

Osztroluczky Sarolta

## „... a zene mögött zug az örök erdő”

József Attila: [A hullámok lágy tánca...]

„Természet és művészet mint két különálló világ élnek egymás mellett:  
az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóságé.”

(Fülep Lajos)<sup>1</sup>

### József Attila

[A hullámok lágy tánca...]

A hullámok lágy tánca s odaát  
a lombok gyenge lejtése az éjjelt  
lassudan hozták s csillagok raját  
hívták reszketni az egekre széjjel.

Igy ők. S az érzelmek is csendesen  
mozdulnak benn a szivben ringatóan,  
emlékezés visszfénye, szerelem  
hatalma ring, mint a nagy viz a tóban.

Én nem értem, csak érzem az egészet.  
Itt tangót jár a sok lány és fiu,  
a sok számító, kedves és hiu.

Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.  
De némán, hiszen ráér a természet,  
a zene mögött zug az örök erdő.

*A hullámok lágy tánca...* kezdetű szonettjét József Attila 1936-ban Balatonszárszón írta. Az a néhány hét, amit az Etus által bérelt szárszói panzióban töltött, egyaránt jelenthetett számára átmeneti mentesülést a Szép Szó szerkesztői feladatai alól (bár kéziratokat ide is magával vitt), lelki regenerálódást a Szántó Judittal való végleges szakítás után, valamint a Gyömrői Edit iránt érzett reménytelen szerelem állandó frusztrációjának időleges enyhülését. „Ez volt az utolsó szép nyara. Lesülve, meghízva, frissen tért haza, büszkén szép

<sup>1</sup> FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban = Uő, Egybegyűjtött írások. II. Cikkek, tanulmányok (1909-1916)*, szerk. TIMÁR Árpád, Bp., Argumentum, 1995, 151.

verseire, melyekbe belevarázsolta a gazdag nyár minden sugarát és hevét...” – emlékszik vissza erre az időszakra a költő barátja, Németh Andor.<sup>2</sup> Ekkor írt verseire a könnyedségen, a zeneiségen és a verstani formákkal való kísérletező játékon túl a szerelem megtapasztalásának a kései versek világától teljességgel idegen élménye jellemző. A szerelem ugyanis ezekben a darabokban „nem kínzó érzés, fájdalom, iszonyat, s nem is teljesíthetetlen vágy, hanem valóban könnyű kaland” – írja Szabolcsi Miklós a *Balatonszárszó* című vers harmadik részére utalva.<sup>3</sup>

Első olvasatra [*A hullámok lágy tánca...*] sem több mint egy könnyed, nyáresti hangulat megörökítése. A vers megírását kiváltó élmény a környező táj és egy hétköznapi esti, Balaton parti esemény együttes látványa lehetett, melyet a költő talán a tó és az állomás, illetve az állomásépület és a mellette működő zenés-táncos vendéglő között találhatók panzióból szemlélt. Egyik oldalról a hullámozó Balatont, másik oldalról a vidám társaságot és a nekik helyet adó mulató háttérében hajladozó, „némán” zúgó nyírfaerdőt látta. Ha feltekintett, feje fölött az esti égbolton reszkető csillagrajok tárultak a szeme elé. Maga az első versszakban megörökített látvány szép (nem vitás), mégis rendkívül szimpla, köznapi képek mondható, melyet az esztétikai tapasztalat számára talán csak a hipallagék sora tesz valamennyire figyelemre méltóvá.

A természeti jelenségek és folyamatok közötti kauzalitás megbontása, a cselekvések, illetve okok következetes felcserélése tájleírások esetében kedvelt eszköze volt József Attilának. Akárcsak a *Nyár* című versben („Ezüst derűvel ráz a nyír / egy szellőcskét és leng az ég”), vagy a *Téli éjszaka* ismert soraiban („A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve / lassudad harangkondulás”), az olvasó [*A hullámok lágy táncá...*]-nak felütése alapján is könnyen rekonstruálhatja a „tényleges” természeti eseményt, felismerve, hogy az éjjelt vagy a csillagrajokat sem a hullámok lágy tánca vagy a lombok gyenge lejtése hozza és hívja, hanem éppen megfordítva: az esti, éjszakai széláram borzolja fel a Balaton vizét, hozza mozgásba a fák lombzatát és oszlatja el a csillagokat takaró fátyolfelhőket az égen. Azonban a hipallagé alakzatainak ilyen rekonstrukciója (amely egyszersmind a világ feltételezett logikai rendjének rekonstrukciója), leleplezi az észelvű megközelítés vágyát, miközben semmibe veszi a – József Attila korai művészetbölcseletében is hangoztatott – költői, művészi világmagyarázat autentikusságát, vagyis azt a tény, hogy a világ egyedül a műalkotásban válhat szemléletivé, önmagában nem.<sup>4</sup> A „ráérő” ter-

2 NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 104-105.

3 SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, Bp., Kossuth, 2005, 728.

4 „A valóság elnyeli a világot, míg az ihlet ugyanakkor, amikor a kiválasztott egyetlen valóságélemből teljes valóságnivá növeszti azáltal, hogy véle minden más valóságélemből megsemmisít, elföd az egzisztencia elől, – elnyeli a valóságot. De ha belülről vizsgáljuk a műalkotást, úgy azt a felfedezést tesszük, hogy a már teljes valóságképpen szereplő valóságélemből kisebb valóságélemből is elvesztik létüket, – de nemcsak hogy a műalkotás részletei nem bírnak külön léttel, mint a világ valóságának elemei a szemlélet előtt, – hanem maga a műalkotás is *megszűnik valóságélemből lenni*, ami nem is lehet másként, hiszen csak kívülről nézve, csak a szemlélet számára valóságélemből a többi valóságélemből között. De ha a műalkotás megszűnteti a valóságot minden elemének létét, hogy azután önmagának mint valóságnak a lé-

„... a zene mögött zug az örök erdő”

mészet (ebben) a költői világban nem az ember által megállapított tudományos törvényszerűségek szerint működik, s „lány”, „lassudad” és „néma” folyamataihoz a szemlélő csak intuitíve férhet közelebb, racionális módon aligha. Erre (is) utalhat a lírai ének az értetlenségből fakadó tanácstalanságot nem, inkább egyfajta magabiztosságot, az egészlegesség birtoklásának önbizalmát sugalló kijelentése: „Én nem értem, csak érzem az egészet”.<sup>5</sup> Az első versszak hipallagéiból „logikátlanságot” kiolvasó, majd az „anomáliákat” gondolatban helyreállító, racionális befogadó (hipotetikus) alakjával szemben a versben megszólaló szubjektum („Én”) a „puszta” megérzés vagy átérzés („csak érzem”) révén képes valamifajta totális szemléletet („az egészet”) nyerni a valóságról, amely a versben külső, majd a későbbiek során belső, lelki természetként, eleven, mozgásban lévő tájként mutatkozik meg.

Ez a költői megfogalmazást nyert felismerés akár attól, a József Attila metafizikai gondolkodását megtermékenyítő Henri Bergsontól is származhatna, akinek a teremtő fejlődésről szóló filozófiáját – Vágó Márta visszaemlékezése szerint – a költő nemcsak olvasta, de meg is tanulta, és saját mondanivalójának argumentációjaként gyakran fejből idézte.<sup>6</sup> Bergson *L'évolution créatrice*

tét is megszüntesse, akkor a műalkotás tiszta szellemiségének, az ihletnek, dologbeli (művészetbeli) léte megszűnik dologbeli lét lenni, továbbra is az a dologelőtti lét marad mint tevékenység, amely a kiválasztott valósággrészből teljes valóságot alkotott, hogy azt azután, de csak azután, kitölthesse. *A világ mint a valóságelemek egységes teljessége, valóságmögötti tény, az ihlet mint a teljes valóságnyivá növesztett valóságölő valóságelem részeinek egységes teljessége, valóság előtti tény.* A valóság előtti tény: hiánytény, – az ihlet a világ hiányának ténye az egzisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az egzisztenciában és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában.” JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923-1930). Szövegek, közlésezi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András és mások, Bp., Osiris, 1995, (a továbbiakban JATC-SZ), 125-127.*

5 A sor felfogható persze a József Attila-i „jelcserélgetés” példájaként is, amennyiben egy korábbi, ellentétes értelmű pretextusának az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról* 19. sorát („Nem érzem én, csak értem aggodalmad”), későbbi, hasonló jelentésű intertextusának pedig az 1937-es *Ének, hajolj ki ajkamon...* kezdetű töredék 7-8. sorát („Lány verőfény! Semmit sem értek, / csak hallom, kislány énekel”) tekintjük. A textuális emlékezet az 1934-es *Alkalmi vers...*-ből főként a első és utolsó részében található tájleírások motivikus elemeit (test, külső világ, egész, lombok ingása, reszkető csillag) aktivizálja: „érzem, / hogy testként folytatodom / a külső világban - / nem a fűben, a fákban, / hanem az egészben”, „A homály pamutlombjai ingnak. / S mi várjuk, hogy mikor lesz / látható reszketés / bennünk az első csillag.” Az 1937-es töredék pedig úgy kontextualizálja újra [A *hullámok lány táncá...*]-nak ominózus sorát („Én nem értem, csak érzem az egészet”), hogy az általános értelmű tárgyat (egészet) ellentétes jelentéstartalommal, a szenzuálisból a kognitív szférába áthelyezve ismétli meg („Semmit sem értek”), míg az érzet fogalomkörét a hallásra szűkíti le („csak hallom, kislány énekel”). Vö.: LÖRINCZ Csongor, *Allegorizáció és jelcserélgetés József Attilánál = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001, 122-141.

6 Vö.: VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 240-245.

## Osztroluczky Sarolta

című 1907-es műve – mely Dienes Valéria fordításában, 1930-ban magyar nyelven is megjelent – értelem és ösztön, illetve értelem és intuíció ellentétes irányultságát hangsúlyozza. „Értelmünknek, amint az a természet kezeiből kikerül, a szervezetlen szilárd test a fő-objektuma. [...] Az értelem tisztán csakis a felszaggatottat képzelel el [...] mindig a mozdulatlanságból indul, mintha ez volna a végső valóság vagy elem; mikor a mozgást akarja képzelni, mozdulatlanságokat rak egymás mellé s azokból szerkeszti össze.”<sup>7</sup> Az értelem ezen kívül mindig az eleve adottnak vélt okságot keresi és találja meg tárgyában, a mozdulatlan anyagban, s ezért minden dolgot gépszerűen kezel. Ez az oka, hogy az „értelem az életnek természetes nemértése jellemzi.”<sup>8</sup> Az ösztön ezzel szemben az élet felé fordul. Míg az értelem körbejárja az életet és kívülről készíti róla felvételeket, az ember esztétikai képességének instanciájaként fel-fogott intuíció, vagyis „az érdekmentessé vált, önmagára eszmélő ösztön”<sup>9</sup> képes belemerülni az életbe, behatolni annak belsejébe és kifürkészni szándékát, ami nem más, mint az egyszerű mozgás, „mely tovafut a vonalakon és összefűzi, jelentéssel tölti meg őket [...] Ezt a szándékot igyekszik a művész megragadni, mikor a szimpátia egy nemével visszamélyed a tárgy belsejébe [...], s bevezet az életnek, e kölcsönös egymásbahatolásnak, e vég nélkül folytatódó teremtésnek tulajdonképpen tartományába.”<sup>10</sup> Az életnek erre a – vers által is reflektált – mozgására, a természeti és lelki mozzanatok kölcsönös egymásbahatolására, folyamatos impulzus-közvetítésére kell tehát a szöveg befogadójának intuitív módon „ráeszmélnie”, s ehhez a „rendes észrevevés” helyett esztétikai képességét mozgósítania.

