már nem valamely előzetes mérce (időmérési konvenció) alkalmazását jelenti, hanem egyfajta kilépést az előzetes kronológiai instanciák alapján mérhető időből (ahogy az az újraalkotott harang-kép bizonyos eredetelenségének vagy „a csönd kihűl”-féle paradox mediális trópusok esetében látható volt). Vagyis magát a lírai transzgressziót, az előzetes diskurzussémákon való túllépést.⁴⁰ A mérés mint performatívum itt inkább egyfajta (el)időzésbe vagy virrasztásba torkollik (mintegy túl az idő, a jelen mulékonyságán). Ezzel a határvonások is felerősödnek a költeményben: a „szív” mint „hang” éj/ég és föld határán létesült, utána „a pántos égbolt ajtaja” kerül megvasalásra, „holdat lakatol” az éj a világra, a „vitrin” is határvonalat implikál, vagyis a versben inszenírozott térbeli helyzetek atópiába mennek át, míg végül „a város peremén”, „a sarkon” érkezik meg a versbeli tekintet, a lírai én pedig fény és sötétség határán „méri” „birtokát”. Az *Eszmélet* zárata pedig már idő és nem-idő határán („Így iramlanak örök éjben / kivilágított nappalok”) lokalizálja a virrasztó lírai ént, mely határ az ént kívülhelyező, megkettőző képi létmód („s én állok minden fülke-fényben”) ikonikus szintjén is mozgékony, megvonhatatlan határvonalat jelent. Összességében azt lehet mondani, hogy ez a határvonás-poétika nem valamely *megelevő* territóriumon belüli határolást hajt végre, hanem a költői – technikailag feltételezett – szenzorium által extrapolált fény kinetikus aktivitása, a fény térképező tevékenysége, ezen keletkezés (Werden) intenzitása által hátrahagyott nyomok olvasását.⁴¹ Lényegében a „téli éjszaka” fénye teszi hozzáférhetővé a felmérhető területet vagy dimenziót,⁴² amelyre a költői mérés irányulhat, ugyanakkor ennek a fénynek az olvasása nem mehetett volna végbe a költői szenzorium nélkül.

A következőkben alaposabban szemügyre kell venni az ilyen „mérés” – mint lehetetlen, katakretikus, idő és időnkívüliség kereszteződésének kitett végbemenés – által kondicionált érzékeléshorizont és -effektusok poétikai-textuális viselkedését a költeményben. A „Csengés emléke száll” indítja el (újra) azt a folyamatot, amely az absztrakcióba, a nyelven túliba, a „csönd”-be vezet – igazi hang-képként, amennyiben a „száll” tulajdonképpen a füstre utal vissza („Már fölszáll az éj, mint kéményből a füst...”). Itt a József Attila-i hangkép-poétika, ha lehet, még nyomatékosabban utal arra, hogy a hangkép lényegében temporalitásának betudhatóan, a hang érzéki jelenét kitörölve lesz képpé (és bizonyos értelemben némává), ko-

rántsem feltételezett érzéki jegyek alapján: ez a hangkép itt éppen a jelen érzéki érvényét kitörő összefüggésben áll. Ezért is „[a]z elme hallja” (vagy inkább olvasa), nem pedig a fül (itt egyébként már-már anagrammatikus kapcsolat rémlik fel az „emlék” és az „elme” között, az „elme” mondhatni az „emlék” ismétlése lehet). A jelen után (amely persze a „Már fölszáll...”-tól sem volt egyszerű jelen) az emlékezet lép elő, a „hang” után a rögzítettség képei tűnnek fel, ám pillanatnyiséggel együtt („Összekoccannak”, „csillognak”), vagyis a nem-érzéki permanencia képei (pl. „Tündöklük, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.”, „Milyen vitrinben...”) nem egyszerűen ellentétben állnak a pillanatnyiség effektusaival. Az emlékezet közvetítettsége kettős áttételen keresztül a „nyár” nemlétére, egyfajta semmire referál, az absztrakt összefüggések, az irrealizáció (kulminálva a „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” sorokban) pedig azt a fiktív, ugyanakkor nyelven túli jelleget erősítik, amely már korábban megfigyelhető volt. Vagyis a képek a referenciális jellege itt a nyelv temporális grammatikájának, időbeli kategóriáinak kudarcát jelezheti – felvillantva egy örök jelen, időn túli permanencia lehetetlen „képét”: „Tündöklük, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.” Ezt domborítja ki a „némaság”, a „csönd” hangsúlyos jelenléte, amely a nyelven túli dimenziójaként itt is utalhat az időn túli (a „semmi”)⁴³ és a jelen találkozásának megszakítására.⁴⁴ Különösen szembeötlők ebben a kontextusban a kérdések, melyek aposztrófikus vonásuk révén mégiscsak vokális jelenlétet vagy legalábbis jelent evokálnának, ráadásul a „csönd” háttere előtt: „Hallod-e, csont, a csöndet?” E kérdés lehetséges megfejtése a szóban forgó összefüggésben arra vonatkozik, hogy a véges (a „csontváz”) „hallja-e” az időn kívülit – kérdésként viszont hangzósága, ezáltal múltékonysága merül fel, így a „csont” – de maga a kérdező instancia is – éppen saját végességére utaltatik vissza.⁴⁵ Vagyis nem az egyéni elmúlás vagy végesség mint vélelmezett immanens időbeliség a meghatározó itt, hanem a „csönd” betörése, a végesség, az időbeliség eróziója az időn-túli révén. Ugyanakkor éppen a visszhang moraja mintegy a nyelven túliba vezet, a kérdés jelen ideje és a nem-érzéki moraj közötti feszültségben. Vagyis idő és időn kívüli, jelen és idő találkozásának kölcsönös idegenségük szegül ellent, ami a nyelvi-vokális jelenlét (itt a kérdés) problematizálásában áll elő. Az érzéki jelent, egyáltalán a nyelvi megragadhatóságot persze már a „gondolat”, „molekulák” mozzanatai és a kérdések önmagukban is viszonylagosítják, amiként a deixist, a nyelvi megnevezhetőséget pedig a „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” relativizálja.

