

mutató, önironikus látásmód mellett a moralizáló, ítélkező tekintet megőrzi önállóságát. Ez a kettősség kései alkotói periódusának fő jellemzője. Erre utal a kép is, amely a várost oly hasonlatosnak mutatja a cethez, és éppen e hasonlóság által olyannyira különbözőnek. Amíg az Örökkévaló által küldött cet gyomra a megtérés és a fordulat helye volt Jónás számára, addig a város, amely elutasította, hogy azzá váljék, szörnyűségében megmaradhatott sértetlenül.

Babits költeményének talán legnagyobb vonása azonban éppen az, hogy benne a nárcisztikus Jónás tekintete mégis megmaradhat egyenrangúnak az Örökkévalóval. Ennek belátása érdekében újra jelezni kell, hogy a *Jónás könyve* világa, akár a Bibliáról, akár a költeményről van szó, irreálisan egységes, a vallási és a politikai különbségek, ha érvényesülnek is benne, könnyen áthidalhatók. Ennek tükrében érdemes rátekintenünk arra a Babits művében végigvonuló motívumsorra, amelynek eddig csak az első elemével foglalkoztam. Jónás a himbálózó hajón kiadott magából mindent. Majd a cet köpte ki őt, mert kölcsönösen fájnak egymásnak. Végül pedig Jónás a pusztában napszúrást kap, és megint úgy érzi, mintha a tengeren lenne, „úgy érzé, minden körülötte himbál, / mintha megint a hajón volna”. Ismét kavarg a gyomra. A hányás, mint a dolgok szétválása ezúttal az Úr mindent egyben tartó, a különbségeket eltörlő perspektívájával⁴⁶ kerül konfliktusba. A megbocsátás időbeli horizontja ugyanis Babitsnál hangsúlyozottan messze meghaladja az emberi léptéket, ahumán módon egyneműsítő logikát követ. És ez a logika az isteni szájjal kerül metonimikus kapcsolatba, mintegy ellentétet alkotva a küldetését végül betöltő Jónás szájával, amelyen át egyaránt a világba juthattak az Istentől kapott szavak és a béltartalom. Babits Jónásának gyomorból feltörő, ellenállhatatlan elutasítása ezzel az egyneműsítő logikával szemben éppen ezért nem veszíti el az érvényességét akkor sem, ha a narratíva természetesen az Örökkévaló szavát tünteti ki végső és megfellebbezhetetlen tudás gyanánt.

A lírai hang röntgenképei

Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete

József Attila avantgárd jegyeket mutató verseinek befogadástörténeti sorsa ismeretesen nem nevezhető sikertörténetnek. A költő életében alighanem legjobb közeli értője, Németh Andor maga is teljességgel irrelevánsnak minősítette az avantgárd ihletettséggű verseket (legfeljebb pusztán Kassák-utánzatoknak, ujjgyakorlatoknak tartva őket). Az ebben az irányban tanúsított értetlenség jóval később, például Török Gábor könyvében is felfedezhető.¹ Természetesen ezen recepció hiátus mögött a magyar irodalomtörténetben jellemző, az avantgárd szemben tanúsított széleskörű érdektelenség, sőt ellenállás is feltételezhető. A kései líra Németh G. Béla által végrehajtott erőteljes kanonizációja sem kedvezett a korai, 1925 körüli avantgárd ihletettséggű szabadversek felfedezésének, termékeny értelmezésének. Derék Pál könyve ugyan már monografikus keretben tárgyalta József Attila vonatkozó verseit és pályaszakaszát,² azonban – néhány fontos megfigyeléstől eltekintve – olvasásstratégiai és módszertani okokból nem tudta érdemben beváltani ezen szövegek kihívását (interpretációs és költészettörténeti értelemben). Ez szisztematikusan Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában következett be (de legalábbis indult meg döntő módon), amely mind olvasásstratégiai újítással (a költői képek textuális viselkedésének feltárásával), mind költészettörténeti kontextusban (az avantgárdból a későmodern dialogikus poétika felé vezető úton) újraszituálta a szóban forgó korpuszt, megmutatva jelentőségét a vonatkozó szempontokból is.³

A következőkben első ízben történet kísérlet Kassák és József Attila ekkori költészeti gyakorlatának poétikai és textuális, valamint újfent költészettörténeti szempontból elvégzendő összehasonlító vizsgálatára. Vagyis nem pusztán filológiai kimutatóról van szó – egyébként is rendkívül sűrű utaláshálózat épül ki József Attila azon ekkori verseiben, amelyek Kassák számozott költeményeire rezonálnak (ezen utalásoknak eddig csak egy része került a recepció szemhatárába). Először Kassák poétikájának néhány vonását és összefüggését kell röviden megemlíteni, természetesen nem az átfogó értelmezés igényével, hanem József Attila 1920-as évekbeli avantgárd ihletettséggű verseinek szempontjából relevánsnak tűnő aspektusait célozva. Már Kassák költészetében összekapcsolódik a lírai én kívülhelyezése (önmagán) az érzékelés poétikájával, melyben ez az én igazi érzékelési médiummá válik. A lírai szubjektivitás ezen medialitása diafán (átlátszó, átfénylési) közeget vagy szenzoriumot jelent

¹ Vö. TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Magvető, Budapest, 1968, 135–136.

² Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 218.

³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében*, Alföld 2000/11., 43–60.

⁴⁶ E gondolatért Bartal Máriának tartozom köszönettel.

– vagyis nem valamiféle tárgyi-lételevő összeolvadásról van szó lírai alany és világ (kollektívum), szubjektum és objektum között. Az arclétesítés és -szétírás, a költői szubjektíváció poétikája is ebben valósul meg: „Mi ismerünk benneteket s arcunkon a ti sápadt arcotokkal énekelünk” (*Boldog köszönté a Világanyám* kötetben) – noha itt a diafán effektus és a megszólítás mintha konstatív alapon menne végbe („ismerünk”). Ebben az áttetszőségi dimenzióban szűnik meg az alany–tárgy-szembenállás, a lírai én – kifejezetten testi(es) – létmódját diafán alakzatként mutatva fel: „átlátszóbbak vagyunk az üvegnél” (39. számozott költemény); „üvegből vagyunk és lassan színültig telünk fénnel” (33. számozott költemény); „szinte világít a friss, egészséges velő” (*Júliusi földeken*). Ami ugyanakkor az önmagát technikai közvetítettségként inszenizáló lírai önprezentáció következtében lehetővé váló érzékelést jelent: „de mégis azt mondom íme a nagy gyűjtőlencse is én vagyok” (41. számozott költemény, *Tisztaság könyve*), „pillantások összegyűjtik a messzit / a kör közepén vagyok” (46. számozott költemény), „a fanatikuskok bőre érzékenyebb mint a szeizmográf” (*A ló meghal a madarak kirepülnek*). Ez az áttetsző közeg ennyiben nem eleve adott, hanem a „fény”, azaz a nyelv performatív funkciójának, magának a költői önprezentációnak a függvénye, amennyiben az ekként mozgósított „fény” átsugárzásának, átfénylésének köszönhetően nyilvánul meg áttetszőként („ez a szürke ház körülöttünk fénnel átszótt üvegen keresztül látlak s néha elhúznak előttünk a vonatok aranyhalai” – 36. számozott költemény). Ezzel a lírai szubjektum bizonyos fokú térbeliesítése, a kívülségnek való kitevése megy végbe, mely kívülség életeseményként, a biosz történéseként is megnyilvánul („kívül” a lírai szubjektivitás bensőségességi képleteihez képest): „szemeimen átvándorol a tárgyak ismeretlen ábrázata, / hallom a kisarjadt növények beszédét” (46. számozott költemény, *Tisztaság könyve*).⁴ Ugyanakkor ebben az immaterializációban egyfajta szelekciós mozgás is végbemegy, a dolgok fényjellegének extrapolációja, vagyis a költői beszédinstancia mintegy a performatív tételezés vetületében tematizálja a tárgyi jellemzőket: „tenyereimen átszűröm a világosságcsöppeket” (60. számozott költemény); „aki teremteni akar átlát a falakon” (48. számozott költemény). A diafán metaforika tágabban a „tisztaság” motívumkörébe illeszkedik (amely majd József Attilánál is kiemelt fontossággal bír), a következő példák *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költeményből származnak: „tisztá volt az életem mint a reggeli harmat”, „tisztá gatyamadzag”, „a világ kifordítja szűrét”, „foszforeszkálnak az emlékeim”, „tisztá vagyok mint a gyermek”. A költői avantgárd horizontján a „tisztaság” jelölője metapoétikai érvénnyel is felruházódik, „a költői látás megújításá”-nak összefüggésében.⁵

Ez a diafanitás a költői beszédhelyzet megmutató, deiktikus funkciójára is vonatkozik, ellenállást tanúsítva az esztétista szimbolizáció műveleteivel szemben: „Szemük-

⁴ A „mozgásképzetek” előtérbe kerüléséhez Kassáknál vö. RÓNAY György, *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 307.

⁵ Rába György szerint „[e]gy fél századnak kell eltelnie, amíg a magyar lírikusok újra magukhoz édesgetik a tárgyak költészetét, ezúttal azonban az *op-art*-tal rokonítható szellemben, a dolgokat a maguk meztelen, naturális mivoltában fényképezve egy minden ráakódott, hamisnak vélt költőiségtől megszabadított matériát.” RÁBA György, *Csönd-herceg és a nikkal számovár*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 209–210. Rába itt alkalmasint Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötetére utal.

be esett a dolgok visszája...” (*Liebkecht Károlynak, a Hirdetőszloppal* kötetben), sőt ezt performatív módon, a felszólítás módusában is jelenetveze: „Mutassátok meg minden dolog visszáját...” (1919. március, *Hirdetőszloppal* kötet). Ez a deiktikus funkció egyfajta célelvűséggel is bír: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne” (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A deixis állandósága viszont aporetikus, önfelszámoló alakzat (a deixis, a mutató csak helyi értékkel bírhat, véges mozzanat), úgymint az amúgy hangsúlyozott módon performatív pozícióba helyezett „mondom” elszakítása „a valóság egyszínűségé”-től. Az „egyszínűség” csak a fény lehet, amennyiben a fény önmagában nem látható, csak színek módján. A deixis állandóságának paradox, önfelszámoló alakzata a költői önprezentáció referenciális és performatív funkciói egyesítésének kívánalmára mutathat vissza (vö. 42. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). Feltűnő viszont, hogy mindez „a szívben” történik, melynek immateriális, „lelki” jellegét áthúzza a fiziológiára utaló kifejezés: „újjászületnek”. A testies-fiziológiai szenzórium performatív nyomatékkal kapcsolódik össze, túl az esztétista szublimáción. A költői beszéd illetően fiziológiai szubsztrátumának előtérbe kerülése az avantgárdban alkalmasint túlmutathat az esztétista horizonton (bár e két formációt lényegében egyenértékűként értelmezték a kései modernség nézetéből, mégis ezen a síkon utóbbi kötődése az avantgárdhoz szembeötlő).⁶

A „tisztaság”⁷ József Attilánál inkább megtisztulást, például a „sugár” kinézise, mozgása értelmében vett folyamatot jelent, nem idegen módon Benjaminsól, aki szerint „a teremtmény eredetében nem a tisztaság áll, hanem a megtisztulás”.⁸ A megtisztulás nem valamely eleve adott tulajdonságra vagy állagra mutat vissza, hanem manifesztációként adja magát.⁹ Nietzschevel szólva ez „a keletkezés ártatlansága” [*Unschuld des Werdens*], ám nem annak mint tulajdonsága, hanem abban az értelemben, hogy csak a keletkezésnek van ártatlansága, az ártatlanság csak keletkezés lehet (mely keletkezés itt a fiziológiai élet sajátos történéseként, igazi életeseményként is manifesztálódik). Költészettörténeti horizonton ez többek között az alany–tárgy-szembenálláson való túllépést fogatosítja: ez a „tisztaság” (mint a költői beszéd performatív

⁶ Ezt már Rába György észrevételezte a fellazított, fragmentált szintaxis és az asszociativitás kapcsán: Kassák „már testével: idegszálaival is írja poémáját, pedig Babits költészete sincs híján ideglete *tremoló*-jának, csakhogy az ő versbeszédében ez a versritmusban és a gondolat mondatnani testében zenei felhangként hat.” RÁBA, *I. m.*, 206.

⁷ A „kor egyik kedves szava” – írja Szabolcsi Miklós. SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, I., Kossuth, Budapest, 2005, 529. A „tisztaság” például spirituális motívumához József Attilánál vö. CSEKE Ákos – TVERDOTA György, *A tisztaság könyve*, Universitas, Budapest, 2009, 466.

⁸ Walter BENJAMIN, *Karl Kraus*, ford. TANDORI Dezső = Uő, *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, vál.*, szerk. RADNÓTI Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 682. Vö. Giorgio AGAMBen, *Ausnahmezustand*, ford. Ulrich MÜLLER-SCHÖLL, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 73–75.