56

Láthatjuk tehát, hogy a művészi ihlet, amely a képzet és a gondolat mellett József Attila „metafizikájában” egyfajta harmadik szellemiség megnevezéseként szerepel, már Bergsonnál is tartalmazza az esztétikai applikáció lehetőségét. Az intuíció révén nyert totális szemlélet analóg az ihletben, annak eredményeként létrejövő műalkotás világszerűségével. A műalkotás ugyanis, a költő töredékekben fennmaradt művészetbölcselete szerint, magába nyeli a (külső) valóságot, de hiányát a mű totális belső valóságával szünteti meg, illetve cseréli fel. Vagy ahogy azt az *Irodalom és szocializmus*-ban olvashatjuk a műalkotás világáról: „Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – *e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek.* Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.”<sup>11</sup> A „valóságos világ” élő, állandóan mozgásban lévő, s a természettudományos vagy racionális gondolkodás számára sokszor logikátlanak tűnő organizmusai és azok összefüggései az intuíció előtt feltárnak, és sajátos el-nem-rejtettséjük a költői ihletben egy valós összefüggéseket tükröző virtuális vagy fiktív világgá áll össze. Ebben a (költői) világban

7 BERGSON, Henri, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Bp., MTA, 1930, 143-144.

8 *Uo.*, 153.

9 *Uo.*, 163.

10 *Uo.*, 164.

11 JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus = József Attila összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, s.a.r. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1958. (a továbbiakban *JAÖM III.*), 97.

„... a zene mögött zug az örök erdő”

szemléltetővé válik a természet egésze, mert a hipallagékat nem kell megérteni, „elég” a művészi ihletettséget átvéve átérezni.

A felütésben megidézett természeti kép, a nyáresti idill köznapiságát azonban nemcsak az első szakasz transzmutációs alakzatai, de a vers egészén végigvitt tánc-metaphora is oldja. Az antropomorfizált természeti elemek, majd a második versszakbeli érzelmek mozgása, mintegy megelőlegezve a harmadik versszakban szereplő, tangózó fiatalok képét, számtalan módon ismétli és hangsúlyozza a tánc mozgásformáit és kliséit. A hullámok lágy *tánca*, a lombok gyenge *lejtése* lassan táncba *hívja* a csillagok rajját, melyek azután az egek „táncparkettjén” *széjjelszóródva* ritmusos mozgásba (reszketésbe) fognak. Ezt követően a természet analógiájára, annak mintegy leképezéseként az érzelmek világa is *csendes mozgásba* kezd, s a szívben mint tómederben az emlékként megidézett szerelem hatalma *ring*.

A külső és belső, lelki táj párhuzamba állítására, tartalmaik, elemeik mozgásának kölcsönös egymásravezítésére sok példát találunk az életműben. A *fán a levelek...* kezdetű, több változatban, újraírt formában is fennmaradt versének komplex képében a fa ágai és őszi levelei a váznak, illetve buroknak felfogott emberi test metaforái, míg a korona belsejében föl-le járó, hallgatag madár a néma, szállni nem merő lélek érzéki reprezentánsa. A trópus érdekessége, hogy az analogikus viszonyba állított hallgatag madár és az emberi lélek metaforizációjának alapját képező (egyik) közös elem, illetve szempont, melynek révén az emberi lélek madárként láttatódik, s amelyet általában az olvasónak kell megkonstruálnia – ebben az esetben a némaság –, nem marad ki-mondatlanul a versszövegben, sőt fogalmi jellege, illetve hiány-léte ellenére önálló, s grammatikailag fokozatosan konkretizálódó („egy némaság”, „a némaság”), mégis fiktív látvánnyá válik, melynek vizualizációja csak nyelvi úton lehetséges.<sup>12</sup>

[*A hullámok lágy táncá...*]-nak metaforikája szintén rejt magában nehezen elképzelhető, a vizuális érzékelés totalitásába, egyneműségébe problémamentesen át nem fordítható elemeket. Az emlékezés fogalmi és a visszfény képi elemeinek fúziójából létrejövő metafora az emlékezést visszavert fényként, reflexióként „láttatja” velünk, ugyanakkor a szintagmát követő, vele kifejtő magyarázó viszonyban lévő szó szerkezet, illetve metafora („szerelem hatalma”) már az emlékezet visszfényében felismert egykori érzelmet is felvillantja. Az első metafora („emlékezés visszfénye”) nyelvtani szerkezete – hasonlóan a „múltak kútja” (Thomas Mann) vagy a „múltak iszapja” (Radnóti) szóképeikhez – nem valós birtokviszonyt, inkább azonosítást fejez ki. Ahogy azonban a mindent magába nyelő, süllyesztő múlt kút- vagy iszapszerűségét „könnyű” elképzelni, a visszfény vizualizálása szinte lehetetlen. Ennek oka, hogy a fény visszaverődés nem „valódi”, képszerű tükröződés, hiszen eseményében nem valamilyen valós tárgy, hanem maga a fény az el nem nyelt, visszavert anyag. A fény mint a látás elsődleges feltétele önmagában, konkrét, megvilágítandó tárgy híján aligha szemléltető, mivel ahelyett, hogy láttatna, elvakít. A káprázat – a szó szoros értelmében – nem látvány, hatására inkább becsukjuk a

12 Ilyen fiktív látvány még József Attilánál például a fekete falak között élő „átlátszó oroszlán” (*A bőr alatt halovány árnyék*) vagy a „semmi ága” (*Reménytelenül*) is.

## Osztrólczyk Sarolta

szemünket, ám rövid ideig a csukott szemhéjak<sup>13</sup> mögött is érezzük a zavart, melyet a látás fiziológiai alapját adó neurokémiai folyamatok elhúzódo meg-szűnése okoz, s amely szomatikus értelemben egyaránt okozhat kellemes<sup>14</sup> vagy túszerűszerűen fájó érzést. S bár a felismerés, hogy a megidézett emlékek hatása is lehet boldogító vagy fájdalmas, nyilvánvalóan nem új, a metafora még rejt magában innovatív tartalmakat.

Mint ismeretes a visszfény a kontrasztív látványokat előidéző, közvetlen nappali fény valamilyen világos felületről visszaverődő, szórt (polarizált) változata, melynek hatására az egyes dolgok – a természetes fényhez képest – más megvilágításba kerülnek. A visszavert fény egyaránt létrejöhet spontán vagy akaratlagos módon. Az első esetben a fény olyan felületre (pl. egy fehér házfalra) esik, majd verődik vissza arról, amelynek a priori nem természete, nem tulajdonsága, hogy fényt áraszt, s így nem is számít(hat)unk rá, hogy megvilágít majd számunkra valamit. Az így létrejött visszfény-hatás általában villanásszerű, s csak rövid ideig tart. Metaforikus értelemben ilyen a spontán vagy akaratlan emlékezés, melyet egy olyan érzékszervi benyomás hoz működésbe, amelyről nem vártunk ilyen hatást.<sup>15</sup>

Az akaratlagos módon előidézett fényvisszaverődés fotográfiából ismert elnevezése a derített fény. A derítés célja az árnyékrészletek megvilágítása, a főfény által képzett árnyékok részleteinek elkülönítése. Előállításához valamilyen fehér felületre van szükség, mely az erős (természetes vagy mesterséges eredetű) főfényben lévő tárgyat egy másik helyről is megvilágítja. A derítés folyamata – szemben a spontán visszfényvel – általában hosszabb ideig, a kívánt (fény)hatás eléréséig tart. Így lehet elképzelnünk az akaratlagosan működésbe hozott emlékezetet, mely célzottan „derít fényt” múltunk egy „homályba veszett”, „beárnyékolódott” darabjára.

A fentiek alapján elmondható, hogy az emlékezést visszfényként láttató metafora kapcsán számba véve a visszavert fény módozatait és hatását, belátásokat nyerhetünk az emlékezet jelenségéről is. Ezen a ponton azonban érdemes egy rövid kitérőt tennünk, hiszen az emlékezet elméletének szisztematikusan, intuíció-alapú kidolgozását a „bergsonista” József Attila is ismerhette.<sup>16</sup> Az 1896-ban megjelent *Matière et mémoire (Anyag és emlékezet)*, melyről Ba-

13 Ugyan az emlékezésnek nem feltétele a behunyt szem, de a József Attila-versek lírai beszélője mindig valamilyen relaxált, az érzéketeket kikapcsoló, meditatív állapotban idézi meg a (közel- vagy rég)múltat: „Szoktatom szívemet a csendhez. / Nem oly nehéz – / idesereglik, ami tovatúnt, / a fej lehajlik és lecsüng / a kéz.” (Óda), „Alig hallottam sorsomba merülten” (A Dunánál).

14 Visszfény szavunk jelentése részlegesen maga is fedi az emlék fogalmát, hiszen másodlagos értelemben „egy kellemes, boldogító gondolat vagy érzélem tükröződését” értjük rajta. Vö.: *Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József, SZŐKE István, O. NAGY Gábor, KOVALOVSKY Miklós, Akadémiai, Bp., 1972, 1511.

15 Ilyen például Proust regényében a hársfateából és a madeleine süteményből létrejövő ízvegyülék, amely az emlékek spontán feltolulásának megindulását idézi elő Marcelnél.

16 Tasi József lehetségesnek tartja, hogy 1928 decemberében Vágó Márta a *Matière et mémoire* egy példányát küldte el József Attilának Párizsból, s hogy 1936-os, Teréz körúti vitájuk részben erről a műről folyt. Vö.: TASI József, *József Attila könyvtára = József Attila könyvtára és más tanulmányok*, Bp., Ecriture, 1996, 77.

bits Mihály rövid összefoglalót írt 1910-es, Bergson filozófiáját tárgyaló tanulmányában, alapvetően kétféle emlékezet-fogalmat különböztet meg. A múlt továbbélésének egyik formája a motorikus működések, illetve a testi szokások formájában valósul meg. Ilyenkor az emlékezet tisztán testi jellegű, s az idővel egyre tökéletesebbé és öntudatlanabbá válik. Az emlékezés másik formája, amelyet Bergson „szabad emlékezetnek” nevez, s amely csakis az emberre jellemző, a múltat képek, vágyak, hangulatok formájában hívja elő, hogy előkészítse általuk helyes életvilágbeli döntéseinket. Az emlékek a maguk tiszta állapotában nem találhatók meg az agyban, létezésük mindaddig virtuális, míg „kiszabadításuk” meg nem kezdődik személyes történetünk egy szeletének előhívása révén. Az emlékeknek mint keletkezésben lévő fenoméneknek emlékképekké való fokozatos átalakulását Bergson a fókuszáló kamera képéhez, vagy a sűrűsödő felhők fokozatos kirajzolódásához hasonlítja.<sup>17</sup> Könyvének harmadik, az emlékezet képeinek továbbéléséről szóló fejezetében ezt a folyamatot egy egyenes vonalú mozgással szemlélteti, melynek egyik végén a „tisza emlékezet” (*pure memory*), másik végén pedig a percepció (*perception*) áll. A folyamatára két szélső pontja között az emlékezet képei (*memory-images*) foglalnak helyet, melyek a valós világ érzékeléséhez képest gyöngébb észlelést tesznek csak lehetővé, az önmagában percipiálhatatlan, kiterjedés nélküli tiszta emlékezethez képest viszont konkrétabbnak, „részben már érzetnek”<sup>18</sup> mondhatóak. A folyamat lényege, hogy az emlékezés tényleges, aktív mozgás révén alakítja képekké az emléknymokat, megismételt percepciót hozva létre ezáltal. A tiszta emlékezettel és az emlékképekkel összefüggésben, könyvének egy korábbi fejezetében esik szó – a számunkra itt most lényegesnek tűnő – akaratlagos és spontán emlékezetről, mint a szabad emlékezet két módozatáról. Az akaratlagos vagy tudatos visszaemlékezés olyan tevékenység vagy munka (tehát nem passzív szemlélés), mely sikeressége esetén aktualizálja a múlt emlékképeit, s a jelenre is kihatással van. Ezzel szemben a spontán emlékezet már a kezdetektől fogva tökéletes, az idő semmit sem képes hozzátenni.<sup>19</sup> Gilles Deleuze, aki Proust regényét a bergsoni koncepció alapján értelmezi, így ír erről az emlékezetformáról: „Az akaratlan emlékezet az örökkévalóságot adja nekünk, de olyan módon, hogy nincs erőnk egy pillanatnál tovább elviselni, sem eszközeink arra, hogy feltárjuk természetét. Tehát inkább csak pillanatképet nyújt nekünk az örökkévalóságról.”<sup>20</sup> Ezzel a kijelentéssel gondolatban vissza is térhetünk az egy pillanatnál tovább el nem viselhető, „kápráztató” visszfény-metaforához, mely a múlt olyan részleteit is „bevilágítja”, amikre korábban talán fel sem figyeltünk, mert lényegtelennek tündek, ha ugyan (ilyen formában) léteztek egyáltalán, s nemcsak emlékezetünk teremtő erejének köszönhetjük „felvillanásukat”.