Ezzel a versben többszörösen jelenlevő közvetítettség alakzatai iteráció és közvetítő közegek kiazmusában jelentkeznek (térképek, visszhang, tükröződés), ahol mintegy az ismétlődés keletkezésjellege termeli ki a közvetítést, legalábbis fokozza annak intenzitását. A közvetítettség hangsúlyos jelenléte a jelen és az időn túli kölcsönös idegenségére, ugyanakkor keresztetűződésükre utalhat – ezek kényszerítik ki a közvetítést, ugyanakkor ellen is állva ennek, termelve is a különbséget közöttük, a közvetítés, a nyelvivé válás határait villantva fel. Ezért íródik bele a láthatóságba annak ellentéte, a „sötétség”, az akusztikai dimenzióba pedig a „némaság”, a „csönd”, de még inkább mindezek kölcsönösen egymásba, a vizuális és annak megvonódása az akusztikaiba és fordítva (pl. „Ezüst sötétség némasága”) – még hozzá mindezt *cselekvő* ágensként téve. Ez a többszörös medialitás már a kezdé-

tektől megfigyelhető (a „harangkondulás” egyfajta hullámzásként „hozza” a „kék, vas éjszakát”, megkülönböztethetetlené téve ezeket magától, alany és tárgy, hang és kép nem választhatók szét), nem valamely „folyamat” eredménye. A vers mind az akusztikai, mind a vizuális szinten reflektálja ezt az összefüggést: a „Hallod-e, csont, a csöndet?” kérdése a „csönd”-re irányuló csontot egyfajta membránná avatja,⁴⁶ a „Milyen vitrinben...?” pedig kétszeresen eltávolítja, dereferencializálja, sőt megsokszorozza a „téli éjszaká(ka)t”, azaz a „Werden”-be utalja azokat.

A „Werden” mediális struktúramozzanatai – hallás és látás egymásbaíródása, valamint megkettőződéseik – mozgás és mozdulatlanság, lét és nemlét kölcsönös érintkezéseire utaltak vissza, érzéki és nem-érezéki effektusok, látás és sötétség, hang és némaság között különös intenzitást szabadítva fel (ezt az intenzitást lényegében a multiplifikáló ritmus avagy a ritmusok megsokszorozódása indította el). A költői mérőműszer vagy mérték lényegében ezen medialitás intenzitásának mérésére vállalkozik, mely intenzitást azonban ő maga idézett elő vagy idézett meg (előbbi úgyszólván nem létezőn ezen a mérésen kívül). Ez az intenzitás mármint a túlélés vagy utóélet mozzanatának minősült (mely leginkább szembeötlő módon a kísér-tetszerűség képeiben és visszhangjaiban jelent meg a versben). Ennyiben az intenzitás maga *a kívülhelyeződés intenzitása* (magának a ritmusnak az intenzitásfoka) – ebben az összefüggésben lesznek szóra bírhatók a versbeli szubjektivitás és a személytelen dimenziók kapcsolatából adódó jelentéstani-szemléleti kérdések. A „Hallod-e, csont, a csöndet?” nem pusztán nyitott, befejezetlenséget sugalló, de egyenesen önfelszámoló, az artikuláció hatáira, a nyelven túlba érkező – és a kívülhelyeződést újfent színrevivő – kérdése is érdekes lehet innen nézve. Ez a kérdés egyrészt önreflexív jellegű, hiszen a kérdés (apoztrophé) mint olyan meghallását feltételezi (a „csont” itt „hallócsont” is lehet, a „csont a hang” virtuális értelmében), másrészt a „csönd” meghallását, vagyis egyfajta lehetetlenséget firtat – a „cs”-k zaja viszont mintegy kérdés és „csönd” kereszteződését, köztességüket viszi színre. Ez az olvasható „hang” hat vissza a kérdező instanciára (a végesség értelmében, ahogy fentebb szóba került), mely instancia így mintegy elszenvedi önnön kérdését,⁴⁷ az ezáltal megidézett némaságot, illetve időnkívülséget. Megjegyzendő, hogy a költői kérdés itt kifejezetten a nyelv nem-teljességének exponenseként viselkedik, eldöntetlensége a nyelv(vé válás) határait villantja fel. Ezzel a némaság intenzitása (vö. „s a csönd kihűl.”) lesz az ekképp meglehetősen paradoxzá váló költői „mérés” célpontja, itt már vélhetőleg túl a természettudományos horizonton. Ez a némaság ugyanis nem intencionált tárgyként van jelen, hanem éppen a ritmusban működésbe lépő műszerek eszközjellegének megsemmisülésében jelentkezik. Vagyis a némaság és a képek olvashatatlansága, öndestruktív jellegük a nyelv eszközjellegének felfüggesztését jelzik, miszerint itt nem csak a mérő konvenció, de maga a műszer (pl. a metafora) sem eleve adott, ami azt jelenti, hogy fel is oldódik az általa megidézett ritmusban, nem lévén képes kívülre jutni ezen, mintegy metatávlatból szemlélve azt (a bezártság képzetét ezen a síkon is jelentéssékesek lehetnek). Ezért is szembesítődnek egymással hangzás és némaság, láthatóság és láthatatlanság, mozgás és mozdulatlanság.⁴⁸

A ritmikus egymásramásolódás és kölcsönös iteráció – a jelentéstani értelem-ben vett nyelv határainak⁴⁹ exponálásával – lényegében nyomokat ír be, eredet

nélküli nyomokat, egyfajta meg-jegyzés effektusait. Ugyanis a ritmus nem egyszerűen hallott, de legalább annyira mondott ritmusnak is, végső soron az érzékelés médiumának, valódi szenzoriumnak minősült a versben. Ezzel a ritmus mint a „téli éjszaka” mediális kódolása az élet vagy az élő provokációjaként, stimulánsaként fejt ki hatását. Azaz a Mandelstam-féle „mérték” mint olyan „műszer”, mely az idő múlásának egyfajta méréseként, ugyanakkor feltartóztatásaként működik, itt olyan mnemotechnikát jelent, ahol az említett ritmikus keletkezés, a keletkezés egyfajta ritmusa mintegy az elevenbe, az élőbe írja be a meg-jegyzettet, innen vagy túl a tudatos memorizáción⁵⁰ (a „csengés emléke” a nem-tudatos, nem-reflexív beíródás emlékezete lehet, egyfajta nyom).⁵¹ Úgy is, mint a „csönd” egyfajta nem-anyagi materializációját, bele a „csont”-ba (mintegy a kérdés írja ezt bele ebbe, utóbbi elszenvedei előbbi), a „csont”-ig hatolva (a „hideg” és a „kihűl” ott a „csontig hatoló hideg” képzetét idézhetik meg).⁵² Ez a „csönd” nem más, mint a ritmus dobbanásai közötti intervallum némasága, pl. a két „cs” közötti szünetben (vö. Tamás Attila: „Szünetet tart, hogy mélyen bevessük tudatunkba a képet.”), amelynek hallhatóságát a kérdés firtatja (akár az anagrammatizálódás nem-hallhatóságának értelmében). Vagyis a ritmus legalább annyira némaságot is beír (magába a „csont”-ba mint egyfajta hardverbe), az intervallum paradox mnemotechnikájaként, ami a ritmus mélyebb (nem egyszerűen szemiotikai) értelemben vett önkényességét manifestálja. Ezzel a ritmus performativitása nem pusztán vitális funkció szolgálatában áll, hanem autoimmun vonást működtet, a némaság beírásában az elevenbe.

