

Kulcsár-Szabó Zoltán:

UTAK AZ AVANTGARBÓL*

(Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében)

Közismert hiányossága a 20. századi magyar irodalomtörténetírásnak, hogy nem igazán volt képes beilleszteni az avantgard irodalom hazai változatait a modern költészet alakulásáról alkotott történeti modelljeibe. Az az esetleges ellenvetés, hogy ez mai szemmel nézve végülis nem járt katasztrofális következményekkel pl. Kassák költészetének recepciójában (eltekintve most e recepció bizonyos megkésettségétől), akárcsak azok a lehetséges érvek, melyek szerint az olyan irodalmak historikusai, amelyeknek 20. századi története el sem igen gondolható az avantgard irányzatok tapasztalata nélkül, szintén meglehetősen ellentmondásos képet festenek az avantgard szerepéről (Hugo Friedrich éppúgy elhallgatja esetleges poétikai hozadékait, mint pl. Komlós Aladár), szintén nem hatástalanítják ezt a problémát. Különösen azért nem, mert a modern magyar költészettörténet egyik aligha kétségbevonható s általánosan el is fogadott tétele az, hogy a '20-as évek végén-'30-as évek elején megjelenő, a Nyugat líraeszményét szintén elutasító poétikai kezdeményezések nem érthetők meg az avantgard tapasztalata, tehát a - gyakran - meg nem értett nélkül, hiszen senki nem vitatja, hogy Szabó Lőrinc vagy József Attila „érett” vagy „kései” költészetének bizonyos technikái az expresszionizmusban, illetve a szürrealizmusban lelik eredetüket, még ha ez nem is feltétlenül tudatosult számukra.

Aligha járna túlzott kockázattal azt állítani, hogy az avantgard mindmáig érzékelhető befogadási akadályai (pl. a szövegértelmezés irritációjának tapasztalata) nem teljesen függetlenek az izmusok önértelmezéseinek¹, programjainak kétes teljesítményétől. Éppen ezért vethető fel annak lehetősége, hogy a történeti interpretáció így

¹ Vö. ehhez összefoglalólag E. Pagliarani: Für eine Definition der Avantgarde = M. Hardt (szerk.): Literarische Avantgarden. Darmstadt, 1989, 69-72.

előálló hiátusa talán egy időbeli megfordítás segítségével kerülhető ki, vagyis: olyan költői pályák alakulása felől „visszafelé” tekintve feltenni az avantgard poétikai teljesítményének jelentőségére vonatkozó kérdést, amelyek éppen az avantgard elutasításával, illetve - bevett, de igazságtalan kifejezéssel - „meghaladásával” teljesebben ki s amelyek - nem tartozván az izmusok mozgalmaihoz - eleve nem fogadták el az avantgard programokat. Egy ilyen irányú kérdésfeltevés még akkor sem lenne teljesen haszontalan az alábbi vázlatban, ha Szabó Lőrincet és József Attilát az utóbbi évtizedek irodalomtörténet-írása inkább távolította, mintsem közelítette (legalábbis a konkrét) avantgard irányzatokhoz.²

Szabó Lőrinc költészetének kialakulásában valóban nem az avantgard hatása tekinthető a legmeghatározóbbnak, még akkor sem, ha a '20-as évek elején írott szabad versei (pl. az esztétista szépségeszménnyel való radikális szakítást meghirdető és gyakorló, Babits által is nagyraértékelt³ *Áradás, áradás!* c. kórusvers) a vers formai „felszabadítása” okán ezt sugallják is. Ugyanakkor már itt felfedezhető a szimultaneitás versszervező elvének fontos szerepe, amelyet már az izmusok korabeli recepciója is egyértelműen az avantgard legjellegzetesebb újdonságaként fogott fel, s amelynek éppen abban a két verseskötetben lesz központi funkciója (a *Fény, fény, fényben*, illetve *A Sátán műremekeiben*), melyek feltehetőleg a leginkább hozzájárultak a *Te meg a világ* poétikai fordulatának lehetővé válásához, vagy akár elő is készítették ezt a fordulatot.

Ebből a szempontból különös érdekességre tehet szert az a sajátosság, hogy az az „élet”-motivika, amely a '20-as évek elején írott, (egyes német expresszionistákhoz hasonlóan) a dithürambosz műfaját megidéző szabad versekben (*Élet zenéjét, ritmusok életét!, Óh tiszta élet, boldogság!*) megjelenik és aligha értelmezhető Ady hatása nélkül, még a *Fény, fény, fény* versvilágának is fontos összetevője. Ezt ugyan magyarázhatja Ady erőteljes hatása, sőt (nemcsak a dikció,

² Vitatható pl. József Attila szürrealizmus-ismeretének mélysége (vö. Szabolcsi M.: *Érik a fény*. Bp., 1977, 655-656.), a hazai avantgard irodalom egyik jeles kutatója pedig csak tematikus kapcsolatot lát Szabó Lőrinc költészete és az avantgard között (Derék P.: *Előszó = Uő* [szerk.]: *A magyar avantgard irodalom [1915-1930]* olvasókönyve. Wien/Köln/Weimar/Bp., 1996, 54.)

³ Vö. Szabó L.: *Vers és valóság II*. Bp., 1990, 558.

illetve a jellegzetesen „adys” fordulatok, hanem számos allúzió útján is jelölt) jelenléte, illetve az is, hogy ez a hatásfolyamat nem egyedi, egy másik változatában megfigyelhető pl. a *Hirdetőoszloppal* Kassákjának hasonló motivikájában is, mégis érdemes feltenni azt a kérdést, vajon funkcionálisan is egy egyszerű, egyirányú hatást, pl. átvételt tükröz-e.

Ez a kérdés nyilván nem közelíthető meg az „élet” megjelenítésének technikáira vonatkozó megfigyelésektől függetlenül, már csak azért sem, mert egy gyakran ismétlődő s ezáltal motivikus szerepkörrel felruházódó kifejezés vagy kifejezésekör ezúton megnövekedett önreferenciája ellenére sem szakad ki a versszöveg kínálta jelentésösszefüggésekből, illetve a szöveg tropológiájából.

Az, hogy a lírai én világérzékelését jellemző zaklatottság, dinamika a *Fény, fény, fény* poétikájában a dikcióban egy szaggatott szintaxissal, retorikailag pedig a képalkotás mozgalmasságával fejeződik ki, eleve előtérbe helyezi az időtapasztalat azon sajátosságát, amely - minthogy általában az érzékelés diszkontinuus logikájához kötődik - a versbeszédet a megszólalás pillanatszerűségében, pontosabban az egymásra halmozódó pillanatok töredékes időszerkezetében lokalizálja: ez gyakran visszatér az én önjelenetezésében vagy egyes versek gnomikus zárlatában (pl.: „nyomorult percekre bont az idő / s ízenként porlok el a térben.” - *Ízenként porlok el a szélben*⁴). Az érzékelés egyfajta túlterheltségének élményére, amelyet az expresszionista költészet (legfőképpen annak „absztrakt” változatának) általános jellemzőjeként tart számon a líratörténet⁵, elsősorban az összefüggéstelen vagy töredékes szcenikából, illetve a mozgalmas (a kép létrejöttének dinamikáját érzékeltető) képalkotásból következtet az expresszionizmus szakirodalma s ennyiben a *Fény, fény, fény* bizonyos eljárásai (így a fény- és hangképzetek keverésének szinesztetikus effektusa [pl. *A tavasz ideges villámai*], vagy tárgyiasítás és a perszonifikáció egymást keresztező, ellenirányú mozgása és az ennek lehetőségeit felhasználó túldimenzionált jelenetezés: „És éjszaka, mikor a partokat / bombázni kezdik a habok” [*Óda a genovai kikötőhöz*]) sem tekinthetők teljesen

⁴ Az idézetek itt és ezentúl értelemszerűen a szövegek ‘20-as évekbeli, vagyis a későbbi átdolgozások előtti változatát követik.

⁵ Vö. ehhez S. Vietta - H.-G. Kemper: Expressionismus. München, 1975, 31-49.

idegennek ettől a poétikától, még akkor sem, ha a korai Szabó Lőrinc képalkotása nemigen nevezhető absztraktnak.

Azonban a *Fény, fény, fény* is az illékonyságban, a rögzíthetetlenségben lokalizálja a költői kép létmódját, amit olyan önreflexív szólamok is tudatosítanak, mint pl. az *Iszonyodva nézlek, áldott kenyér!* második szakasza: „[...] A kép rohan, / tárult mezőkre, boldogan. / - A kép! most visszafelé! - keserű / átváltozások [...]”. (Kötetcímadó vershez illően) jól mutatja ezt a *Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül* c. vers, amely szintaktikailag egy egymásba fonódó mondatok töredékeit sorakoztató s így a szinkronia és a linearitás szerkezeti elveit ütköztető alakzatot bontakoztat ki, megalapozva az „összeolvadás” (amúgy logikailag is kifejtett: „a fényed: az életem: én -” - „ez a fény: te, ki táncolsz meztelenül,”) és a szaggatottság kettős effektusát. A versbeszéd ily módon hangsúlyozott extatikusága csak a zárószakasz hirtelen szabályossá váló mondatszerkezetében oldódik fel: ez a séma a (szöveg erőteljesen erotikus konnotáltságából egyértelműen következtethetően) megidézett szexuális aktust lényegében egy metapoétikai síkon állítja párhuzamba a címben szereplő kép megragadásának, illetve létrejöttének eseményével. A szöveg nagy része felfogható a kép érzékelhetőségének feltételeit sorakoztató mondatok töredékeiként („Csak álom vagy: hiába akarlak: / fény, fény, fény: [...]”, „foszló, ideges”; „a fényed: nem érek odáig,”; „a fényed: kibonthatatlan, / megfoghatatlan ez a fény, stb.), amelyeket a vers képalkotása is visszaigazol: a „megingás” kifejezése a 3. sorban pl. az 5. sor (a ‘szilárdságtól’ a ‘hajlíthatóság’ felé haladó) metaforikus transzformációsorozatát („tornyok virágnya nádszál”) értelmezi. Ezzel a képalkotás mintegy magábanhordozza értelmezését, hiszen az (álom)képpel való azonosulás pillanatát követően a kép „kioltódását”, eltűnését a látvány pillanatnyiságát hangsúlyozva ábrázolja: a versben többször is előkerülő fekete színnek első két feltűnésekor még az értekek megzavarodásának, végsősoron tehát a kép létrejöttének kifejezésében jut szerep („szemeimben a nap megfeketül”, „Fejem néger-zene, rőfög, sivít -”), a zárlatban viszont a felidézett vagy felvillantott kép megszűnését váltja ki („mert rejtve ragyogsz bennem, mint a tűz, / mely feketén alszik a szénben.”).