17 Vö. BERGSON, Henri, *Matter and Memory*, transl. by PAUL, Nancy Margaret and PALMER, W. Scott, London, 1919, 170-189. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

18 „[...] memory-image is already partly sensation” *Uo.*, 175.

19 „Spontaneous recollection is perfect from the outset; time can add nothing to its image without disfiguring it; it retains in memory its place and date.” BERGSON, *i. m.*, 95.

20 DELEUZE, Gilles, *Az emlékezet másodlagos szerepe = Uó, Proust*, Bp., Atlantisz, 2002, 65.

## Osztrólczyk Sarolta

Az „emlékezés visszfénye” olyan verbális kép, amely egy észlelési (emlék) és egy optikai (visszfény keltette) kép ötvözése révén újjáírja vagy kiegészíti az emlékkép köznapi metaforáját. A szemantikai innováció során a holt metaforából – Ricoeur kifejezésével élve – élő metafora válik, melyben egyrésről az emlékezés tényleges kép-telensége, (külső) szemmel nem látható, anyagiatlan volta, másrésről sajátos fényszerűsége is feltárul. Ez utóbbi sajátossága persze nem a képtudatot érinti, csupán az emlékezésről mint eseményről állít újat, amennyiben azt valamilyen máshol lévő<sup>21</sup> dolog spontán vagy akaratlagos módon való újramegvilágításaként láttatja velünk.

Kétségtelen tény azonban, hogy az emlékezés, illetve a múlt témakörét a köznapi metaforák is a fény-árnyék vagy a transzparencia-opacitás kölcsönviszonyából származó képekkel érzékeltetik (pl. „feldereng a múlt homályából”, „napvilágra kerül az eltemetettnek hitt múlt”, „a múlt ködén át látszik” stb.).<sup>22</sup> Ezek a kifejezések azonban – szemben a József Attila-i trópusokkal – a múlt közvetlen hozzáférhetőségét, valós percipiálhatóságát sejtetik, míg az „emlékezés visszfénye” szókép egyetlen, meglehetősen sűrű szemantikumi szintagma révén emeli be a közvetettség mozzanatát ebbe a képzetkörbe. Ha ugyanis maga az emlékezet visszfény(szerű), illetve rendelkezik ezzel a reflexivitással vagy közvetíti azt, akkor a felvillantott emlékképeken vagy emléknomokon keresztül képes a tiszta múltat más „fénytörésbe” állítani elénk, s részeltetni minket a lényegből, az örökkévalóság tapasztalatából.

Az emlékezés további sajátossága, hogy csakis az emlékező én számára van jelen, esetleg egészen másként, mint ahogy egykor a valóságos észlelésben volt. Az emlékvilágnak ezt az egyediségét – visszatérve vizsgált szövegünkhöz – a vers beszélője az emlékezést tematizáló versszak sarokpontjain többszörösen is hangsúlyozza. Az első ilyen nyomatékosítás a második sza-

21 A derítés estében e „máshollét” térbeli jellegű, s noha az emlékezésnél többnyire temporálisnak mondható, Deleuze rámutat, hogy az akaratlagos emlékezet a „lokalizált időhöz” vezet el minket. Vö.: DELEUZE, *i. m.*, 63.

22 Ezekhez hasonló köznapi emlékezés-metaforákkal – jobb híján – Bergson is él: „At most, certain confused recollections, unrelated to the present circumstances, may overflow the usefully associated images, *making around these a less illuminated fringe which fades away into an immense zone of obscurity*. But suppose an accident which upsets the equilibrium maintained by the brain between the external stimulation and the motor reaction, relax for a moment the tension of the threads which go from the periphery to the periphery by way of the centre, and *immediately these darkened images come forward into the full light*: it is probably the latter condition which is realized in any sleep wherein we dream.” BERGSON, *i. m.*, 97. (kiem. tőlem – O. S.) „But the truth is that we shall never reach the past unless we frankly place ourselves within it. Essentially virtual, it cannot be known as something past unless we follow and adopt the movement by which it expands into a present image, thus *emerging from obscurity into the light of day*.” *Uo.*, 173. (kiem. tőlem – O. S.) „Whatever idea we may frame of consciousness in itself, such as it would be if it could work untrammelled, we cannot deny that, in a being which has bodily functions, the chief office of consciousness is to preside over action and *to enlighten choice*. Therefore *it throws light* on the immediate antecedents of the decision, and on those past recollections which can usefully combine with it; *all else remains in shadow*.” *Uo.*, 182. (kiem. tőlem – O. S.)



kasz élén álló hiányos tőmondat („Igy ők”), mely Szabolcsi szerint „ügyetlen” kijelentés, s talán arra utal, hogy a költő maga sem tartotta késznek versét.<sup>23</sup> A mondat valóban meglehetősen lapidáris, s szerepét tekintve redundánsnak is mondhatnánk, hiszen nélküle is nyilvánvaló volna, hogy a „benn a szívbenn” történő mozgások nem azonosak az antropomorfizált természeti elemek („ők”) első versszakbeli táncával, mindazonáltal elkülönítő szerepe, mely a többes szám 3. személyű alanytól való kategoriális elvonatkoztatásban érhető tetten, vitathatatlan. S bár „a szívbenn” birtokos személyjel nélküli formulája nem segít eldönteni, hogy kinek/kiknek a szívébe „pillanthatunk” be a második strófában, a harmadik versszak első sora feloldani látszik ezt a dilemmát, amennyiben a szívbéli érzelmek ringó mozgására vonatkozathatóan egyértelműen az „én” értetlenségét állítja. Az „Én nem értem, csak érzem az egészet” kijelentése nyilvánvalóan nemcsak a korábban már tárgyalt, az első versszakban kibomló külső, természeti mozgásokra, de a második szakaszban ábrázolt belső, lelki tájnak a racionális, illetve logikus gondolkodás számára megközelíthetetlen impulzusaira is vonatkozatható. Az egészlegesség, melyet az ihletben fogant műalkotás révén képesek vagyunk szemlélni, nemcsak a külső, de a belső (lelki) valóság totalitásaként is értendő. Ezt a teljességet a versben a „szerelem hatalma” szintagma érzékelteti, melynek totalizáló aspektusa a soráthajlás (és – mint ahogy arról később részletesen is szólunk – a palato-veláris ritmus) révén kap nyomatékot. A 7. sor ritmikai egysége ugyanis első olvasatra egybeesik egy teljes, önmagában is értelmes szintaktikai egységgel („emlékezés visszfénye, szerelem”), ami azonban az enjambement szekvenciatoró, figyelemfelhívó beékelődése után a „hatalma” szóban folytatódik („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma”). A hatalom mint a hatóerők összessége, a szerelem totális, más érzelmeket kiszorító, egyeduralmi pozícióját jelzi, s a második strófa retorikai és poétikai eljárásai által megérezkítve, a műalkotás világának egészleges szemléletét inszcenirozza. Az érzelem egyénre ható, abszolutizált erejét a 7-8. sor hasonlatba foglalt szinekdochéja is érzékelteti: „szerelem / hatalma ring, mint a nagy víz a tóban”. Mivel a *tó* – a *totum pro parte* viszony miatt – egyaránt állhat a tó medrének és a tóban hömpölygő nagy víznek a megnevezése helyett, „a nagy víz a tóban” szabatosnak tűnő kifejezése valójában tautologikus jellegű, s ily módon a szerelem mindent kitöltő, mindent uraló hatalmát képileg is érzékivé teszi.

A tánc-motívum vonalán továbbhaladva megfigyelhető, hogy képzetköre a harmadik versszakra is áttevődik, de itt már a „mesterséges” antropomorfizáció trópusa nélkül, a tangózó párok látványaként találkozhattunk vele. A „humanizált” képet megelőzi a vers egyetlen egyes szám első személyű, korábban már idézett kijelentése („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek vonatkozása – tárgyának („az egészet”) túlzott általánossága miatt – nem egyértelműsíthető. Ugyanúgy utalhat a szívbenn kavargó érzelmek egészére, vagy a táj, az érzelmek és a táncolók mozgásának „titokzatos” korrespondanciájára, mint ahogy anticipálhatja a vers végén álló, némileg enigmatikus mondat tartalmát is („De némán, hiszen ráér a természet / a zene mögött zug az

23 Ezt a feltételezését a monográfus a vers meg nem jelentetésének tényében látja igazolódni. Vö.: SZABOLCSI, *i. m.*, 726.

## Osztrólczyk Sarolta

örök erdő”). Az első eshetőséget korábban már vizsgáltuk, s megállapítottuk, hogy a vers beszélőjének ebben a kijelentésében a költő által is ismert és elismert intuíción filozófia foglalata köszön vissza.

A második interpretációs lehetőségnél érdemes hosszabban is elidőznünk. A tájat, az érzelmeket és a táncoló párokat eddig képiségük, illetve a táncmetaforika hasonlóságai alapján mint nyelvileg létesült láthatóságokat vizsgáltuk, s vonatkoztattuk egymásra. Ennek egyik oka, hogy a vers első három versszakát a különböző mozgásformákkal kapcsolatos látványok (a hullámok tánca, a lombok lejtése, az érzelmek ringása, a tangózó párok tánca) és a beszélő-megfigyelő statikus helyzetét sejtető helymeghatározások („odaát”, „itt”) uralják. Nem szabad azonban megfeledkezni róla, hogy a vers, akárcsak a tánc korántsem csak látvány, de ritmus és zene is, s [A hullámok lágy tánca...] ezen aspektusok érzéki tapasztalatában is részletet.

Az elsődleges ritmikai vizsgálat a verset hagyományos, ötös és hatodfeles jambusi sorokból építkező szonettnek mutatja, amely – az utómodernség képviselőitől nem teljesen szokatlan módon – viszonylag lazán kezelve a formai szabályszerűségeket, meglehetősen sok helyettesítő lábat és anaklázist tartalmaz. Egy további, részletesebb verstani vizsgálódás rávezet, hogy a versben végbemenő jelentésképzés szempontjából nem is annyira a szótagok időértékén alapuló metrikus szerkezet, inkább a ritmus egyéb módzatai, ezek közül is a vers palato-veláris „hangszerelése”<sup>24</sup> és rímszerkezete lesznek relevánsak. Figyeljük meg először a sorok hangrendi sajátosságain alapuló ritmust, melynek érvényesülését József Attila költői nyelvben Török Gábor tanulmányozta elsőként a hatvanas évek végén. Bár a kutató elsősorban a József Attila-i rímzavak esetében vizsgálta a magas és mély hangrendű szegmensek szabályos és a sorozatosság küszöbét elérő váltakoztatását, egy fejezet erejéig kitért azokra az esetekre is, amikor a palato-veláris „megzenésítés” teljes sorokra, illetve versszakokra is kiterjed. Olyan esetet, ahol egy egész versen keresztül érvényesül ez a fajta ritmika, csak kettőt említ (*Száradok, törődöm, [Kedvesem betegem...]*), de a tisztán palatális, vagy tisztán veláris sorok száma itt is „csupán” 5-6 a 12-ből. Ezekkel kapcsolatban Török a költői tudatosság tényét hangsúlyozza, amelyre a versek korábbi szövegváltozatainak javításából következtek.<sup>25</sup> A mi számunkra mindebből az látszik figye-

24 Sőt, későbbi belátásaink alapján az a feltevés is megkockáztatható, hogy a szonett jambusainak azért ilyen szokatlanul alacsony a versbeli aránya, mert a költő a szonett megírásakor a palato-veláris „ritmus” poétikai kifejezőeszközét kívánta dominánsabban érvényesíteni, amely azonban nem teszi lehetővé a következetes jambizálást. A József Attila-i szonettek metrumstatisztikájából kiderül, hogy – a költő összes szonettjét tekintetbe véve – [A hullámok lágy tánca...] a legkevésbé jambizált versek sorában a negyedik. Vö.: SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértékes verselése*, Bp., Akadémiai, 1971, 287.