A „szív a hang” performatív kijelentése is ilyen kívülről megjegyzést implikálhat (pl. ha franciául vagy angolul hallja valaki: „apprendre qc. par coeur”, „learning by heart”), de a „Csengés emléke száll. Az elme hallja” kimondottan annak reflexiójaként olvasható: ez a megjegyzett (pl. mint egyfajta hang-kép) az „elmé”-be íródik bele, materializálja a szellemit, mintegy maradékként kísért benne (és nem vele szemben). Akárcsak az „emlék”-„elme” potenciális anagrammája: az anagramma a textuális értelemben felfogott kísértet, egyfajta „dèjà-vu” a szövegben. A „Csengés emléke száll” ekképp egyfajta fájdalom (emléke) is lehet, a fájdalom íródik be az „elmé”-be (nyilván a testen keresztül, de mégis elmebeliként válva visszajáróvá).⁵³ Ez a fájdalom sokféle kint jelenthet a versben: az „elmulás”-ét, az „annyi mosoly, ölelés főnnakad”-ását „a világ ág-bogán”,⁵⁴ „a megrepedt kapa” vérző sebeit, „a kínok szűrő fegyverét”, de leginkább mélyreható módon a némaságét, az intervallum maradékát: a szemantizálható nyelv határait, amelyeket a beszélő és lejegyző instancia (éppen ebben a kettősségében) a meg-jegyzésben nem csupán megtapasztal, de szó szerint elszenved. A „mérés” végső soron nem más, mint a lejegyzés qua meg-jegyzés a ritmus, a ritmikus notáció felől – a nyom bizonyos értelemben a „Werden” eredetelen, felfoghatatlan, nem-időbeli ritmusának, emez intenzitásának egyfajta mértéke. A ritmus ennyiben lét és keletkezés összetartozását tanúsítja, mintegy érintkezésüket skandálja és írja be egyúttal – az élőbe, annak (élet)formájaként. Ugyanakkor lét és keletkezés különbségének intenzitásfokát is „méri” ez a ritmus – a megállított idő figurációi („gondolat”, „vitrinben”) ezt a nem-egybeesést mint a ritmus arbitraritását domborítják ki.

Ami itt viszont különös összefüggést eredményez, az a következő: ez az utóélet nem egyszerűen valami után következik (ahogy a tél a nyár után), hanem az eredetnélküli ismétlés értelmében egyfajta örökséget vagy (aktív értelemben vett) öröklést is jelent. Létezhet-e öröksége a „Werden”-nek, vagy a „Werden” maga mint egyfajta örökség, pontosabban öröklés, úgy, hogy a keletkezés ne szilárduljon létté? Ha létezhet (persze keletkezésben, adódásban) ilyen örökség (a „dējā-vu” „sokk”-jában Benjaminszalva, „amellyel egy-egy pillanat már átéltként hatol be tudatunkba”), az öröklés maga mint keletkezés, akkor ez alkalmasint nem pusztán történeti-historikus örökséget jelent, ha az időnkívülség vagy időn túli mozzanata nyúlt ebbe át. Ez az örökség éppen a „mintha” „örökről-örökre” álló „szív”-re is érvényes, maga a „szív” is ilyen örökséget jelent (mondhatni egyfajta transzplantált szívet a lírai szubjektivitásában). Vagyis az örökség fogalma itt antropológiai vagy természeti/biológiai, pontosabban biopolitikai (messze nem csak történeti, kulturális vagy kognitív) vonást is magán hordoz (az érzékelés, pl. a „hallólcson” mint membrán, is ilyen biopolitika függvénye).⁵⁵ Tulajdonképpen nem egyébről van itt szó, mint az élő méréséről, azaz határolásáról, mértékéről, alakjáról – a keletkezéssel szemközt, azaz a kérdés itt így hangozhat a vers számára: miként hordozza magán az élő a keletkezés ritmusának nyomait, hogyan íródna ezek őbelé? A mérés mértéke határvonásként működik, alakot teremt, ennek határolása révén – ez a mérés viszont olvasásként jelenik meg, a fény tevékenysége nyomainak olvasásaként, mely olvasás nem leolvasás, hanem maga is agonális vonásokat hordoz magán az – általa is extrapolált – fény ágenciájával szemközt.⁵⁶ Vagyis a mérő instancia mintegy önmagát határolja, olvassa a „fény” olvasásában (és itt fontos a „mérem” lezáratlansága, éppen a vers végén, áttételesen a kérdések visszhangjaként). A fény hullámokban vagy hullámként érkezik, a hullám(zás) mérhetősége mint határvonás ugyanakkor paradox művelet, amennyiben éppen a víz eleme teszi lehetetlenné az alaktételezést, a határvonást (ugyanaz jelentkezik ikonikus szinten a füst – először a főlészálló „éj”, aztán „mint külön kis téli éj” „füstjében” képződő – jeleinek mulékonyosságában).⁵⁷ A vers a hullámmás mint ritmus képzetével próbálja feloldani ezt a feszültséget, azzal, ahogy a ritmus nyomokat, határt ír be, az élő mnemotechnikájaként működik (a határ az emlékezetben vagy emlékezetként íródik be), ritmizálja az elevent, ahol a ritmus mint a határ emlékezete manifesztálódik (mely határ maga mint intervallum viszont nem-fenomenális, pl. nem-hangzó jellegű: „Hallod-e, csont, a csöndet?”). Így rajzolódik ki az élő alakja, ezen határvonások függvényében, a ritmus dimenziójában (politikai értelemben is: „Mint birtokát / a tulajdonosa.” – kiem. L. Cs.).⁵⁸ Azt is lehetne mondani, a „téli éjszaká”-nál való elidőzés, a benne való virrasztás ezt a ritmust skandálja, illetve fordítva, ez az – egyszerre időbeli és nem-időbeli – ritmus ütemezi a virrasztást mint elidőzést. Ez a kettősség természetesen nem csekély paradoxont hoz magával, amennyiben az időbeli-metrikai mértékkel (maradéktalanul) nem mérhető, intervallumaiban intenzifikálódó ritmus képzete, a „némaság”, a „csönd” nem-fenomenális, sőt arbitraris ritmusa legalább annyira veszélyezteti is ezt a szubjektívációt, annak alakját (nem véletlenül köröz a vers szcenográfiája és motívumrend-

szere különböző határképzetek körül). A virrasztás ugyanis mint kívülhelyeződés a csöndbe, a némaságba történik meg.⁵⁹