Mint azt pl. a *Minden szent fények elbucsúznak* sajátos világvége-szcenikája tanúsítja, a vers különös, „megfordított”

jeleneteinek („[...] tehenek / parasztokat csapnak ki örökfriss legelőkre, [...]”, „és tengerek ugrálnak fel az Alpok ormaira”) szimultaneitása olyan összefüggéseket teremt a képsorok között, amelyek a látványt a világ „szétszedhetőségének” vagy „megsérülésének” képzetévé idegenítik el („[...] lecsavart tornyok helyén / szökőkút virágzik. vér, vér [...]”). Az ilyen és hasonló eljárások vezérlőelve a dolgok valós összefüggésének a megragadás és megjelenítés általi felbontása vagy átrendezése, amivel a látvány mindenkori érzékelésére, rögzítésének esetlegességére kerül hangsúly. Ez természetesen a realitás megtagadásának mozzanatát is magába foglalja, közelkerülve egy, megintcsak az expresszionista költészetnek (pl. Gottfried Benn-nek) tulajdonított poétikai képlethez, melynek értelmében a valóság meghatározott képének negatív tapasztalatát az érzékelés felszabadításában rejlő szubverzív potenciál kínálja felül.⁶

Az érzékelés felszabadításának stratégiájára utal vissza, illetve erre hívja fel a figyelmet a *Fény, fény, fény* számos versének formai-mondattani alakítása is. Bár a Szabó Lőrincnél amúgy is nagyon ritka szabad vers ennek a versgyűjteménynek (igaz, az expresszionizmusnak) sem jellegzetes versformája⁷, a szintaxis alakítását még a Szabó Lőrinc és az izmusok kapcsolatát meglehetősen szkeptikusan kezelő Rába György is az expresszionizmussal hozza kapcsolatba. Szerinte ugyanis a *Fény, fény, fény* verseinek hiányos, töredezett szintaxisa, amely gyakran tagolatlan, kiáltásszerű mondatok sorakoztatásaként is értelmezhető, még a Stramm-féle Wortkunst eljárásához képest is radikálisabban, mivel kaotikusan „rombolja (...) a versmondatot”.⁸ Bár ezzel az argumentációval annyiban lehetne vitatkozni, hogy - ellentétben pl. Stramm-mal, aki a szavakra redukált mondatokat inkább lehetséges mondatvariációk kapcsolódási pontjaként kezeli - a *Fény, fény, fény* mondattöredékei pragmatikai helyzetüket tekintve, de szemantikailag is általában kiegészíthetők vagy rekonstruálhatók és - mint Kabdebó

⁶ Vö. pl. H. Gnüg: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Stuttgart, 1983, 190-193.

⁷ Vö. Kabdebó L.: Szabó Lőrinc lázadó évtizede. Bp., 1970, 446.; Rába Gy.: Szabó Lőrinc. Bp., 1972, 46.

⁸ Rába, 44-46.

Lóránt felhívja rá a figyelmet - az absztrakció helyett sokkal inkább a közvetlen beszédszerűség irányába mozdítják a beszédhelyzetet, gyakran kifejezetten gondolatritmikus szerveződnek⁹, ugyanakkor - és ennek egyik értelmezés sem mond ellent - a pillanatszerűség elvét valósítják meg, a szintaxis szintjén is.

A legtöbb ilyen mondattöredék ugyanis, rekonstruálhatósága ellenére is, elsősorban a versbéli megnyilatkozás előrehaladásának szüneteit teszi felismerhetővé (ezt tipográfiailag a gondolatjelek és a kettőspontok halmozása emeli ki), egy-egy érzéklet megragadását, majd odahagyását szemléltetve, ami a lírai beszédpozíció közvetlen jelenlétességének illúzióját kelti. Magától értetődő, hogy ezek a hiányos mondatok (minthogy meghatározatlanul hagyják a szavak mondattani betagolódását) szerkezetileg nagyjából a kiáltás, megszólítás vagy megnevezés performatív gesztusaivá transzformálódnak, azaz egy olyan, megintcsak a korai avantgard költészetből ismerős retorikai stratégiát valósítanak meg, amelynek futurista előzményeit Helga Finter a „jelenlét retorikájaként” értelmezte¹⁰ s amely a lírai én (nyelvi) cselekvésének hangsúlyozásával a megszólalás és a rögzített pillanat egybeesésének effektusát valósítja meg. Ez a legeggyértelműbben az aposztróphékat halmozó szövegekből (pl. *Nap, idd ki, idd ki a szemeimet!*) mutatható ki, amennyiben a versek voltaképpen „tárgyai” szinte kivétel nélkül a megszólított pozíciójába s evvel a megnyilatkozás idősíkjába kerülnek.

Innen válik pontosíthatóvá az érzékelés „felszabadításának” funkciója a *Fény, fény, fény* poétikájában: az én pozíciója ugyanis egymást váltó perspektívák sorozataként fogható fel, ami így az érzékelés felgyorsulásának hatását kelti és így a látvány megragadhatatlanságának dinamikájában teszi felismerhetővé a lírai én alaptapasztalatát. Az „élet”-motivika így nyerhet új funkciót, amennyiben immár - részint önreflexív szerepkört betöltve - a költői megszólalás, a megragadás, a megnevezés, azaz a költői teremtés pillanatának jelenszerűségére vonatkoztatható. Ezzel a költői teremtés

⁹ Kabdebó, 450-451. Világirodalmi összefüggésben Szabolcsi Miklós is pusztán egy tompább expresszionizmust lát megvalósulni Szabó Lőrinc versbeszédében, vö. Szabolcsi, 250.

¹⁰ H. Finter: *Semiotik des Avantgardetextes*. Stuttgart, 1980, 159-190.

metapoétikai önértelmezésében a valóság megfoghatatlanságának vagy negativitásának olyan kompenzációja tárulkozik fel, amely valóban az érzékelés tér- és időbeli felszabadításának expresszionista gesztusához áll közel.

Az, hogy a *Fény, fény, fény* versbeszédét a szintaxis (bizonyos mértékű) rombolása, az érzékelés fel- vagy elszabadítása, illetve a pillanatszerűség elve határozzák meg, nyilván nem hagyja érintetlenül a lírai én szerepének, illetve funkciójának értelmezését sem. A költői teremtés imént jellemzett önértelmezése egyfelől magába foglalja az én mindenhatóságának princípiumát, másfelől viszont megbontja az én egységét, illetve szimultaneizálja azt. Ebből a szempontból bizonyára nem tekintendő véletlennek, hogy az én megsokszorozódásának a *Te meg a világból* ismert változatai elsőként a *Fény, fény, fény* néhány olyan versében bukkannak fel (pl. *Ki van itt az éghez közelebb?*, *Nézek s ezer arcom visszanéz*), amelyek már az „érett” Szabó Lőrinc egy jellegzetes verstípusát és részint lexikáját előlegezik meg. Az, hogy az irodalomtörténet a „nagyra nőtt személyiség” lírájaként könyvelte el a *Fény, fény, fény* költészetét¹¹, feltehetőleg az én pozíciójának ezen kettősségével magyarázható, illetve ennek Ady felőli értelmezésével, amire természetesen Szabó Lőrinc maga is alkalmat teremt.

Jól látható ez a kötet záródarabjának (*Óda a genovai kikötőhöz*) ellentmondásosságában: a modern kereskedelem kulisszáival egybeolvadó hatalmas kikötőt megjelenítő költeményben legalább három különböző verstípus ismerhető fel, ahogyan az én azonosulása az óda tárgyával is poétikailag teljesen különböző személyiségfelfogások mentén zajlik le. A kikötő mozgalmas világa éppúgy megnyilvánul az én belső világának projekciójaként (aligha függetlenül az Ady-hatástól: „az én lelkem is zsúfolt kikötő!”), mint ahogy az én szimultaneizálódásának egyfajta médiumaként („én vagyok a vér, én vagyok a hús, tömött bendő vagy éhség, / [...] / mindenek apja én vagyok: zsákhordó, szolga, munkás, / én vagyok a kerék és a vas, az olaj és a láng: / az én milliárd életem örök századok óta / fűti - százszorszént nyersanyag - a nagy világkazánt:”), illetve a közvetlen érzékelés perspektívamozgásának Stadlertől és Benntől ismerős személytelenségében (mindkettejük legnevezetesebb verseit

¹¹ Rába, 62.