25 „Az sem lényegtelen, hogy a költő törekedett-e erre a zenei alakításra tudatosan, vagy sem. Véleményem szerint: igen. A kételkedőknek érdemes megvizsgálniuk a szövegkritikai kiadásban a *Száradok, törődöm* és a *Kedvesem betegem...* kéziratváltozatait [...], melyek világosan mutatják, hogy a költő nemcsak hogy nem akarta elrontani az egyszer megtalált hangzását a sornak, hanem kisebb-nagyobb javításokkal a következetlenségek kiküszöbölésére is törekedett.” TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Bp., Magvető – Tiszatáj, 1968, 29-30.

lemre méltónak, hogy *A hullámok lágy tánca...* kezdetű szonettnek a kutató még csak a címét sem említi, jóllehet a vers a palato-veláris „zeneiség” szempontjából az összes általa felsorolt példát „felülmúlja”.<sup>26</sup> A tanulmányban citált verssorok ugyanis átlagosan 6-9 szótagosak, míg a '36-os szonett 10-11 szótagos sorokból épül fel, minek következtében a magas-mély hangszerelés domináns, soronkénti, esetleg tiszta megvalósításának is jóval kevesebb az esélye. Ennek ellenére a 14 soros versben 6 olyan sort is találunk, melyek csak magas, vagy csak mély magánhangzókat tartalmaznak,<sup>27</sup> s ha a palatálisok és velárisok soronkénti dominanciáját is releváns szempontként fogadjuk el,<sup>28</sup> egy sor (a 11.) kivételével határozott, szabályos ritmust fedezhetünk fel a szonettben.<sup>29</sup>

Noha tudjuk, hogy a ritmus elsődlegesen nem más, mint visszatérő hangképződmény, érvényességét, ható erejét mégsem korlátozhatjuk pusztán a hangzás szintjére. Jakobsonnal szólva: „[...] az egymás utáni tengelyre vetített hangzásbeli egyenértékűség szükségképpen szemantikai egyenértékűséget von maga után, és bármely nyelvi síkon egy ilyen szekvencia bármely összetevője annak a két kölcsönösen összefüggő élménynek valamelyikét su-

26 A „hiányosság” egyetlen magyarázata az lehet, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] a költő életében nem jelent meg kötetben, így a kutató talán nem érezte azt a költői oeuvre szerves részének (?).

27 Az egy szótagnyi hangrendi színezéseket – ha nem mutatnak rendszert – Török Gábor nem veszi figyelembe, s ugyanezen az alapon nem tartja következetlenségnek a „dallamtervet” itt-ott megzavaró egy-egy kötőszót, névelőt vagy igekötőt sem. Vö.: TÖRÖK, *i. m.*, 27., 30.

28 Török Gábor a vegyes hangrendű sorokon belül nem állapít meg dominanciát, jelölési rendszere ilyen esetekben is a váltakozást mutatja. Az általa a költői nyelv hangtanával kapcsolatban többször is hivatkozott Fónagy Iván azonban az esztétikai hatás elérésében kitüntetett szerepet tulajdonít a hangzók versbeli, illetve verssoron belüli dominanciájának. Vö.: FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Bp., Akadémiai, 1989, 80-88., 205-217.

29 Török Gábor jelölésének megfelelően = p = -vel és = v = -vel jelölöm a teljesen palatális, illetve a teljesen veláris sorokat, a vegyes hangrendűeket pedig, dominancia-arányaiknak megfelelően – p – -vel, illetve – v – -vel. A jelölések utáni zárójelben a domináns magánhangzótípusnak (palatális vagy veláris) a sorbeli összes magánhangzóhoz viszonyított aránya szerepel.

1.	A hullámok lágy tánca s odaát	= v =	(10/10)
2.	a lombok gyenge lejtése az éjjelt	– p –	(7/11)
3.	lassudan hozták s csillagok raját	= v =	(9/10)
4.	hívták reszketni az egekre széjjel.	= p =	(9/11)
5.	Igy ők. S az érzelmek is csendesen	= p =	(9/10)
6.	mozdulnak benn a szivben ringatóan,	– v –	(7/11)
7.	emlékezés visszfénye, szerelem	= p =	(10/10)
8.	hatalma ring, mint a nagy víz a tóban.	– v –	(8/11)
9.	Én nem értem, csak érzem az egészet.	= p =	(9/11)
10.	Itt tangót jár a sok lány és fiu,	– v –	(7/10)
11.	a sok számitó, kedves és hiu.	– v – / – p –	(5/10)
12.	Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.	– p –	(8/11)
13.	De némán, hiszen ráér a természet,	– p –	(8/11)
14.	a zene mögött zug az örök erdő.	– p –	(8/11)

gallja, amelyeket Hopkins találóan úgy definiál, mint »összehasonlítás a hasonlóságért« és »összehasonlítás a különbözőségért.«<sup>30</sup> Vagyis a ritmus mint a vers nyelvi dinamizmusának tényezője, ha nem is közvetlenül, de a versben más módon megképződő jelentéstartalmak közti viszonyok befolyásolójaként és/vagy sajátos interpretálójaként, részt vesz a jelentésképzésben.<sup>31</sup> Hatása nemcsak az érzékekig ér el, de azokon túl, az értelemig is elhatol. József Attila szavaival: „[...] *a műben amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok*, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – *a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia*, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.”<sup>32</sup>

Visszatérve a vers palato-veláris ritmusszerkezetére, látható (de még inkább hallható), hogy az első quartinában mély és magas hangrendű sorok követik egymást, szabályos rendben. A második szakaszban megismétlődik ez a váltakoztatás, annyi eltéréssel, hogy ez a szakasz – mintegy „tükrözve” az első strófát – nem veláris, hanem, az előző versszak utolsó sorának megfelelő, palatális hangzású sorral kezdődik. A külső és belső táj korábban említett analógiája tehát érvényesül a kereszteződő szerkezetek felépítésében, de eltérő sorrendiségük azt is érzékelteti, hogy itt nem azonosságról, csupán hasonlóságról van szó. Ezt „az értelem tudomására hozott ellentétet” a szonett oktávájának szokatlan<sup>33</sup> rímképlete (a b a b / c d c d) is kiemeli.

30 JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika* = Uó, *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1972, 259.

31 A versritmusról mint jelentésképző erőről bővebben ld. HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról* = Uó, *A versről*, Bp., Kijarat, 2006., 11-45.

32 JAÖM III., 97.

33 Mint ismeretes József Attila költői indulásakor sokat kísérletezett ezzel a műformával. 1921-ben kettőt, 1922-ben huszonhat szonettet írt. *A Kozmosz éneke* című szonettkoszorú, amely tizennégy szonettből és az ezek kezdősoraiból felépülő *Mesterszonett*ből áll, 1923-ban keletkezett. Ezt követően, egy hosszabb szünet (1924-1935) után, személyes indíttatásból vagy az újklasszicista poétikai hagyomány újjáéledése okán, visszatért e formai hagyományhoz. 1935-ben kilenc, 1936-ban két szonettet írt, majd az utolsó évben megírta a hét szonettből álló *Hazám-ciklust*. Szabolcsi Miklós meglátása szerint az 1935-ös szonettek első darabjai (az *Osztás után*, a *Modern szonett* és a [*Leülepszik...*]) „mintegy *A Kozmosz éneke* kései folytatásaként is, inkább a forma hetyke, játékos kipróbálásai voltak [...], majd az egyre érettebb, egyre megformáltabb és keserűbb szonettek sora” következett. (Szabolcsi, *i. m.*, 630.) A monográfus által jelzett tematikus, motívikus, illetve hangnembeli érlelődés vizsgálatára most nem térünk ki, helyette a költőnek a formai hagyománnyal, s ezen belül is a rímképlettel való folyamatos kísérletezésének, „újításának” érdemes figyelmet szentelnünk. Az 1935 és 1937 között írt szonettek sorában *A hullámok lágy tánca...* kezdetű vers rímtani szempontból figyelemre méltó helyet foglal el. Míg ugyanis a költő az 1935-ben megírt szonettek esetében, a petrarcai hagyomány szigorú kötöttségeinek megfelelően, az oktávában ölelkező rímeket használ, quartinánként azonos rímekkel (a b b a / a b b a), és a némileg szabadabban kezelhető sextettben (egy kivétellel) összecsendíti a tercínák utolsó sorait (pl. c c d / a a d, c c d / c d d, c c d / e e d stb.), addig [*A hullámok lágy táncá...*]

A vers progresszív, előreható ritmikáját, melyet az 1., a 3. és a 4. sor tiszta hangrendűsége alapoz meg, a 2. sor „vegyes” jellege mindjárt a vers elején megtöri, ám ebben a kivételben nemcsak a ritmikai szabály erősödését, de újabb jelentéskiemelő, jelentésképző szerepét is felismerhetjük. A palatális dominanciájú sor első három, veláris hangrendű szótagja ugyanis a szintaktikai és ritmikai határok egybe nem esését jelzi. A névelővel ellátott „lombok” szó ugyanis értelmileg inkább az első sor szintaktikai egységéhez tartozik, de a versen végigvonuló palato-veláris elkülönülés által is felerősített sorátvetés folytán a 2. sor elejére kerül („A hullámok lágy tánca s odaát / a lombok”). Meg kell jegyezni azonban, hogy értelmi szempontból inkább az első sor végén álló szókapcsolat („s odaát”) az, amely elé sortörés kívánkozna, vagyis átvetés helyett inkább hátravetésről beszélhetünk. Ám így vagy úgy, a palato-veláris ritmustörés, illetve az enjambement révén érzékelhetővé válik a nyelv természetes (értelmi) és költői tagolásának feszültsége.

E feszültség azután a sorozatos soráthajlások révén nemcsak az első két sorra, de (a 6-7. sorok határát kivéve), a József Attila által hangsúlyozott „szemléleti egész” költői megteremtése jegyében, mindkét quartinára továbbterjed. Hiszen az első két szakasz témája nem más, mint az egymásba átérő, átfolyó természeti mozgások, majd az ezek hatására, mintegy folyamányaként létrejövő érzelm-mozgások megjelenítése, melynek szóképeken keresztüli vizualizálása nem részesíthet teljes, élményszerű esztétikai tapasztalatban. Ezzel szemben a palato-veláris sorok ritmikus váltakoztatása hangzóvá teszi az elemek táncos, játékos ide-oda mozgását, az enjambement pedig a sorok összemosása, a sorhatárok likviddé tétele révén kelti fel a természeti és lelki folyamatok egyidejűségének, egymásbahatoló folytonosságának illúzióját.<sup>34</sup>

Az átkötés esztétikai hatása, kifejezőereje még nagyobb, ha a sorvégi és a sor eleji szavakat úgy köti át egymásba, hogy az értelmileg összetartozó, de ritmikailag kettészelt szószerkezetek jelentése metaforikusan vagy mimetikusan le is képezi ezt a dialektikát, az elszakított, de összetartozó elemek egymást-hívását. Jó példa erre a 3-4. sor enjambement-ja („csillagok raját / hivat”), vagy a 2-3. sor áthajlása („az éjjelt / lassudan hozták”), ahol a lassu-

nak quartináiban a sokkal ritkább (inkább az angol szonettformára jellemző) eltérő rímekből felépített keresztrímes szerkezettel él (a b a b / c d c d), és a tercinák utolsó sorai helyett a 9. és a 13. sort rímelteti egymással (e f f / g e g). (Megjegyzendő, hogy József Attila több mint hatvan szonettje között keresztrímes quartinákra – *A hullámok lágy táncán kívül* – még hétben, a tercinák utolsó sorainak rímtelenségére pedig ezek közül ötben találunk példát. E versei azonban mind 1922-ben keletkeztek.) Az 1936-os másik, *Herz Henrik Öméltőségének* címzett szonettjében visszatér a hagyományos, '35-ben is alkalmazott formához, míg a *Hazám* szonettjeit ismét keresztrímes, de azonos rímekből felépülő quartinákból és többnyire az utolsó sorokat összecsendítő tercinákból építi fel. Mindezekből következik, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] József Attila kései szonettjeinek – a végrímképletek tekintetében – a leginkább formabontó darabja. Ám „szabálytalanságait” pusztá kísérletezésnek nevezni, az életműnek ebben a szakaszában, indokolatlan és meglehetősen semmitmondó volna.