⁹ Uo., 75. József Attila ezt egy levelében is megfogalmazza: „Leveledet [...] mégsem abból itélem meg, hogy milyen csúf és hazug erők játszanak bennem is azzal, amit szerelemnek is mondanak, másnak is, ami azonban az én számomra életem lényegének tisztasága. Ugy hiszem, éppen ennek a tisztaságnak a nevében föl kell mutatnom makuláit is, hogy lásd, ez a tisztaság erő is, nincs annyi pecsét rajta, hogy be kelljen burkolnia magát, mint Wells Láthatatlan emberének.” József Attila – Vágó Mártának, 1928. szeptember 28. = JÓZSEF Attila *levelezése*, s. a. r. H. BAGÓ Ilona – HEGYI Katalin – STOLL Béla, Osiris, Budapest 2006, 260. (Kiemelés tőlem – L. Cs.)

funkciójának) egyik tétje. A kassáki műben például a bőrlevedlés, bőrkifordítás fiziológiai metaforikája ezt is emblematizálja. Kassáknál a tisztaság mégis inkább ontológiai értelemben van jelen, például az anyag tisztasága, „a valóság egyszínűsége” értelmében.¹⁰ József Attilánál a „tisztaság” viszont mint (nyelvi) esemény (például interszubjektív értelemben: „szívemben kivastalt ruhát hordok amikor megszólítlak”), mint médium (*A rák*), illetve mint a képződményi létmód tisztasága – egyfajta szószertiség módján – jelentkezik, ugyanakkor olvashatóságra utalva rá magát (*A bőr alatt halovány árnyék*). Ezen utóbbi vonás miatt is lesz a József Attila-líra erősen analitikus-ismeretelméleti érdekeltégű. Többek között az *Üvegöntők* című versben (1923. december) figyelhető meg az „anyag” egyfajta, a korszellemtől nem idegen spiritualizációja, mely történelemfilozófiai távlatban jelenik meg: a „napszámos” és a „költő” „nem több egyik a másikkal. / Lassan egyformán elfogy a vérük, / Ők maguk is átlátszókká lesznek, / Ragyogó, nagy kristályablakok / A belőletek épülő jövődön.” A megnevezés viszonylagosítása „napszámost” és „költőt” egymás szinonimáiként értelmezi, vagyis az átlátszóság a megnevezés dehierarchizálása szintjén (antiesztétista gesztusként)¹¹ egyben nyelvi-szemantikai átlátszóság, sőt kommunikatív síkon is, a megszólítás által megnyitott összefüggésben. Vagyis az átlátszóság kommunikatív (olvasási) modellként is funkcionál. József Attila tulajdonképpen már itt kezd túllépni Kassákékon: nem elégszik meg a költői megnevezés exkluzivitásának látványos leépítésével, hanem ezt a líra beszédhelyzetének, kommunikatív kódjának vonatkozásában is elhelyezi, egyfajta dialektikus gesztussal. Erre olyan költői megfogalmazások utalnak, mint például „Arcotok mögött a hangtalan mélység és szívetek” (*Ekrasztömög*), mely jellegzetesen kassáki hangvételi megszólalást idéz meg (vö. például *Boldog köszöntés*). József Attila sora meta-poétikai érvényű effektust visz színre, hiszen a „hangtalan” keresztülhúzza az aposztrophé hangját, a megszólítottaknak kölcsönzendő hangot, ezáltal az „arcotok”-ra is visszahatva, amennyiben a fiziognómia egyfajta fiziológiai „mélységre” nyílnak meg, nem pedig transzcendálja azt.

A „tisztaság” tehát nem annyira jelként vagy jelöltként van jelen ebben a költészetben, hanem manifesztációként, persze nem a reprezentáció, hanem inkább a törés módján, ahogy Benjamin értelmezte (folytatandó a fenti idézetet): „Csupán a kétségbeeső Kraus fedezte föl az idézetben azt az erőt, mely nem megőrzés, hanem megtisztítás, összefüggésből kiszakítás, rombolás; az egyetlen erőt, amelyben még remény rejlik, remény, hogy egy s más fönnmarad ebből a korszakból – s ha igen, csak azért, mert kiütték belőle.”¹² A megtisztítás nyelvi pandanja tehát az idézetszerűség – paradox módon, hiszen éppen az idézet az, amely minden beszédet mindig is szennyezhet, megfertőzhet (ez negatív módon mégis inkább aláhúzza a megtisztítás mint folyamat jelentőségét valamely megadható ontológiai tulajdonság ellenében). József

¹⁰ A későbbiekben viszont „én a tisztaság törvényeit kereselem” (76. számozott költemény) – ellentétben a megtisztulással mint folyamattal. (A megtisztulás inkább aktusként jelenik meg az avantgárd horizontján, vö. Palasovszky Ödön kapcsán DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 106.)

¹¹ Az áttetszőség egyik fő poétológiai értelme a szimbolizációval szembeni ellenállásban keresendő, ezt József Attila egyik, Gáspár Endrének írott levelében is megfogalmazta. József Attila – Gáspár Endrének, 1926. október 22. előtt = JÓZSEF *levelezése*, 126–129.

¹² BENJAMIN, *Karl Kraus*, 682.

Attilánál a költői jel 1930 után egyre inkább mint citációs komplexum nyilvánul meg, vagyis a „tisztaság” mint megtisztulás az irodalmi-poétikai önprezentáció trópusaként úgy jelentkezik, mint a költői jel idézetszerű karaktere (a különböző jelek, modulok, motívumok vándorlásában).

A röntgensugár mint költői önprezentáció Kassáknál és József Attilánál Emanáció vs. invenció

A röntgenezés már Kassáknál a lírai önprezentáció markáns trópusának minősült, a költői beszéd mint energia és ennek az anyagot transzformáló hatása értelmeződik, az önprezentáció performatív jellegét hangsúlyozva. József Attila is jelentős mértékben élni fog a költőiség ezen önleírási motívumával. Maga a röntgen-metafora természetesen összetett média- és kultúrtörténeti háttérrel rendelkezik, ebből itt csak néhány mozzanat felvillantására nyílik lehetőség. Ismeretes, hogy a századforduló tájékán a röntgensugarat és a pszichoanalízist egyaránt „átvilágítási technológiaként” értelmezték, továbbá helyet kaptak olyan feltételezések is, melyek szerint éppen az esztétikai tapasztalat kötné össze ezeket.¹³ A modern beton- és üvegépítészetben például Scheerbart szerint „az anyagi spiritualizációja” következik be, „egy új ember” létrehozásának igényével.¹⁴ Az „átláthatóság álma” (Schneider könyvcímével) számos társadalom-, kultúr-, sőt pszichotörténeti kontextusban jelentkezett. Scheerbart üvegarchitektúrái kapcsán írja Walter Benjamin, akinél szegénység, átlátszóság mint dezindividualizáció egyszerre jelentkezik: „Nemhiába olyan kemény és sima anyag az üveg, amin nem rakódik le semmi. Hideg is és józan. Az üvegdolgoknak nincs »aurája«. Egyáltalán, az üveg a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is. A nagy író, André Gide mondotta egyszer: »Minden dolog, amit birtokolni akarok, átláthatatlanná válik előttem.« A Scheerbart-féle emberek talán azért álmodnak üvegépítményekről, mert egy új szegénység hittevői?”¹⁵

Szorosabban médiatörténeti síkon maradva: a fotográfiát már a 19. században mint a szem számára észrevehetetlen fénysugarak, -emanációk rögzítését konceptualizálták, mely egyszerre viselkedik – jelelméletileg szólva – indexként (a fény érintéseként) és ikonként (a fény lenyomataként, képként). Még inkább előtérbe került a fénysugár láthatatlansága és az általa létrehozott kép bizonyos olvashatatlansága a röntgensugarak által hátrahagyott nyomok kapcsán, amelyek eredetileg par excellence hozzáférhetetlen képeket rögzítettek. Ezeket a képeket mindig képaláírással, kommentárral kellett ellátni, hogy olvashatóságuk létrejöjjön és ikonikus evidenciájuk konvenciók

¹³ Vö. Ulrich RAULFF, *Der große Durchblick. Hundert Jahre Röntgenstrahlen und Psychoanalyse*, Frankfurter Allgemeine Zeitung 1995. április 24., 35. Freudhoz ebben az összefüggésben vö. Manfred SCHNEIDER, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*, Matthes & Seitz, Berlin, 2013, 217–222. Vö. még Christoph ASENDORF, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Anabas, Gießen, 1989, 143., továbbá Monika DOMMANN, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*, Chronos, Zürich, 2003, 32–33.

¹⁴ Vö. SCHNEIDER, *I. m.*, 201.

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Tapasztalat és szegénység*, ford. TANDORI Dezső = Uő, *Angelus novus*, 741. (A magyar fordításban „átlátszó” áll az eredeti „undurchsichtig”, azaz diametrális ellentéte helyett.)

révén rögzüljön.¹⁶ A láthatatlan betörése a láthatóba ugyanakkor párhuzamos az ikonikus kép szimbolikussá avatásával (a röntgenképen feltáruló koponya kísérteties hasonlóságot mutat a halálfejjel, megelevenítve a vanitas-motívum hagyományát).¹⁷ Az avantgárd és későmodern költészetben a röntgensugár motívumköre többek között az alany-világ-szembenállás, az erre alapozott lírai beszédhelyzet feloldásának mutatója lehet.¹⁸ Továbbá a technikai átvilágítás határai és az így rögzített „képek” bizonyos elaszticitása, „láthatósági deficitje”¹⁹ metapoétikai értelemben a költői képek retorikai plaszticitását és olvashatósági (nem pusztán reprezentációs) vonását hangsúlyozza. (A radiográfia metapoétikai értelmezhetősége még napjaink kiemelkedő német költőjének, Durs Grünbeinnak is mind esszéisztikájában, mind költészetében megfogalmazódik.)²⁰ Ezzel a költői képek bizonyos „biopolitikájára” kerülhet a hangsúly, amennyiben az élő átvilágítása mint az ekként realizálódó költői önprezentáció

¹⁶ Vö. ezekhez Carolin ARTZ, *Indizieren – Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*, Kadmos, Berlin, 2011, 120–121., ill. 217. Herta Wolf a fotográfia 19. századi médiaarcheológiája kapcsán a következőket szögezi le: a fotók olyasmint tárnak fel, amely a „tesztelt fizikai tényállásokból és ezzel a res extensából nem magyarázható meg.”; a fotográfia nem vizualizációs segédeszköz, hanem „Item”, mely nélkül nem is jöhetett volna létre a tudományos kísérletezés mint olyan; „a Röntgen-féle árnyékképek láthatóvá tették mind az emberi hardware-t, a csontvázat, mind a test működő részeit mint szürke sémákat, illetve árnyékokat”. Csupa addig szabad szemmel (mármint a nem felnyitott test esetében) nem látható fiziológiai-biológiai összetevők, csontok, idegek, véredények, izmok jelentek meg ezeken a képeken. Herta WOLF, *Die Divergenz von Aufzeichnungen und Wahrnehmen. Ernst Machs erste fotografiegestützte Experimente = Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien*, szerk. Christoph HOFFMANN – Peter BERZ, Wallstein, Göttingen, 2001, 289–314.

¹⁷ Vö. ehhez DOMMANN, I. m., 261–264.

¹⁸ A röntgenkép olyan „kép, mely teljesen feloldja külső és belső nézőpont különbségét.” Gudrun SCHURY, *Lichtanatomie. Thomas Mann und die Ästhetik der Röntgenbilder = Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, szerk. Julia SCHÖLL, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008, 128. A tanatológiai effektushoz lásd Uo., 132. A radiográfiai képek különbségéhez a fotográfiai képekről vö. a következő megállapítást: „a röntgenképben a tárgyak kötetlenek, és egy meghatározatlan térben látszanak szabadon függeni mint egy mobile [Duchamp által kifejlesztett művészeti prezentációs forma] részei. Absztrakt árnyékformákká váltak, amelyek többé vagy kevésbé világos körvonalaikban megfelelnek a fotográfiaiban látható tárgyaknak, ám nagyrészt nélkülözik azok külső ismertetőjegyeit, viszont új, addig rejtett struktúrákat nyilvánítanak meg.” Vera DÜNKEL, *Das Auge der Radiographie. Zur Wahrnehmung einer neuen Art von Bildern = Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, szerk. Matthias BRUHN – Kai-Uwe HEMKEN, Transcript, Bielefeld, 2008, 209. A sugár által végzett átvilágítás oldja fel a két nézet különbségét. (Uo., 210–211.) A semmilyen lencse által nem megtört vagy nyalabba nem kötött sugarak „nem-optikai felvételt” hoznak létre. (Uo., 216.) Moholy-Nagy László röntgenfotóihoz lásd Laszlo MOHOLY-NAGY, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen, München, 1927, 25. Moholy-Nagy szerint a röntgenképek nem reprodukálhatók, ellentétben a hagyományos fotográfiával. Uo., 29.; 66–70.

¹⁹ DÜNKEL, I. m., 213.