A költői mérték mint különböző ritmusok reprodukciója és egymásramásolása, ismétlődésük eredetelenségének felvillantása, éppen ezen eredetelenség mint intenzitás(fokozás) evokálása idézte elő vagy idézte meg ezt az elsajátíthatatlan, mondhatatlan, néma örökséget mint eredet nélküli maradékot. Azt lehetne mondani, az öröklés mint „Werden” termel ki eredet nélküli maradékokat⁶⁰ – úgy is, mint a kívülhelyeződés intenzitásának struktúramozzanatait. Ekképp a lírai alany nem rendelkezik az örökség fölött, performatív módon, pl. nem el- vagy szétoasztja azt, hanem elidőzik nála vagy ellenjegyzi azt az aláírás értelmében (ez az örökség nem létezik függetlenül ettől az elidőzéstől, ellenjegyzéstől, keletkezésének valamifajta megtapasztalása ilyen elidőzés függvénye). Mint a „szív” kapcsán kiderült, a lírai én sokkal inkább mintegy – nem a bensőségességből származó! – önmagát öröklő önmaga számára (mintegy ezen örökség, azaz önmaga afféle kísérteteként vagy visszajárójaként): ez a kívülhelyezés alapvető értelme, az örökl(őd)és. Az alany nem egyszerűen azonosítja magát az örökséggel, hanem önnön létének örökölt létként való létezésére ébred rá, ugyanakkor csak az örökségfogalom megváltozásában, önmaga feltételezett megértésalakzatától eltávolodva reflektálhat önmagára, pontosabban olvashatja önmagát (vö. „Légy fegyelmezett!”). Az örökség ezért legalább annyira deszubjektíválja az ént, mint amennyire szubjektívációját kezdeményezi (ahogy a „JA” aláírása az utolsó szóban a „[téli] éjszaka” két vonatkozó betűjére rezonál). Látható, hogy a *Téli éjszakában* ezzel az a folyamat jelentkezik, mely az *Elégiában*,⁶¹ majd az *Eszméletben* nyer emlékezetes megfogalmazásokat. A „szív” mint örökség ugyanis bizonyos értelemben nem más, mint a „talált tárgy”-ként „halálra ráadásul” kapott „élet”, melyet ott persze már nem „mérnek” (különösen nem „mint birtokát”), hanem csak „megőriznek”.

JEGYZETEK

1. Tamás Attila már a *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* című művében egy sor kardinális megfigyelést tett a szóban forgó vers kapcsán (Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998², 168–173.), később részletes elemzést szentelt neki (*A költői műalkotás fő sajátosságai*, Akadémiai, Bp., 1972, 250–260.).

2. A „szenes göröngyök” Szabolcsi Miklós észrevétele szerint már „teherpályaudvar”-ra utalhatnak, vagyis: „De már ez a táj is szinte fájdón, kísértetiesen emberen túli.” *József Attila élete és pályája II.* Kossuth, Bp., 2005, 491. A dezanthropomorfizációhoz vö. még Bókay Antal, *József Attila poétikái*, Gondolat, Bp., 2004, 82.

3. Szabó Lőrincnél is előfordul a mérnök-metaphora, nála jóval inkább az individualitás képzetkörének összefüggésében, *A belső végtelenben* (1929) ismert soraiiban: „[...] és érzed, / hogy nem egyéb, nem több akaratod, e dolyfős, hiú szolga, / mint érzékeny lemez vagy néma óralap, / amelyről az erők birkózását szorongva / olvassa, míg lehet, a mérnök öntudat?” Az „erők birkózása”-nak olvasása mindazonáltal a József Attila-versben is érvényes, ha más síkokon is (ld. lentebb).

4. A vers előrehaladtával egymás után sorakoznak a határképzetek: „ajtó”, „lakatol”, „vitrin”, „a város peremén”, „a sarkon”, „Hol a homályból előhajol...” Az elhatárolás szociális, politikai, antropológiai jelentőségéhez a két világháború közötti korszakban vö. Helmut Lethen, *Verhaltenslehen der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994.

5. A *Téli éjszakával* egy időben keletkezett *Invokáció* című versben olvasható: „Emeld föl műszered, szavadat –”

6. Jacques Derrida híres elemzésének értelmében az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat aláírásáról, vö. *Unabhängigkeitserklärungen*. Jacques Derrida – Friedrich Kittler, *Nietzsche – Politik des Eigennemens*, Merve, Berlin, 2000, 14.

7. Ez a rímpár némileg később Kosztolányi *Halotti beszédében* bukkan fel: „s szólt ajka, melyet mostan lepecsételt / a csönd, s ahogy zengett fülünkbe hangja, / mint vízbe süllyedt templomok harangja / a mélybe lenn...” Noha itt az egyéni végességről van szó, az emberi dezantropomorfizálása, a „csönd”-motívum és a víz-metaphora által felidézhető hullámmás-képzet (a hullámok szállítják a templomok harangjának hangját) bizonyos fokokig összekötheti a két költeményt. Könnyen lehet, hogy a *Halotti beszéd* megírásakor Kosztolányi fülében a *Téli éjszaka* „harang”-ja is zengett. Ugyanakkor „a mélybe lenn” visszhangzó hang gépi-telefonikus hang is lehet, ha az olvasó fülében a következő Proust-passzus visszhangzik a telefonbeli hangokról: „Gyakran, mikor hallgattam, anélkül, hogy láttam volna, aki oly messziről szólt hozzám, úgy éreztem, hogy ez a hang azokból a mélységekből hangzik, ahonnan senki sem jön vissza, s megismertem a szorongást, amely elfogott egy nap, mikor egy hang visszatér (egyedül, nem a testével együtt, amelyet sose láthattam többé), s fülemben oly szavakat mormol, melyeket szerettem volna csak futólag megcsókolni a véglegesen porrá vált ajkon.” (*Guermantes*-ék, Európa, Bp., 1983, 156–157.) A *Halotti beszéd* által gyászolt „egyedüli példány” egyik tevékenysége: „telefonált”.

8. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mi a filozófia?* Műcsarnok, Bp., 2013, 162.

9. Vö. viszont Tamás Attila észrevételével „A nyár / ellobbant már.” sorokról: „A »nyár« a nap sugárzó melegét idézte föl – de csak egy pillanatra: nagyobb erők hatásának eredményeképp inkább csak az emlékezete maradt meg”. *A költői műalkotás fő sajátosságai*, 252. A vers motívikus hálójának rendkívüli következetességéhez vö. uo. 259. Hankiss Elemér megjegyzése, „mintha a szív dobogása a külső, kozmikus harang visszhangja volna”. *József Attila komplex képei* = Uő., *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Bp., 1969, 32.

10. A különböző ritmusok ilyen mediális egymásravitését már a *Klárások* is végrehajtotta: éppen a harang-motívummal a ritmusok megtöbbszöröződését (és medializációját), a kinezist mint mediális folyamatot vitte színre, vö. a „harangnyelvek” kettősségével („ingása” és „kongása”, vizuális és hangképzet, a „szoknyás lábak mozgása” párhuzamára, ez egyszerre képi és akusztikus effektus a „kongása”-val). A hang ott is átmegegy a némaságba: a „néma lombok hullása” mint a nyelviesülés határa értelmezhető például az időproblémával szemközt (ez is persze az elmúlásra utal, ugyanakkor ez is megkettőződik: a lombok hullása egyrészt, de a „folyóvíz” mint másfajta idő-metaphora másrészt – ezzel a vers végkicsengése is meglehetősen ambivalens).

11. Németh Andor tesz olyan megfigyelést, amely ide köthető: „Olyan, mintha költője már az életem túlról figyelne – az úrból – a téli éjszakában tévelygők mocnásait.” *József Attiláról*, Gondolat, Bp., 1989, 245. Az életem túli itt az „idő nélküli” attribútumait is magán hordozza, vö. Tamás Attila, *A költői műalkotás fő sajátosságai*, 253, 255–256.

12. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Keresztvezédek. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben* = Uő., *„Tükkörszínhátéka agyadnak”. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Bp., 2010, 160.

13. A „kéttagú mondatok” mint „ítéletek” sűrűségéhez a versben vö. Szabolcsi, *József Attila élete és pályája II*. 491. Itt a „mint olyan” struktúra grammatikai-performatív megvalósulásáról beszélhetünk. Fontos persze, hogy ebbe is beleíródik a törés mozzanata: a „hang”-ot tételezve a „szív” hasonlítójaként a „hang” utólagossága, visszhang-volta hangsúlyozódik, fordítva viszont a „szív” utóéletét, kívülhelyeződését intenzifikálja a vers, végső soron a „szív”-et is egyfajta visszhangként prezentálva. – A *Téli éjszaka* inszenírozási folyamata egyébként párhuzamokat mutat a bergsoni leírással értelem és nyelv viszonyáról: „Feltehető, hogy a nyelv híján az értelem odaláncolódtott volna az anyagi tárgyakhoz, melyeket érdekeire való tekintettel szemlélnie kellett [...] A nyelv nagyban hozzájárult felszabadításához. A szó ugyanis, mely arra készült, hogy dologról-dologra lépjen, lényegesen elmozdítható és szabad. Tehát átterjedhet nem csupán egyik észrevett dologról a másik észrevett dologra, hanem az észrevett dologról e dolog emlékére [vö. „Csengés emléke száll”], a pontos emlékről egy illanóbb képre, az illanó, de még elképzelt képről azon szellemi ténykedés képzetére, mellyel ábrázoljuk, vagyis az eszmére [vö. „Tündöklik, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.”]. Így fog megnyílni a kifelé néző értelemnek szeme előtt egy egész belső világ, saját műveleteinek színjátéka.” Henri Bergson, *Teremtő fejlődés*, Akadémiai, Bp., (reprint: 1987), 1930, 148. Kérdés, hogy ez a némiképpen hegei séma képes lehet-e kielégítően értelmezni a *Téli éjszaka* nyelvi-mediális (fordítás)effektusainak ágenciáját, a némaság jelenlétét, a szubjektum kívülhelyezését önmagán, deszubjektívációját és az ezzel összefüggő időviszonyokat (pl. az eredetelen ismétlés szerepét).