Szabó Lőrinc fordította magyarra): „szétfoly az üzlet és megtolúl hangyabolytereimen - / megtolúl és lefolyik. A sok szag? A halpiac. Itt már / minden bűz. Fekete folt, fuj! Elmarad a fény.” Az én versbéli reprezentációjának ezen kevert technikája alighanem minden más megfontolásnál pontosabban jelzi azt az irodalomtörténeti eseményt, amely a „nagyranőtt” én esztétista koncepciójának expresszionista (vagy legalábbis az expresszionizmus által inspirált) funkcióváltásaként fogható fel s amely alapvetően meghatározza a *Fény, fény, fény* poétikáját. Ez egyben azt is jelenti, hogy a Szabó Lőrinc és az expresszionizmus kapcsolatát illető kételyek lényegében csupán két forrásból táplálkozhatnak (maga a recepció, azaz a német expresszionizmus hatása Szabó Lőrinc-re nem vitatott, nem is vitatható): egyrészt az Ady-hatásból (tehát a *Fény, fény, fény* Ady felőli olvasatából), másrészt abból, hogy Szabó Lőrinc programszerűen sohasem fogadta el az izmusokat.¹² Az a paradigmaváltás azonban, amelynek a *Fény, fény, fény* lehet az egyik leghatásosabb dokumentuma, csak „visszafelé”, tehát a *Te meg a világ* felől olvasva látható be, amit viszont az nehezít meg, hogy a *Fény, fény, fénytől* a *Te meg a világhoz* vezető út mindennek nevezhető, csak egyenesnek nem.

Bár *A Sátán műremekei* verseit is nem egyszer az avantgarddal hozta kapcsolatba a kritika,¹³ ezt az összefüggést aligha táplálhatja több, mint az a - Rába által „szónokiasnak” nevezett¹⁴ - kollektívum megszólítását vagy lépviséletét célzó részvét-modalitás („[...] nékem az eltiportak / halhatatlan kínja fáj” - *Térdre az elrabolt élet előtt!*), melynek megjelenését az éncentrikus költői attitűdtől való elfordulásként, egy objektívabb verstípus kialakítására tett kísérletként szokta értelmezni a Szabó Lőrinc-kutatás¹⁵, ez a poétikai váltás azonban nem vívta ki a kortárs fogadtatás osztatlan támogatását, mint azt pl. Füst Milán vagy a „vezércikk-tendenciájú és nyomorriport-témájú költeményekről” beszélő Ignótus Pál kritikája tanúsíthatja.¹⁶ Szabó Lőrincnek ez az egyik legtudatosabban vagy legalábbis

¹² Vö. Kabdebó, 299., 456.; Rába, 54-65.

¹³ Vö. Rába, 54.

¹⁴ Uo., 57.

¹⁵ Vö. pl. uo., 62..

¹⁶ Erről l. Kabdebó, 478-479.

legegységesebben komponált kötete, amelynek a kötetcímben megnevezett központi témája a pénzben azonosítható, illetve a pénz uralmára épülő társadalom ellentmondásosságának kritikájában. Ugyanakkor már a kortárs kritika előtt sem maradt teljesen észrevétlen az, hogy ez az „antikapitalista” attitűd a pénz egy - Adynál megismert - mítikus vagy irracionális képzelet helyett a tőke reális, materiális működésére reflektál¹⁷, ami már eleve megkérdőjelezi azt, hogy a pénz tematikája valóban a központi szimbólum funkcióját töltené be, vagyis valóban szimbolikus jelentésű volna *A Sátán műremekeiben*: a pénz mint a termelés körforgásának ördögi produktuma ugyanis nemcsak tematikusan utal vissza a „csereérték” perverz logikájára ezekben a költeményekben.

A - több versben egyenesen a megszólított pozíciójában megjelenő - pénz megjelenítése a képalkotásnak már a *Fény, fény, fényből* ismerhető dinamikájában elsősorban az antropomorfizáció retorikai eszközeivel valósul meg, s így inkább egy valamiképpen az allegóriára emlékeztető képletet mutat, különösen az allegória - már csak a tematika okán is ideidézhető - Walter Benjamin-féle újraértelmezésére is gondolva. Szem előtt tartva azt, hogy ezeknek az antropomorfizmusoknak a logikája *A Sátán műremekeiben* is önnön mozgásuk inverz megfelelőjével, az életszerű tárgyiasításának különféle eljárásaival kerül szembe, a pénz nemcsak tematikus értelemben jut egyfajta váltófunkcióhoz (a kizsákmányolt tömegek munkájával létrehozott, ám számukra már elérhetetlen vagy ellenük forduló értékek sémája szerint), hanem a képalkotás önértelmezésének metapoétikai szintjén is: számos példa hozható a kötetből arra, hogy valamely absztrakt tulajdonság allegorikus megjelenítése vagy megszemélyesítése a megvásárolhatóság általi birtoklás materiális képlete által kínált kapcsolódási lehetőségre épül (pl. az „egyenruhás hódolatként” ábrázolt szállodai személyzet a *Grand Hotel Miramontiban* vagy a revütáncosok tisztelgő hadoszlopként azonosított látványa a *Wild West Európa* zárlatában: „kétszáz meztelen női comb / hódol és szalutál.”), azaz felfogható a képi és fogalmi elemek csereforgalmának sajátos értékökönómiajaként.

Ez figyelhető meg pl. a '20-as évek Szabó Lőrincének egyik legsikerültebb versében, a *Grand Hotel Miramontiban*. A vers -

¹⁷ Révész Béla kritikájának megfigyelését Rába idézi: Rába, 53.

címjegjelölése szerint - egy leírást nyújt, amely a luxusszállót önnön leállíthatatlan működésében ragadja meg. A szöveg folyamatosan átalakulások sorozataként mutatja be „a szörnyű palota titokzatos anyagcseréjét”, s ez a kifejezés egyben a transzformációk literálisan pontos jellemzését is megadja. A hotel működésének termelési-fogyasztási folyamatát ugyanis egy hatalmas élő organizmusként, egy különös szörnyetegként írja le, melynek létfeltétele az antropomorfizáció és a dezantropomorfizáció kettős mozgásának láncolataiban tárulkozik fel: a szálló „elvarázsolt testében” vér kering, ennek feltétele azonban az, hogy az ember munkája („belehajolnak a túlkölő / országutak, belefutnak a / boldog vonatok, [...]”), illetve az ember maga is („sertéscomb és fiatal / lányhús egyformán jusson a / roppant üzembe [...]”) e szörny táplálékává materializálódjon.¹⁸ Az élő vagy az emberi hasonló átlényegüléseinek logikája tehát a (táp)anyaggá váláson át ismét élővé válás körforgásában azonosítható, ami az „élő” jelentésmozzanatának folyamatos metonimikus továbbadásaként (pontosabban: a hotel leírásában való összegződésekként) egy zárt, organikus rendszer működésének dinamikáját sugallja.

Csakhogy ezen átvitelek sorozatának eredményeképp az univerzálissá táguló, (mint azt a lift búvárkockával való azonosítása jelzi:) a tengerrel, illetve a verszárlatban a nappal is („ég és föld között lebegő koronája.”) egybeolvadó palota és a hátrahagyott „világronc” oppozíciója egyértelműen a meg- és kifosztás képletét tárja fel. Ennek a kiegyenlítő szerkezetű, ám valójában megfosztó átalakulási folyamatnak vagy átváltozássorozatnak a pénz hatalma a titkos „mozgatója”, amint ezt a vers rejtélyesnek nevezett („titokzatos”, „csodálatos”, „észrevétlen”, „elvarázsolt”), ugyanakkor a „működés” alapvető és többször visszatérő, az egész szöveget tagoló metaforája, a fel-le haladó lift kompozicionális szerepe feltárja: a lift pályájának mértani törvényszerűsége („függőleges sinek

¹⁸ A palotának nevezett szálló a kötet kontextusát tekintve eleve előhívja az egyén nyomorúságának tapasztalatát („és minden perc pompás palotája / börtön valahol valakinek,” - *Minden vigalom kétségbeesés*), illetve az ember „nyersanyaggá” válásának groteszk képzetét („- Nézz szét: valaki / kilopja szemedet a homlokod alól, / friss vágyaidat hintója elé / fogja paripának, meleg szívedet / feltalpalja a cipője alá / s terveidből aranypalotát / épít magának [...]” - *Mérget! revolvert!*)

acéltörvénye”) ugyanis éppen a pénz működését ábrázolni hivatott jelenetek tér-sémájában ismétlődik meg („észrevétlen dolgoznak a pénz / rejtelmes messziségekig / ereszkedő szívócsövei és / megindulnak a sárbasüllyedt / síkságok, távoli mezők, / vetések, gyártelep, alázatosan / fuldokló vér s a munka, hogy / ezer átlényegülés után / mind fölszívódjanak [...]”).