²⁰ Elsősorban a *Drei Briefe* című poetológiai esszéjében (a cím utalás lehet Hofmannsthal Chandos-levelére). Durs GRÜNBEIN, *Drei Briefe = Uö., Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 40–54. A vanitas-motívumhoz lásd Uo., 44. Feltűnő ugyanakkor, hogy Grünbein bizonyos érdektelenséget mutat ebben az irányban. Más helyütt poetológiai metaforaként említi a szavak „radioaktív sugárzását”, vö. Durs GRÜNBEIN, *Vom Stellenwert der Worte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010, 31. Grünbein röntgen-metaforikájához és az ebből kinyerhető metapoétikai alakzatokhoz vö. Anne-Rose MEYER, „Fußspur” und „Röntgenbild”. *Bildwissenschaftliche Aspekte und intermediale Differenzen in einem Gedicht Durs Grünbeins = Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*, szerk. Christoph auf der HORST – Miriam SEIDLER, De Gruyter, Berlin, 2015, 239–256.

teljesítménye biopolitikai indexeket hordoz magán (feltűnő, hogy Kassákhöz képest József Attilánál mennyire élő organizmusok, testek, korporális felületek átvilágítására rendezkedik be a versbeli tekintet). Az így keletkezett „látványok” ikonikus problematikussága tehát az átvilágítás határait exponálhatja, ezáltal a biopolitikai vállalkozás az „emberi” plaszticitását nem esztétizáló nyomatékkal látja el, hanem az élő maradandóbb és mulandóbb részei (csontok és élő szövetek) közötti törést (a szavak és a dolgok közötti hiátusként) mint a reprezentáció határait értelmezi. A két háború közötti költészetben a vizualitás dimenziója mellett a radiofonikus hang is egyfajta sugárként, a szubjektumon áthatoló rádiuszként nyilvánulhat meg, amely mintegy átvilágítja az alanyt. Például Gottfried Benn *Cocain* című verse inszenizálja a rádió hangjának a szubjektum nem-tudatos tartományaiba való elhatolását és ennek paradox vizuális effektusait.²¹

Nyelvelméleti-poétikai síkon itt az allegorikusság vonása lesz meghatározó (kép és szó, ikon és index, ikon és szimbólum között), a költői önprezentáció medialitásának szempontjából pedig a diafán szenzorium alakzatai. A diafaneitás által exponált membránszerűség (például a bőr motívumával jelezve) nyilvánul meg a hagyományosan „szétszerelés”-nek (deszemiotizációnak) nevezett avantgárd jellegű eljárásban. Ez a membrán-motívumkör József Attila ekkori korszakában általánosan jelen van, egészen a *Medáliák* emlékezetes képéig: „pihévé szednek hűvös kócsagok / és őszi esték melege lesznek, / hogy ne ludbörzzenek az öregek --” (a „pihé” és a „ludbör” mondhatni mint két különböző felszín tevődik egymásra és válik megkülönböztethetlenné). Index („szednek”) és ikon („pihévé”) között nincs tehát figurális és szemiotikai módon megadható különbség, ugyanakkor azok rombolják is egymást.²² Az allegorikus kommentár nyelvi körülmények között maga hozza létre a(z előtte nem adott) képet,²³ ekképp nyelvi átlátszóságot, magát a membránt generálja (úgy is, mint önnön határát a képiséghez), a nyelv kvázi-diafán médiumként viselkedik. Ez az átlátszóság korántsem korlátozódik a tévesen szó szerint vehető vizualitásra, hanem a hangra is kiterjed: a hang diafaneitását létesíti, maga a hang is egyfajta membránná alakul (elválik valamely bensőségesség organikus kifejezőjének képzetétől). Nem annyira a hang ikonikus vizualizációjáról van szó, mint inkább membránszerű medialitásáról („hang-kép”-ről), mely a hang olvashatóságát nyitja meg. Pontosan azért, mert a hang mintegy belehatol az élőbe, átvilágítja azt, létesíti az élő önnön membránjaként, felszínként (ezt persze átjárva potenciális módon), ugyanakkor maga a hang is egyfajta membránként manifesztálódik (a kétféle membrán egymásra vetül, megkülönböztethetlenné válna

²¹ Vö. ehhez LŐRINCZ CSONGOR, *Provokált képek. „Mutáció” és textualitás Gottfried Benn szövegeiben = Uö., Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014, 136–138. Carl Schmitt „fonomániájához” vö. Helmut LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 222–230.

²² Peirce kedvelt példája a fotó, a „dual sign” paradigmikus esete, amennyiben egyszerre indexikális (a fény fizikai hatása) és ikonikus jellegű. A „fény-kép” kifejezés tulajdonképpen ezt a kettősséget képezi le. Charles Sanders PEIRCE, *Phänomen und Logik der Zeichen*, ford. Helmut PAPE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, 65., ill. 83.

²³ Vö. ehhez általánosságban KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 40–41. Vagyis a nyelvben nem lehet különbséget tenni kép és nyelv, anyag és médium között.

egymástól). Itt átalakul mind a látásnak, mind a hallásnak előzetesen értett létmódja: nem „a” hangot látjuk, hanem a nem-hallható hangot, nem „a” képet halljuk, hanem a vizualitás (a fény, a sugár) nem-látható intenzitását (vagyis ikon és index itt is átmennek egymásba), ahogy ezt József Attila egy dedikációban megfogalmazza.²⁴ Vagyis itt éppen az adott érzék határain való túllépés (nem az egyes érzék paradigmájának „megvalósítása”) mint médiumok közötti transzpozíció a jellemző.

Feltűnő a „sugarak”, a „rádium” motivikus izotópiájának jelenléte már Kassák konstruktivista korszaka előtt is,²⁵ mely motívum József Attilánál is meghatározónak bizonyul és önprezentációs értelemben lényegében a perszonalitáson inneni avagy túli szöveglétesítő elveket emblematizálja. A röntgensugárban mint egyfajta emanatív létesülésben (a fény értelmében) kapcsolódik össze a teremtés (a performatív funkció) a diafániával, vagyis egyfajta immateriális effektussal. A sugarak, a fény mint létesítő, ugyanakkor átjáró, áthatoló erő tematizálása a Kassák-féle avantgárdban mintegy visszahatás az esztétizmus fő poetológiai elvére, az esztétikai totalitás, a világ mint „esztétikai fenomén” műimmanens létrehozásának alaptételére.²⁶ Abban az értelemben, hogy ellentétben annak esztétizáló tendenciáival itt az anyaghoz kellene eljutni a fény performativitása révén: „aki teremteni akar átlát a falakon”.²⁷ Egyfajta tanúságtételről lehet szó, a költői beszéd által végrehajtott autopsziáról. Kassáknál a költői beszéd performatív funkciója egyfajta monisztikus elvként értelmeződik, emanációs, illetve energetikai értelemben fogható fel, mely hozzáférhetővé, „átlátszóvá” teszi az anyagot mint olyant. A Kassák-versekben viszont lényegében nyitva marad a sugarak következtében előálló diafán kép mediális létmódjára irányuló kérdés, sőt ezen kép(ek)

²⁴ Galamb Ödönnek dedikálja a *Nem én kiáltok* példányát 1925. február 3-án: „Immár azt mondom: Én nem kiáltok. Tengerbe vetem trombitáimat, szétpazarolom köztetek harangjaimat. Melegek azok és a víz lecsendesedik és szeméitek lesznek, hogy lássátok ballatlan hangjait és fületek lesznek, hogy halljátok a fény növekedését. Megszabadult kenyeret telepednek küszöbeinkre s az elaludt aknák pacirtákként emelkednek szívünkbe és szelíden fölrobbannak csókjainkban. A mi kezünk szorításában lakik az elektromosság fia, aki hajnalonta gyöngé virágokat okoz.” (Kiemelés tőlem – L. Cs.) Idézi SZABOLCSI, I. m., 625. A kurzivált megfogalmazás vélhetőleg Nietzsche utal (akinek szerepét a korai József Attilánál Szabolcsi részletesen tárgyalja, de ez a mozzanat elkerüli a figyelmét), az *Also sprach Zarathustra* V. fejezetére: „Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören.” A „halljátok a fény növekedését” távolról Kassákra utalhat („látom a fák növekedését” – 48. számozott költemény), persze a József Attila- és a Kassák-kifejezés mediális komplexitásfokának eltérése szembeötlő.

²⁵ I. K. Bonset – Theo van Doesburg álneve – egyik verse *X-képek* címmel a Ma VI. évfolyamában jelent meg 1921-ben. Vö. DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 109–110. Itt „a költemény képernyőjén a konstruktivista röntgensugár hatására láthatóvá válik valami egyébként láthatatlan”. Deréky különben vitatja e modell alkalmazhatóságát Kassák költészetében.

²⁶ Ehhez lásd például Babits *Sugár* című versét, itt is az utolsó strófát, amely lényegében a költői önprezentáció teljesítményét metaforizálja: „Amerre jársz, a levegő / megkéjesül, megfinomul, / s miként dicsfény a szent köré / testedhez fényköddel borul. / Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha büszkén a tükör előtt / kibontod élő derekad.” Az „élő”, a test itt homogén entitásként, sőt felszínként van jelen, nincs szó az elevenbe való behatolásról vagy annak átvilágításáról, inkább annak egyfajta esztétizáló megkettőzése a költői önprezentáció (a „sugár”) teljesítménye.

²⁷ A sugár-képzet a költői beszéd vizuális és akusztikus kódjára egyaránt érvényes önprezentációs alakzat: „a ritmus és az eleven hangkamra / világít mint a rádium” (*Karmester, esti világitásban*) „De a feje sugárzott – mint a rádium” (*Kompozíció*). Vö. még a *Napraköszöntés* című ódát). Déry Tibor egyik, a *Ló, búza, ember* című 1922-es kötetben megjelent versében (*Barátom nálam aludt*) is hasonló alakzat jelenik meg: „De barátom feje kigyulladt mint a rádium / és szétterjedt és zengett a szobában...”

lete is elsikkad, pedig már a Babits-versben megfigyelhető a membránjelleg (itt persze még inkább auraként értve, vö. „dicsfény”), sőt ugyanakkor annak bizonyos olvashatatlansága is („láng”).

József Attilánál a sugár következtében előálló diafán kép közvetítő jellege viszont felszámolhatatlannak minősül. Sőt ez a kép így múltbeliséget is generál, megfosztva a performativitást (a sugarat) jelen idejűségétől vagy permanenciájától (*A bőr alatt halovány árnyék* így fordul majd az időbeliség, ezen belül a múltbeliség reflexiója felé). A röntgenezés következtében csakis utóképekkel van dolgunk, nem a jelenléttel vagy jelenbeli pillanatnyi effektusokkal. Ennek egyik emblémája a „foszforeszkálás” lehet: „csontjainkban a velő foszforeszkál mint a sarkcsillag” (*Esti felhőkön*). Ezek a képek mintegy látens képek is, lényegében nyomok, melyek a láthatatlant írják be a láthatóba.

Ha a költői megnevezést Grünbeinnal mint röntgenezést értjük,²⁸ akkor azt lehet mondani, hogy amennyiben a röntgenkép következtében a hús mintegy leválasztódik a csontokról, úgy ezen effektus metapoétikai értelemben a szavak és a dolgok szétválasztásának allegóriája lehet. Ebben a távlatban egyrészt szemiotikai, másrészt episztemológiai sík nyílik meg József Attila poétikájában. Ezeket a vetületeket a diafanitás következtében tételezhető mögöttség figurációi hívják elő/ki, alapvetően *analitikus* érdekeltséget mozgósítva (eltérően Kassáktól). A röntgen(kép) mint a tudományos átvilágítás emblémája és médiuma is jelentéssé válhat, különösen a *Téli éjszaka*-szerű költemények természettudományos nyelvi elemeinek, a velük összefüggő önprezentációs motívumok (például a „mérés”) nézetéből. A József Attila-költészetben ismeretesen legalábbis az *Ódáig* (de persze azon túl is, például *Ki-be ugrál*) ível a sugár-, illetve röntgen-metaforika.²⁹

A megnevezés József Attilánál referencia és trópus között oszcillál kezdettől fogva, nincs köztük valamely lineáris, célelvű, narratív átmenet (akár például a hasonlatozás módján).³⁰ A sugár így egyfajta keletkezés, létesülés, „Werden” struktúramozzanata, a sugárban a „Werden” munkál, melynek következtében a „kép” megjelenésének intenzitása tulajdonképpen magát a képet olthatja ki, illetve fenyegeti, visszaírva azt a láthatatlanságba. Ez a „sugár” tulajdonképpen nem más, mint maga a tropológikus jelentésátvitel mozgása (mint berögzült nyelvi minták áttörése), egyfajta nyelvi „Werden”, melynek egyszerre indikátora az ikonikus-vizuális effektus felmerülése,

²⁸ Vö. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, 43–44.

²⁹ Nemes Nagy Ágnes megfogalmazásában az *Ódáról*: „nyilvánvaló, hogy ennek a versnek a lényeg-közepe, az, amit könyv nélkül tudunk, a női test és az univerzum röntgenszerű egymásba fényképezése.” NEMES NAGY Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* = Uő., *Szó és szótlanság*, I., Magvető, Budapest, 1989, 55.

³⁰ A jelzők – például éppen az „átlátszó” – ezért nem instrumentális vagy esztétizáló szerepkört töltenek be József Attilánál (így írja át a Nyugat-költészet stíluskonvencióit). Szabolcsi leírásában József Attila színtagmáiról: ezek „olyan jelzős és határozós kapcsolatok, amelyeknek elemei lazán érintkeznek csak, és ezért az összetételek sajátos titokzatos, többfelé folytatható, kissé homályos aurát kapnak, ugyanakkor minden esetben érzékeny tapintható, szemléletes, hang- és fényhatásokra épülő jelzők és határozók ezek: a modern költészet képtechikájának különleges ízü, zamatú, mindig a realitást, a köznapiságát is hordozó változatai”. SZABOLCSI, I. m., 737. Minden érzék előfordul a leírásban, a szószertiség nyelvi effektusa is („realitás”), továbbá a „kissé homályos aura” az itt szóban forgó nyelvi diafanitás megfogalmazásaként is érthető.

ugyanakkor képi rögzülésének, magának az átvitel irányának, sőt érzékelhetőségének destruálódása.³¹ Vagyis a „kép” inkább nyomot jelent, mint ikonikus totalitást.

Összességében azt lehet mondani, hogy József Attila költészetében a röntgenezés, a sugár mint önprezentációs trópus nem pusztán emanáció vagy energia manifesztációjaként avagy transzformációjaként jelentkezik, hanem ezek olvashatóságának performatív összefüggéseként is, vagyis a költői invenció alapvető mozzanataként. Ezzel József Attila mélyebbre helyezi a röntgenezés önprezentációs nyomatakát, ugyanakkor ki is terjeszti azt olyan területekre és összefüggésekre, amelyek Kassáknál nem vagy kevésbé voltak jellemzőek.