34 A kontinuitás esztétikai tapasztalata a hangzó utánmondásban is érzékeltethető, ha a soráthajlásoknál az interpretáló (fel)olvasó vagy a szavaló csak minimális szünetintonációval él.

## Osztrólczyk Sarolta

dan hozás is érzékvé válik azáltal, hogy a módhatározó a tárgy és az állítmány közé ékelődve, mintegy lelassítja az éjjel megérkezését. Különösen plasztikus az 5-6. sor átvétele („az érzelmek is csendesen / mozdulnak”), ahol a csendes mozdulást a sorvégen tartott lélegzetvételnél csend érzékelteti. Végül a 7-8. sor enjambement-ja („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma ring”) is értelmezhető metaforikusan. A szerelem hatalmának ringó, vagyis ütemes ide-oda mozgása ugyanis a 8. sor elejére átvett szó („hatalma”) helyzetét és mozgását is láttatja, amennyiben az értelmileg a 7. sorhoz („ide”), ritmikailag viszont a 8.-hoz („oda”) tartozik, s így sajátosan ingó-lengő, köztes helyzetben van.

Láthatjuk, hogy az első két szakasz enjambement-jai (szám szerint öt) mind kapcsolatban vannak a versen végigvonuló tánc-motívummal. A szintaktikailag összetartozó egységek (mondatok és tagmondatok), melyek az átvételek hatására a ritmikai egységek (verssor) határán megtörnek, minden esetben a táncolók összetartozását vagy táncuk folytonosságát fejezik ki. Az áthajlások (2., 3. és 5. sor) és hátravételek (1. és 7. sor) hatására vagy a „táncosok” (a hullámok, a lombok, az éjjel és a csillagok) szakadnak el rövid időre egymástól, vagy együttmozgásuk folyamata jut el valamilyen, általában a tánc megkezdésének határpontjáig („az éjjelt / lassudan hozták s csillagok raját / hivaták reszketni”, „az érzelmek is csendesen / mozdulnak”). Vagyis a tánc-metáforához kötött enjambement-ok maguk is a táncnak mint olyanak a megérzékítői. A szó szerkezetek úgy fonódnak, hajolnak át egymásba, mint a táncoló párok, s úgy törnek meg a versritmuson, akárcsak a tánc a zenei váltások ritmusán.

66

Mindezek alapján elmondható, hogy a soráthajlás sajátos retorikai jelenség. Olyan hiány, melynek nyomszerű (látható)<sup>35</sup> és zajszerű (hallható) jeleit a szöveg a megszüntetve megőrzés módján egyaránt magán visel(het)i, s amely képes a legkülönbébb térbeli (pl. távolságot, messzeséget, magasságot vagy szakítást<sup>36</sup>), időbeli (pl. szukcesszivitást vagy szimultaneitást) és kinezikus<sup>37</sup> (pl. egymásba átfolyó mozgást) viszonyokat is érzékeltetni, sőt hiányként „teret nyit” a metaforikus jelentésképzés számára is. Ilyen alapon a nyelv „képisége” (szóképi és írásképi értelemben egyaránt) és a hangzás aurájának mediális transzfereit egymásra vetítő enjambement, sajátos hiatusszerűsége ellenére a poétikai funkciót vagy „költőiséget” színre vivő, önprezentációs alakzatnak nevezhető.<sup>38</sup>

Az áthajlásról szóló rövid kitérő után egy megjegyzés erejéig még vissza kell kanyarodnunk a vers palato-veláris „hangszerelésének” vizsgálatához.

35 A vers 1., 2., 3., 5. és 7. sorának végét és a következő sorok elejét „fedő” soráthajlások a vizsgált József Attila-versben tipográfiai is jelöltek. A jelölés azonban ennél az alakzatnál sajátos módon a jelöletlenségben, a szekvenciazáró vessző, illetve pont hiányában „manifesztálódik”.

36 FÓNAGY, *i. m.*, 203.

37 Fónagy Iván az enjambement jelenségét vizsgálva számos mozgás- és mozdulatfestő áthajlás-típust sorol fel példákkal kiegészítve. Vö.: FÓNAGY, *i. m.*, 161-174.

38 A „költőiségnek” vagy poétikai funkciónak a képiség, illetve a hangzás médiumaiban történő önprezentációjáról bővebben ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13-54.

„... a zene mögött zug az örök erdő”

Ezúttal azonban nem ritmikai aspektusból, hanem a vershangzás felől reflektáljuk a magas-mély hangrendűség szabályosságait. Az első verssor tökéletes hangrendi tisztasága (a sor mind a tíz szótagja veláris) a versben még egyszer, a kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmazó 7. sorban valósul meg újra, ismételten a vers kulcsmetaforájára („emlékezés visszfénye, szerelem”) irányítva ezzel az olvasó figyelmét. A sor azonban nemcsak azért figyelemre méltó, mert magánhangzói azonos hangrendűek, de a közepén álló /i/ kivételével csak /e/ és /é/ hangokból épül fel. Akárcsak a 9. sor („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek /e/ és /é/ hangjai közé mindössze két, hangsúly nélküli veláris („csak”, „az”) vegyül.

Mielőtt azonban e két sor részletes, a versjelentéssel is szoros összefüggésben álló vizsgálatára rátérnénk, egy általánosabb jellegű megállapítást kell tennünk. Ezek szerint, bár [*A hullámok lágy táncá...*]-nak precíz auditív megformáltsága, a vershangzásnak a témával és a vers hangulatával összhangban álló, a magán- és a mássalhangzókra egyaránt kiterjedő kidolgozottsága nagyfokú alkotói tudatosságról és következetességről tanúskodik, az életműnek erről a darabjáról a szakirodalom szinte teljesen megfeledkezett, s csupán egy, a költő motívumrendszerét vizsgáló monográfia tárgyalja, az is igen röviden.<sup>39</sup> A szerző a csillag-motívum szerepének vizsgálatából kiindulva jut el a szonetthez, de elemzése jóformán csak a vers zenei hangzásvilágával foglalkozik. „A »zene mögött« felzúgó »örök erdő«, zengést asszociáló »z« alliterációjával feltámaszthatja az egész szonettben uralkodó, alapvetően zenei hangzások lágy táncát, az egymást váltó, lágyan összefogódzó hangzók viszsztatéréseit. Kezdetben mindjárt a közismerten erősen zenei, laterális »l« lengedezése fogad bennünket. [...] Később az »érze/mek« »mozdulnak«, s az »emlékezés« visszaverődéseként a »szerelem hatalma« bővül. Felfokozzák ezt a lebegő hatást a nazálisok hintázásukkal (hullámok, tánc, lombok, gyenge, reszketni, érzelmek, csendesen mozdulnak benn a szívben, ringatóan, emlékezés, szerelem hatalma ring, mint a nagy víz a tóban; Én nem értem, érzem, tangót jár a lány, a számító; s végül is: némán, hiszen, természet, zene mögött). A könnyűséget, súlytalanságot idézik a leheletként képzett »h«-k és »j«-k (hullámok, hozták, hívták; – majd: – hatalma, hiszen, illetve: lejtése, éjjelt, raját, széjjel, jár). Az első sorok hangzós »á«-i (hullámok, lágy, tánc, odaát, raját, hívták) csak a befejezést megelőzően található meg újra (jár, lány, számító, nyári, némán, ráér). Helyüket átadják az utolsó sor hangsúlyossá váló »ö«-inek (mögött, örök, erdő). A csillagokat visszacsengető csendesen, a »szívben« szóra válaszoló »szerelem« reszketés és emlékezés »visszfénye« szomszédságában, akárcsak az »éjjelt«, »széjjel«, »érzelmek«, »emlékezés« fénye, az »Én nem értem, csak érzem az egészet« kijelentés és ráfelelő »némán« ráérő »természet« az »é«-k és zizegő, sziszegő hangok elszaporodásával a ki is mondott ringás mesteri verszenéjét teremti meg.”<sup>40</sup>

Mint látható, az elemzés jobbára a hangok „alkatán”, illetve esztétikai hatásán alapuló imitációs elmélet gyakorlatát követi. E meglehetősen ingatag lá-

39 SZÉLES Klára, „... minden szervem óra”. József Attila költői motívumrendszeréről, Bp., Magvető, 1980. 180-183.

40 SZÉLES, *i. m.*, 180-183.

## Osztrólczyk Sarolta

bakon álló „hangszimbolika” alkalmazásának lényege, hogy általában nem magukból a hangokból (hiszen ez nem volna lehetséges), hanem vagy inverz módon, a vers tartalmi, hangulati kontextusaiból következtet az egyes, az adott szövegrészben sűrűn előforduló hangzócsoport „jelentésárnyalataira”, vagy az átlagon felül halmozott fonémaosztály „jelentéseinek” egységesítése érdekében olyan versen kívüli, kvázi-hangfestő szavakkal jellemzi a sokszor visszatérő hangokat, melyek – az implicit előfeltevés szerint – önmagukban, mintegy a hangok metaforáiként bizonyítanak jelentés és hangalak szerves viszonyát („a laterális »l« lengedezése”, „a nazálisok hintázásukkal”, „a lehetőként képzett »h«-k”, „a *csillagokat* visszacsengető *csendesen*”). A jelenséggel a *Nyelvészet és poétika* második felében Jakobson is foglalkozik, érvei azonban e néhány oldalas szövegrészben nem nevezhetők igazán meggyőzőnek. Bár felhívja rá a figyelmet, hogy a hangszimbolika nemcsak a költészetben érvényesül, de ez az egyetlen „olyan tartomány, ahol a hangzás és jelentés közötti belső kapcsolat lappangóból nyílttá válik, és nagyon érezhetően és nyomtatékosan jut kifejezésre”,<sup>41</sup> példáit ennek ellenére mégsem a „költészet grammatikájából”, hanem a „grammatika költészetéből”, vagyis a köznyelvből veszi.<sup>42</sup> Ezzel szemben közvetlenül az idézett szövegrész<sup>43</sup> előtt és után, Edgar Allan Poe-tól és Shakespeare-től hozott költői példák sorakoznak, s ezeken a helyeken a hangszimbolika helyett túlnyomórészt a poétikai funkció szűkebb fogalmáról, illetve annak mestertrópusáról, a paronomáziáról esik szó.<sup>44</sup> Ezek az azóta iskolapéldákká vált mikroelemzések arról tanúskodnak, hogy a szekvenciálisan kiterjedtebb hangkapcsolat-ismétlődések versbeli egymásravezettségéből, vagyis a kombináció tengelyére vetített egyenértékűségekből könnyebben vonhatunk le szemantikai következtetéseket, mint az egyes hangok domináns ismétlődéseiből. Jakobson paronomáziáról tett megállapításai utólagosan csak annyival egészíthetők ki, hogy nála a terminus nemcsak a szűk értelemben vett paronomáziát,<sup>45</sup> de a módosított hangzósorrendű hangcsoport-ismétlődéseket, sőt az anagrammát, illetve annak egyik alejét, a palindrómát is lefedi. Idézeteit interpretálva ugyanis nemcsak a „the pallid bust of Pallas” vagy a „Brutus-brutish” ekvivalencia-párokat nevezi paronomáziának, de Shelley verssorát („Sculptured on alabaster obelisk”), illetve *A holló* utolsó szakaszának alliterációit is, melyek a kutató szerint „paronomáziás láncot alkotnak”<sup>46</sup> („still is sitting, still is sitting”). Sőt, ugyanezt a megnevezést alkalmazza a refrénekben egymással érintkező

41 JAKOBSON, *i. m.*, 266.

42 A *nappal* és az *éjszaka* szavak orosz, illetve francia megfelelőiben vizsgálja a magán- és mássalhangzók fonológiai sajátosságait.

