

A biosz ellenjegyzése

JÓZSEF ATTILA: [JÖN A VIHAR...]*

József Attila kései verse, az 1937 tavaszán keletkezett [*Jön a vihar...*] nem tartozik a költő sűrűn elemzett szövegei közé, sőt előfordult, hogy teljes értékű versként való tárgyalhatóságát is kétségbe vonták. Szabolcsi Miklós monográfiája alapvetően más értelmezőkre hagyatkozva tárgyalja, hivatkozva köztük ugyanakkor a költemény alighanem máig egyetlen érzékeny elemzésére, Szigeti Lajos Sándor tollából.¹ Szabolcsi utal a vers potenciális előképeire, „Csokonai és Kosztolányi kései verseinek mintájá”-ra,² ami fontos nyomvonalnak tekinthető az értelmezés számára. Különösen, hogy a vers más fontos, költészettörténeti nyomatékkal bíró allúziókat is foganatosít, sőt ilyen jellegű párbeszédet folytat, alighanem leginkább Babits *Esti kérdésével*. Ezzel kifejezetten összetett, vélhetően többféle irányba mutató költészettörténeti csomópontként jeleníti meg önmagát.

A vers már műfajiságát illetően sem helyezhető el könnyedén. Alapvetően tájversként, természetlírai alkotásként figurálódik, ugyanakkor dramatikusan és retorikailag elemek révén olvas rá a természeti konfigurációra jogi-etikai kontextust, illetve inszenírozza ezt amabban. Ebben a legalább kettős konstellációban – amelyet leírás és (ön)megszólítás kettőssége is modellál – a vers végül markáns önreflexióba torkollik, mind a szubjektivitás önleírásának, mind a vers önreflexiójának, önprezentációjának, sőt önreferencialitásának síkján. A versszöveg szemantikájának, sőt retorikájának eme kettős kódolása ugyanakkor leképezi a vers egyik fő tétjét, természet és megszólított (én vagy te) kapcsolatának, potenciális kölcsönösségi viszonylatának figurálását vagy inszenírozását.

Ebben az összefüggésben a vers konkrét pretextussal is rendelkezhet, Csokonai *A tanúnak hívott liget* című költeménye (1793) már némileg hasonló kódot működtetett.³ Vagyis a szöveg nem csak rokokó jellegű lexikai és stílári elemeket alkalmaz (pl. „báronynesz”, egyébként már az „est” is mint „báronytakaró” Babits említett versében),⁴ hanem konkrét költeményt idéz meg, legalábbis részben átveszi annak

* A tanulmány megírását az NKFI K-132113 kutatási pályázat [*Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban*] támogatta.

1 Szigeti Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény*, Magvető, Budapest, 1988, 193–195.

2 Szabolcsi Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Akadémiai, Budapest, 1998, 821.

3 „Itt a liget! – hűs árnyékába / Mellynek csak azért hívtalak, / Hogy e fákkal ezen órába / Téged szemben állítsalak. // Ők tanúim, ők keseredett / Szívem siralmait hallották, / Ők panaszim s a te nevedet / Gyakorta visszahangzották. // Hallgasd, ó, szép! – ha! – mi bús szellő / Suhog a gyenge ágakon. / Mint reszketnek, nézd, a zöldellő / Levélkék tőle azokon. // Az én lelkeim sóhajtásitól / Reszket a fáknak levele, / Mellyeket itt mély panaszitól / Lassú zúgással emele. – // Nézd! – a fűvek lúcskos harmatja, / Nézd, még mostan sem száradt fel; / Bár a forró nap szárogatja / Mindúntalan hév tüzével. // Ezek az én olvadt szívemnek / Vízze vált párázatjai. / Ezek e két kiszáradt szemnek / Könnycseppé vált harmatjai. // A többit a virágtölcsérek / Felszívták a múlt napokban: / Hogy a virágok illy kövérek, / Ah, nekem az be sokba van! –”

4 Ezekhez vö. Szauder József, *Sententia és pictura. A fiatal Csokonai verstípusairól 1786–1790-91*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1967/5., 528.

tropológiai és retorikai mintázatát, illetve bonyolítja azt. Csokonai verse a [*Jön a vihar...*]-ban mintegy poétikai fölénybe kerül Babits költeményével szemben, egyrészt a tanúnak hívás retorikai struktúrájának,⁵ másrészt a vizuális-taktilis viszonylatok auditív kódba történő transzformálásának, erre való visszavezetésének összefüggésében.⁶