Fiziológiai poétika

Kassák és József Attila között a test-motivika előtérbe kerülése különböző, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető funkciókkal bír a költői beszéd általános metonimizálódásának (metaforikus helyettesítéselve viszonylagosításának),³² sőt grammatizálódásának³³ játékterében. Egyrészt a térbeliesülés motivikus mozzanatának tartható, ami például azon olvasható le, hogy a test felületén elhelyezkedő szőrökről van szó, illetve annak sík, a világban leginkább észrevehető, arra megnyíló vonásairól (homlok, fej, szem). (József Attilánál inkább ez áll előtérben, például az olvashatóság metaforikája erre utal.) Másrészt a testmotivikumok, a korporális metonimiák vonzása ismeretelméleti értelemben egyfajta megbizonyosodást szolgál az immateriális szubjektivitás (például bensőségesség, „érzelemkeltés”) líratörténeti képletei után. (József Attila persze később ezen is túlmegy, a „bizonyosabbat, mint a kocka” – „kocka” mint geometriai alak vagy képződmény értelmében – igénye mutatja ezt a továbblépést.) Vagyis a líra önprezentációs motívumrendszerének áthelyeződése a testre (és anyagi létezőkre) annak folyamánya, hogy a költői szubjektivitás „lélek”-elvűsége, bensőségessége, anyagságtól elválasztott affektusai nem kínálnak újabb lehetőséget a költészet világmegismerő és jelentésképző funkciói számára. Az avantgárdban sokkal inkább ezen szubjektivitás vagy én szétoldása figyelhető meg, mind a motivikus inszenírozás, mind a hang figurációja szintjén. A vers kötetlenebb, kimutatható perszonális beszélőtől eloldott beszédhelyzete, sokhangúsága (például kórusszerűség) a klasszikus modern

³¹ A radioaktivitás intenzitásának nyomszerűsége mint episztemikus probléma, a radioaktív szubsztanciák mint „indikátorok” elemzése ebben az időszakban a magyar Hevesy György nevéhez köthető (George HEVESY, *The absorption and translocation of lead by plants. A contribution to the application of the method of radioactive indicators in the investigation of the change of substrate in plants*, *Biochemical Journal* 1923/4–5., 439–445.). Vö. ehhez Hans-Jörg RHEINBERGER, *Spurenlesen im Experimentalsystem = Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, szerk. Sybille KRÄMER – Werner KOGGE – Gernot GRUBE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 294–295.

³² „Kassák Számozott Költeményeit végigolvasva feltűnő a világ anyagi dolgainak sűrű közege. Lemondván az érzelemkeltés közvetlen vagy közvetett szándékáról [...] építőköveket – ő maga tégláknak nevezte ezeket – kellett faragnia, hogy építkezhessen. Csak az 1–25. számú költeményeket kicédulázva a következő testrészek, testnedvek, szőrök stb. szerepelnek [...]: haj (5), homlok (5), arc (1), (agy)velő (4), fej (18), szem (22)...” DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 125.

³³ József Attilánál: „A testrészt lehet bárkié, tehát vonatkozhat egy Én-re, Te-re, Ő-re stb.” TVERDOTA György, *Kassák Lajos hatása József Attila verseire = Uő., Ihlet és eszmélet*, Gondolat, Budapest, 1987, 165.

költői „magánbeszéd” (soliloquium) feloldásával kiszolgáltatja a lírai diskurzust a „világ” hatásának, például jelentések szóródásának, sőt kioltásának különböző anyagi felületek és hordozók materiális-metonimikus effektusai között. Az avantgárdban inkább a valóság – gyakran nagyon is előállított – anyagsága (ezzel például idegenszerűsége) áll előtérben, míg a „világ” költői feltárása vagy modellje már avantgárdon túli lírai paradigmák tájékozódási elve. Ez utóbbihoz ugyanis a közvetítés közegeinek reflexiója szükséges, a „világ” medialitásának belátása.

József Attilánál az én és a világ közötti határok lebontása viszont hangsúlyozottan nyelvi eseményeken keresztül valósul meg, mely események egyik fő motivikus izotópiája az érintés képzele. A versek sűrűn alkalmaznak taktilis metaforákat és metonimiákat, és gyakran inszenírozzák az érintés kinetikus tapasztalatát vagy utalnak arra. Sőt, az érintés mintegy önprezentációs motívummá lép elő több versben, vagyis az érintés gazdag motívumköre mintegy a lírai esemény, a költői kimondás performatív jellemzőinek, transzformatív erejének lesz az önleírása. Mármost az érintés mint egyidejű érintettség (a megérintett révén) aktivitás és passzivitás kettősségét, kiazmusát aktiválja (az érintő egyúttal megérintett is).³⁴ Vagyis az érintés a lírai alany(ok) megjelenített szenzorikus tevékenységét, érzékelési folyamatait ugyanakkor elszenvedésként is értelmezhetővé teszi. Így az én és a másik, az én és a világ közötti határok már nem vonhatók meg tárgyi-empirikus módon, hanem az eseményszerű érintés/érintettség tapasztalatában cseppfolyóssá válnak, a lírai alany létmódját aktivitás és passzivitás kettősségében helyezik el, sőt medializálják azt.

Az érintés síkján mindez úgy mutatkozik meg, hogy manifesztálódik az érintés alapvető végessége, mégpedig nemcsak a pillanatnyiség jelentésében, hanem olyképpen, hogy az érintés mindig határt érint, és ezért válik mélyebb értelemben végesé. Amivel együtt jár, hogy a határ mintegy az érinthetlent („a bőr alatt halovány árnyék”-ot) sejteti.³⁵ Az érintett mögött az érinthetetlen (szakadéka) sejlik fel vagy létesül, ezért az érintés alakzatot termel, amennyiben az érinthetlent érinti.³⁶ Ez a textuális megnevezés (például „Egy átlátszó oroszán él fekete falak között”) mintegy a láthatóság határait érinti, ezért lesz az így létesült „kép” figurális jellegű és ugyanakkor szó szerint olvasható.

Az érintés másik alapvető vonása ugyanis, hogy mindig felületet vagy felszínt érint (óhatatlanul így transzformálja a megérintettet),³⁷ és azt egyfajta membránná vagy hártyává alakítja. Ez a membrán áteresztő, ugyanakkor transzformatív közegként nem más, mint az a diafán médium, amelyről fentebb szó esett. Az átlátszóság ezért nem is annyira optikai, mint inkább taktilis eredetű, ahogy ezt például *A rák szép sorai* példázhatják: „Nagy, ezüst halak árnyéka suhan a koralllok fölött, / Elhozzák nekem barnuló színed, gyöngye fővényen lebeg tova, / Megérinti a fáradt csigákat s azok csendesen elalusznak. / Én még sokáig figyelem a meduzák átlátszó világosságát /

³⁴ Vö. Jacques DERRIDA, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, ford. Hans-Dieter GONDEK, Brinkmann & Bose, Berlin, 2007, 416 p.

³⁵ Derrida alapvető tézise szerint: vö. *Uo.*, 380–381.

³⁶ *Uo.*, 136.

³⁷ *Uo.*

S erős ollómmal utat vágok a moszatok közt, csengő karikák röpülnek föl a tisztá vizben – / Amerre a legszebben csillog, / Arra gyere.³⁸ Itt az érintés maga a jelentésátvitel mozgását mint keletkezést („Werden”) manifesztálja, a nyelvi képlekenység értelmében, aminek a fentebb tárgyalt „tisztaság” az interpretánsa. Ezzel mintegy a „barnulást” magát mint fiziológiai keletkezést kellene leképezni a költői képben (performatív módon magában az átvitel mozgásában vagy mozgásaként), a vers tehát erre a lehetetlen feladatra vállalkozik. A tropológiai átvitel mozgása („elhozzák”) kereszteződik az aposztrophé irányával („nékem barnuló színed”), amely kereszteződés kölcsönösséggé épül ki a vers folyamán, és amely kölcsönösség lényegében a vers önprezentációs komplexumát jelenti. A „barnuló szín” (mint folyamatszerűség) mintegy azon felület vagy felszín, amely ugyanakkor az „árnyék” ekvivalense: vagyis két felszín és két mozgás (a „barnulás” és az „elhozzák”) tevődik vagy másolódik megkülönböztethetetlen módon egymásra, egyfajta közties dimenzióként, megragadhatatlan intervallumként. Ezek optikai szétválaszthatósága kérdéses, vagyis a metafora önmagát rombolja le, pontosabban: a metaforikus mozgás (kinézis) mint dereferencializáció (a „barnuló szín” önállósulása, majd a hullámok mint a vers fő önértelmező motívuma) destruálja, olvashatatlanná teszi az eredményeképpen létrejött „képet”, nem engedi azt látványként, képként rögzíteni. Vagyis maga a közvetítő megvonja magát, az intervallum („árnyék” és „barnuló szín” együttese) egyfajta différence, el-különböződés folyamatában – nem közvetlenségben vagy folytonosságban³⁹ – létezik, méghozzá alkalmasint a „hullámok” mozgásában (vagyis az említett két mozgást a hullámmozgás írja felül). Ez az intervallumjelleg a térbeliesülés indexe.⁴⁰ Azaz nem valamiféle ábrázolt, elképzelt térbelieségről van szó, hanem az aporetikus kép módján, az intervallum nem extenzióként (pusztán térbeli kiterjedésként) értett dimenziójában a térbeliesülés

³⁸ A *rák* című versben „csak közvetítők árnyéka juttatja el hozzá (a víz színén, a parton?) a napozó(k) bőrnek selymes barnaságát – ő ezzel a világgal, az érzékiség, az egészséges emberi nemiség világával nem tud közvetlenül érintkezni, mint Kassák, Palasovszky vagy Tamkó Sirtó Károly”. DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 179. Ez a vers egyébként – ami elkerüli Deréky figyelmét – Déry Tibor *Az úszó szigetek* című költeményére alludál, illetve ezt írja át. Pár vonatkoztható idézet az *Énekelnek és meghalnak* című, 1923 és 1928 közötti verseket összegyűjtő kötetben megjelent költeményből: „az úszó szigeteket pillantásukkal hosszan követik a halak / a gyöngyhalász elaludt a fővényen [...] délben a paliszádok mögül előjön a pókkereső [...] napközben színeket gyűjt [...] csend! csak a hullámok csobognak [...] ilyenkor indul el az atlanti lepke / himbálódzva röpköd a víz alatt és gyűjti a sót, amellyel a halottak homlokát behintik / a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfeytheti életük értelmét [...] a főnök leszállt a dombról / szétosztja mindennapi ajándékait...” A vízhez mint „közeghez” vö. DERÉKY, *I. m.*, 178. Ez egy „közvetítő hely, ahol átváltozott alakban mégiscsak érintkezésre kerülhet a sor”. *Uo.*, 179. „A víz felülete talán a *kedély*; az a légnemű hely, amely az alkotó magány és a realitás határán helyezkedik el, s közvetítő szerepet tölt be. Külsőt és belsőt elválasztó, rendkívül érzékeny hártya ez, a legkisebb külső érintéstől megremeg [...] A hullámok, a vízfelület rezgései mindenképpen a *kedély* rezgései tehát, ám nem szükségképpen csak a sajátéi.” *Uo.*, 181. Deréky szerint a vers mintegy „a hullámmozgás egyik fázisát”, nem megnyugvást inszceníroz (akárcsak az *Eszmélet* végének oszcillációja, mondhatnánk). Az „árnyék” mint aktőr szerepe feltűnő és olyan későbbi képekre enged asszociálni az életműben, mint például „A megtört kövek / önnön árnyukon fekszenek...” (*Tehervonatok tolatnak*)

³⁹ Erre motivikus szinten a *rák* ollója utal: a *rák* nem egyszerűen érint, hanem egyúttal vág is. A *rák*olló mondhatni egyfajta technikai protézis a lírai én számára (érdekes módon az állattól kölcsönözve, nem valamely technikától).

⁴⁰ Mindezekhez vö. DERRIDA, *Berühren*, 292.

mozgásáról.⁴¹ Ezért szembeütő az „átvitel” erős metonimizálása, az érintés kiemelése („Megérinti a fáradt csigákat s azok csendesen elaluszna”), vagyis itt nem optikai metaforák, a metaforikusság optikai elve a meghatározó,⁴² hanem egyfajta testiesítés a metaforának, vagyis szélesebb fiziológiai spektrumba való visszafordítása. Ez a dinamika mármint a lírai én és te instanciáin csapódik le, kölcsönös transzformációk, fiziológiai változások mennek végbe én és te oldalán: a „te” lényegében magában az átvitelben „barnul”, amelyet az aposztrophé foganatosít a lírai hang síkján („elhozzák nékem”), vagyis a költői önprezentációban (ennyiben a megszólítás magára a „barnuló szín”-re is irányulhat, például az „Arra gyere” felszólítása is érthető így, azaz mintegy a felszín válik cselekvővé, ami evidens módon a hullám-izotópiát idézi meg, ami szintén felszínszerűséget mint aktórt jelent). A lírai én a maga részéről mint „rák” páncélja „erős áramok sodrában keményedik”, amely páncél „[p]irosságát legjobban te érted”, vagyis a te olvassa vagy érzékeli a lírai énnel történt (nem minden erotikus felhangot nélkülöző) változást. A „barnuló szín” ikonja kölcsönös viszonyba kerül a páncél „keményedésének” taktilis, azaz indexikális mozzanatával. Tropológiai átvitel és aposztrophé kereszteződése ilyenképpen fiziológiai effektusokat produkál és a hullámmozgásra (a hullámok általi érintésre) mutat vissza, az utolsó versszakban meg is szólítva azt („Hullámok, szaladjatok...”), ami a felszínszerűség vonatkozásában legalább három egymásra helyezett vagy egymásra másolt felületet jelent („árnyék”, „barnuló szín”, „fővény”, „hullámok”), vagyis a „hullám” szó maga hullámmozgást vagy szétszóródik. A vers utolsó előtti sorában pedig a hangzás és betűszerűség közötti zónában: „Kövére falatokat *hadd adogasson magosra / A rák.*” Az „ad” ismétlése és az a–o hangok iterációja (az „adogasson” ismétlődő jellegével) egyfajta fel-le mozgást jelenetnek: a vers deskriptív (nem a Te vonatkozásában aposztrophikus), a „rák”-ot harmadik személyben tematizáló szólama és ezzel az olvasói hang kölcsönzése sem vonhatja ki magát a transzformatív effektusok hatása alól.