43 JAKOBSON, *i. m.*, 266-269.

44 *I. m.*, 263-266., 270-273.

45 Retorikák szócikként a paronomázia a hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szavak összekapcsolását jelenti. „Die *annominatio* ›Paronomasie‹ ist ein (pseudo)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, anderseits.” Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner, 1990, 322. (§637.)

46 JAKOBSON, *i. m.*, 265.



*Raven-never* (részleges) palindrómára is: „A félelmetes vendég soha véget nem érő látogatását egy részben megfordított, szellemes paronomázia-lánc fejezi ki, amelyet elvárhatunk a visszapergető, visszafelé haladó »modus operandi« olyan tudatos kísérletezőjétől, a »hátrafelé-írás« olyan mesterétől, mint Edgar Allen Poe. Ennek a záróversszaknak első sorában a zord *never* [soha] refrén szóval érintkező *raven* [holló] még egyszer megjelenik, mint ennek a *never-nek* megtestesült tükörképe: /n.v.r./ – /r.v.n./. Csattanós paronomáziák kötik össze egymással az örökkévaló kétségbeesésnek mindkét jelképét [...]”<sup>47</sup>

Ezzel a szempontrendszerrel kell tehát a vershez visszatérnünk, ha vershangzás és jelentés valódi kapcsolatára vagyunk kíváncsiak. Az első és a második versszak metaforikus (tánc) és hangrendi (palato-veláris) úton megvalósuló kontaminációját, mozgásos összevegyülését korábban már érintettük. Ugyanezt a viszonyt, tehát a külső táj egyes elemei (hullámok, lombok, csillagok) között, illetve a külső és a belső, lelki táj között fennálló paralelizmust azonban hangkapcsolat-ismétlődések is kiemelik. Ennek egyik első példája a 2. sor hangzatos paronomáziája<sup>48</sup> („lejtése az éjjelt”), vagyis az a jelenség, hogy a „lejtés” szó fonikus komponensei /l.e.j.t.é./ az „éjjelt” szóalakban megismétlődnek /é.j.e.l.t./, ilyen módon is hangsúlyozva a különböző természeti tárgyak és jelenségek (a lombok és az éjjel) egymástól elválaszthatatlan, szoros versbeli kapcsolatát és a ritmikus mozgásban, táncban való eggyé válását.<sup>49</sup> A „lejtés” akusztikus elemei a csillagok mozgására vonatkozó határozószó („széjjel”) révén még egyszer megismétlődnek a strofa végén, egyértelműsítve ezzel, hogy az elemek össztáncához, ha lassan, fokozatosan is, de a horizont minden síkja csatlakozik. A víz („hullámok”) a földnek („lombok”), az pedig az égnek („csillagok”) adja át a „kozmosz” lendületet, amely minden testben másféle, mégsem teljesen különböző mozgásformát idéz elő. „A hullámok lágy táncában”, „a lombok gyenge lejtésében” és a „csillagok rezgésében” egyaránt valamilyen kis intenzitású és hatósugarú, sehová nem tartó, lefelé, illetve ide-oda mozgás valósul meg.

A makrokozmoszt jellemző tánc-metaforika – korábban már megfigyelhetjük – a mikrokozmoszt színre vivő második versszakban is folytatódik, majd a harmadik strofa „igazi” (emberek járta) táncával válik teljes körűvé. A második szakasz hasonlatának két eleme, a szívben ringatóan mozgó érzelmek és a tóban ringó nagy víz analogikus kapcsolatát szintén egy paronomasztikus viszony teszi „hallhatóvá”, amennyiben a 6. sor „ringatóan” szavának hangalakja a 8. sorban, megszakított formában ugyan, de maradéktalanul visszatér („ring ... a tó[b]jan”). Hogy ez a „tánc”, vagyis az emlékezés által megidézett, múltból előhívott érzelmek tánca milyen szoros kapcsolatban van a jelenben szemlélt, a beszélő jelenlétében („Itt”) zajló táncos eseménnyel, arra egy ana-

47 Uo.

48 A paronomázia tágabb, jakobsoni értelmében.

49 E költői ekvivalencia létrehozásának intencionáltságát sejteti az a tény, hogy a ceruzával írt fogalmazványon a 2. sor korábbi szövegváltozatának („a lombok gyenge lejtése az estét”) utolsó, „estét” szavát József Attila „éjjelt”-re javította. (A filológiai részleteket a legújabb kritikai kiadás közli: *József Attila összes versei. 2. 1927-1937*, közzéteszi STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005, 342.)

## Osztroluczky Sarolta

grammatikus ismétlődés világít rá. A lírai én *itt-és-most*-ját jelölő 10. sor első két szava („Itt tangót”) ugyanis módosított betűrendben [i.a.n.g.ó.t.] megismétli a 6. és a 8. sor szó-motívumainak („ringató”) grafemikus összetevőit [i.n.g.a.t.ó]. Ez a textuálisan távoli szóalakok közt létrejövő, s éppen ezért a hangzás szintjén nehezen érzékelhető, inskripciószerűen mégis „jelenlévő” kapcsolat az „Itt tangót járó” fiatalok mozgását metaforikus érintkezésbe hozza a szívben ringatóan mozduló érzelmekkel és a mozgást előidéző emlékezéssel, vagyis bergsoni értelemben a testet a lélekkel. Bergson koncepciója szerint ugyanis: „A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre. Az idegrendszer mozgása nem előidézője az emlékeknek, hanem hatása, folytatója, mely továbbfolytatódva testünk mozgásában (cselekedetben) végződik. [...] De hogyan hat a lélek a testre, a múlt a jelenre, ha lényegileg különböző dolgok? Nem annyira lényegileg különbözők, mint eddig feltűnt: mindkettő mozgás, csak más ritmusú [...] a lélek új ritmust kapott mozgások gyűjteménye, melyek egyéb rendes ritmusú mozgásokra (testem mozgásaira) folytonos hatással vannak, s azokat rendes útjukból kitérítik.”<sup>50</sup>

Bergson elmélete szerint tehát a múlt, vagyis az emlékek nem a testben, hanem a lélekben (József Attila versében a szívben) vannak, és az emlékezés, vagyis a mozgásba (tenzióba) jött múlt úgy hat a jelenben mozgó testre, hogy átadva neki ritmusából, kitéríti azt rendes útjából. Ilyen kitérített mozgás maga a tánc is, mely nem törekszik célirányosan valami felé, hiszen célját magában rejti. A vers beszélőjéről ugyan nem derül ki, hogy részt vesz-e a táncban, de arról értesülünk, hogy maga körül és magában mindenhol ritmust, mozgást, táncot érzékel. Az „én” és az „ők” egymástól való többszöri kategorikus elhatárolása („Igy ők”, „Én nem értem...”, „Itt tangót jár a sok lány és fiu”) arra látszik utalni, hogy a versben megszólaló „én” – szemben a természettel és a többi jelenlévővel – pillanatnyilag nem végez külső, testi mozgást, mert éppen az emlékekbe merülés köztes, statikus, meditatív helyzetében van. Tudjuk azonban, hogy ezt a kontemplatív, nyugalmi állapotot hamarosan mozgás váltja fel, melynek „ritmusát” részben a megtalált múlt adja majd. Ugyanígy e folyamat fordítottja is elképzelhető, vagyis hogy az egykori szerelemérzet tapasztalás-jelenének volt része a táncszerű együtt-ringás, s hogy a visszfényként ható emlékezés most a környező világ más testeiről (pl. a táncoló párokairól) „visszaverődve” egységes, ritmusos táncként érzékíti meg az érzelmek mozgását. A folyamat reverzibilitása azonban még jobban érthető, ha újra megvizsgáljuk az anagrammatikus transzformációban rejlő metaforát. Ha az „Itt tangót jár a sok lány és fiu” kijelentés első két szavát („Itt tangót”) a *jelen* és a *tánc* indexeinek tekintjük, míg a második versszak „ringatóan” szava a „múlt vizén” való ringatózásra, az emlékezésre utal, akkor elmondható, hogy a jelen táncában (és minden mozdulatában) emléknymókként ott van a múlt is, bár jelenléte legtöbbször nem érzékelhető, virtuális csupán. És fordítva, a múltnak egy jelenbeli észleletre van szüksége ahhoz, hogy aktivizálódjon, de korántsem vált ki minden percepció emlékezést. Deleuze aforizmája – mely szerint „Az emlékmadványok az élet metaforái, a metaforák a művészet emlékmadványai” – a költői nyelvben emléknymókokat hagyó, anagrammatiku-

50 BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = *Uő, Tanulmányok, esszék*, Bp., Kortárs, 2005, 41.

san egymásra „visszaemlékező” szavak metaforikus kapcsolatát illetően is találónak bizonyul.

Mielőtt rátérnénk a szavakban őrzött emléknymok, illetve emlékmáradványok jelenségének legfőbb versbeli példájára, érdemes röviden összefoglalni a tánc motívumával kapcsolatos eddigi megállapításainkat. A tánc, mely kezdetől fogva a vers kiemelt témájaként szerepelt, a mű tropologikus és figurális szerveződésében témából központi metaforává, végső soron pedig magának a versnek a metaforájává vált. A költői szöveg a jelentésképzés számos szintjén, tehát a referencia, a hipallagék, a metaforák, a palato-veláris ritmus, a soráthajlások, de még a paronomasztikus és anagrammatikus nyelvi működések által is vagy a ritmikus ide-oda mozgást, vagy az egymásba fonódás és egymás felé hajlás mozdulatait vitte színre. A látvány, a ritmikus mozgás és a zene összhatását, melyek a vers esztétikai tapasztalatában érzékvé váltak, a köznapi tapasztalatban táncként ismerjük fel. A vers mint tánc metaforáját [A *hullámok lágy tánca...*] költői megnyilatkozásként tárja elénk. Ugyanez a felismerés két évvel később annak a Paul Valérynek az Oxfordi Egyetemen tartott díszdoktori előadásában is megjelenik, aki József Attilához hasonlóan költészet és elvont gondolkodás szoros összetartozását hangsúlyozta, s akinek művészetbölcseleti eszme-futtatásai számos ponton párhuzamba állíthatók József Attila esztétikai írásaival. A prózát a járáshoz, a költészetet a tánchoz hasonlító Valérytól idézünk: „Valóban, míg a járás, végre is, eléggé egyhangú és kevésbé tökéletesíthető cselekvés, a tevékenységnek emez új formája, a Tánc képzések, változatok és alakzatok végtelenségét teszi lehetővé. [...] Ez, véleményem szerint több egyszerű hasonlatnál. Lényegi hasonlóságot látok benne. [...] A járás, mint a próza, határozott tárgyat szemel ki magának. Olyan cselekvés, amely valami felé irányul, amit elérni célunk. [...] A tánc az egészen más dolog. Nyilván az is cselekvések rendszere, csak hogy olyanoké, melyeknek célja magukban rejlik. Az nem igyekszik sehová. Ha nyomon követ valamely tárgyat, az csupán képzelt tárgy, egy állapot, elragadtatás, egy virág jelenése, az életnek valamely véglete, egy mosoly – mely végzetül annak az arcán jelenik meg, aki az üres térből kikényszerítette.

Tehát nem valamely határozott művelet végrehajtásáról van szó (melynek célja ott van valahol a környező világban), hanem nagyon is valamely *állapot* létrehozásáról és lelkes fenntartásáról időbeli mozgás által, mely a térben mehet végbe; oly mozgás által, melyet teljességgel nem érdekel a nézet, de mely hallható ritmusokon buzdul és rendeződik el.

De bármennyire is különbözzék ez a tánc a járástól, jegyezzük meg azt a végtelenül egyszerű megfigyelést, hogy ugyanazokat a szerveket, ugyanazokat a csontokat és izmokat használja, mint ezek, csak másként csoportosítva és másként ösztönözve.