Csokonai verse a természeti elemeket, létezőket, növényeket [szél, fák, ágak, levelek, fűvek, virágok, harmat] explicit módon a lírai én lelki fájdalmainak tanújaként, ugyanakkor inverz allegorikus megtestesüléseként idézi meg. E tanúskodásnak, illetve referenciális-allegorikus megtestesülésnek⁷ a hallás megy elébe, a „tanúim” „hallották” „Szívem siralmait”, ezért tanúskodhatnak róla, illetve „visszhangoz”-hatják őket. Ugyanakkor ez a viszonylat a megszólított Te oldalán reprodukálódik: ez a Te hallhatja – legalább ennyire a megszólítás szuggesztívójának okán! – az immár transzformáción, külsővé váláson átment, referencializálódott „siralmakat”. A fák, levelek susogása és reszketése (vagyis legalább két érzéki tartományban) „[A]z én lelkem sóhajtási”-nak a realizációi, visszhangjai. Nem hallgatja el a vers ennek a transzformációnak a nemcsak közvetítő, de mediálisan-interszenzorikusan át is hangoló teljesítményét, leginkább a negyedik versszak lehet beszédes ebből a szempontból, ahol az „én lelkem sóhajtási” „emelé”-sének „lassú zúgása” a „fáknak levele” „reszket”-ésévé válik. Az akusztikus képzetből tehát vizuális-taktilis effektus lesz. A fájdalom lírai szublimációjának nyelve már Csokonainál is szenzorikus síkok közötti átfordításokat eszközöl – ezzel a lírai effektussal József Attila költészete is számtalan alkalommal él, jelen versben a „bársony nesz inog” egyszerre taktilis-akusztikus-kinetikus komplexuma szolgáltathat példát erre, úgy is, mint kifejezetten „csokonais” költői „kép” [a „poétai, szó-ízlelő innyencség” terméke].⁸

Csokonai verse tehát alapvetően szerelmi lírai kontextusban egyrészt megszemélyesíti, hallóvá teszi a fákat, amelyek a lírai én lelki „siralmaid” hallják, tanúsítják, annak hangot kölcsönöznek, természeti, növényi hangokat, ám denaturalizáló mozzanattal, amennyiben nem a széltől susognak a levelek, hanem a lírai én oldaláról meghallott siralmaktól. Ugyanakkor ezeket a hangokat a vers a megszólítás retorikájában a megszólított te oldalán is hallhatóként evokálja vagy posztulálja, tehát mintegy az érzékelhető akusztikus elemeket fordítja vissza vélelmezett eredetükbe, a lírai én transzformált lelki siralmaiba. Ezt a fordításaktust a vers tehát úgyszólván mind a forrás-, mind a célnyelv oldaláról végrehajtja vagy inszenzirozza. Az utolsó versszakban további metonimikus

5 A rokokó dallamszerűséghez: „Az új zeneiség, épp mert az apró szimmetriákat keresi, szakít az óriásdallammal és szakít az egytémájúsággal; inkább egyensúly- és ellentétjátékot akar, témákat állít egymás mellé és egymással szembe, eljut a dualizmusig. Kiegészítő és ellentétes dallamok kerülnek egymás mellé, egy-fűzerbe, közös vagy kontrasztszerűen különböző lejtéssel. Ha a monotematika eljutott a fűgáig, a táncforma dualizmusa most majd megéreleli a szonátát. És viszont, ha valamikor újra feltűnik az egytémájú szerkesztés gondolata, bizonyára ott lesz mellette az aszimmetria és a többszólamúság elve is.” Szabolcsi Bence, *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából*, Zeneműkiadó, Budapest, 1957, 145.

6 Ha úgy tetszik, József Attila saját költészetében is művelte Babits szövegeinek átírását, nemcsak a „pamflet”-ként elhíresült „tárgyi-kritikai tanulmány”-ban Babits *Az istenek halnak, az ember él* című kötetéről.

7 A természet érzéki effektusai a hallott szívbeli siralmak transzformációiként válhatnak az érzékelés tárgyává, lásd főleg a harmadik strófát.