14. Kulcsár-Szabó, *Keresztveződések*, 160.
15. Walter Benjamin, *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, Atlantisz, Bp., 2005, 116. (*Gesammelte Schriften IV.1.* Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, 251–252.)
16. Gottfried Benn a lírai én mozgásterét „a szavak laboratóriuma”-ként jellemzi, vö. *L'Apport de la Poésie Allemande du Demi-Siècle* = Uő., *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, Fischer, Frankfurt a. M., 1989, 553.
17. Ehhez lásd Tamás Attila érzékeny észrevételét: „A lég finom üvegét megkarcolja pár hegyes cserjeág – látjuk a *Téli éjszakában*, s egyszerre érezzük, hogy ez a finom üveg kizár mindent, ami elvehetné a látás metszően pontos élet, és azt, hogy ez a lég *van*, konkrét anyagi valóságként létezik *mint összekötő közeg* [kiem. L. Cs.] a dolgok, jelenségek egyetemességében. *Foszforeszkál az *üres levegő* – a másutt leírt kifejezés egyszerre érzékelteti a teljes, tökéletes áttetszőséget és *valami* – azaz konkrétumvoltát.” *Költői világképek fejlődése*, 148.
18. Vö. ezekhez Hans-Jörg Rheinberger, *In vitro* = *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit*, szerk. Peter Geimer, Kadmos, Berlin, 2014, 69–79. Vö. még uő. – Staffan Müller-Wille, *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Fischer, Frankfurt a. M., 2009, 218–220. Az „in vitro” hozzáférhetővé tételhez vö. ismét Tamás Attila: „A fagytól dermedő embertelen egészben külön, erőteljesen körülhatárolt tájrészlet jelenik meg, majd kerül a második versszakban hirtelen közelebb, mintha a rákocsizó felvevőgép lencséjében nőnének hirtelen láthatókká ennek belső, eddig meg nem különböztethető részei.” *Uo.*, 169.
19. Rheinberger, *In vitro*, 74. Itt ismét kínálkozik az utalás Benn esszéiztikájára: a *Provoziertes Leben* című esszé (1943) ezt a stimulációfogalmat hasznosítja általános művészetértelmezési, ugyanakkor poetológiai összefüggésekben (mely persze Nietzsche megy vissza: „a művészet az élet stimulánsa” diktumára), vö. *Provokált élet* = Uő., *Esszék, előadások*, Kijarat, Bp., 2011, 157–166. Vö. ehhez Lőrincz Csongor, *Provokált képek. „Mutáció” és texturalitás Gottfried Benn szövegeiben* = Uő., *Költői képek tamentumai*, Ráció, Bp., 2014, 126–166.
20. Rheinberger, *In vitro*, 70.
21. A „szív” éppen a (nem-antropomorf, nem-biológiai) hanggá-válásban lesz kísértetté, amennyiben másfajta ritmus íródik bele, ahol az így létesülő „hang” megelőzi, de követi is a „szív”-et (pl. annak testi-biológiai ritmusát).
22. Rheinberger, *In vitro*, 70, 73–74.
23. Vö. Kulcsár-Szabó, *Keresztveződések*. A vers igei mozzanatainak időmodalitása is összetett: a „tündöklük” vagy a „csillognak” permanenciájától a „lakatol” egyszeriségén át a „kihűl” fokozatosságáig és az „összekoccannak” mozzanatosságáig terjed az időbeli történések frekvenciájának spektruma.
24. Rheinberger, *In vitro*, 70.
25. Vö. az ikon fogalmához Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1983, 74.
26. Ráadásul mindez még egyszer megismétlődik rekurzív módon is azáltal, hogy a téli éj füstje, benne a keringő, kihunyó csillagokkal megidézi a negyedik versszak képét, ahol az „éj” első ízben megjelent, és éppen a kéményből felszálló füsttől hasonlítva, „szikrázó csillagaival” (a tehervonat többszörösen is a „téli éj” reprezentánsává lesz). A „téli éj” ebben az ismétlődésben egyfajta spirálmozgást képez, melynek iránya előre és visszafelé is fennáll, ezek mintegy egymást ismétlik (mondhatni a hullám iterációja önmagában). Végtelenen bonyolult kép, összetett implikációkkal pl. az időképzetre nézve. (Tamás Attila megfigyelésének értelmében a „külön kis téli éj” füstjében „tengő” csillagok megidézik a harang-képet is a „lengő nehez”-zel. Vö. *A költői műalkotás fő sajátosságai*, 259. Hozzátehetjük: a „varjucsapat ing-leng a ködben” mozzanatát is, amelyben az animális létezés is csatlakozik a harangszerű ingó mozgáshoz. Vagyis többszörösen öntükröző ismétlésről beszélhetünk, vö. „Milyen vitrinben...?”.)
27. Peirce, *Vorlesungen über Pragmatismus*, Meiner, Hamburg, 1991, 46.
28. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, 64.
29. Hankiss megfogalmazásában: „Gyakori József Attilánál az is, hogy [...] lépésről-lépésre, egymást követő hullámokban építi föl egy-egy többszörös metaforáját.” *József Attila komplex képei*, 31.
30. Erwin Schrödinger, *Mi az élet? = Válogatott tanulmányok*, Gondolat, Bp., 1970, 134.
31. Már az elektromosságtan számára a 19. század második felében „nem az anyag, hanem az erő-tér a tulajdonképpeni létező.” Werner Heisenberg, *A mai fizika világképe*, Gondolat, Bp., 1958, 12.
32. Johann von Neumann, *Die mathematische Grundlagen der Quantummechanik*, Springer, Berlin, 1932, 161. Vö. Heisenberg klasszikus fejtegetéseit a kvantummechanika ezen előfeltevéseiről (az

oldalszámok *A mai fizika világgépe* idézett kiadása alapján): „Ha ugyanis az elemi részek természetéről képet kívánunk magunknak alkotni, elvileg nem tekinthetünk el többé azoktól a fizikai folyamatoktól, amelyek révén az elemi részecskékről tudomást szerzünk.” (13.) „Az a kérdés tehát, hogy ezek az elemi részecskék léteznek-e, ebben a formában egyáltalán fel sem vehető, mert hiszen csak azokról a folyamatokról beszélhetünk, amelyek akkor játszódhatnak le, amikor az elemi részecskéknél valamely más fizikai rendszerrel, pl. mérőberendezéssel való kölcsönhatásából próbáljuk kideríteni a részecske viselkedését. Az elemi részecske objektív realitására vonatkozó elképzelés tehát különös módon ellilant, mégpedig nem valamilyen új, homályos vagy kellően még meg nem értett valóságelképzelés kódéba, hanem egy olyan matematika átlátszó világosságába, amely többé nem a részecske viselkedését, hanem erre a viselkedésre vonatkozó ismereteinket írja le.” (14.) „...tulajdonképpen nem a természet valamely képéről van szó, hanem a természetbe való viszonyunk egy képéről.” (22.)

33. Vö. ehhez és a képelméleti következményekhez Wolfgang Hagen, *Es gibt kein 'digitales' Bild. – Eine medienepistemologische Anmerkung = Licht und Leitung*, szerk. L. Engell – J. Vogl – B. Siebert, Universitätsverlag, Weimar, 2002, 108. Vö. még Rheinberger, *Spurenlesen im Experimentalsystem = Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, szerk. S. Krämer – G. Grube – W. Kogge, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2007, 293–307.

34. „Einstein 1905-ben történt felfedezése óta tudjuk, hogy a között, amit az imént jövőnek s a között, amit múltnak mondtam, egy véges időtartammal kell számolni, melynek időbeli kiterjedése az esemény és a megfigyelő tartózkodási helye közti távolságtól függ. A jelen időtartama tehát nem korlátozódik egyetlen, végtelenül rövid időpillanatra.” Heisenberg, *A mai fizika világgépe*, 32–33. *Az Eszmélet* 4. „meghatározásai” merülhetnek itt fel: „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra.”

35. „A hullámmechanika szerint az elektronok a szokásos kísérletek során oly sebességgel rendelkeznek, melynek az elektronhoz rendelt hullám oly hullámhossza felel meg, mely a röntgensugárzás hullámhosszához nagyságrendjébe esik (1 tízmilliomod mm). Ahhoz tehát, hogy az elektronhoz rendelt hullám realitása beigazoldódjék, az elektronokkal a röntgensugarakkal nyert interferenciával analóg interferenciajelenségeket kell tudni kimutatni [...] az elektron nem egyszerű anyagi részecske. Bizonyos mértékben egyszerre korpuszkula és hullám is [...] Látjuk tehát, hogy az anyag ugyanúgy, mint a fény, hullámokból és részecskékből áll. Úgy látszik tehát, hogy az anyag és fény szerkezetükre nézve sokkal hasonlóbbak egymáshoz, mint ahogy korábban vélték.” Louis de Broglie, *Korunk fizikájának kialakulása* = Heisenberg, *Korunk fizikájának világgépe*, 118. A „hullámhossz” kifejezés előfordul a korai József Attilánál (*Én dobom*: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom...”), és implicite is a röntgensugárra utalhat, amely rövid hullámhosszal bíró „fény”.