Mint azt a *Van a pénznek lelke barátaim!* c. vers nyilvánvaló iróniája a legegyértelműbben láthatóvá teszi, a pénzt (vagy a pénz „munkáját”) antropomorfizáló eljárások nem egy irracionális képességekkel ellátott „szereplőt” telepítenek *A Sátán műremekei* versvilágába, azaz nem a pénz fogalmi jelentésének felfüggesztésében érdekeltek, hanem a világ igazságtalan rendjének kiváltóját allegorizálják a tőke képzetében. Az, hogy - a *Fény, fény, fény* verseivel ellentétben - *A Sátán műremekei* poétikájában fontos szerep jut az absztrakción keresztül végrehajtott általánosítás nyelvi műveletének (pl. a majd a *Te meg a világ* egyik központi formaelvéné elölépő gnomikus kijelentésekben)¹⁹, szintén nem lehet független a pénz-allegorika ezen teljesítményétől. *A Sátán műremekeinek* a cserélhetőség allegorikus logikájára épülő retorikai önprezentációja felfogható egyben a szaggatott, „felszabadított” érzékelés expresszionista attitűdjének implicit kritikájaként, amennyiben a képalkotás folyamatát nem a percepció antropomorf kódja szerint értelmezi.

A Sátán műremekeinek az expresszionista poétika kritikájaként való olvashatóságát általános megítélés szerint a versbeszéd formai sajátosságai is alátámasztják: a *Fény, fény, fény* performatív nyelvszemlélete itt már nem köszön vissza, pontosabban a nyelvi cselekvés aspektusának súlypontja a párbeszédszerűség irányába mozdul (pl. a *Nincs pénz és enni kell* vitahelyzetet imitáló verskezdeté, illetve egyáltalán a költői kérdés alakzatának gyakorisága), a beszédszerűség közvetlenségének hatása azonban nem nevezhető egyértelműnek, csupán viszonylagosnak, hiszen a versek egy-egy „óriásmondatként” (Kabdebó)²⁰ való alakítása nem a töredékes vagy szabálytalan mondatfűzés, hanem a mellérendelés halasztó-kiterjesztő szintaktikai elvének meghatározó teljesítményére

¹⁹ Vö. ehhez Rába, 61.

²⁰ Kabdebó, 455.

utal. A klasszikus metrika hangsúlyos jelenlétét *A Sátán műremekeiben* eleve az avantgard versbeszéd csábításának való ellenállás jeleként szokás értelmezni, az expresszionizmus formák közé kényszerítésének különös sémája mentén. Rába ezt a pindaroszi ódák Szabó Lőrincre gyakorolt hatásával magyarázza, amivel megnyitja az utat *A Sátán műremekeinek* „antikapitalista ódakként” való interpretációja felé.²¹

Kérdéses azonban, hogy a klasszikus metrumárnyékoknak valóban ebben áll-e, illetve ebben merül-e ki a funkciója. A Rába által felsorolt példák ugyanis eleve csak egy-egy sor szabályos, a görög sortípusok szerinti metrizálhatóságát bizonyítják, valamint számos licenciát kénytelenek érvényesíteni a megfeleltetésekhez²², ami felveti a gyanút, hogy - a metrizálhatóságot a versbeszéd egyéb effektusainak összefüggésébe helyezve - a metrumárnyékok funkciója máshol keresendő, illetve hogy nem feltétlenül valamiféle klasszicizálás eljárásaira utalnak. *A Sátán műremekei* egyik legszembetűnőbb tagolási sajátossága az enjambement - Szabó Lőrinc költészetében általános - gyakorisága (azaz a mondat és a tagmondat, sőt egybefüggő gondolatok tagolása a sorvég által s így - megfordítva - a sor szintaktikai szabályok szerinti tagolása)²³, ami szintén erőteljesen befolyásolja a versbeszéd ritmikáját. A dikció ehhez párosuló bizonyos sajátosságai közül az egyik legszembetűnőbb - és nyilvánvalóan Babits újonnan hatására visszavezethető²⁴ - stilisztikai

²¹ Szabó Lőrinc 1921-ben „az expresszionisták atyjának” nevezi Pindaroszt (Szabó: Az irodalmi divat = Uő: Könyvek és emberek az életben. Bp., 1984, 152.). Rába elemzését a klasszikus metrika szerepéről l. Rába, 57-61. Kabdebó a szabályos metrumképlet hiányát hangsúlyozza (Kabdebó, 458.).

²² Pl.: „Megjegyzendő, hogy Szabó Lőrinc a versláb hosszúsága helyett beéri néha annak hangsúlyával” (Rába, 59.); „A következő sort fölfoghatjuk, mint két jambussal megtöltött choriambust [...], a záró sor pedig olyan kis alkaioszi, amelynek utolsó lábát a költő a sor elejére helyezte.” (uo., 61.)

²³ *A Sátán műremekei* enjambement-jairól l. Kabdebó, uo., ill. Fónagy I.: A költői nyelv hangtanából. Bp., 1989², 166. (Fónagy az agresszió megnyilvánulásaként interpretálja Szabó Lőrinc enjambement-technikáját).

²⁴ Az Ady-hatás visszaszorulása és ezzel párhuzamosan Babits hatásának újonnan megnövekedése *A Sátán műremekeiben* aligha függetleníthető teljesen Szabó Lőrinc és mestere 1926-os kibékülésétől, l. pl. Rába véleményét (Rába, 63.)

jellegzetesség a hátravetett (részeseülő jelentéstartalmú) birtokos jelzős szerkezetek gyakorisága (a *Grand Hotel Miramont*ban pl.: „[...] Mágikus / lapjait a pénznek, elfinomult / szükségleteit / a testnek [...]”), amelyek a hangsúlyok sűrűsödésének effektusával a versbeszéd deklamáló modalitásához (tehát valóban „szónokiasságához”) járulnak hozzá. Az ilyen eljárások a versbeszéd dinamizálódását, a ritmus felgyorsulását szolgálják, és a klasszikus metrumképletek jelenlétének *A Sátán műremekeiben* ebből a szempontból sokkal inkább egy - Szabó Lőrinc lírájában később is felismerhető - poliritmikus szerkezet létrehozásában s így szintén a dikció mozgalmassá tételében juthat szerep. Az expresszionista poétika elemeinek visszavonása tehát kevésbé e téren (és így nem igazán klasszicizálódásként), sokkal inkább a korábban említett szinten, a szubjektivitás versszervező erejének korlátozásában figyelhető meg.

A *Te meg a világ* felől nézve aligha jelölhető ki egy egyenes irányú poétikai alakulás útvonala. *A Sátán műremekei* elsősorban a nyelvi cselekvés poétikai szerepköreinek újrarendezésével, különösen a beszédhelyzet dialogizálásával, illetve a képalkotás absztrakciójával (amely *A Sátán műremekeiben* az allegorikus kód teljesítménye) készíthette elő Szabó Lőrinc érett költészetét, ám ennek kibontakozása nem igazán írható le a *Fény, fény, fény* poétikai hozadéka nélkül. Az ellentmondás, a paradoxon kompozitorikus elvét *A Sátán műremekei* pl. még a szubjektumon kívülre helyezi, így az, hogy a dolgok paradox meghatározottságának képletét a *Te meg a világ* dialogikus poétikája az alanyi beszédhelyzet és egy absztrakt, személytelen világérzékelés kettős kódjában képes megmutatni, aligha vált volna lehetővé a „felnagyított én” klasszikus modern elvének *Fény, fény, fény*-beli megbontása nélkül. Ezzel viszont az is beláthatóvá válik, hogy a *Te meg a világgal* bekövetkező költészettörténeti fordulat poétikai feltételrendszerének legtöbb fontos összetevője a két, egymáshoz időben meglehetősen közeli kötetben tulajdonképpen már jelen van. A fordulat kiváltóokai között Szabó Lőrinc 1927-‘28-as világszemléleti és szerepfelfogásbeli „válsága”²⁵ mellett tehát alighanem éppen az avantgard tapasztalatát lehet kiemelni, illetve ennek azon irodalomtörténeti teljesítményét, hogy - s itt szituálható

²⁵ L. ehhez Kabdebó: »A magyar költészet az én nyelvemen beszél«. Bp., 1992, 11-30.

újra annak ténye is, hogy Szabó Lőrinc nem fogadta el programszerűen az avantgard költészetfelfogását - láthatóvá tette az éndisszociáció expresszionista elvének ellentmondásos (hiszen a képalkotás szubjektív kódjától megszabadulni képtelen) természetét.

Bár József Attila '20-as évekbeli költészetében is kétségkívül megtalálhatók az expresszionizmus poétikai képlete mentén értelmezhető versek (pl. *Erőének*, *Tanítások*, *Érzitek-e*) vagy eljárások²⁶, így a költői képalkotás dinamizálásának expresszionista stratégiái (pl. a *Szép, nyári este van* antropomorfizáló szimultaneizmusában [„s a dühödt körutak nyakén kidagadtak az erek”] és jellegzetes plakát-motivikájában), az irodalom- vagy stílustörténet ítéletei elsősorban a szürrealizmus retorikájának domináns hatását (sőt Bori Imre pl. egy önálló szürrealista poétikát s akár dadaisztikus elemeket²⁷) tekintik meghatározónak, egy olyan értelmezési séma keretei között, amely az avantgard poétikák „végigpróbálgatását” az életmű alakulásának kontextusában a költői „tanulóévek” szakaszaként fogja fel²⁸, pl. Kassák időleges - jóllehet, erőteljes, még a lexika szintjén is megmutatható (pl. *Én dobtam*) - hatására hivatkozva.²⁹ A korai József Attila költészetének egy jellegzetes, elsősorban a montázstechnika, illetve a költői nyelv sajátos „depoetizálásának” eljárásai mentén megragadható, az 1924 és '27 közötti években domináns verstípusa (*Érik a fény*, *Esti felhőkön*, *József Attila* [József Attila, *hidd el...*], *Keserű*, *Néha szigetek*, *Riának hívom*, *Ekrazittömeg*, *A rák*, [Aludj...], *A bőr alatt halovány árnyék*), illetve pl. a *Medáliák* poétikája így gyakran a Kassák-hatás egyszerű dokumentálhatóságát lehetővé tévő, helyenként könnyedén „Kassák-utánzatokként” elkönyvelt (persze nyilvánvalóan már inkább a '20-as évek Kassákjának posztexpresszionista versei által inspirált) költői kísérlettel szelídültek.