8 Vö. Horváth János, *Csokonai. Csokonai költő-barátai. Földi és Fazekas, Kókai Lajos könyvkereskedése*, Budapest, 1936, 23.

transzformáció megy végbe, a virágtölcsérek felszívják az emberi szemből származó könnycseppeket mint harmatot, megjelenésük módját erre vezeti vissza a lírai én szólama, aligha mentesen némi [ön]íróniától. Ebben a profán záróképben – „Hogy a virágok illy kövérek” – mintegy az én párhuzamos elfogyasztásának folyamata rémlik fel [asszociációként kínálkozhat a *Ki-be ugrál...* az én „utolsó morzsáit rág”-ó működése, persze jóval morbidabb és végleteőbb kontextusban]. Mindenesetre az én transzformált entitásai, maradékai látszanak táplálni a biosz létezőit.

József Attila verse követi az asszertív megnyilatkozások síkján is Csokonai versét, részben analóg deiktikus-definitív formulákat használva, két fontos helyen: „Jön a vihar, tajtékja ében, / haragos bírák feketében”, illetve „Borzongásuk a nem remélt vád –”. Az igazán összetett szövegi problematika természetesen a tanúskodás, illetve fordításjellegű transzpozíció retorikájának színrevitele a 20. századi versben, ennek mássága a 18. századi elődhöz képest. Erre a harmadik versszak értelmezése kapcsán kell kitérni, előbb az első két strófa néhány lényegesnek tűnő mozzanatát kell megemlíteni.

A vers nyitányában a természeti és kulturális [itt: jogi], illetve antropológiai kontextusok egymásmásolása a legfeltűnőbb poétikai alakzat: a viharos ég látványa mint atmoszféra⁹ a „haragos bírák feketében” látomását evokálja, mintegy implicit hasonlatként. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a „haragos” már szemantikai előképre lel a „tajtékja” kifejezésben, amennyiben ez a „tajtéksz” igét hívja elő, vagyis a „bírák” látványának nem csupán vizuális hasonlóság, de a „tajték” lexikai-jelentéstani paradigmája megy elébe. Ugyanígy visszavezethető a „bírák” allegorisztikus látványeleme a „vihar” egyik szinonimájára, az „itéletidő” kifejezésre. Ezzel az első látásra hasonlatként vagy allegorikus azonosításként viselkedő második sor igazából nyelvi asszociatív, illetve paraszémikus kapcsolatokból, sajátos nyelvi virtualitásból [vagy a nyelvből mint virtualitásból], az – azonosító – beszéd nyelv általi [nem feltétlenül intencionális vagy tudatos] hordozottságából fejlik ki, mintegy „a jelentés mindig oldalról érkezik” Saussure-féle elve alapján.¹⁰ Következetes módon a második hasonlatnál már nem is beszélhetünk semmilyen vizuális mozzanatról, a hasonlító [„mint fájó fejen a kinok”] nem mutat ilyen vonásokat, ráadásul alapvetően megfordul a hasonlat tropológiai logikája: nem a villámokat hasonlítja a fejfájáshoz, hanem utóbbit előbbihez, vagyis a fejfájás mégiscsak meglehetősen testies tapasztalata mint tulajdonképpeni referencia inkább trópusként viselkedik, míg a természeti kép referenciaként. Ugyanakkor mindketten megtartják „eredeti” tropológiai státuszukat, vagyis a „villám” futólagos látványa trópus is, a fejfájás referencia is. Vagyis a hasonlat tropológiai textúrája dinamikus elemként viselkedik, úgyszólván lebegésben marad, vagy villódzik a különböző pólusok között, ezek helycseréjét is lehetővé téve. Túlmenve tehát azon a rögzített tropológián, ami Babits *Esti* kérdésében megfigyelhető: itt az „est” egyértelműen referenciális kiindulópontot jelöl, amihez képest a „bársonytakaró”

9 A vihar atmoszférájához lásd Hermann Schmitz, *Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn, 1981, 362.

10 Ferdinand de Saussure, *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997, 178. [„ce qui est pensé à côté”] Véletlen lehet az „i/ité” hangsor [betűk?] kísértése az első sorokban? „Jön a vihar, tajtékja ében, / haragos bírák feketében, / villámok szelnek át az égen...” Különösen, hogy a „t” hang a továbbiakban már csak a harmadik versszakban fordul elő [„éld át”, „téged”].