36. A „s a szív a hang”-típusú „ítéletek” értelmében, ahol alany és állítmány, trópus és referencia nem megkülönböztethetők.

37. A „költő” meghatározása *A város peremén* soraiban: „(az adott világ / varázsainak mérnöke)...”

38. Az orosz eredetiben az „organ” szó áll, Susanne Strätling mailbeli közlése szerint (a német fordítás is „Organ”-t említ, vö. *Gespräch über Dante* = Uő., *Gesammelte Essays 1925-1935*, Fischer, Frankfurt a. M., 1994, 121.), azaz „érzékszerv” avagy „testi szerv” a Mandelstam-féle „műszer”, nem egyszerűen valamiféle külső instrumentum.

39. *Beszélgetés Dantéről* (1933) = *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, Széphalom, Bp., 1992, 88. Magyar párhuzamként Kosztolányinak a fordításról adott leírása kínálkozhat: „A műfordítás a művészetben az, ami a valóságban a kísérlet, mely a természeti jelenségeket mesterséges úton idézi elő. Vihar egy üvegburában.” *Abécé a fordításról és a fordításról* = Uő., *Nyelv és lélek*, Osiris, Bp., 1999, 515.

40. Ehhez vö. Karlheinz Stierle, *Sprache und Identität des Gedichts* = Uő., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München, 1997, 235–282. A problematika lehetséges továbbéléséhez a magyar költészetben vö. pl. a következő idézet Tandori Dezsőtől: „Minden megközelítés már / önmagától tünékeny: mérték, / melyet mindig saját / változása teremt meg...” (*Töredék Hamletnek*)

41. Vö. ehhez a korabeli biológiai kísérletek (pl. éppen Hevesy György) kapcsán Rheinberger, *Spurenlesen im Experimentalsystem*, 294–295. Itt a nyomok az őket hátrahagyó radioaktív sugárzás intenzitásának mértékei.

42. Vö. ezzel a *Külvárosi éj* nyitányát: „A mellékudvarból a fény / hálóját lassan emeli...”

43. A „semmi” reprezentánsai: „a hideg űr”, a „téli éjszakában” a „mint külön kis téli éj, / egy teheronat”, ennek „Füstjében” „kihúnyanak” az előzetesen a „téli éjszaká”-hoz rendelt „szikrázó csillagok”, vagyis a nem-lét „ismételten megtöbbszöröződik” (Lengyel András: *A modernitás antinómiái. József At-*

tila-tanulmányok. Tekintet, Bp., 1996, 250.) Ugyanakkor „a Semmi – legalábbis nyílt és absztrakt nyelvi alakjában – nem tör felszínre; rejtve marad, közvetítettként szólal meg.” *Uo.* 251. A Semmi ismétlődése és közvetítettsége összefüggnek, a spirálmozgásban megjelenítve.

44. Vö. Kulcsár-Szabó, *Keresztvezetések*, 163–164.

45. A „csont” és „csönd” feltűnő akusztikus effektusa is kevésbé valamilyen megérezkítés szolgálataiban, mint inkább egyfajta dereferencializáló visszhang (moraj) terében képzelhető el (megelőlegezve már a „Csengés emléke száll.” felsorban), reinszenírozva az „Összekoccannak” által (mely az érzékek számára éppen nem elérhető). Vagyis a „csönd” maga is egyfajta morajként materializálódik (pl. amikor valaki elhagy egy nagyon hangos zárt teret és kilép a csendbe, akkor maga ez a csend „zúg” a fülében vagy nehezedik rá).

46. Ismét Tamás Attila látja ezt a legjobban: „a kemény csontnak is mintha a csend roppant terhét kellene finoman érző dobhártyaként felfognia...” *Költői világképek fejlődése*, 171–172.

47. Benn költészetében is a (költői) kérdés elszenvedéséről lehet szó: a költői kérdés nála az én stimulánsaként jelenik meg, egyszersmind azonban elszenvedés gyanánt is („nevezetesen a válasz elmaradásának elszenvedése gyanánt”, vö. Corona Schmiele, *Die lyrische Frage bei Gottfried Benn*, Peter Lang, Frankfurt a. M. [etc.], 1985, 50, 72, 108, ott további hivatkozásként: Eckart Oehlenschläger, *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1971, 29, 33.). A kérdés ebben az értelemben úgyszólván mindig utólagos, következőképpen a maga szupplementaritásában nem az életre, hanem a túlélésre stimulál (például az ének magával a kérdéssel „megpecsételt”, „gezeichnet” létére).

48. József Attila a műalkotás és referencialitás viszonyát, pontosabban utóbbi megsemmisítését az előbbiben ismeretesen ritmusként határozta meg: „A valóság ellentétei a műben ritmusként szerepelnek.” *Irodalom és szocializmus = Uő., Összes művei III.* Akadémiai, Bp., 1958, 97.

49. A jelölés és a reprezentáció határait leginkább a „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” és „Hallod-e, csont, a csöndet?” kérdései feszegetik.

50. A ritmus motorikus értelemben is jelen van a versben, a *járás*, a léptek jelentésében, a „földműves” alakjában, akinek „szerszámai” a járás ritmusában jelenetездődnek első ízben („cammog”), és aki valamiképp szintén „birtokos”, akárcsak a lírai én a vers zárlatában. (Esti Kornél testamentáris létmódját a bolgár kalauz történetében szintén a lefelé tartó léptek *nyelvi* ritmusa materializálja: „lefelé lépkedtem a lépcsőn.”)

51. Tamás Attila is beírást, megjegyzést említ, összetetten fogalmazva meg a kérdéskört: „ő [a fegyvelmeztetett érzékkel figyelő tiszta elme] a molekulák világának mocanásiat tartotta számon, az élet megállapíthatatlan mozgásának parányi mozzanatait karcolta, mintegy acéltűvel, tudatába.” *Költői világképek fejlődése*, 172. A vers a nyitány után „Szünetet tart, hogy mélyen bevéssük tudatunkba a képet”, „az élőbb emlék helyett már csak a hűvös tisztaságú elme őrzi meg a nyomát” (*A költői műalkotás fő sajátosságai*, 254, 256.). Persze a fentiek értelmében a tudat ezen favorizálása nem problémátlan (noha jelen elemzésben az utólagosság indexe lehet): a beíródás ugyanis pl. éppen a „szív” transzplantációját is jelenti, „hang”-gá való transzformációját.