Azon kérdésre választ keresve, hogy az életmű későbbi alakulása felől nézve miben áll e feltételezett „tanulóévek” teljesítménye, érdemes figyelmet szentelni annak, hogy ezekből a

²⁶ L. erről Szabolcsi, 103.

²⁷ Bori I.: A magyar irodalmi avantgarde 2. Újvidék, 1970, 91., 123.

²⁸ Vö. pl. Szabolcsi, 733. vagy Deréky: A vasbetontorony költői. Bp., 1992, 114.

²⁹ Vö. Szabolcsi, 210-212. József Attila és Kassák viszonyához l. Németh A.: József Attila. Bp., 1991², 13-19., ill. Deréky, uo.

versekből nem csupán pl. a képalkotás bizonyos avantgardisztikus technikáinak elsajátítására lehet következtetni, hanem - amint azt a versek metafiguratív önértelmezése elárulhatja - egy meglehetősen körülhatárolt nyelvszemlélet konzekvens érvényesítésére is, amelyre a József Attila-kutatás talán azért nem helyezett különösebb hangsúlyt, mert a költő nyelvfelfogását mindig a tanulmánykísérleteiből kibontakozó képpel összhangba hozva próbálta meghatározni, illetve mert ezeknek az éveknek az egységes értelmezését az életmű „egészét” tekintve az inkább párhuzamosan jelenlévő, egymástól azonban nagymértékben eltérő poétikai kísérletek többirányúsága akadályozza meg.

Ez a nyelvszemlélet a nyelv materialitását helyezi a középpontba, ami megtapasztalható egyrészt a nyelvi elemek jelentésösszefüggésüktől, pontosabban használati szabályaiktól való megfosztása iránti érdeklődésben, másrészt - ettől nem függetlenül - a nem „költői” (mindennapi vagy fogalmi) regiszter (azaz egy bizonyos értelemben „kész” nyelv) rejtett poétikájának kutatásában. Az a - legutóbbi időkben a nyelv „deszemiotizációjaként” leírt³⁰ - törekvés pl., amely a jelfelfogás materializálásában érhető tetten s amelynek egyik jellegzetes megvalósulásmódja a versben végrehajtott s így nyilván a jelentés létrejöttének véletlenszerűségét vagy pillanatszerűségét hangsúlyozó jelentésazonosítás, a versnyitány kompozicionálisan kitüntetett helyzetében jelenik meg többek közt az *Én dobtam* („de szándékunk egyet jelent a rádiummal”) vagy a *Riának hívom* c. versekben („Riának hívom őt / De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is / Sok értelmetlen dolgot csinálunk, azt mondjuk rá, hogy szép, s azután kiejtjük kezünkéből,”³¹). Ez a történeti avantgard második hullámára oly jellemző költői gesztus felfogható mind a lírai mű önértelmezésének műveleteként, mind a szöveg olvasásának stratégiáira vonatkozó kritikaként vagy provokációként.

³⁰ Pl. Deréky, 14.

³¹ Érdemes megfigyelni, hogy a kései József Attilánál mennyire más összefüggésben tér vissza ez a jelenet: az általában Babitsra vonatkoztatott [*Magad emésztő...*]-ben pl. már nem a megnevezésként inszenírozott jelentésadás, hanem a mindenható költői teremtés esztétista felfogásának példázatát nyújtja („Botot faragtál, ábrákkal tele, / beszélt a nyele, / aztán meguntad. Így volt? / S eldobtad, ahogy az égbolt / az unt csillagot ejti le.”).

A montázselvű szerkesztés eleve implikálhatja a nyelv anyagszerű szemléletét, amennyiben a töredékszerű versépítkezés de pragmatizálja és kontextusfüggőként prezentálja a versbéli megnyilatkozást. Ez sok esetben szintén ellenszegül az eleve adott vagy a versszövegen kívüli összefüggésekből következő jelentésadásnak: mint az a *Medáliák* összetett motívumszerkezetében látható, ez a nyelv szemlélet radikálisan elutasítja a rögzített vagy rögzíthető jelentésviszonyok értelemképző teljesítményét, amit negatív úton az olyan értelmezési kísérletek korlátozottsága igazolhat, amelyek a szöveg közvetlenül nem meghatározott elemeit (aligha meggyőzően) a pszichológia³² vagy (inkább indokolhatóan) a folklór „megfejtési” kódjai mentén igyekeztek jelentéssel ellátni, miközben a szöveg az egyes motívumok vagy képzetek folytonos újrakontextualizálását végrehajtva kapcsolja egymáshoz az egyes *Medáliákat*, de a tetszőleges újrakontextualizálhatóság jelentésképző, pontosabban (bizonyos értelemben) -tagadó elve a teljes életmű szövegvilágára is kiterjed. Az, hogy József Attila lírájának egyik jellegzetes problémája éppen a többször visszatérő, vándorló sorok vagy mondatrészek funkciójának meghatározhatatlanságában jelölhető ki, ebből a szempontból aligha minősíthető pusztán textológiai vagy forráskritikai kérdésnek.

A nyelv, illetve a szöveg materiális szemléletének egy másik aspektusa tárul fel a mindennapi, kevésbé képi nyelvhasználat literális kódjának gyakori - noha sokszor látens - jelentésszervező vagy -bontó teljesítményében, amely e versek retorikai önértelmezését is befolyásolja. Ez ismerhető fel pl. az erre a poétikára oly jellemző defiguratív, illetve metonimikus szerveződésű folyamatokban, amelyek együttes jelenlétére jó példa lehet a már idézett *Én dobtam* kezdetű szöveg: a szöveg 7. sorában olvasható azonosítás („a lélek hullámhossza éppen a magasságom”) azzal, hogy a ‘hosszúság’ és a ‘magasság’ közötti szemantikai (retorikailag metonimikusnak

³² A gyors pszichológiai megfejtés lehetőségének kísértéséről tanúskodik pl. az 1. *Medália* elefántjának meglehetősen önkényes azonosítása a prenatális fantáziákkal, amelyeknek alapja az ormány és a köldökzsinór hasonlósága, amivel a víz természetesen nem utalhat másra, mint a magzatvízre, noha a többi *Medáliában* a víz leginkább a megdermedés, megfagyás izotópiásorába illeszkedik. E - találomra kiemelt - példát l. Majoros V. A.: A „Medáliák”-ról = Fenyő D. Gy. - Gelniczky Gy. (szerk.): *Költők és korunk III.* Bp., 1981, 276.

nevezhető) összefüggést veszi alapul, a metaforikus helyzetű összetett szó egyik tagjának metonimikus áthelyezésével egyben megbontja magát a „lélek hullámhossza” kifejezésben rejlő metaforikus viszonyt: a metonimikus kapcsolat tehát láthatóvá teszi azt, hogy ez a kép - az avantgard poétika egy jellegzetes műveletével - a metaforikus jelentésátvitelt egy szintagmatikus tengelyen darabolja fel. József Attila avantgard poétikájának egyik sajátossága sejtetően éppen abban rejlik, hogy a sorozatos vagy - más kifejezéssel - komplex metaforaalkotás egy metapoétikai szinten gyakran e folyamat defiguratív vagy metonimikus értelmezésével párosul (pl. *A rák szép nyitánya* - „Nagy ezüst halak árnyéka suhan a korálok fölött, / Elhosszúsít nékem barnuló színed, gyöngy fűvenyen lebeg tova, / Megérinti a fáradt csigákat s azok csendesen elaludznak.” - az „átvitel” eseményét az érintkezés képi mozzanatában jeleníti meg).

A defiguratív folyamatok metapoétikai kódjának egyik legtisztábban megragadható, jellegzetes példáját a *Medáliák* 8. darabjának zárkora kínálja („pihével szednek hűvös kócsagok / és őszi esték melege leszek, / hogy ne lúdbőrzzenek az öregek --”), ahol a metafiguratív folyamat kirajzolódása annak megértését előfeltételezi, hogy miként hidalja át a szöveg képi átalakulássorozata a hideg („hűvös”, „lúdbőrzzenek”) és a meleg szemantikai pólusai közötti távolságot. Mindenfajta értelmezési lehetőség kulcsa az utolsó sorban szereplő ige („lúdbőrzzenek”): a „kócsag” és a „lúd”, illetve a „bőr” és a „pihe” közötti szemantikai kapcsolat alapján könnyen belátható, hogy ebben a szóban összegződik, illetve - fordítva - ezt a kifejezést „szedi szét” az első „átalakulást” tartalmazó „pihével szednek hűvös kócsagok” sor. Az összetett szó szétbontása révén viszont aktualizálódik a metaforikus eredetű kifejezés mögött rejlő elsődleges kép, ami nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy az így felidézett metaforikus azonosítás szemantikai elemei szintén ugyanabban a sorban bomlanak szét és rendeződnek egyazon szintagmatikus síkra („lúdbőrzzenek” - „hűvös”, „lúd” - „kócsag”). A folyamat elvileg leírható a másik, azaz az olvasás menetével megegyező irányban is (esetleg a metaforikus kifejezés létrejöttéként), ám a „szednek” kifejezés metafiguratív értelme ebben az esetben felismerhetetlen maradna. A „szétszedés” harmadik értelmezési szintje (pihével az - ezáltal az énnel azonosuló - „kócsag”, illetve a „lúd” eshet szét) e folyamat továbbhaladását mutatja meg.