demonstratív módon esztétizáló jellegű trópusként viselkedik. A fájó fej a szubjektivitás közvetett jelenlétét, önérzékelését kapcsolja be a versbeli jelenetezésbe, de kettős módon eltávolítva: egyrészt csak a fej fájásáról esik szó, másrészt, mint szó volt róla, a hasonlító tropológiai módusában. Együtt a „haragos bírák” jelölőjével ez a mozzanat is elvontabb jelentésrétegek lehetőségét sejteti: a bírák valamiféle bírósági jelenetre, akár bűnre és a kapcsolódó beszédaktusokra engednek asszociálni (vád, védelem, ítélet, felmentés stb.). A fejfájás lehet a bírakkal való találkozás, az ítélezés (ismét csak: rejtett, implikált beszédaktusa) általi fenyegetettség megélésének következménye is. Vagyis az „ítélet” diszpozitívuma az itt csak áttételesen jelentkező ént mint az ítélezés (megszólító funkciójának!) szub-jektumát [alávetettjét] jelenítheti meg, mint a jogi kód, illetve beszédaktus által konstituált én-pozíciót. Alapvető hiány vagy negáció idéződik elő/meg a szöveg szemantikai mélyszerkezetében: az ítélet vagy vád következtében fenyegető bűn mint valamiféle ártatlanság elvesztése. A vers ezzel József Attila „bűn”-verseinek kontextusába állítható, ahol is az lesz érdekes a későbbiekben, hogyan igyekeznek a szöveg összetett módon megbontani vagy kikerülni a jogi kód uralmát.

Testfenomenológiai nézetből a fejfájás és a harag egyként a test nem síkjellegű kiterjedésének példái,¹¹ a villámok képe pedig az „epikritikus fájdalom” „szűkítő” mozzanatát aktiválja.¹² A villámok expanzivitása a fájdalom korrelatív minőségét vizualizálja, míg az én saját expanzív impulzusa („el a fájdalomtól”) is odaérhető,¹³ amit a fájdalom expanzív jellege persze kivált és bizonyos értelemben felülír. A következő elem a szakaszban a már emlegetett „bársony nesz”, a „jázminok” kinetikája („inog”, illetve „megremegnek”), amelyek leginkább Csokonai versének 3-4. stóráira utalnak vissza, itt azonban az asszertív predikatív aktus nélkül. Jóllehet egyáltalán nem zárva ki ezek egymásra vonatkozhatóságát: az „utánuk” deixise materiális értelemben a „kinok”-ra is vonatkozhat, vagyis a „bársony nesz” és a „jázminok” effektusai mintegy a „kinok” elmúltának mozzanatai, a fájdalomban lehetővé vált élesebb érzékelés korrelátumai avagy pedig a fájdalom valamifajta terápiájának effektusai is lehetnek.

A második versszak előterében az első szakaszt záró „jázminok” után mondhatni következetesen növények állnak, az „almaszirmok” és a „fűszál”. Természetesen nem csak e motívumok sora fejlik tovább, hanem alapvetően az apró tranzitorikus részletekre irányuló tekintet bővül tovább és folytatódik a vonatkozó nyelvhasználat, további ellenpontként a fenségességi aspektusokhoz (vihar, villámok). Itt már kifejezetten megszemélyesítés működik: az „almaszirmok”-nak szándékot és ennek megfelelő cselekvést tulajdonít a lírai szólam („igyekezzenek, hogy szállni bontsák / kis lepkeszárnyuk”), hogy aztán egy reflexív anakoluthonnal distanciálódjon azoktól („mily bolondság!”). Ezen a ponton a növényi és az állati másolódnak egymásra (az állati csupán ezen az egyetlen ponton a szövegben), feltűnően az *Eszmélet* 1-re emlékeztető költői kép formájában.¹⁴ Ugyanakkor az anakoluthon valamiféle illúziónak minősíti azt a tropológiai nyelvhasználatot, amely a referenciából („almaszirmok”) trópus („lepkeszárny”) generálna – az *Eszmélet*ben emlékezetes módon „a hajnal”

11 Vö. Hermann Schmitz, *Der Leib*, De Gruyter, Berlin–Boston, 2011, 7. Schmitz itt éppen a fejfájást és a haragot említi közvetlenül egymás mellett.

12 Uo., 24.

13 Vö. Uo., 65., a „fájdalomgesztusok”-ról.

14 „Az éjjel rászáltak a fákra, / mint kis lepkék, a levelek.” Vö. Szigeti, *A József Attila-i teljességigény*, 194.