52. Vö. ezzel az e/i-ü, illetve h hangok textúráját, ahol a holló röpte is a „csönd”-et fokozza: „A hűdeg űrön holló repül át / s a csönd kihül.” Lényegében „ű” és „hül” többszörös egymásravetítése megy végbe.

53. Vö. ezzel az ovidiusi sorokat: „Most hajafürtjeiből két kígyót tép ki, s a kettőt / dögleletes kézzel behajítja; azok meg az Ino / és Athamas mellében alá s föl bolygva futkosnak, / lelküket elnehezíti lehük; nem vernek a testen / semmi sebet: de az elme, az érzi kegyetlen ütésük.” (*Átváltozások. IV. könyv, Athamas és Ino.*, Európa, Bp., 1982, 114.)

54. Amit az *Eszmélet* 6. majd így fogalmaz meg: „Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat. / Sebed a világ...”

55. A „Légy fegyvelmeztett!” a(z) örökség iránti) felelősség összefüggésében is érthető.

56. A szakirodalom fő szólama a mérő én megmérettetésére irányul a téli éjszakával szemközt, kifejezetten agonális metaforikával értelmezve ezt a viszonyt. Fontos persze jelen olvasat szemszögéből, hogy a „téli éjszaka” (meg persze a lírai én) nem közvetlenül van jelen a versben, antropomorfizálható alakként, amelyre aztán agonális képletet lehetne telepíteni, hanem a „téli éjszaka” csak azon az összetett ritmuson keresztül kerül kapcsolatba a lírai énnel (és ez is ezen keresztül önmagával), amelyről részletesebben szó esett.

57. Carl Schmitt megfogalmazásában: „A tenger nem ismeri [...] értelemszerű egységét térnek és jognak, rendnek és helymeghatározásnak [...] A tengerbe nem vésheetők be [...] szilárd vonalak sem.” *Der*

Nomos der Erde, Duncker&Humblot, Berlin, 1950, 13. Költői megfogalmazásban: „Az idő méretlen táj-
térkot önt...” (Weöres Sándor: *Az elveszített napernyő*).

58. Mandelstam egy 1920-as esszéjében nem kevesebbet bíz a „ritmus” fogalmára, mint a (politikai)
élet formálását: a ritmusnak kellene „kollektívum”-ot generálnia a „tömeg”-ből, „a társadalmi nevelés
eszköze”-ként „a ritmikus, kifejezésteli embert” idézi meg, „szellem és test, munka és játék szintézisét”
posztulálva: „foglaltassátok tehát el a ritmussal azon köztes teret [vö. „Hol a homályból előhajol / egy
rozsdalevelű fa...”], azon önálló pozíciót, mely megillet egy szociális erőt, amely régóta tartó letargiából
ébredt fel és még nem valósíthatta meg minden lehetőségét.” *Staat und Rhythmus* = Uő., *Über den Ges-
prächspartner. Gesammelte Essays 1913–1924*, Fischer, Frankfurt a. M., 1994, 77–81. A húszas években
elterjedtek voltak a ritmikus mozgás (inkább dilettánsabb jellegű) társadalomelméleti vonatkozásai, vö.
Inge Baxmann, *Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie
in der Kultur der zwanziger Jahre = Materialität der Kommunikation*, szerk. H. U. Gumbrecht – K. L.
Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988, 366–371.

59. Vö. Szigeti Lajos Sándor, *A virrasztó költő*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 275.

60. Az *Eszmélet* 4. értelmében: „Csak ami nincs, annak van bokra...”. A jövő maradékai lennének
ezek a bokrok és virágok?

61. Ennek zárata (de nemcsak zárata) rezonál a *Téli éjszaka* berekesztésére: „Magaddal is csak itt
bírbatsz, / óh lélek! Ez a hazám.” Illetve: „Mint *birtokát* / a tulajdonosa.” (kiem. L. Cs.) Fontos az itt szó-
ban forgó örökségfogalom vonatkozásában *A város peremén* ismert kifejezése is: „(az adott *világ* / va-
rázsainak mérnöke)” (kiem. L. Cs.).

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

A sziklamászó és a hegy

ORBÁN OTTÓ METAIRODALMI MONO- ÉS DIALÓGJAIRÓL

Egy szilánkos irodalomkép rekonstrukciójának kísérlete

Mikor Orbán Ottó szakmai (mondhatnánk: *cében belüli*), metairodalmi megnyilvánulásait és dialógusait, vitáit, érveléseit kívánjuk közelebbről tanulmányozni, vizsgálhatunk alapfeltétele, hogy tudjuk, egyszerre (legalább) két irányban, két különböző műnem műfajai terében kell szemlélődnünk. Szemlélődésünk tárgyai tehát a költői mesterséget (annak egyes gyakorlati és elméleti kérdéseit, különböző nyelv- és költészetfilozófiai vonatkozásokat, líraszemléleti kérdéseket egyaránt) a hetvenes évektől fogva folyamatosan (s egyedülállóan gazdagon)¹ tematizáló Orbán-versek. Figyelmünk azonban ki kell terjedjen más, nem feltétlenül ars poetikus tematikájú versek vonatkozó részeire, valamint Orbán Ottó esszéista, közírói munkásságára is. Nemcsak, mivel konkrét, tematikai átfedéseket is mutat a tárgykörben az életmű e két vonulata, hanem mert szemmel láthatóan maga Orbán is kiemelt fontosságú témaként kezelte az irodalmi mesterségről való gondolkodást² – ez megfigyelhető akár már három esszékötete³ tartalomjegyzékét átfutva is, de szintén felfedezhető abban a jelzésértékű *költői* gesztusban, hogy a mesterségről szóló verseit két tematikus válogatáskötetben⁴ összerendezve is megjelentette. S természetesen arról sem feledkezhetünk meg, hogy e kettős irányultság valójában inkább háromirányú, ha emlékezetünkbe idézzük, miképp nyilatkozott Orbán (Benjámin László munkássága kapcsán) a paródiáírásról a *Honnan jön a költő?* lapjain: „A paródia a kritikáírás legszorosabb követelményeket támasztó formája. Egy pon-