A *Riának hívom* ugyancsak az itt látens aposztrophé aktusának fiziológiai síkon is megvalósuló kölcsönössé tételeiben érdekelt. A vers végig harmadik személyben beszél a másikkól, egy potenciális női te-ről, mégis megvalósítja a dialogizálódáshoz elengedhetetlen kölcsönösségi struktúrát vagy eseményt. Ez a másik „Ria” („De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is”), és a jellegzetes, már Kassáknál megfigyelhető aktív értelmű átvilágítást hozza elő, ám itt (ismét csak) taktilis értelemben is: „Röntgenfényből faragták, átsugázzik a falakon és szavaimon.” A másik mint „röntgenfény” ilyen létrehozása ismét a lírai önprezentáció mozzanatának tartható a kezdeti, a megnevezés nyelvi-költői hajlékonyságát elvi szinten hangsúlyozó sorok után. Vagyis a másik megnevezésében a vers mintegy önmagát, ezen belül a lírai szöveget vagy hangot hozza létre („átsugázzik a falakon és szavaimon”), ám a másik mint harmadik hatásával (aki persze nem más, mint maga ez a hatás, sugárzás) összekapcsolódva. Ez a sugár-

⁴¹ A „csók” mint érintésmetafora (gyakori előfordulással József Attila ekkori költészetében) térbeliesülési jelentéséhez lásd például az *En dobtam* szuggesztív sorait: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszeret.”

⁴² Ehhez vö. DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 70–71., ill. 80.

zás éri el a lírai ént (kiemelt módon messziről, „Haj, de igen messze van”), és immár a „fájdalom” révén kapcsolva össze újfent a másikkal: „nagyon fájhatok neki”, ami viszont meg is fordul („Sóhajt s testemre hullajtja fájdalmait.”). A másik az én testére „hullajtja” azokat a „fájdalmait”,⁴³ amelyek elvileg ezen éntől származnak, vagyis a fájdalom immár nem pusztán az én vagy a másik fájdalma, nem is kettejük fájásának összeadódása, hanem maga az interszjektív reláció *fájdalma*. Azaz nem szjektív érzetről van szó – nem valamely szolitáris tudat benyomásáról (pedig mindez akkor következik be, amikor „egyedül vagyok”!). Ez a kívülhelyeződés a másikba egyúttal a fájdalomba történő kívülhelyeződés és fordítva. A fiziológia interszjektívációja következik itt be.⁴⁴ Ez pedig mélységesen líraspecifikus vonás, amennyiben a lírában éppen az én és te instanciái közötti kommunikáció – akár fiziológiai alapokon – más-hol talán megvalósíthatatlan intenzitás- és komplexitásfoka realizálódik. A középső versszak az így értett önprezentáció teljesítményét a tulajdonnév anagrammatizálásában is elhelyezi (miután a megnevezés metapoétikai tematizálásával indult a vers): „Csodálatos, hogy más nem vette észre a feje fölött a virágokat”, azaz nem olvasta a „Ria” nevet a „virágok” szóban. Az utolsó versszak akusztikai, önértelmező metaforája kiemeli ezt a kölcsönös rezonanciát (hanghullámok értelmében) mint az interszjektív kapcsolat elsődlegességét, mögékerülhetetlenségét: „Egy hangvilla két ága vagyunk / S mégis, ha egymásra nézünk / Néha rekedten száll föl a szomorúság.” E kép belső feszültsége szembeötlő: az akusztikai elvárást rögtön meg is töri az „egymásra nézés”-ben implikált némaság, ami a hang bizonyos felszámolódását eredményezi („rekedten”). Itt vizuális-akusztikus szinten is manifesztálódik a kölcsönösség: a „szomorúság” nem rendelődik alanyhoz, az ekképpen evokált fájdalom mondhatni magának a hangvillának, illetve pontosabban a némaságnak, a „rekedt”-ségnek a fájdalma (vagy ezek *mint* fájdalom).

Az *Én dobtam* című vers szerint „szándékunk egyet jelent a rádiummal”, vagyis a költői megnevezés felülírja az intencionalitást, éppen a benne ható átvilágító, kívülre helyező sugáreffektus révén (a „szándék” ilyen felülírása a „tisztaság” értelmezője is lehet). A vers központi sora: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszeret”. A „lélek” eszerint egyfajta radiofonikus sáv (vö. „hullámhossz”), ugyanakkor metonimizálódik, visszafordul a testbe vagy testre („magasságom”). Nyelvhasználati szinten pedig a definitív, képletszerű, illetve szillogisztikus fogalmazásmódot imitáló mondatot felülírja a „csók” motívuma, a fiziológiainak a kozmikkal való összevillantásában, ami már bevett eljárás József Attila ekkori verseiben is.

Az *Esti felhőkön* is a röntgenezés átvilágító-diafán effektusát inszenizálja, illetve transzponálja: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag / kettejük fényé-

⁴³ A „testemre” különös fogalmazásmódja kiemeli, hogy ez a fájdalom nem pusztán belső-lelki fájdalom, hanem fiziológiai sikon, az érzett test („Leib”, nem annyira „Körper”) dimenziójában tételezhető.

⁴⁴ A manapság sokfelé elterjedt „szjektíváció” fogalmának analitikus értékét nem érdemes vitatni, viszont amilyen természetességgel használják, olyannyira nem tűnt fel még a terminológiai szinten az „interszjektíváció” kifejezés, ami arra célozna, hogy valamely én vagy ének nemcsak szjektívumá válnak, hanem alapvetően egy interszjektív reláció, sőt történeti szjektívumává. Leginkább Gadamer játékkonceptusára nyújthatna ehhez fenomenológiai keretet.

nél meglátjuk a vizet és kenyeret melyek elbujtak tenyereinkben”. Itt is immaterializáció következik be, az átvilágítás értelmében, amely nem tranzitív-kognitív irányultságot jelent, mivel magában az átvilágításban (avagy átvilágításként) történik ez az anyagtalánítás. A „foszforeszkálás” mint diafán-mediális effektus vezet a szjektívum(ok) kívülhelyeződéséhez, ugyanakkor ez a foszforeszkálás egyfajta utólagos mozzanat is, a „sarkcsillag”, a hasonlat tropológija felől. Mégis „kettejük fénye” egyszerre van jelen, vagyis a vers szó szerintivé teszi a hasonlatot, amely ekképp mint önprezentációs létesítés nyilvánul meg (mint katakrézis), az élő feltárásaként (nem esztétizálásaként). A versbeli önprezentáció nem denotatív módon irányul az élőre, a „velő”-re, hanem annak „foszforeszkál”-ását állítja elő, de már az utólagos hasonlat felől. Hasonló és hasonlított, referencia és trópus, az élő referenciális és költői leírásának kereszteződése a fény performatívitasában vagy performatívitasaként adódik, mely fény, a „foszforeszkál”-ás viszont lényegében sem a referenciához („velő”), sem a trópushoz („mint a sarkcsillag”) nem tartozik, egyfajta köztes átmenetet képez, magának a költői önprezentációnak a mozgásaként, amihez képest mind a megadható referencia, mind az identifikálható trópus utólagosak.⁴⁵ A vers végül pedig a „szemhéj” áttetsző-röntgenszerű membránját egyszerre vizuális és taktilis módon inszenizálja: „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk”. És egyszerre aktív és passzív összefüggésként: a szemhéj érint, „simogat” bennünket, „de azért tovább látunk”, vagyis „mi” magunk is aktívan érintjük a szemhéjat a látás (a szem) révén (ahol is persze a látás mint metafora és a szem mint metonímia feszültségbe kerülhetnek).⁴⁶ A költői leírás referenciális és tropológiai rendszereinek ilyen kereszteződése felől „meglátjuk a vizet és kenyeret melyek elbujtak tenyereinkben”, vagyis olvasni tudjuk a kenyér-tenyér-anagrammát (a „kenyér” jelölő elbújik a „tenyér”-ben, akárcsak az „utak” az „összebujnak”-ban *A bőr alatt halovány árnyék* című versben). A diafán szenzórium itt tehát anagrammatikus olvasásként működik, vagyis az átvitelt lehetővé tevő performatívitas nyomként is beiródik (a „tenyerek” újfent az érintést, taktilitást, indexikalitást hangsúlyozzák). A metaforikus kifejezések képi eredetének felélesztése és a köznapi beszédfordulatok poetizálása mint fő poétikai stratégiák⁴⁷ mellett tehát a nyelv materialitásának, anagrammatikus effektusainak egyfajta poétikai olvasása és színrevitele is megfigyelhető József Attila ekkori költészetében. Idáig vezet ez a poétika a metonimizálás mozzanatát, az „átvitel” textuális-materiális „alapjáig”, illetve effektusáig.

József Attila ekkori avantgárd ihletettséggű verseit tehát a következő hármasság mátrixa foglalkoztatja: kinézis, aktivitás és passzivitás együttese és intervallum

⁴⁵ József Attila az esztétista-nyugatos hasonlatozást funkcionálja itt át, referencia és trópus megkülönböztethetőségét, egyúttal a hasonlat alapjául szolgáló predikációt („olyan, mint”) viszonylagosítja.

⁴⁶ Az áteresztő szemhéjak visszatérő motívum Dérynél is, például a már idézett *Barátom nálam aludt* című versben: „a hold [...] a lepilledt szemhéjak mögé / belopózkodott sárgán és habos gondolatokat / eresztett...” A szemhéjak átjárhatósága József Attilánál Dérytől eltérően viszont kétirányú kölcsönösségi viszonyként jelenetkeződik.

⁴⁷ Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *Utak az avantgárdból*. A „beszélt nyelv” metaforikus kifejezéseinek defigurációjáról lásd BARTAL Mária, *és még mindig kérdezem: Hol vagy?* *Énkonstrukciók József Attila három szövegében = Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – BENGI László – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 277.

(membrán, bőr, fátyol) kölcsönös feltételezettsége, ezek összefüggései. Sematikusan tekintve ezeknek felelnek meg az időbeliség, a világ és alany viszonya, a közvetítettség viszonylatai (persze ezek át is fedik egymást, például az intervallum nem csak közvetítő közeg, de temporális viszony is). Mielőtt azonban aktivitás és passzivitás együttesét tekintve kiegyenlítésre, netán dialektikára gondolnánk, meg kell tenni a következő pontosítást: az „árnyék” példáján (*A rákban*) látható volt, hogy a közvetítő lesz cselekvővé, azaz a lírai alany nyelvi létmódját egyszerre jellemző cselekvőségi és elszenvédési viszony nem önmagában erre a szubjektumlétmódra referál vagy erre vezethető vissza (mint egy absztrakt-izolált létezőre), hanem alapvetően a nyelvi közvetítettség, a medializáció mozgása mint a költői önprezentáció létesülése hívja életre. Ezzel az avantgárd ihletettségű költői cselekvésérték mint célképzet hangoztatása („Mikor raktok parazsakat / Már-máron látó szemetekbe, / Hogy ne csak lássanak, / Világítsanak is!” – *Tanítások*),⁴⁸ mely József Attilánál mindig is a diafán közeget feltételezte, az érzékelés olyan aktivitásába megy át, amely közvetített jellegű, médiumhoz kötött (túl a Kassák-féle monizmuson). Ez a transzformáció nyitja meg az utat túl az avantgárdon a József Attila-i poétika későbbi alakulásai felé.

Az eddigiekből viszont az is kiderülhetett (vö. „Röntgenfényből faragták, átsugárzik a falakon és szavaimon”): a költői önprezentáció ilyen mozgása magukat a szavakat mint szavakat is röntgenezi, átvilágítja, boncolja (autopsziát foganatosít) és fiziológiai alapjaikat avagy effektusaikat, implikációikat manifesztálja. Vagyis amíg Kassáknál úgymond csak „a falakon” lát át a versbeli tekintet („aki teremteni akar átlát a falakon” – 48. számozott költemény), addig József Attila versei magukat a szavakat vagy a nyelvet is boncolják, mind virtuális reetimologizációk és jelentésfeltöltődések avagy szemantikai-hangzós dinamizálások révén (vö. például a „hullám” szót *A rákban*), mind anagrammatikus-materiális módon.⁴⁹ Ez nem pusztán poétikai önreflexivitást jelent, hanem többek között az élő vagy az elevenesség, az élet fogalmainak és képzeteinek problematizálását, áthelyezését és nyelvi-textuális közvetítettségű életeffektusok generálását vagy evokációját, innen vagy túl a tudati jellegű (ön)reflexivitás horizontján. Egészen odáig, hogy megfordul a röntgenezés iránya: nem egyszerűen kívülről irányul az előre, instrumentális módon, a költői apparátus kvázi-technikai beavatkozásának értelmében, hanem ezen apparátus is mintegy visszaolvashatóvá válik az élő fiziológiai effektusai felől, amelyeket persze ugyanezen apparátus mint önprezentáció evokált vagy vitt színre. Az élőben manifesztálódó nem-kulturális, nem-kódszerű nyomok felől is olvashatóvá válik a nyelvi dimenzió, persze ugyanakkor ennek határait is utalva. A nyelvi közlés fiziológiai eredete egyszerre aktivizálja a kimondást és ugyanakkor veszélyezteti azt, egyfajta nem értelmes, nem-szemantikai moraj (ami némaság is lehet) jelentkezésével.

Poétikailag mindez úgy valósul meg, hogy a jelentésátviteli mozgások metonimikus szerveződése nyomszerűségeként, nyomok vagy inskripciók beíródásaként is meg-

⁴⁸ A *Tanítások* motívumainak továbbírásához (például a *Milyen jó lenne nem ütni vissza* című versben) vö. SZABOLCSI, I. m., 564–567.

⁴⁹ Ez természetesen Kassáktól sem volt idegen, lásd például a „nyelv”-„enyv” anagrammát a 6. számozott költeményben.

nyilvánul. Ez a nyomszerűség mármost fiziológiai nyomatékkaal is bír, engrammok beíródásaként az élőbe vagy elevenbe, a test anagrammatizálásaként. Fontos, hogy a „test” jelölő is önkényes itt,⁵⁰ hiszen a „test” itt nem integer entitás vagy felület, hanem dimenzionalitás, amennyiben itt a testbe behatoló, azt feltáró, kívülre fordító vagy helyező tekintetek és operációk működnek.

Név és aláírás között – az „élet” ígéretei
„József Attila, hidd el...”