„tisza, lány szavá”-nak tulajdonítva ezt a tropológiai átvitelt. Ezen a paradigmán belül jelentésanilag három lehetőség is „bolondság”-nak minősülhet: egyrészt az „almaszirmok” cselekvési attitűdje [„igyekszenek, hogy szállni bontsák”), másrészt „a roncs ág”-ban jelzett privatív, hiányjellegű mozzanat elfojtása (a növényinek az állatiba történő transzformációja, felcserélésük egymással), harmadrészt a vertikális erőtetése az „almaszirmok” részéről, amely a fenyegető viharral (és annak referenciális és metaforikus szereplőivel, valamint ítélezési beszédaktusával és idejével)¹⁵ szemközt illúzióknak bizonyulhat. Nem lehet véletlen innen nézve, hogy egyedül ezekben a sorokban található enjambement – mintha itt valamiféle nem magától értetődő transzgresszióról, határátlépésről lenne szó. A vers legalábbis ezután feltűnően horizontális síkba vált – „S ameddig ez a lanka nyúl” –, és ennek paradigmája alapozza majd meg a harmadik versszakban a lírai önreflexió és optatívusz („Legyen”) lehetőségeit, szabja meg kereteit. Nem kevésbé feltűnő jelenség lehet, hogy „a szegény fűszál” már egyáltalán nem cselekszik, nem is készül ilyesmire, hanem csak „fél” és „lekonyúl”. Ugyanakkor itt markánsan felerősödik a megfosztottság, a semmi, a mortalitás motivikája [„szegény”, „fél”, „örökre alkonyúl”).

A harmadik versszak a tájleírás szintjén már kizárólag a fűről, „e kicsinyek”-ről szól, az itt színrelépő megszólítás és megszólított velük létesíthető kapcsolatáról a „dallam” és ennek perceptív [„hallana”), valamint performatív [„vallana”) aspektusai, illetve viselkedése tengelyén. Ezzel a vers mintegy a *pictura* és *sententia* jellegű szerkezet rokkoló elvét követi, ebből a nézetből az első két szakasz jobbára leíró-inszenírozó regisztere után a harmadikban az epideixis (értékelő, kritikai) beszédaktusa, klasszicista-rokkoló szempontból a *sententia* hangzik el: „így adnak e kicsinyek példát”.¹⁶ Ennek a *sententiának* a lírai szólam asszertív, kvázi-jogi beszédaktusa ágyaz meg: „Borzongásuk a nem remélt vád –”. Ezzel a vers potenciálisan újra felveszi a „haragos bírák feketében”, az „ítélet-idő” motívumában jelzett nyelvi-fogalmi regisztert, sőt ezt már az asszerció módusában tulajdonképpen szimulálja vagy végre is hajtja – ugyanakkor meglepő irányban szálazva tovább a „példa” létrejövését, konkretizálhatóságát, performatív értékét.

A versszak meglehetősen összetett nyelvi-performatív konfigurációt jelenet, amelynek komplexitása szinte fel sem tűnik a maga rendjén, ami legfőképpen a sorok és mondatok azonosságának, a rímek homogén hangzósságának köszönhető. Mégis, a sorok, a grammatika és a kijelentésaktusok látszólagos egyértelműsége közelebbi megtekintésre fölöttébb ambivalensnek, többértelműnek, kevésbé rögzíthetőnek mutatkozik. Indulva a pseudo-jogi kijelentéssel, definatorikus beszédaktussal – „Borzongásuk a nem remélt vád –” fölöttébb definitív kontextust látszik létesíteni a későbbiekhez, végérvényesen új jelentéstani szintre emelve (a „bírák” motívuma után)

15 A „még ép a roncs ág” különös előidejűsége mintegy az „ítélet-idő” mátrixát artikulálhatja: az előzetesen bűnré ítéltetésesség performatív összefüggését.

16 Vö. Szauder, *Sententia és pictura*, 537–538., Csokonainál: „Az ítélet, az objektív igazság képviselőjének szenvedélye meg fogja szüntetni annak az érzelmes természeti képnek önállóságát, mely csak valamiféle készenlétet fejezett ki a gondolat befogadására; ugyanakkor a gondolat, az ítélet sem szakadhat el a rá várakozó természeti környezettől s a benne kiegyensúlyozódó lelkiállapottól, melyek születésének feltételei. A *sententia* s az érzelmesen telítődő *pictura*, a gondolati tétel és a szubjektív hangolt leírás összeolvad egymással, az idilli nyugalom, érzékies borzongás valami nagyobbak, filozófiai és erkölcsi ítéletnek, korszakmunkának válik hordozójává.”