A második átalakulás a „pihe” szó egyetlen konnotációját használja ki (a meleget adó pihe talán az ágy, ágynemű képzetkörét hívja elő), ami egyben a szétszedés ellentétét, a részekből összeálló egészt, egy újabb látens retorikai folyamatot jelöl. Az átalakulások sorozatában valójában egy körforgás bontakozik ki, amelyet egyetlen jelentéselem folyamatos áthelyeződése tesz lehetővé. E körforgás alapvetőbb feltétele (vagy legalábbis magyarázata) azonban az, hogy a szöveg végrehajtja egy metaforikus, metaforikus létrejöttét azonban már elfeledett kifejezés defigurációját s éppen e defiguráció által láthatóvá teszi a kifejezés képi eredetét, illetve az elfeledett szószerinti és a szószerintivé vált figuratív jelentés közötti feszültséget. Jelen gondolatmenet szempontjából nem is az a fontos, hogy mi következik ebből a *Medália* értelmezése számára, hanem pusztán a szöveg azon metapoétikai jelzése, amely a defiguráció útján a metaforikus és szószerinti jelentés, pontosabban a költői és a mindennapi nyelvhasználat dialógusára hívja fel a figyelmet. József Attila avantgardisztikus szövegeiben ennek óhatatlanul fontos szerep jut: a montázstechnika révén depragmatizált mindennapi nyelvi elemek és társalgástöredékek sajátos poetizálódásának effektusa ugyanis pontosan azt a képletet tárja fel, mint a szószerinti eredetéhez visszavezetett kifejezés éppen ezáltal feltáruló figurativitása az iménti példában vagy akár a metaforikus szókapcsolat defigurációja által elidegenített „hullámhossz” kifejezés az *Én dobtamban*.³³

Az avantgard poétikák korszakalkotó teljesítménye ugyanis nem kis mértékben a költői nyelv exkluzivitásának rejlő stílusdogma leleplezésében ragadható meg, azaz egy olyasfajta szinkretizmus poétikai konstellációjában, amely nyilván nem független a montázstechnika, illetve a defiguratív retorika strukturális szerepétől. Mint azt nemrégiben Renate Lachmann idevonatkozó vizsgálata megmutatta, a költői nyelv koncepcióinak átalakulása szinte evvel a fordulattal párhuzamosan írható le, s a költői nyelv egy lehetséges dialogikus modellje - amelyet Lachmann Potebnyából kiindulva

³³ E sajátos képalkotási technikák eddig legmeggyőzőbb leírását a József Attila-szakirodalomban a „komplex kép” Hankiss Elemér-féle fogalma nyújtotta, amely a referenciális funkció defiguratív szintváltásait vagy megsokszorozását a többszintű vagy többszörös metafora konstrukciójában igyekszik homogenizálni. Vö. Hankiss E.: József Attila komplex képei = Kritika 1966/10

bontakoztat ki, bemutatva, hogy innen Jakobson, sőt Bahtyin felé is nyílik út - nem utolsósorban a „próza” nyelv(használat) ún. „belső formájának” (etimológiai, fonetikai vagy más úton lezajló) aktualizálhatóságára s ezáltal poetizálódásának lehetőségére épül.³⁴ Mint az iménti példán látható volt, ez a „repoetizálás”, illetve az ezáltal implikált dialogicitás a költői nyelv avantgard „forradalmának” legkülönbözőbb szinterein érzékelhető, mégis kézenfekvő a szimultaneitás és a montázs e tekintetben betöltött kitüntetett szerepét hangsúlyozni.

Szem előtt tartva József Attila azon szövegeit, amelyekben a beszélt nyelvi vagy társalgástöredékek fontos kompozicionális helyzetbe kerülnek, aligha ismerhető félre az a kínálkozó összefüggés, amelyet Hans Robert Jauss azon tézise fejt ki, amely az irodalmi modernség (szerinte) 1912-re datálható korszakfordulóját Apollinaire „beszélgetésversein” (poème-conversation), tehát egy hasonló poétikai eljáráson példázza. Jaussnak a *Lundi Rue Christine*-ről nyújtott elemzése a szimultaneitás teljesítményére összpontosítva megállapítja, hogy a vers egyfajta formális pragmatikai keretet létesít (pl. a verscím egy megbeszélte találkozóra vonatkozatható, ill. a szöveg sajátos módon aktualizálja idő és hely egységének klasszikus elvét), amelynek révén a beszélgetéstöredékek mint a költeménybe vésett „realitáscitátumok” a mindennapi nyelv prózaiságának sajátos újrakódolásaként értelmezhetők (ez a kontextus teszi pl. láthatóvá, illetve költőiségében érzékelhetővé azt a merész metaforikát, amely a mindennapi beszédnek is sajátja).³⁵ Ezt a folyamatot a pillanat véletlenszerűsége, vagyis a szimultán szerkezet esetlegessége generálja, és éppen ez az a pont, ahol a Jauss nyújtotta olvasat mégis újragondolható, illetve - pl. az itt szóba jöhető József Attila-versek esetében - más interpretációs lehetőségeket is feltár.

A *Néha szigetek* bizonyos deiktikus jelzésekkel pl. felvázolja ugyan a versbeli beszédhelyzet időviszonyait, ugyanakkor a lehető legnagyobb mértékben sematizált beszélgetéstöredék (vagy - itt

³⁴ A költői nyelv dialogikus koncipiálhatóságáról és ennek a szinkretizmus stilisztikai effektusával való összefüggéséről l. összefoglalólag R. Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt, 1990, 126-221.

³⁵ Vö. H. R. Jauss: *Die Epochenschwelle von 1912 = Uő: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt, 1989, 216-237.

inkább - beszélgetésváz: „Szervusz, szervusz, hogy vagy, köszönöm megvagyok, és te, hát csak lassan”) tetszőleges konkretizálhatósága éppen a látens időszerkezet feloldódásához járulhat hozzá. Az [Aludj...] viszont úgy alakítja a versben kirajzolódó pragmatikai keretet, hogy a mindennapi beszédregiszterből építkező sorok körvonalazzák a beszédhelyzetet és a scenikát, másfelől éppen ezek szakítják meg a vers asszociatív képsorozatának átfogó kompozícióját, pl. a kétféle stilisztikai szint eltérő pragmatikai kereteit, illetve ellentétes referenciális státuszát szembesítve („komoly fekete medvék vonulnak / én nem tudom hogy férnek el kicsi tavaszi szobánkban”). *A bőr alatt halovány árnyék* a beszédhelyzet grammatikai egységessége révén egymásbaoldja a beszélgetéstöredékek hiányos kontextusát és az ezekbe tördelt groteszk képek scenikájának mozzanatai által kínált idő- vagy térviszonyok jelzéseit. Megemlítendő persze az is, hogy itt nem feltétlenül a József Attila és Apollinaire idézett szövegei között fennálló kompozicionális különbségről van szó: Lucien Dällenbach egy szellemes tanulmányban száll vitába Philippe Renaud Apollinaire-olvasatával (amelyre egyébként Jauss elemzése támaszkodik), elsősorban azt megkérdőjelezve, hogy az idő és hely formális azonosíthatósága a *Lundi Rue Christine*-ben már eleve biztosítaná az idézett beszéd-töredékek repragmatizálhatóságát, ami a Dällenbach által bemutatott szintaktikai és pragmatikai meghatározatlanságok, „üres helyek” alapján valóban legalábbis kétségbevonható.³⁶

Fundamentális különbség fedezhető fel viszont abban, hogy József Attila itt szóba hozott versei egyáltalán nem írják elő - ellentétben Apollinaire deklarált poétikai célkitűzésével - a vers alanyi pozíciójának különböző hangok sokaságában való szétoldását - egy olyan értelmezés, amely ebből a lehetőségből indulna ki, ha nem is volna feltétlenül végrehajthatatlan, különösebb eredménnyel aligha járna. Ebből persze nem következik az, hogy a mindennapi, prózai vagy „kész”, illetve - másfelől - a fogalmi nyelv „beszivárgása” a lírai diskurzusba érintetlenül hagyná a lírai szubjektum megjelenítését. Ebből a szempontból is érdekes tanulságokkal kecsegtethet József

³⁶ Vö. L. Dällenbach: *Das Bruchstück und der Reim* = R. Warning - W. Wehle (szerk.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München, 1982, 229-231.