S itt illeszthetjük össze újból a prózát és a költészetet a maguk ellentétében. Próza és költészet egyazon szavakat használják, egyazon mondatant, egyazon formákat és egyazon hangzást vagy csengést, csak hogy másként csoportosítva és másra ösztönözve.”<sup>51</sup>

51 VALÉRY, Paul: *Költészet és elvont gondolkodás. (Díszdoktori előadás az Oxfordi egyetemen, 1938.) = Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, ford. SOMLYÓ György, Bp., Rose, 1946, 91-93.

## Osztroluczky Sarolta

Ezt a prózanyelvtől (és a köznapi, használt nyelvtől) eltérő csoportosítást figyelhetjük meg a vers másik központi metaforájának, az *emlékezésnek* az esetében is. Az „emlékezés visszfénye, szerelem” sorral az elemzés folyamán már többször foglalkoztunk, utoljára a palato-veláris ritmus kapcsán említettük, mint a hangzás révén többszörösen kiemelt szöveghelyet. A sor figyelemfelkeltő szerepét nemcsak hangrendi tisztaságának (kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmaz), de a magánhangzók tekintetében tapasztalható szinte teljes egyneműségének is köszönheti. A sorban, eltekintve a közepén található /i/-től, mindössze kétféle, egymástól csak kis mértékben (nyelvállás és időtartam szempontjából) eltérő artikulációjú palatális (/e/ és /é/) szerepel: /e.e.e.é.i.é.e.e.e.e./.

A sort középen, tengelyesen megtörő /i/ annak a „visszfény” szónak a fónikus alkotóeleme, amely már nemcsak pozíciója alapján, de metaforikus értelmében is tengelynek, sőt tükörtengelynek bizonyul. Ennek oka, hogy a 7. sorban található, ’fényvisszaverés’, illetve ’visszatükrözés’ jelentésű szó első morféma (-vissz-) mintegy magán keresztül tükrözteti a 6. sor „szív” és a 8. sor „viz” szavát, alakilag is leképezve ezzel saját jelentését, s feltárva a „szív” és „viz” szavak tükörszimmetrikus, palindróm felépítését. Vagyis költői értelemben az „emlékezés visszfénye” a *szívet*, s vele együtt a benne ringatózó érzelmeket (a szerelem hatalmát) *víz*ként „veri vissza”, ahhoz hasonlóként láttatja. Így a -*szív*- / -*vissz*- / -*víz*- paronómázia-lánc figurális módon reduplikálja a második versszak hasonlatát, miközben aktivizálja az emlékezés metaforájának egy jelentésmozzanatát.<sup>52</sup> Azt tudniillik, hogy az emlékezés, az emlékező tudat nem az elraktározott egykori események rekonstrukcióját, hanem a virtuálisan mindig jelen lévő múlt újrakonstruálását végzi el.<sup>53</sup> A szerelem érzését, mely egykor testre és lélekre, érzékekre és tudatra egyaránt hatással volt, az emlékezés képként, illetve ritmikus mozgásként realizálja.

A befogadói észlelhetőség tekintetében a -*szív*- / -*vissz*- / -*víz*- alakzat-lánc egyaránt felfogható „visszfényként” és „visszhangként”, retorikai értelemben palindrómaként és paronómáziaként is, mert érzékelése a szóalakok viszony-

52 A *víz-szív* palindróm szerkezetű anagrammája József Attila egy másik kései versében, a *Rejtelmekben* is a szövegbeli trópusképzés generátorává válik. Vö.: HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében = Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 2001, 149-150.

53 Az emlékezés fenomenológiájával, mely az olvasó számára a vers központi metaforáján keresztül bomlik ki, az az Edmund Husserl is behatóan foglalkozott, akinek filozófiai szempontjait és megfontolásait – Bergsonéhoz hasonlóan – szintén tekintetbe vette, sőt részben követte és fel is használta József Attila az *Ihlet és nemzet* (és az ugyanezen főcím alá foglalt elméleti töredékek) megírásakor. Husserl a szemléleti megjelenítések fenomenológiájával kapcsolatos, 1918-as szövegeiben a visszaemlékezést szemléletes, bár nem valósan, csupán „megtapasztalóan adó tudatként” jellemzi, mely a jelenlévő valóság egy módusát, egy észleletszerűen konstituált valóságot produkál. Vö.: HUSSERL, Edmund, *Adalékok a szemléletekről és modusaikról szóló tanításhoz* = Athenaeum 1993. I. 4, 5-7.

lagos közelsége okán mind optikai, mind pedig akusztikai úton végbe mehet.<sup>54</sup> Sőt, a „sziv” és a „viz” szavak „hibás” helyesírása mögött az erre vonatkozó költői intenciót is feltételezhetjük. Hiszen, bár verstani szempontból nem jelentett volna eltérést, ha a 6. sor „szivben” szavát a magyar helyesírás szabályainak megfelelően hosszú /i/-vel írja, a költő mégis rövid /i/-t használt;<sup>55</sup> a „víz” szót pedig, noha a helyesírás és a metrum<sup>56</sup> is így kívánta volna, mégis „víz”-nek írta.<sup>57</sup>

A „visszfény” és az „emlékezés” szavak nemcsak szintaktikailag, de metaforikus értelemben is szorosan összetartoznak, sőt, mint látni fogjuk, autoreferens szó-motívumként sem választhatók el egymástól. Az „emlékezés” ugyanis elsődleges, referenciális értelemben a lírai én tevékenységére, az egykori érzelmek csendes mozgásba hozására, megidézésére vonatkozik. Ám az érzelmekre való emlékezés nemcsak a vers beszélőjében, a szerelem hatalmának újbóli átélése révén, de a befogadót érintően, figurális módon is végbemegy, amennyiben az „érzelmek” szóalak grafemikus elemeit az „emlékezés” szóforma anagrammatikus emléknymódként, inskripciószerűen őrizi: [é.z.e.l.m.e.k.] – [e.m.l.é.k.e.z.]. Másként fogalmazva, az „emlékezés” szó önreferens nyelvi jelként maga is „emlékezik”, megismételve ezzel a lírai alany tevékenységét. A szótest anyagosságába zárt emlékezet aktivizálásához azonban a vers nem nélkülözheti az olvasói reflexiót. József Attilát idézve: „A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszerre egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudatalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.”<sup>58</sup>

Mindezek alapján elmondható, hogy az *emlékezés visszfénye* szintagma a jakobsoni értelemben vett „költőiség” eminens példája. Itt és a vers számos szöveghelyén a szót valóban szónak érezzük, mert egyszerre találkozunk referenciális és metaforikus jelentéseivel, illetve az olvasói reflexióban jelentéssé tett materialitásával, s ezek színre vitt, mesteri összjátékával.

54 Az említettekén kívül a „visszfény” szó kontextusa (nagy víz, tó) és hangzása révén egy ál-etimologikus, paronímiaszerű jelentéstulajdonítást is létrehívhat a befogadói tudatban, mely a visszfényt (helytelenül) víz-fényként, tükörként megcsillanó vízfelületként látatja. E metaforikus értelemben vett tükörfelület mentén megy végbe azután a -sziv- és a -viz- chiasztikus egymásravezítése, mely már korábban, a második versszak hasonlatában is lezajlott. Az ellentétező párhuzamosság a „sziv” és a „viz” között a hasonlatban azáltal jött létre, hogy a hasonló szerkezetű gondolat-sorokban az alanyi és helyhatározói szerepek felcserélődtek („érzelmek [...] a szívben” – „a nagy víz a tóban”).

55 A magánhangzó után álló két mássalhangzó miatt a verstani szótag mindenképpen hosszúnak számít.

56 A dominánsan jambikus sorba éppen a „nagy víz” szintagma vegyít anaklázist (ellentétes lejtésirányú verslábat, vagyis trocheust): U – | U – | – – | – U | – – | U

57 József Attila helyesírásának arra az anomáliájára, hogy sokszor kézírásával is az írógépe hosszú ékezetek nélküli írásmódját követi, Tverdota György hívta fel a figyelmemet.

58 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső = JAŐM III.*, 167.

József Attilának a szó dologiságával, írott és/vagy hangzó anyagszerűségével, illetve alakításának költői gyakorlatával kapcsolatos nézeteit a Kosztolányi-kritika elemző szöveghelyein kívül egy, a vers keletkezésével közel egy időben (a Gyömrői-féle terápia idején) elhangozhatott szóbeli nyilatkozatból is megismerhetjük. A költő szavait egykori analitikusnője idézte fel egy interjúban: „Azt nem lehet elmondani, hogyan közölt dolgokat. Mindent vissza kellett fordítani. De néha hallatlanul érdekesekeket mondott. [...] ha az ember dolgozott skizofrénekkel, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a nyelvnek, a szónak, a beszédnek milyen más kvalitása van náluk, mint a mi számunkra. Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. *A szó az egy materiális dolog*, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy *használja a szót, mint egy anyagot*. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: »*Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom, és akkor valami más.*«<sup>59</sup>

József Attila kijelentése, amellyel Gyömrői Edit páciensének nyelvhez, illetve szavakhoz való viszonyát illusztrálta, a költői nyelvszemlélet és alkotásmód allegóriájaként is értelmezhető. Érzékletesen mutatja be a referenciájától elszakadt és újabb jelentő-jelentett kapcsolatok kialakítására alkalmassá vált szó-jel sajátosságait. Felveti a látható (grafemikus) vagy hallható (fonemikus) elemeire esett nyelvi jelölő materialitásának, vagy az „éterbe” (elmondásra?) került és a „zajszennyezés” következtében módosult költői szó ambiguitásának kérdését.<sup>60</sup> Hogy a „mássá” válás, az új jelentés létrejötte még a „levegőben”, a költői kéz („megfogom”) alakító befolyása előtt, vagy éppen annak következtében jött-e létre, nem tisztázható, hiszen az „újra megfogás” a mássá válásnak nemcsak okaként, de észlelésének feltételeként is elképzelhető. Az eljárás technikai értelemben leginkább egy zsonglőr vagy bűvész mutatványára emlékeztet, melynek során a néző számára eldönthetetlen marad, hogy a szavakkal dobálózó személy mennyiben volt tudatos irányítója a varázslat megtörténtének. Az intencionált vagy véletlenszerű kódolás kérdésén kívül a keletkező szó József Attila-i ideája is megidéződhet, amennyiben a kézhez átló, használati funkciójából kikerült „meglévő” szó, új közegben keresztüljutva „mássá”, korábban „nem meglévő”, művészi szóvá alakul.<sup>61</sup>

59 VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál. szerk. EÖRSI István, MARÓTI István, Bp., PIM, 2004, 183. (kiem. tőlem – O. S.)

60 A zaj üzenetroncsoló befolyásától a költőnek e konkrét megnyilatkozása sem okvetlenül mentes, tekintetbe véve a mediális stációk sokaságát (szóbeli közlés, magnófelvétel, írásos lejegyzés, nyomdai megjelenés), amelyen az üzenet a feladótól az olvasóig keresztülment.

61 „[...] *a szó önmagában is műalkotás*, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt szó*, tehát mint *melevő* szó szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, melevő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem melevő szó műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem melevőről és mégis szóról beszéltünk – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a *használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás*. Így a szó a *műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza.*” JAÖM III., 94-95. (kiem. tőlem – O. S.)

A szó anyagszerű használatát, illetve az elemeire hullott, majd titokzatos módon újakonstruálódó szó versnyelvi útját már többször végigkövethettük a szöveg szó-jeleit vizsgálva (pl. ringatóan › *ring a tóban* › *Itt* tangót; *szivben* › *visszfénye* › *viz*, , *érezelmek* › *emlékezés*). Nem szóltunk azonban eddig a vers utolsó strófájáról, melynek interpretációja a grammatikai, illetve a referenciális szint több pontján is akadályba ütközik, illetve széttartóvá válik. Többféleképpen értelmezhető például a 13. sor ellentétező kapcsolatosságot kifejező kötőszavának („*De*”) szerepe, a „*rээр*” tranzitív igealak határozói vonzat nélküli használatának jelentése, vagy az „örök erdő” „néma zúgásának” oximoronja.