A „József Attila, hidd el” kezdetű vers a tulajdonnév poetizálásával ugyancsak jellegzetes avantgárd gesztust idéz meg, amely magyar viszonylatokban *A ló meghal a madarak kirepülnek* emlékezetes sorával illusztrálható: „én KASSÁK LAJOS vagyok”. Itt az aláírás szuverenitása, asszertív jellege feltételezhető, összhangban Kassák költészetének uralkodó modalitásával.⁵¹ József Attila verse tulajdonnév és aláírás bonyolult viszonyát állítja elő.⁵² Már az ezzel a verssel nagyjából egy időben keletkezett *A fergeg teg ormán* című költemény is tematizálta a tulajdonnév (megszólításának, hívásának) problémáját („Néha meghalljuk nevünket, de akkor ott vagyunk, ahol a madár se jár”), a köznapi beszédfordulatba transzformálva a név effektusát.

Itt a megszólítás sajátos deixise (a név vagy a személy aposztrofálása, önmegszólítás vagy a másik megszólítása?) a beszéd grammatikai és pragmatikai viszonyainak különös szubverzióját eredményezi. A „József Attila” megszólítás te és ő közötti oszcillációt eredményez: ha a megszólítás a névre magára irányul, akkor annak perszonális hordozója mintegy öként (a harmadik alakzataként) jelenik meg a versben, ha a személyre, akkor a név lesz az ő, a harmadik funkciója. Így a grammatika deiktikus viszonyainak meghatározatlansága, plaszticitása a megszólítás többértelműségét, én és te felcserélhetőségét nyilvánítja meg. Ezzel a vers központi problémája az apellatív beszédmagatartás keretfeltételeinek felderítése, a megszólítás illokúciós nyomatékának visszanyerése avagy újradefiniálása lehet. Összekapcsolva ebben a tulajdonnév és a megszólítás mint a nyelvi létesítőerő funkcióit. A név megszólításának, felhívásának érdekes gesztusa ugyanakkor nemcsak a megszólított, de a megszólító instancia azonosíthatóságát is problematizálja. Tulajdonképpen maga a világ szólítja meg a nevet avagy az általa megidézett személyt, a világ (mely szó kétszer is előfordul a versben, állandósult kifejezésekben), mint a másik vagy a külső, egyfajta kívülség. Ebben az inverz alakzatban nemcsak az önmegszólítás vs. másik megszólításának kérdése áll fenn, hanem magának

⁵⁰ Pontosan a Grünbein-féle értelemben: „A vers – ideális módon – a gondolkodást fiziológiai rövidzárlatok sorozatában mutatja be. Minden kisülésre azonnal ismét a feszültség felépítése következik és fordítva. Az ehhez szükséges energiát olyan komplexum szolgáltatja, melyet igazából csak elégtelen módon lehet megnevezni a testtel, mivel sokkal mélyebben hatol a bőr alá.” GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, 41.

⁵¹ Ehhez az aláíráshoz lásd BÓNUS Tibor, *Avantgarde, történetiség, szubjektum*. A ló meghal a madarak kirepülnek = *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 129–130.

⁵² A versről korábban Bartal Mária készített fontos és jelen kísérlet számára is név és aláírás viszonyát tekintve irányadó elemzést (nem térve ki azonban például az élő gazdag motívumrendszerére a versben). BARTAL, I. m., 268–290.

a megszólító instanciának az identifikációja. A világ vagy a másik nyelve ugyanakkor egyfajta preperszonális „élet” (a „tisztaság” Kassák és József Attila számára ekkoriban fontos motívumkörével jelölve), úgy is mint potencialitás vagy keletkezés mozzanatával áll kapcsolatban („a világra hozott”, „így lesznek frissek és épek”, „nőnek, ha elültetjük”), például a „születés” mozzanatában, a tervezett élet külső oldalán – úgy is mint a genealógia fölötti rendelkezhetetlenségben (ami itt már az *Eszméletet* előlegezheti).⁵³

A versben a kurzivált tulajdonnév szerkezetébe legalább kétféle feltételrendszer íródik bele, a nyelv és a fiziológiai értelemben vett „élet” (a második sor kezdőszava) szintjén. A megszólítás mint nyelvi önprezentáció, nyelvi aktus mintegy közvetít az elevenség referencialitása és a tulajdonnév arbitraritása között. A megszólítás exponálása a vers önprezentációs szintjén a tulajdonnév költői invencióját, jelentéstani remotivációját hivatott fogatosítani.⁵⁴ Vagyis a vers önprezentációs struktúrája egyszerre adja és idézi a nevet mintegy az élőbe történő beleírás, egyfajta performatív hitelesítés példjaként.⁵⁵ Ennek a performatívitásnak a megszólítás a módusza a versben, amivel a név által megidézett vagy ígért identitás kívül helyeződik, a másikkal vagy másokhoz kerül: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy benne lakik, az bizonyos.” Ezt a másikat (egyfajta finalist, az idézett sorban ikonikus módon, az utazás értelmében) már a „mégiscsak *másért* örülünk neki” többértelműsége is megelőlegezte. A tulajdonnév a másik nyelvének horizontjába helyeződik át, a vers diktátumszerűségének indexe lesz.⁵⁶ Ez a diktátum-jelleg a tulajdonnév megszólításában, ezáltal ellenjegyzésében (legalábbis ennek ígéretében) úgy is jelentkezik, mint a költői artikuláció szomatikus-fiziológiai feltételezettsége, a „szív(ünk)be” történő beírás síkján. A fiziológia nyelve a másik nyelveként manifesztálódik, ám természetesen az én nyelve, hangja általi közvetítésében, ezen hang textualizálódásában, nyomszerűségében.

A megszólítás mint kívülhelyezés történik meg a versben, a tulajdonnév pedig ennek nyomaként materializálódik. Vagyis a név bizonyos materialitása ellenében hat a tropológiának, az esztétizáló helyettesítés törvényének az élő fölött („Az életet hiába hasonlítjuk...”), ennyiben a megszólítás szó szerint világra, nyelvbe születést inszceníroz. Egyfajta második születés ez, amelyben a fiziológiai folyamat és a névadás egymásra másolódnak. A megszólítás ugyanakkor a hitre apellál: „*József Attila*, hidd el...” A hit mindig a lehetetlenhez kötődik, a lehetségesben nem kell/lehet hinni,⁵⁷

⁵³ Amely preperszonális életben elkülöníthetetlené válhatnak emberi és állati tartományai, vö. ehhez József Attila Vágó Mártához írt leveléből: „Nem éltem-e át már születésem előtt a fajok evolúcióját az amőbától, és huszonhárom és fél évvel az egész emberiség történelmét?” József Attila – Vágó Mártának, 1928. október 22–23. = JÓZSEF levelezése, 313.

⁵⁴ A „jó” jelző háromszori előfordulása a versben és homonímiája a „József Attila” név első két hangjával szembeötölő.

⁵⁵ Bartal a „megszólaltató olvasót, az intonációs ént” (a „hidd el”-ben) „a grammatikai én [aki a „nagyon szeretlek”-ben beszél] hitelesítője”-ként értelmezi. BARTAL, I. m., 274.

⁵⁶ Jacques DERRIDA, *Was ist Dichtung?* = Uő., *Auslassungspunkte*, ford. Karin SCHREINER – Dirk WEISSMANN, Passagen, Wien, 1998, 299–304.

⁵⁷ Jacques DERRIDA, *H. C. für das Leben, das heißt...*, ford. Markus SEDLACZEK, Passagen, Wien, 2007, 12.

a tulajdonnév paradox megszólítása kiemeli ezt a lehetetlenséget. A tulajdonnév megszólítása mint invenció a Múza invokációjának áthelyezett alakzata is lehet – költészettörténeti síkon az avantgárd materializáció horizontján⁵⁸ –, ahol a lírai én hangja a múzsai inspiráció fordítási, megjegyzési médiumaként funkcionál, inkább fiziológiai, mint tudati síkon, el egészen az emberi és állati közötti különbségtétel kérdéssé válásáig („én a pacstírták hajnali énekében heverészek”, ahol a zenei mozzanat felerősíti a nem-reflexív, affektív síkot).

A hit elnyerése az önprezentációs szinten egyfajta nyelvi-poétikai újjászületéssel kapcsolódik össze: a „látod” jelenidejűsége mintegy a megszólítás síkján történő folyamat is változtatja „a világra hozott” mozzanatát. Ez átsugárzik az élő mozzanataira is, hiszen a „hidd el” vonatkozhat az „örököltem” és az „áldott jó asszony volt” tanúsítására is. A „hidd el (, hogy nagyon szeretlek)” affektusa lesz az a mozzanat, amely az endoszomatikus-biológiai és exoszomatikus-kulturális szférák közötti határon mozog, ezek kereszteződését vagy érintkezését – mint magának a megszólításnak a fiziológiai látenciáját – tanúsítja. A megszólítás mint odafordulás, kommunikatív, sőt performatív gesztus megelőzi a megnevezést és egyfajta affektust gerjeszt, avagy abban fogant, pre- vagy parapredikatív dimenzióban, mondhatni a megszólítás idegi vagy neurofiziológiai feltételezettségében. Ehhez képest a név megszólítása hangsúlyozottan utólagos, ugyanakkor mégis ez az utólagosság és egyidejű kívülhelyeződés reprodukálja azt a diktátumjellegét, ami már a megszólításnak mint a másiktól elnyert szónak is alapjául szolgál. A tulajdonnév expozíciója pedig a megszólított másik egyediségét nyilvánítja meg, ezzel a „hidd el” szinguláris hívását hangsúlyozza. Ugyanakkor el is választja ezt a beszélőtől, legalábbis nyilvánossá teszi, kihelyezi a hangot a világba (vö. „világra hozott”), visszaolvashatóvá teszi mások által. A tulajdonnév ezzel a megszólítás hangképévé válik.

Ugyanis a név mint olyan megszólítása kívülhelyező effektust gerjeszt: a tulajdonnév megszólítása írásosságot implikál, ennyiben a megszólítás, a költői hang textualizálódik. Betű szerinti szinten is: az „áldott” és „látod” egymás anagrammái, vagyis a megszületés és megszólítás párhuzamba kerülnek (az „áldott”, „látod”, „hozott” ráolvasásszerű-mágikus sorozatában), ugyanakkor az embrió textuális létmódját az anagramma, az egyik szóban elrejtett potenciális másik szó mintázza. A megszólítás ekként materializálódik, textuális folyamatban fogant, mely fiziológiai processzust is jelent, egyfajta második szül(et)ést. A tulajdonnév általi inspiráció ezt a kettős történetet idézi elő a lírai hang és annak pszichoszomatikája általi közvetítésben. Itt a tulajdonnév a másik nyelvének indexe, már eleve elválasztva magától és kívül helyezve az ént, akinek hangja az így kettőssé tett megszólításban el is válik önmagától, legalább annyira érkezik a másiktól, mint önnönmagától. A tulajdonnév nyelvvel beszélés bizonyos diktátumjellege előhözza a közlés testi-szomatikus feltételezettségét, fiziológiai impulzusait, amelyek nem állnak a beszélő hatalmában. Ezen feltételezettség textuális

⁵⁸ *A bőr alatt halovány árnyék* című későbbi versben a te megszólítása ugyancsak lehet egyfajta múzsai invokáció emlékezte (például „te táncolsz”), különösen az utolsó sorban, amely a múzsai hang textuális mnemotechnikájaként inszcenírozza magát, többszörösen anagrammatikus módon: „néma négek sakkoznak régen elcsendült szavaidért.”

nyomai lehetnek a versben kísértő anagrammák, nem utolsósorban éppen a benne elsőként megnevezett tulajdonnév anagrammatikus árnyékai.⁵⁹

A perszonalizáció ezáltal interszjektív eseményként vagy tapasztalatként, a másik nyelvének effektusaként nyilvánul meg, ahogy a vers központi sora megfogalmazza: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”. A „bennetek lakik” utalhat az embrionális motívumra, a születés és megszólítás közötti párhuzamra. A sor első felének modalitása mindazonáltal pusztán ígéri ezen „Önmagunk” megtalálását. Itt is a külsőlegesség tűnik fel: a „jegy” a tulajdonnévvel kapcsolható össze, amelyet végső soron a másik ellenjegyez vagy ír alá. A vers erre az összefüggésre alapozza a közösségteremtés ígérését, egyfajta kollektív test („bennetek”, „szívünk”, „Igazi lelkünket”) vízióját, ami jellegzetes avantgárd gesztus, de itt a közvetítettség és ez általi ambivalenciák hangsúlyozásával.

Megszólító és megszólított(ak) ilyen differenciális viszonyát mintázza tehát a tulajdonnév referenciális megkettőződése, a performatív síkon úgy is, mint a név és aláírás kapcsolata. Ez a kapcsolat ugyanis nem működhet az ígértszerűség nélkül (ami a vers egészét átjárja),⁶⁰ a név ellenjegyzése mint invenció nélkül. A megszólítás inherens jegye volt a „hidd el” esküje, amely lehetetlenséget feltételez, ennyiben a megszólítás visszaíródik ebbe a lehetetlenségbe és a „mintha” móduszába írja át a vers közlésstruktúráját. A tulajdonnév a maga részéről visszaíródik a nyelv mondhatni fiziológiai-testies potencialitásába, egyfajta betűszerűségbe, ebben végbemenő diszperziója pedig párhuzamos a megszólítottak meghatározatlan többes számával („bennetek”, „szívünk”, „lelkünket”). Ahhoz, hogy ez végbemenjen, a névnek meg-jegy-zettként kell manifesztálódnia (amit már a megszólítása implikál), bizonyos értelemben az ígérlet mnemotechnikájaként funkcionálva. Ez pedig meg-jegy-zést implikál, amit viszont az aláírás mint ellenjegyzés ír be. Ez az ellenjegyzés a versben invencióként jelenetездik, „az életnek ígért élet” invenciójaként,⁶¹ magának az ígérletnek a feltalálásaként. A vers egészének promisszív modalitása az élet ilyen megelevenítésére, az elevenségre mint a megígért, felesküdt élet mozzanatára⁶² irányul, illetve ezt hajtja végre, legalábbis mint ígérletet (ami persze nyitva is marad). Ha az élet nem akarattól függ⁶³ (vagyis nem esztétista-eszközszerű vagy avantgárd-eszkatologikus horizontban gondolandó el: „hiába hasonlítjuk cipőhöz...”, „Naponta háromszor megváltják a világot...”), akkor valóban „másért örülünk neki”, akkor csak ígérlet függvénye lehet. Ami jellemzően nem a halott animálására, hanem az élet megelevenítésére (Gottfried Benn-nel szólva „provokálására”) irányul, ám újfent nem a halott ellenében, ezzel nem ellentétben. Ezt az összefüggést József Attila ekkori versei a „tisztaság” motívumrend-

⁵⁹ A vers metapoétikailag központi sorában, a „jó, meleg dalok” első két szavában a magánhangzók megegyeznek a „József” név, „a szívünk alá”-ban pedig az „Attila” név magánhangzóival (akárcsak „a pacsirták hajnali énekében” első két szavában is).