Attila 1927-es, *A bőr alatt halovány árnyék* c. (egyes kiadásokban, Bálint György 1940-es példáját követve, e cím nélkül, az első sor kezdetét címmé emelve közölt) költeménye, amelynek talán méltatlanul kevés figyelmet szentelt a József Attila-kutatás. A vers legkülönösebb mozzanata alighanem egyből az első sorban megragadható („Egy átlátszó oroszán él fekete falak között,”), amelyet az ismert olvasatok a lírai én önmegjelenítéseként értelmeznek, különösebb indoklás nélkül vagy éppen a szöveg által prezentált mélylélektani képletet feltételezve, illetve a képet lelki energiák megnyilvánulásaként felfogva.³⁷

Ez az azonosítás nem cáfolható olyan könnyen, mint ahogyan az az első pillantásra lehetők sejkik, mégha ez nem is látható be minden további magyarázat nélkül. Figyelemreméltó, hogy ez az értelmezői lépés egyben a jelző elvont tulajdonságként való, azaz (bár megintcsak elhalványodott) metaforikus jelentése szerinti olvasatát vonja magával, ami nyilván az oroszán antropomorfizálhatóságának előfeltétele³⁸, pl. a kifejezésnek a ‘tisztaságra’ vagy ‘bátorságra’ vonatkozó értelmében, illetve az olyan ember tulajdonságaként, aki „semmibe vett, olyan, akin keresztül néznek” (Wacha Imre). Ez egyedül azért lenne meglepő, mert József Attila ekkortájt írt verseiben gyakran előkerül az átlátszóság közvetlen (pontatlanul fogalmazva) „képi” momentuma (pl. a *Medáliák* jégbefagyás-képeiben vagy az *Esti felhőkön* alábbi soraiban: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag”, illetve „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk”), és a szó előfordulása a *Keserű* c. versben („arcom átlátszó”) pedig egyértelműen a kifejezés szószerinti, érzékletes jelentésszintjére utal. Az antropomorfizáló olvasat mégsem nevezhető azonban idegennek a vers metafiguratív önértelmezésétől. Végrehajtva ugyanis a sor szigorúan literális olvasatához szükséges referencializálást, beláthatóvá válik, hogy egy teljesen önfelszámoló képről van szó, amelyet - minthogy egy fekete falak közé helyezett átlátszó lény nem érzékelhető - önnön feltétele, a kifejezés literális

³⁷ Vö. Szabolcsi, 511., ill. Wacha I.: József Attila: Egy átlátszó oroszán = Irodalmi és Nyelvi Közlemények 1967/2, 114.

³⁸ József Attila állatalakjairól I. Tamás A.: Miért épp a „Medvetánc” lett kötetcímadóvá? = Szabolcsi - Erdődy E. (szerk.): József Attila útjain. Bp., 1980, 201-208.

értelmének aktualizációja hoz létre és töröl vagy olt ki is egyben, legalábbis a képi referencia megragadhatóságát tekintve.

A szó érzékletes jelentése tehát egy autodestruktív „látvány” létrejöttéhez járul hozzá s ezáltal - vagyis a költői kép megragadhatatlanságának felismerése által - visszakényszeríti az olvasást az elvontabb, eredeti metaforikusságában láthatóvá váló jelentéshez, legalábbis annyiban, hogy magába a képi referenciába is áthelyezi az elsődleges, érzékletes jelentéskör és az átvitt értelmű, elvont jelentésmozzanatok közötti feszültséget, hiszen ez utóbbi előhívhatóságának éppen az elsődleges képről való megfélekedés a feltétele. A képtől való elmozdulás, a kép kioltása viszont éppen egybeesik avval a folyamattal, amely a literális jelentéshez ragaszkodó olvasatban lezajlik. A szószerinti, érzékletes jelentés önfelszámoló képe tehát lényegében megismétli azt a folyamatot, amely az elvont, fogalmi jelentés létrejöttének lehetett a feltétele, azaz a poétikai aktusban újrakódolja azt a metaforikus feszültséget, amely a mindennapi nyelv prózaiságában elfeledetté vagy legalábbis hangsúlytalanná válik.

A lírai én önmegjelenítésének képlete ennek felismerésével sem rendül meg igazán: a kép ugyan a - szó másik jelentése szerint antropomorfizálható - oroszán láthatatlanságát hangsúlyozza, ugyanakkor az „él” ige, ennek későbbi megismétlődése („és még sokáig fogok élni”), valamint az elevenség és halál oppozíciójának a vers címében³⁹ szintén felfedezhető kódja a beszélő létének egy - a ennek is lehet jelentősége - meglehetősen fogalmi és prózai feltételét veti fel. Itt is megfigyelhető a képi, metaforikus ábrázolástól való elfordulás a köznyelvi, sőt jelen esetben grammatikai önmegjelenítés felé: a vers egyik alapvető kompozicionális elve, az ellentét fedezhető fel az érzékelhetetlen oroszán, illetve a vers utolsó előtti sorában az általános alany helyzetében szereplő „az ember” között. Az

³⁹ Azt, hogy a cím valóban a szöveg autentikus része, két ismert filológiai érv támaszthatja alá: egyrészt a vers francia nyelvű, a Marcel Seuphor-féle *Esprit Nouveau*-ban 1927-ben megjelent változatának címe (*ombrage pâlot sous la peau*), valamint az, hogy a cím magyar formulája megtalálható József Attila párizsi egyetemi nyugtájának hátlapján, áthúzva. Függetlenül attól, hogy ez elégséges bizonyítéknak tekintendő-e a cím feltüntetésének újabb keletű gyakorlatához, a vers motivikus utalásrendszerét - mint látható - a cím sem bontja meg, sőt pontosan illeszkedik hozzá.

állat/ember oppozíció létrehozásával ezt a kifejezést is újrakódolja a szöveg, a pusztán grammatikai funkció és a szó fogalmi jelentése közötti feszültség kiemelésével a beszélő valós (reprezentált) és grammatikai létét szembesítve egymással.

Ez a folyamat a vers egészét tekintve, több szempontból is döntő jelentőségűnek nevezhető, egyrészt - mint az majd még szóba kerül - leképezi a képes (figuratív vagy költői) nyelvhasználat, az innovatív metaforika „visszahanyatlását” vagy - a félrevezető konnotációt elhagyva - visszafordulását a mindennapi vagy fogalmi nyelvhasználat képektől mentes prózaiságába, amely a vers lexikáját nagy mértékben meghatározza. Másrészt aligha téveszthető szem előtt az sem, hogy e folyamat mozgásiránya megismétlődik a vers motivikájában is, pl. rögtön a 2. sorban („szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak”), ahol ismét előkerül a ‘tisztaság’ jelentésmozzanata (idevonatkozó párhuzamot a *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] kínál, pl.: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhánkat, gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre”) s ezáltal az „átlátszó” jelentésköre, amelyet azonban itt az érvénytelenít, hogy a kitarulkozás (amit a szív „megtisztulása” és a megszólítás közötti kapcsolat implikál) éppen az elfedéssel, a „felöltöztetéssel” esik egybe.⁴⁰ Ez utóbbi mozzanat szintén több irányba is kapcsolódik a versben, távolról összefüggésbe hozható az első sor önromboló látványában felvillantott bezártság képletével, a kint/bent-oppozíciót szintén megismétlő verscímmel, illetve a vers vége felé a hó által eltakart utak képével („az utak összebújnak a hó alatt,”).

Ebben egyébként szintén megfigyelhető a kép és a kép leírása közötti ellentmondás mozzanata, amely nyilván ismét az „átlátszó” szószerinti jelentésében lokalizálható, hiszen az eltakart utak láthatatlanságát csak a hó különös átláthatósága függesztheti fel, ami viszont egyben az egymásratalálás („összebújnak”) és a hó által eltakart, illetve egymásbafonódó utak képzetében implikált eltévedés szemantikai ellentétét is feloldja. Bár már nem az „átlátszó” kettős

⁴⁰ A „kitarulkozás” megakadályozásának képlete talán az egyetlen, amely cáfolhatatlanul illeszkedik a pszichoanalitikus motiváltságú értelmezési lehetőségekhez: az „elfojtás” tiltás formájában ismétlődik meg a következő sorban: „nem szabad hogy rád gondoljak”.

jelentéséhez kapcsolódik, de az ezt megelőző sor („az idő elrohant vérvörös falábakon”) ellentmondásos szemantikuma is átsugárzik ebbe a képbe: az eltévedés jelentésmozzanatát itt egyfajta időbeli eltévedés készíti elő, hiszen az idő eltávozásával, illetve e folyamat morbid antropomorfizálásával (pontosabban: visszavont antropomorfizálásával) kétségbe vonja a 6. sor deiktikus időmeghatározását („5 hete”, más kiadásokban „öt hete”), hiszen a gyorsaság és a lassúság vagy akadályozottság kettős képzetével elbizonytalanítja az idő haladásának tempóját.⁴¹ Ez a Szabolcsi által „groteszk játéknak” nevezett⁴² kép is szembeötlően paradox: egyrészt a különös referenciájában tetten érhető visszavont antropomorfizmus révén, másrészt azáltal, hogy a „vérvörös falábakon” szintagma közelebbről ismét egy olyan képalkotást jelöl, amely referenciális olvashatatlanságára ismét úgy világít rá, hogy egyetlen lehetséges megfejtése a kép alkotóelemeinek időbeli szekvenciájává alakíthatóságára s így létrejöttének folyamatszerűségére hívja fel a figyelmet.

Az időviszonyok retorikai elbizonytalanítása kiemeli a megszólalás pragmatikai kereteinek viszonylagosságát, ami elsősorban a (képzelt?) társalgástöredékként felfogható megszólítássszerű fordulatok montázselvű széttördeléséből fakad, ezeket kommunikatív helyzetük (performatív értékük) mellett prózai, alulretorizált, a köznyelvet imitáló nyelvhasználatuk különíti el az eddig tárgyalt soroktól. Depragmatizáltságuk (pl. a megszólított, illetve a megnyilatkozás kereteinek hiánya) miatt nem határozható meg pontos funkciójuk, viszont azáltal, hogy semmi sem választja el őket a megszólalás jelenidejétől, elképzelhető egy olyan interpretációs lehetőség, amely a vers megírásának körülményeihez vagy okaihoz utalja őket, pl. egy beszélgetés(kísérleté)hez, azaz egy olyan - nem lírai - diskurzushoz, amelyet a versszöveg mintegy realitáscitátumként kebelez be és foszt így meg szabályaitól.