Első olvasásra logikusnak tűnik, hogy a 12. sor magyarázó szerepű mondatát („Mert ez itt egy divatos nyári fürdő”) az előző versszak utolsó kijelentésével („Itt tangót jár a sok lány és fiu, / a sok számító, kedves és hiu”) hozzuk összefüggésbe. Egy divatos fürdőhelyen természetes, hogy sok fiatal összegyűlik, táncolnak is, ha úgy hozza a kedvük, s jelenlétük motivációja – személyiségtől, habitustól (pl. számító, kedves, hiú) függően – sokféle lehet. A mondat jelzői szerepű szavai („divatos nyári”) az esemény efemer voltára utalnak, hiszen mind a divat, mind a nyár átmeneti jelenség, s noha időben reprodukálódhatnak, visszatérésük soha nem teljesen identikus a korábbi megjelenésükkel. Ezzel a múltékonysággal áll szemben a vers „*De*” kötőszóval kezdődő utolsó mondatának értelme, mely a táncos esemény szezonális jellegét a „*rээрő*” természet és az „örök erdő” múlhatatlanságával ellenpontoszza. Az idő – melynek témája lappangó módon végig jelen volt a vers háttérében – a divatos, nyári fürdő vendégei számára kiszabott, véges tapasztalatú, ám egy dehumanizált, személytelen szemlélet számára az örök körforgásban lévő természet ideje végtelen. Az egyszeri esemény és az örök természet különbségét a zene és a némaság ellentétpárja is hangsúlyozza: „*De némán*, hiszen *rээр* a természet, / a *zene* mögött zug az örök erdő”.

Felmerül a kérdés: mire ér rá a természet? Vagy a vonzat nélküli igealak éppen arra utalna, hogy az örök természet szempontjából a múlt idő irreleváns fogalom? Nem *valamire* ér rá, vagyis nem *valamire* van ideje, csak ideje van, mert nincsen mérhető ideje?

Mielőtt megkísérelnénk bővebb választ adni a kérdés(ek)re, a mondat értelmezésébe be kell vonnunk egy másik, a kombináció tengelyére vetített egyenértékűség elve (ebben az esetben a versritmus és a rím) által kijelölt verssort is, amely nem más, mint a már többször szóba hozott 9. sor: „Én nem értem, csak érzem az egészet”. A lírai ének ezt a ténymegállapító megnyilatkozását ez idáig csak az első két versszakkal kapcsolatban, mint visszautalást értelmeztük. Azonban ha követjük a vers formai sajátosságaiban (is) fellelhető szövegintenciót, észre kell vennünk, hogy ritmus és hangzás egyaránt az utolsó versszakkal hozza összefüggésbe, vagyis előretalásként tünteti fel a sort. A sorok palato-veláris dominanciája, mely a vers ezen pontjaira a kereszt-rímekkel összhangban szabályosan váltakozott, a 9. sorral véget ér, majd a vegyes hangrendű 10. és 11. sor után, az utolsó versszakban visszatér, de csak dominánsan palatális hangzású sorok formájában. Ennél is erősebb azonban a rímek kijelölő szerepe, amennyiben a két tercina rímképlete (**e f f / g e g**) egyértelműen kapcsolatba hozza egymással a 9. és a 13. sort. A kijelentés („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melyet ez idáig a mondat második felében találhatók „*érezem*” szóra koncentrálna, az intuicionista filozófia megközelítése felől értelmeztünk az időbeliség témájának későbbi, 3-4.

versszakbeli reflexiója miatt hermeneutikai színezetet (is) nyer. Az „érzem” helyett a figyelem a „nem értem” és az „egészet” szavakra is áttérjed, és a lét értelmére, illetve a jelenvalólét tulajdonképpeni egészlegességére vonatkozó utalásként is felfogható. Az idő hármasszoros dimenziója (múlt, jelen, jövő) a vers során helymeghatározások formájában, az idő térbeliesüléseként bomlik ki. Az emlékek, vagyis a múlt az egykori érzélemmel (szerelem) együtt a „szivben” ringatózik, a jelen eseménye „itt” zajlik („*Itt* tangót jár a sok lány és fiu”, „ez *itt* egy divatos nyári fürdő”), a jövő nyitott perspektívája pedig metaforikus helyként, az „örök erdő” képében jelenítődik meg. Heidegger szerint a jelenvalólét térbelisége annak alapszerkezetéből (a világban-benne-létből) következik, de egzisztenciálisan csak az időbeliség által lehetséges.<sup>62</sup> Az eredendő idő azonban véges, a jelenvalólét végesen egzisztál, ezért az önmegértés szempontjából a „végtelen idő” képzelet csak vulgáris, nem-tulajdonképpeni időmegértést, vagyis meg-nem-értést takar („Én nem értem”).<sup>63</sup> A nem csekély iróniával szemlélt „kedves” és „hiu” fiatalok láttán, akik a heideggeri értelemben vett reflektálatlan, inautentikus világban-benne-lét reprezentánsaiként is felfoghatók, a beszélő „én” nem érti, csak (teste révén) érzi, ahogyan a világban van. A megértést, s ennek következtében az önmegértést mint a jelenvalólét vagy egzisztencia létmódját még nem építette ki, de mivel a természet (a környező-világ) vagy a világ „ráér”, a lét értelmére irányuló kérdést bármikor feltehetjük, és bármikor beléphetünk a tulajdonképpeni létmód „hermeneutikai körébe”.

A 9. és 13. sor egymásra-vonatkozottsága nemcsak a rím��avak kijelölő funkciója révén, hanem a nyelvi jelölők materiális szintjén is végbemegy. A levegőbe feldobott, elemeire hulló, majd új, más jelentéstani egységgé szerveződő szó József Attila-i metaforája ugyanis ismét elevenné válik a két sor anagrammatikus kapcsolatának felismerésekor. A tiszta rím („egészet” – „természet”) által kijelölt sorvégi szavakon túl a 9. sor „értem” szava is bevonódik a jelentésképzésbe, mivel az „egészet” grafemikus elemkészletével kiegészülve a „természet” szó anagrammáját hozzák létre ([r.t.e.m.] [é.sz.e.t.] / [t.e.r.m.é.sz.e.t.]). A szavak közötti motivált összefüggést a jelölő szekvenciák viszonylagos (négyesnyi) távolsága miatt nevezzük anagrammatikusnak, de a végrímpozíciónak köszönhetően az alakzat akusztikai fenomenalizálhatóságának lehetőségét, vagyis a paronomázia esetét sem zárhatjuk ki. A „ráérő” természet ilyen módon, metapoétikai értelemben a költői nyelv természetével azonosítható, melynek összefüggéseit a vers inskripcionális nyomok formájában (is) kódolja, s a nyomokból kirajzolódó „egész” megértésének lehetősége az olvasatok időbeli (és térbeli) függvénye.

Szintén autoreferens utalásként értelmezhető a vers utolsó két sorának (a versritmus által is kijelölt<sup>64</sup>) oximoronja („némán ... zug”), amely a látvány és a ritmikus mozgás jelenségei mellé a tánc harmadik konstituensét, a zenét is belepóti az értelemképzésbe. Az oximoron lényege, hogy „a zene mögött zugó”

62 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., Osiris, 2001, 423-426. (70. § *A jelenvalólét-szerű térbeliség időbelisége*)

63 *I. m.*, 374-382. (65. § *Az időbeliség mint a gond ontológiai értelme*)

64 A strófa mindössze két anaklázist (a jambussal ellentétes lejtésű, trochaikus versláb) tartalmaz, s ezek a versmértéktől való eltérések éppen a „némán” és a „zug” szavakat emelik ki szó-jelekként a versbeszéd folyamatából.



„örök erdő” sem referenciális, sem verszenei értelemben nem nevezhető „némának”. Referenciálisan azért, mert nem nehéz elképzelni, hogy a zene mögötti zúgás melodikus és atonális hangmintázatokból összevegyített együttese milyen erős akusztikus hatást eredményezhet; a verszenét illetően pedig azért, mert a szöveg hangzó utánmondásában a zöngés rés- (/z/), zár- (/g/) és pergőhangok (/r/), valamint a magas hangrendű palatálisok (/e/ és /ö/) sűrű ismétlődése ugyancsak erős hanghatást idéz elő.

Vagyis némaság és zúgás egyazon szintaktikai egységen belül, azonos tárgyra („örök erdő”) vonatkoztatva kizáró ellentétet implikálnak. Az ellentmondás ezek után számos kérdést alapoz meg. Milyen értelemben néma ez a zúgás? S ha néma, hogyan tud mégis akusztikusan kikülönni a zenéből? Hogyan érzékelhető a zene *mögötti* jelenségként, és miért nem inkább a zene inherens részeként? A válasz az utolsó sor, és végső soron az egész vers metapoétikai értelmezhetőségének lehetőségében rejlik. Ha ugyanis – mint azt korábban állítottuk – a „ráérő természet” a költői nyelvnek a történeti módon, egymásra épülő olvasatok formájában kibomló, „türelmes” természetére utal, akkor az utolsó sor, s benne a „zene” szó magára a verszenére utaló, autoreferens szöveghegyként is értelmezhető, hiszen éppen ez nevezhető a vers legzeneibb, akusztikusan legerősebb részletének. A „néma zúgás” oximoronjában rejlő ellentmondás pedig úgy oldható fel, ha a „néma mögöttiségben” az akusztikusan nem realizálható, inskripciószerű nyelvi nyomok, szavak mögötti (vagy alatti) beíródásait látjuk, a verszene mögötti zúgást pedig az olyan hallható, az értelmezés folyamatának mégsem az első, inkább egy „mögöttes” nyelvi szintjén percipiálható hangalakzatok metaforájaként értjük, amilyen például a palato-veláris vershangzás vagy a paronomázia jelensége. Ilyen értelemben a „néma zúgás” nem más, mint a verselemzés során megfigyelt líranyelvi alakzatok optikai és akusztikus megjelenésformáira tett metapoétikai utalás.

[*A hullámok lágy táncá...*]-nak autoreferenciája, vagyis az a tény, hogy a vers központi motívumai (a tánc, az emlékezés, a természet és a zene) a nyelvi-poétikai-retorikai jelentésképzés sokféle alakzatán keresztül témából szöveggé bomlanak ki, azt is jelenti, hogy ezek versbeli tematizációja egyben mindig a költőiség témává emelésével is párosul. A ritmus itt nemcsak a versbeli testek ismétlődő ide-oda mozgása, de versritmus is, s ugyanígy a zene verszene, a zene mögötti „néma zúgás” pedig az irodalmi kommunikációban is szükségképpen jelenlévő zaj<sup>65</sup> metaforája. A költőiség mediális transzfere-

65 A zaj mint a kommunikáció anyagi hordozója, az információ megszüntethetetlen materiális háttere, az irodalmi kommunikációnak is szerves része. Információelméleti szerepe szerint az entrópia és a dezorganizáció információs rendszerbe való betörését jelenti, amely az információ módosításával, végső soron kioltásával, elnyelésével jár együtt. Ha a zaj és az információ azonos erősségű, a közlés a nullával lesz egyenlő. Zaj és művészi üzenet viszonyáról szólva Lotman úgy vélekedik, hogy az entrópiának ezt a semmitő hatását mindenhol tapasztaljuk a kultúra kivételével, melynek egyik alapfunkciója, hogy ellenáll az entrópia előretörésének. Ebben az elmentéses folyamatban a művészet meghatározó szerephez jut, amennyiben képes saját szerkezetét a nagyobb komplexitás céljából átalakítani, s rendszeren kívüli tényezőket úgy magába fogadni, hogy azok a befogadó oldalán ne zajként, hanem művészi üzenetként tételeződjenek. Vö.: LOTMAN, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993, 118. skk.

## Osztroluczky Sarolta

---

inek ilyen fokú kiaknázása, a líranyelv látható és hallható effektusainak a lehető legszélesebb körű aktivizálódása jellemzi József Attilának ezt az elfeledett versét. Itt az ideje, hogy *emlékezzünk* rá!