⁶⁰ Vö. BARTAL, I. m., 283.

⁶¹ DERRIDA, H. C. *oder das Leben, das heißt...*, 57. Vö. az „élet az élet számára” kifejezéssel: Uo., 131.

⁶² Például a következő sorban: „A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá” Az életnek megígért élet ugyanakkor nem organikus jellegű, mint azt az „ünneplő ruhák” motívuma jelzi (A bőr alatt halovány árnyékban: a „szívemben kivásalt ruhát hordok”).

⁶³ DERRIDA, H. C. *oder das Leben, das heißt...*, 24.

szerevel és szemantikájával írják körül (itt is a zárlatban), amely Benjamin némileg később kidolgozott, fentebb idézett elgondolásainak értelmében inkább „megtisztításra” mint folyamatra utal, nem valamely előfeltételezett tisztaságra. Vagyis az „életnek megígért élet” a „megtisztítás” valamifajta performativitását jelenti. A tulajdonnév megszólítása mint annak ellenjegyzése ezért nem jelölés, hanem annak felhívó effektusa, „apellatívává válása”⁶⁴ mint második élet, egyfajta túlélés adása. Ez az apellatívává válás előzi meg a tulajdonnév konvencionális értelemben vett arbitraritását és ez a keletkezés érintkezik a fiziológiai élet potencialitásával a versben. Az ellenjegyzés – a költői megszólítás – ezt az apellatívává válást idézi meg és manifesztálja a nyelv testébe való beleíródásként.

Ezt a külsőlegességet, a kívülről megjegy-zést mint a „szív” megtanulását (a szív általi megtanulást) írják körül a vers utolsó sorai, többszörösen visszautalva a nyitányra. A „szívünk” a „nagyon szeretlek” mozzanatát nevesíti, ezt az „Igazi lelkünk” fejt tovább, hogy végül további síkon is összekapcsolódjanak, az „elültetjük” és a „örizzük meg” szinonímiájában, ami a „szív” és az „Igazi lelkünk” kívülről megtanulását, diktátumszerűségét implikálja. A „szívünk alá” ugyanakkor visszautal az „áldott állapot” képzetére (az anyák „a szívük alatt hordják a gyerekeiket” klisé evokációjával), vagyis a kívülről megjegy-zés az élöbe történő beírást, ennek potencialitását jelenti (nem egyszerűen organikus-biológiai jelenséget). Végül az „áldott” transzcendens érteleme összekapcsolódik az „ünnepek” szemantikájával, felerősítve a nyilvános-ritualizált-személytelenítő jelentéselemet,⁶⁵ vagyis a líraiság „epideiktikus” dimenzióját.⁶⁶ Ezzel természetesen újra előtérbe hozva az ismételhetőség mozzanatát, az életnek megígért élet eseményszerűségét mint a közösségteremtés ígérését.

Összefoglalva: a tulajdonnév autorizációja az aláírás mint ellenjegyzés funkciója lesz, ezt az ellenjegyzést viszont csak a másik(ok) nyelve hajthatja végre, ami fölött a lírai alanynak nincsen hatalma, csak hívhatja, illetve ígérheti azt. Ezért a tulajdonnév diszperziója, szétíródása a versben a megszólítottak határozatlan többes számával, megtöbbszöröződésével korrelál. Maga az anagrammatikusság kettős horizontba kerül: egyszerre vonatkozik valamiféle potencialításra a keletkezés fiziológiai síkján,⁶⁷ illetve a nyelvi síkon a grammatika meghatározatlan deiktikájának plaszticitására, továbbá a név szétszóródására mint maradékra vagy morajra, egyfajta sebre (például az állattá válásra).⁶⁸ Vagyis az anagrammatikus dimenzió (határainak megállapíthatatlansága) megelőzi a megnevezést, ugyanakkor követi is azt mint a név, az ellenjegyzés szétíródásának effektusa. Ezért jellemző a versben a kétféle idősíki: a születés

⁶⁴ Uo., 129.

⁶⁵ Ez a vonás szintén visszatér A bőr alatt halovány árnyék zárlatában, a sakkjáték motívumában.

⁶⁶ Jonathan Culler használja ezt a retorikaelméleti kifejezést a líra nem-fiktív nyelvi-retorikai dimenziójának megvilágítására. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge, 2015, 115–116.

⁶⁷ „...a szöveg [...] – megszólalás előtti állapotba való – visszahúzódnak a dadaista gesztust idézi.” BARTAL, I. m., 284.

⁶⁸ Az „állattá válás” (devenir animal) kategóriája Deleuze-nél éppen a grammatikai determináció függesztését jelenti, magának a „keletkezés”-nek a történetét, úgy is mint a pre- vagy transzperszonális viszonylatokét. Vö. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve, Berlin, 1993, 377. „A fiatal lány vagy a gyermek nem lesznek/válnak valamivé, hanem maga a keletkezés: gyermek vagy fiatal lány.”

előtti idő vagy magának a születésnek az eseménye, és az ígéretség ideje, a jövő érkezése.

A vers lényegében ellenversként is felfogható Kassákkal szemben, amelyben József Attila egyrészt megmutatja, hogy magasabb szinten műveli az avantgárd poétikát, másrészt a politikai cselekvés alapvetőbb feltételezettségét igyekszik kijelölni. A verset átszövik a Kassák-allúziók a számozott versekből: „de ki ismer minket egyedül inni a fényből barátok közeli melegsége / utazások önmagunkban” „a terhes asszonyok mind egyidőben vannak velünk te azt mondod az idővel vagyunk / áldottak összekevert órák keringenek fölöttünk és lassan kimaradunk a partok közül” (40. számozott költemény); „az emberek speciális vonatokon utaznak önmagukban” (25. számozott költemény). Látható, hogy József Attila a másik és „önmagunk” viszonyát kölcsönössé alakítja, ám az ígélet performativitásának dimenziójában, míg Kassáknál mindez felszólító modalitásban jelentkezett: „aztán állítsuk be a szemaforokat / s induljunk el a testvérek felé akik nyugodtan alszanak / az elsüllyedt szigeten” (Uo.).⁶⁹ A kassáki „le vagyunk kötve önmagunkhoz” azt jelentette, hogy „nincs aki megváltson bennünket” (36. számozott költemény), ezzel szemben József Attila verse a „megváltás” elvontságára figyelmeztet és az „önmagunk”, az ipszeitásnak a másik nyelve általi feltételezettségére. Különösen érdekes itt a „megváltani” másik jelentésének („megvásárol”) aktiválása a „jegyet szerezni” kifejezésben, ebben az implicit szinonímiában a metaforika metonimizálása, betű szerintivé alakítása történik (párhuzamosan a név materializációjával). Ezáltal a „megváltás” esetlegessége hangsúlyozódik, amiként a „jegy” elhasználása (az „Önmagunkhoz” vezető út során), majd eldobása a tulajdonnév transzgresszióját, szétírását jelenítheti meg ikonikus módon (a tulajdonnév és a „jegy” egymás megfelelői).⁷⁰ Végül a vers infratextusa lehetnek a következő kassáki sorok: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne” (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A kassáki bizonyosság József Attilánál ígéretté változik, a másik nyelvét hívó és annak ugyanakkor kitett invokációvá, míg a „bizonyos” nem-referenciális evidenciája éppen erre a kölcsönösségre vonatkozik. Az „újjászületés” egyrészt csak megígért lehet, másrészt az ígélet a másik ellenjegyzés(ének) függvénye. A „szív” pedig nem előfeltételezett keretként funkcionál, hanem mintegy az inskripció vagy diktátum fiziológiai médiumaként: a „gyémánt” *fénye* világít potenciális módon a „szív”-ben,⁷¹ beíródva abba, mintegy egyszerre belülről és kívülről érkező röntgensugárként működve.

⁶⁹ Kassák ezt később, az 1931-es *35 vers* című kötetében már narratív motívumként inszenírozza: „nem ismertük születésed óráját nem jártunk az úton ami hozzád vezethetett volna / s egy napon mikor te elindultál önmagad felé összetalálkoztál mivelünk” (75. számozott költemény)

⁷⁰ Vö. ehhez József Attila Vágó Mártának írott leveléből: „Megjegyzem, hogy nem érdekel, ki mit mondott előttem, új-é az, amit mondok, mert az sem érdekel, hogy én mondom, – az egész gondolatsort, és pedig minden esetben önértéke foglalkoztatja szellememet, amely (az egyetlen »aki«) ha hord is magán annyi egyéniséget talán, mint fülcsigám és érzelmeim, mégis tisztán önmaga értékeiért való, annyira, hogy József Attila mellette jelentéktelen esetlegesség csupán.” József Attila – Vágó Mártának, 1928. október 11. = JÓZSEF *levelezése*, 298.

⁷¹ Kassáknál a gyémánt többször a fényével asszociálódik a számozott költeményekben, például: „látjuk a csillagok gyémánt-vándorlásait” (31. számozott költemény).

Az aláírás eme poétikája továbbfolytatódik József Attila költészetében, például a *Téli éjszaka* zárlatában: „Mint birtokát / A tulajdonosA.” Itt a lírai én nem annyira birtokosként, mint inkább a „téli éjszaka” ellenjegyzőjeként figurál (ebben az ellenjegyzésben létezve, ezért „Mint birtokát” és nem valamely rendelkezés értelmében, hiszen az ilyen birtokba előbb-utóbb „háziúr települ”...). Az *Eszmélet* 10. szakasza sorjázza a „ja” hangsort (belső rímmel is megtámogatva) és pontosan abban a kontextusban, amelyben jelen értelmezés mozgott:

Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzí meg,
ki nem istene és nem papja,
se magának, sem senkinek.

A „halálra ráadásul” kapott „élet” az az élet, mely nem áll ellentétben a halállal, inkább megígért, ellenjegyzett élet – a „visszaadás” itt az az ellenjegyzés vagy affirmálás (egyfajta második „igen”), amely az 1924-es versben mint ígélet jelenetездődött („Igazi lelkünket [...] gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre.”). A „szív” is felbukkan, és a harmadik sortól artikulált „tudás” ezen szív tudása is lehet, vagyis nem pusztán kognitív-reflexív mozzanat, de a kívüliség (a „talált tárgy”) függvénye, az életnek („a talált tárgy”-nak) megígért második élet (a „visszaadás”) indexe. Ezt a „szív”-et a „talált tárgy” diktátuma, illetve a „visszaadja” ígérete élteti, dobogtatja, nem valamely elsődleges organicitás.

Az emlékezet hang és némaság között A bőr alatt halovány árnyék

A kívüliség indexei, az anagrammatizáció erősen előhívja az emlékezet kérdését, az időbeliség problémáját. Már *A rák* is olvasható volt – minden jelölten térbeli mozgás ellenére – potenciálisan a Te emlékének megidézéseként (ennyiben a Te mintegy az emlékezetben is „barnul”), a *Riának hívom* is finoman nyitva hagyta a „Haj, de igen messze van” jelentését (ez időbeli is lehet). Az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* viszont már reflektált-metafiguratív módon is az emlékezet beszédhelyzetéből íródik.⁷² Ebben a versben a fiziológia röntgenézése a képi sík mellett a hangra is kiterjed mint az élő közvetlenség, az önaffekció, a vokális jelenlét médiumára. Itt magát a lírai hang röntgenezik, a szöveg a lírai hang röntgenképeit állítja elő.

⁷² Hasonló elmozdulás figyelhető meg Kassák későbbi, a *35 vers* című kötetében összegyűjtött számozott költeményeiben, két példa a kötet első két verséből: „emlékezetemben világítanak lépteid” (66. számozott költemény); „az emlékezés kötelein csüngök” (67. számozott költemény).

A vers már címében és első sorában a röntgenezés olvashatósági metaforikájára is emlékeztethet. Ugyanakkor a számos temporális implikáció („amikor megszólítottalak”, „munkám kell elvégezni”, „még sokáig fogok élni”, „5 hete nem tudom”, „az idő elrohan”, „régén elcsendült”) ezt időbeli összefüggésszerré változtatja, az utolsó sor metafiguratív trópusa értelmében az emlékezés beszédhelyzetében helyezve el a mondottakat. Ez a történet tudati alapon nem értelmezhető vagy leírható a lírai én diskurzusában („nem szabad, hogy rád gondoljak”, „5 hete, hogy nem tudom mi van veled”, „nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?”), amit az animális önreprezentáció is kiemel (mint *A rákban* is), továbbá a játék (vö. sakk) cselekvésvívuséget felfüggesztő értelmében. Mindez a lírai én deszobjektívációját eredményezi több síkon is: a képek öndestruktivitásának, valamint a hang textualizálódásának és térbeliesülésének (megszólítás emlékezeti távlatba helyeződése, kívülhelyeződés, anagrammák) szintjén, egyfajta médiumközi játékban. Másképpen: a szubjektumok plaszticitása lép elő, amennyiben a te a táncban, az én a játékban oldódik fel, azaz táncként, illetve játszóként vannak jelen. Ez a játék a lírai hang genealógiája fölötti rendelkezhetetlenség indexe is.