E töredékek újrakódolása ennek a folyamatnak a következménye: a beszélgetés vagy esetleg magánbeszéd hiányzó keretei helyébe a vers retorikai stratégiáinak paradox önértelmezése lép, amire már az első sor implicit mozgásirányai (a képalkotástól a

⁴¹ Vö. ehhez Wacha, 117-120.

⁴² Szabolcsi, 513.

köznyelvi használat felé fordulás, illetve ennek inverze) felhívják a figyelmet. Ebből a szempontból az emelhető ki, hogy e „próza” sorokban szintén megismétlődnek a képalkotás alapelvei, a negáció és az ellentétek: előbbi a kétszer előforduló „nem tudom” fordulattal, utóbbi pedig a vers közepén, szintén (egymás után) ismétlődő szembeállításokban („[...]munkám kell elvégezniem, / te táncolsz, / nincsen betevő kenyérem és még sokáig fogok élni,”) ismerhető fel.⁴³ A vers már idézett utolsó előtti sora („nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?”) pedig mintegy fogalmilag visszhangozza-értelmezi a megelőző sornak az összebújás és az eltévedés kettősségére épülő képét. A mindennapi nyelvi vagy fogalmi elemek és a szöveg retorikai önértelmezése közötti kölcsönhatás jelentősége és jelentése nem látható be az utolsó sor értelmezésére tett kísérlet nélkül („néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért.”). Itt összegződnek pl. a vers költői képeinek momentumai: a kezdősor feketesége („négerek”, sakk), az utat takaró hó fehér színe (amely szintén szerepel a sakkbán), illetve - a faragott sakkfigurák révén - még a „faláb” egy jelentésmozzanata is. A hallgatás vagy a sorsszerűség a passzivitás és a véletlen képzetköreit hívhatja elő, mint azt Wacha elemzése felveti⁴⁴, azaz egy olyan játszma képlete bontakozik ki, amelynek tétje („régen elcsendült szavaidért”), tekintve a megszólításnak a versbe idézett pragmatikáját és magának a szónak az előfordulását a 2. sorban, valamifajta párbeszéd felidézése, folytatása stb. volna (felmerülhet annak lehetősége is, hogy e tét, a vers megszólítottjának szavai éppen a beidézett beszélgetéstörédekben azonosítható s az így előálló önreflexív szerkezet a vers stratégiáját a véletlenszerűséggel azonosítaná, ezt az - itt nem továbbvezethető -

⁴³ A táncoló nőalak, illetve a vers más motívumai is érdekes egyértelműséggel térnek vissza József Attila tíz évvel későbbi személyiségvizsgálataiban, l. Bagdy Emőke elemzését a költő 1937-es Rohrschach-tesztjéről (Bagdy E.: „Majd eljön értem a halott” = Horváth I. - Tverdota Gy. [szerk.]: „Miért fáj ma is”. Bp., 1992, továbbá Garai L.: „...Amit meglátok hirtelen...” = uo., 119-120.). Ezen kívül érdemes lenne megvizsgálni egyszer azokat a különbségeket és hasonlóságokat is, amelyek e vers eljárásai és Szabó Lőrinc korábban tárgyalt - és egy hasonló képet megidéző - *Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül c.* költeményének metafigurativitása között felfedezhetők.

⁴⁴ Wacha, 122.

lehetőséget azonban megkérdőjelezi a megszólítás pragmatikájának hangsúlyozása éppen ezekben a sorokban).⁴⁵

E beszédművelet sikerét a vers a sorsnak szolgáltatja ki, aminek azt szem előtt tartva nő meg a lehetősége, hogy a szöveg kompozíciója a lírai én szólását a megszólítással olvasztja össze s így a „néma négerék” játéka ismét a lírai én önmegjelenítéséhez közelíthető (utólag igazolva az első sor ilyen irányú értelmezésének lehetőségét is). Ebben az értelemben ugyanis feltűnő a „néma négerék” kifejezés lehetséges metaforikussága, illetve kettős referencializálhatósága: a szöveg közvetlenül a játékosokat nevezi meg így, a kifejezés ugyanakkor felfogható maguknak a sakkfiguráknak a metaforájaként (ezt a vers antropomorfizmusainak sorozata is megerősítheti), amivel a játékos és a (véletlen általi) „játszottság” azonosulása következik be. A megszólítás vagy megszólítás tétjét szem elöl nem tévesztve ez a „játszottság” aligha jelenthet mást, mint a nyelv általi játszottságot, azaz a beszélő nyelv általi megelőzöttségét vagy a nyelvnek való kiszolgáltatottság képletét. És éppen itt válik világossá a paradox antropomorfizmusok strukturális szerepe a vers retorikájában: az antropomorfizált, „átlátszó” oroszlán láthatatlanságában, a „vérvörös falábak” visszavont antropomorfizmusában, az elevenség címbeli kétségbevonásában és különösen „az ember” fogalmi jelentésének grammatikai, általános alannyá csupaszodásában ugyanaz a mozgás ismerhető fel, mint a „néma négerék” sakkfigurává való tárgyasulásában. Az emberi és az individuális eltűnésének folyamata a versben ugyanis annak kettős nyelvi kódoltságát értelmezi egy metafiguratív szinten: a „kész”, nem individuális, ugyanakkor mégis a szubjektivitás legsajátabb beszédpozícióját megjelenítő beszédtröredékek ugyanis éppen a beszélő cserélhetőségét vagy helyettesíthetőségét feltételezik a nyelvben, azaz nem utalnak vissza az éntre, nem teszik „láthatóvá” azt. Az én „eltüntetésében”, a költői képek destrukciójában, az individualitást eltörlő nyelvhasználat

⁴⁵ A sakk motívumával kapcsolatban vö. még József Attila egy 1928-ra datált, Vágó Márta könyvében idézett levelét: Vágó M.: József Attila. Bp., 1978², 136. („Az éjjel azt álmodtam, hogy sakktábla vagyok, és te vagy a 32 figura, azaz hogy te vagy a sakktábla és én a figura. Már nem tudom kik, milyen hatalmak játszottak velem, de oly erélyesen csapkodtak hozzád, hogy nekem is fáj” stb.)

megidézésében tárul fel a vers nyelvfelfogása: az individuális vagy privát beszédhelyzet és a beszélő individualizálhatósága közötti chiasztikus ellentét láthatóvá teszi, hogy a beszéd szükségszerűen eltörli a beszélő nyomát a diskurzusban.

Feltételezhető tehát, hogy a nyelvi megelőzöttség tapasztalata József Attila költészetében is már az avantgard poétikák recepciójában gyökerezik, éppúgy, ahogyan az az út is bizonyára könnyen rekonstruálható, amely pl. az én másik általi feltételezettségének felismerésétől („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos” - *József Attila* [*József Attila, hidd el...*]) az önmegszólító verstípus újjáalakításához vezet. A ‘20-as évek avantgard jellegű költeményei azonban alighanem a ‘30-as évek „érett” vagy „kései” lírájának retorikáját is megvilágítják. Ahogyan a ‘30-as évek jellegzetes antropomorfizáló leírásainak is az avantgard hatás az előzménye⁴⁶, úgy feltűnő az is, hogy az utolsó évek költészetének jellegzetes eljárása, az elvont vagy nem érzékletes, nem képi kifejezések metaforikus tárgyiasítása („a semmi ágán”, az én „utolsó morzsái”, „a semmi sodra” stb.) is újragondolható a ‘20-as évek avantgard poétikájának nyelvszemlélete felől. A fenti jellemzés ugyanis meglepően kritikai megvilágítást kapna pl. a *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] azon kijelentése felől, mely szerint „[A]z életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki”. Csakhogy, mint azt *A bőr alatt halovány árnyék* önértelmezésének példája mutatta, az ilyen képalkotás nem annyira tárgyiasításként, mint inkább a képi referencia kioltásaként megy végbe József Attila költészetében.⁴⁷

A *Ki-be ugrál...* nevezetes sorait pl. aligha volna értelmes az én kenyérré vagy valamilyen táplálékká való tárgyiasulásaként olvasni, hiszen ezt a szöveg fogalmi környezete és absztrakt térvizonyai semmivel sem támogatnák. A metafora teljesítménye itt ugyanis az én „elemésztésének” fogalmi jelentését veszi igénybe és aktualizálja, s

⁴⁶ Vö. ehhez pl. Szabolcsi, 269-270. Az antropomorfizmus alakzatának alakulásához József Attila költészetében l. még Török G.: *A líra: logika*. Bp., 1968, 123.

⁴⁷ Mint adalékot József Attilának a képiség és a fogalmiság közötti feszültség iránti fogékonyságához l. Vágó, 74-75.

ezzel sokkal inkább a metafora látványszerű tárgyiasságát szünteti meg, mintsem az „én” fogalmának képi megjelenítését szolgálja. Igaz, ez utóbbi, vagyis az én megszűnésének a tárgyasítói alkotás általi kompenzációja még mindig megnyugtatóbb képletet nyújt, mint az ént „elfogyasztó” vers fogalmi irritációja. Az, hogy a József Attila-kutatás tradicionálisan a metaforikus tárgyasítás sémája szerint értelmezi az ilyen eljárásokat, az esztétikai szublimáció biográfiai érvekkel is erőltetett konstrukciójával magyarázható, amelynek illuzórikusságát József Attila költészete már a ‘20-as években felismerte.

* Megjelent: K.Sz.Z., *Metapoétika*, Bp./Pozsony: Kalligram, 2007, 265-294.