Az emlékezet itt lényegében fiziológiai folyamatként vagy jelenségként jelenítődik meg (nem pusztán tudati-kognitív tevékenységként), az emlékezés mint érzet vagy perceptum hangulata lengi be a szöveget. Ez megmutatkozik a már ismerős eljárásban, a metaforikus látványszerűség metonimizálásában, egyúttal persze egy nyelvi klisének az elfeledett képi értelmére való visszavezetésében: „az idő elrohanat vérvörös falábakon”. Az élő és élettelen szemantikai feszültsége feltűnő itt, az élő egyfajta protézisszerűsége, mely megelőlegezi a „néma néger” (mint fából készült sakkbábuk) révén a „régén elcsendült szavak” protetikáját a sakkjátékban. Ez a sor Török Gábor észrevétele szerint Kassák egyik verssorára utalhat vissza („s a nap jött velünk az űrben arany mérőfalábakon” – *A ló meghal a madarak kirepülnek*),⁷³ azonban szignifikáns különbségek vehetők észre közöttük. Míg Kassák képe mimetikus módon megfejthető (természeti vizuális összefüggés alapján, noha a „nap” az utazás függvénye lesz), addig József Attilánál az absztrakt jelentéstan („idő”) feltöri a kép észlelhetőségi horizontját, igazi nyelvi képként prezentálva azt. Ez az allegorikus szerkezet persze kollokvialis kifejezés („rohan az idő”) alapján áll elő, ugyanakkor szó szerintivé téve vagy metonimizálva a „vérvörös falábakon” által: ebben az élő–holt-ellentét sejlik fel, a nyelv által jelölt idő, magának a metaforának egyfajta protézisszerűsége. Az „idő” szó szerinti megállítása a biológiai időre is vonatkozik („vérvörös”), ezzel a kifejezés képi eredete nem pusztán életre kel, de utólagos-allegorikus vonása is hangsúlyozódik (akárcsak a „szívemben kivasalt ruhát hordok”, ahol az organikuson tételeződik a külső). A megszólítás ezen körülmények között mnemoteknikaként működik – nem jelenvalóvá tétel a funkciója, hanem emlékezeti aktus. A hang – és éppen a megszólítás hangja – nem organikus adottság, hanem olvasható hang, amennyiben múltkaraktert visel magán (a nyelv általi megállítást élettelenséget, némaságot előidéző értelmében). Mindezt felerősíti a „tánc(olsz)” jegyében is felfogható önprezentáció: a vers eszerint egy tánc szkriptjeként is olvasható (a sakkjáték és rendszerének motívuma is lehet ezen szkript),

⁷³ TÖRÖK Gábor, *József Attila-kommentárok*, Gondolat, Budapest, 1976, 226.

amely a táncoló test „mozgásai időbeliségének látenciáját” implikálja „a notacionális szempontból tekintett koreo-grafikákban”.⁷⁴ Ezt az olvashatóságot a vers kiterjeszti időbeli összefüggésekre, az utolsó sor értelmében egy nem-jelenlévő „tánc” olvasásaként prezentálva magát: felerősítve, illetve temporalizálva ezáltal a táncszkriptek megfejtésének azon mozzanatát, amely azt jelenti, hogy ebben „olyan nyomot követnek, amely a nyitottba vezet: amely csak utal arra, amit *the letter/a* betű éppen *nem mond*”, a tánc időbeli-narratív konstrukcióját „ennyiben mindig megnyitva *blind spots*, hézagok által – és ezek érintik a testmozgást, a végtagok mozgását, a lélegzést, a teljes oszcilláló mozgást *graph* és test között”.⁷⁵ A vers ezt a hézagot, intervallumot az afónia, és ezáltal a felejtés mozzanataként vezeti elő. Az „optikai ritmus mnémikus hatásában”⁷⁶ érdekelt a szöveg, ugyanakkor ez a hangzás, a vokalitás, a „régén elcsendült szavak” némaságát idézi elő.

Ez az afónia több szinten is megjelenik a költeményben, leginkább radikális módon a „régén elcsendült” környezetében, mely kifejezés mégsem pusztán időbeli múltkaraktert jelent, hanem az anagramma írásszerűsége, a betű szintje által generált strukturális múltbeliséget (ezt az „én” hipogramma a „néma néger”-ben, a „régén” anagrammája, a „néger” mondhatni evidens módon jelzi, továbbá a „vérvörös falábak” asszociatív kapcsolata a sakkfigurákkal, mely „falábakon” „az idő elrohanat”).⁷⁷ Egyesre irányul a te egykori szavaira mint emlékezett szavakra, ugyanakkor felülírja az én aposztrófikus szólását, dezartikulálja ezt mint „saját” hangot és mint megszólítást. Ezt a kettős (a)fonikus irányultságot nem lehet szétválasztani: a „régén elcsendült” szavak a lírai én saját szavaira is vonatkoznak, az ő idejük is mintegy „elrohanat”. Az idő mulandósága itt tehát nyelvi-textuális szinten mutatkozik meg: a lírai én szólásának anagrammatikus felülírásában, a hang kioltásában, egyfajta afóniában. Vagyis a hang lényegi tűnékenységét, tranzitorikus jellegét az írásosság nem kompenzálja, hanem mintegy materializálja a hang mint jelenlét hiányát. Ezáltal a hang tűnékenységének mondhatni másik oldala, egy radikálisan afonikus dimenzió sejlik fel, mely talán már itt is, de a József Attila-költészet későbbi alakulásában egyfajta időn-kívülség mozzanatát fogja megnyilvánítani. Mindenesetre az „élet” a versben mint a tudaton túli vagy előtti, egyfajta tudatelőttes idő formájában van jelen, mondhatni időperceptumként.⁷⁸

⁷⁴ Vö. Gabriele BRANDSTETTER, *Schriftbilder des Tanzes. Zwischen Notation, Diagramm und Ornament = Schriftbildlichkeiten. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, szerk. Sybille KRÄMER – Eva CANCIK-KIRSCHBAUM – Rainer TOTZKE, De Gruyter, Berlin, 2012, 67.

⁷⁵ Uo., 71–72.

⁷⁶ A korban például a pszichoanalitikus indíttatású pszichotechnikai elméletek és gyakorlatok „a ritmika átfogó elméleteit” próbálták megfogalmazni, vö. Stefan RIEGER, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 122–123. A „táncos, személyes ritmusa és fiziológiai rezonanciája”, „ember és ritmus szinkronizálása” kapcsán vö. Uo., 112–113.

⁷⁷ Az „elcsendül” ekképp finális módon is érthető: a csenddé válás (performatív) értelmében. Ezek az összefüggések egyébként a *Téli éjszaka* analóg effektusait is előlegezhetik. Az „utak összebújnak a hó alatt” is anagrammatikus módon működik, ugyanakkor a diafán effektust is felillantva, illetve textualizálva a térbeliesülés játékát. (A sor egyébként idézet is lehet Szabó Lőrinc *Föld, erdő, isten* című kötetéből, a XIV. versből: „Ma az utak is összebújnak az erdő bozontos mellén”).

⁷⁸ Vö. Byung-Chul HAN, *Duft der Zeit*, Transcript, Bielefeld, 2009, 55. A „perceptum” fogalmához lásd Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mi a filozófia?*, ford. FARKAS Henrik, Műcsarnok, Budapest, 2013.

A hang ekképp térbeliesül, ám nem valamely tárgyiasság értelmében, hanem a másik instanciájára való kivetülésében és a „világban” történő szétszórásában, exteriorizációjában (vö. például az „ember” általános névmással). Vagyis a térbeliesülés ezt jelenti: a hang világban adódik, a hang kívüliségét vetítve fel.⁷⁹ A hang tropológiájának a hang ilyen térbeliesülése megy elébe: megsokszorozódása a világban (például visszhang), a külsődlegességben, a jelben. A hangban megnyilvánuló írás tehát a hang kívüliségét állítja elő,⁸⁰ a nyilvánosság, egyfajta ritualitás értelmében is („szívemben kivált ruhát hordok amikor megszólítlak”, azaz maga a megszólítás hangja térbeliesül), de a „te táncolsz” mint egyfajta pantomim értelmében is. Következésképpen a hangképben nem a hang a szenzorikus minőség, hanem jelölő vonása teszi azzá (ellentétben a képpel).⁸¹ A jelölő vonás írásfüggése viszont dezartikulálja is a hangot (vö. anagramma) és éppen mint (feltételezetten) *saját* hangot. Ennyiben a hang-kép nem annyira hallható, mint inkább olvasható („régén elcsendült”). A tudatalatti mondhatni nyelvi eredetű ebben az értelemben.⁸²

A hang tehát nem garantál jelenlétet – inkább mnemotechnikai effektusok lépnek elő, tulajdonképpen a kezdő és a záró sor ilyenek (utóbbi tematikusan is), a kép inskripciója az idő múlékonyságának felerősítése, ugyanakkor egyfajta megállítása (két eltérő képzetkör összevillantásának nyelvi „idejében”). Az idő a költői önprezentációban lehetővé váló textualizált játék idejeként rekonfigurálódik (nem a hang prezenciájának mint az idő uralásának eszközeként). A záró sor a pillanatot osztja meg vagy szereli szét a beírásban (vö. anagramma) mint az emlékezetben, „egy emlékezetgépben [...] a megélt idő újramegtalálására szolgáló gépezetben”.⁸³ A megélt idő (visszahozhatatlan egyedisége) ilyen beíródás mentén kerül kapcsolatba az önprezentáció idejével, a „sakkozás” temporalitásával. Ennek ára viszont a némaság, méghozzá nem pusztán a múlté („régén elcsendült”), de a jelené is („néma négerek”), ahogy az „árnyék” a „bőr”-höz tartozik, ugyanakkor meg is kettőzi azt.

Ezeket nyilvánítja meg tehát a lírai hang röntgenezése mint önprezentáció és eredménye, a hang-kép: az élő, közvetlen, vokális jelenlét, az aposztrophé hangjának mint „lelki” emóciók médiumának felfüggesztését, a hangban implikált írás mint a szupplementáris távollét effektusát (és nem valamely empirikus hiányt). A hangkép fono-gráfiája kitörli, legalábbis idézőjelekkel látja el az „átlekesített” hang anyagtalansági fantazmáit. Ahogy az emlékezet csakis mediális átvitelként vagy fordításként működhetett, és az így létrejött hang röntgenképében fiziológiai olvashatóságot tett

⁷⁹ Vö. ehhez Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, ford. Hans-Jörg RHEINBERGER – Hanns ZISCHLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 283–284.

⁸⁰ Az anagramma térbeliségéhez Kassáknál vö. Kovács Béla Lóránt, *A tipográfia disszeminatív teljesítménye = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 191–193. Itt viszont inkább fenomenális alakzatról van szó, mely a jelölő grafikai síkjára vonatkozik. József Attilánál az anagramma ehhez képest térbelivé válást jelent (például játék).

⁸¹ Saussure meghatározásának értelmében, vö. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 42–45. A vers (zárlata) kapcsán érdekes lehet Saussure sakk-hasonlata is: Uo., 110., 128., ill. 131.

⁸² Vö. DERRIDA, *Grammatologie*, 114., ill. 121.

⁸³ Durs GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn = Uő., Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, 19.

lehetővé (a távollétben nyitva távlatot az életszerűségre), úgy a lírai te és én instanciái is személyfölötti konfigurációk és történések függvényei. Ennyiben a fiziológiai olvashatóság korrelál az autonóm és idealitásként meghatározott, reflexív képességekkel rendelkező én testamentaritásával (az „átlátszó oroszlán”, illetve a „néma négerek” anagrammája az én ezen testamentaritását mutatják fel).⁸⁴ A térbeliesülés, a fiziológiai összefüggések textuális önprezentációja felfüggesztik azoknak az alany önaffekciója alá rendelhetőségét,⁸⁵ amennyiben sokkal inkább a szubjektum(ok) kerültek be kezdetől fogva az ismétlődés játékába.

A sakkjáték motívuma két térbeli perspektíva oszcillációjába vonja be az ént, mely játék az időbeli távollét mint afónia háttére előtt, ugyanakkor azt felerősítve, zajlik („régén elcsendült szavaidért”). Ez az oszcilláció emlékeztet az egyszerre megvilágított és visszatükröződő én kettős szituáltására az „örök éj” háttére előtt az *Eszmélet* zárlatában. A megvilágítás és visszatükrözés (ennyiben megkettőzés) együttese egyetlen eldönthetetlen képben kapcsolja össze a röntgensugár fényének (itt „fülke-fény”-ének) egyszerre kint és bent ható impulzusait. Ezt az expozíciót a lírai én nem szuverén vagy jelölt módon, hanem csak a hallgatásával (nem) képes aláírni vagy ellenjegyezni. A hallgatás mint ellenjegyzés, ám nem egyszerűen intencionális módon (hanem például a „visszaadás” távlatában, ígéretében szituált „megőrzés” módusaként) – és itt jelentkezik a lírai hang röntgenezésének alapvető implikátuma: a röntgenezés hallgatást, némaságot, afóniát ír be a hangba vagy azokat tárja fel ebben. Ez az összefüggés már az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* nyelvi-poétikai következtetése volt az avantgárd versek praxisából, az 1934-es *Eszmélet* pedig elvi-gondolati szinten artikulálja.

⁸⁴ Ehhez vö. DERRIDA, *Die Stimme und das Phänomen*, ford. Hans-Dieter GONDEK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 129.

⁸⁵ „Az ön-affekció, az önmagára-vonatkoztatottság vagy a magáértvaló, a szubjektivitás abban a mértékben nyer el hatalmat és uralmat a másikon, amennyiben ismétlési képessége *idealizálódik*. Idealizáláson itt azt a mozgást kell érteni, amely révén az érzéki külsőlegesség, amely afficiál engem vagy számomra jelölőként szolgál, aláveti magát ismétlési képességemnek, vagyis annak, ami innen fogva mint a spontaneitásom jelenik meg és egyre kevésbé vonja meg magát tőlem.” DERRIDA, *Grammatologie*, 284.