a versbeli beszéd szubjektívációs kijelölhetőségét. Mégis, már ez a definitív formula sem egyértelmű, legalább kétféleképpen intonálható, József Attila más híres soraihoz hasonlóan (pl. „Sebed a világ!” az *Eszmélet* 6.-ban). Egyrészt feltételezhető a „nem remélt vád” (a „haragos bírák” általi megelőlegezésben) az elsődleges referenciaként, amelyet most (hirtelen) a „borzongásuk”-ban pillant meg vagy azonosít, konkretizál, mutat meg deiktikus módon a lírai beszéd („*Borzongásuk* a nem remélt vád.”). Ezt a „borzongás”-t mint kvázi-antropomorfizmust¹⁷ természetesen már a „bársony nesz” és a „megremegnek a jázminok” taktilis-futólagos effektusai megelőlegezték. Másrészt fennállhat ez a viszonylat fordítva is, a „borzongásuk” megtapasztalása vezet rá a lírai felismerést amannak „vád”-ként történő identifikálására. Ez a kognitív folyamat a versben tehát ezt mint rendszert működteti, melyet „nem előz meg e rendszer intuíciója”, mondhatnánk az *Ihlet és nemzet* fogalmiságával. Itt nem pusztán a „vád” azonosítása történik meg, hanem jóval inkább a fű, a biosz egy szeletének viselkedése konkretizálódik kvázi-jogi összefüggésként – avagy fordítva, a kulturális kontextus jelenik meg kivétve a natúra ama szeletére. Egyszer a „borzongásuk”, máskor pedig a „nem-remélt vád” viselkedik elsődleges referenciaként, időbeli-hierarchikus viszonyt megállapítani közöttük gyakorlatilag lehetetlennek minősül. Pontosan a vers temporális viszonyainak bonyolultságát exponálja ez a grammatikai-intonációs kettősség: nem lehet eldönteni, pl. az – önmagában is már időbeli jelzést tartalmazó – „nem-remélt vád” ismert volt-e a „borzongásuk”-kal végbement azonosítása előtt, vagy pedig csakis ebben a performatív identifikációs aktusban merül fel? Melyik volt előbb, az „ítélet” avagy az „ítélet ideje”? Mindenesetre az ítélet valamiféle előidejűséget generál a versben, az elítéltetség következtében létrejövő bűn-struktúrát, a „diktált” „sors”-ot mint „az élők bűn-összefüggését”.¹⁸

E grammatikai feltételrendszer következtében adódó kettős performatív létrejövés és referenciális olvashatóság átsugárzik a következő sorra is: „így adnak e kicsinyek példát”. Az „így” deiktikus jelentése ugyanúgy nem rögzíthető, mint a jogi tételmondat referenciális logikája. Melyik lehetőségre vonatkozik az „így” – arra, amikor a „vád”-ból indulnak ki és azt azonosítják a „borzongásuk”-kal, vagy amikor a „borzongásuk”-ban ismerik fel a potenciális (és „nem-remélt”!) „vád”-at, bármit is jelentsen utóbbi? Hogyan, milyen értelemben „adnak példát” „e kicsinyek”? Látható, hogy éppen a „példá”-ban implikált deiktikus azonosíthatóságot bizonytalanítja el már e két sor is, majdhogynem provokatív módon. Amit csak tetéz az „adnak”-hoz társítható

17 Előképe lehet ennek az egyszerre imago- és akusztikomotorikus, valamint affektuális aspektusnak Hugo von Hofmannsthal *Vorgefühl* („Előérzet”) című versének egyik sora: „das Gras erschauert leise” („a fű halkán megborzong”).

18 Benjamin híres esszéjének szavaival: „A sors tehát abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítéltezt; alapjában véve olyan élet ez, amelyet előbb ítélték el, s csak aztán lett vétkes [...] A jog nem büntetésre ítél, hanem bűnre [Schuld] [...] A bíró ott pillant meg sorsot, ahol akar; minden büntetés keretében kénytelen – vaktában! – sorsot diktálni ő is. Ez sosem az embert találja, de a pusztá életet benne igen...” Walter Benjamin, *Sors és jellem* = Uő., *Angelus Novus. Válogatott tanulmányok*, Helikon, Budapest, 1980, 63–64. [Vö. *Schicksal und Charakter* = Uő., *Gesammelte Schriften*, II.1., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, 175.] Benjamin sors-fogalmához ld. Lorenz Jäger áttekintését: *Schicksal = Benjamins Begriffe*, II., szerk. Michael Opitz – Erdmut Wizisla, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000, 725–739. Vö. alapvetően Werner Hamacher, *Recht oder Leben. Zur Logik der Rede vom 'Recht auf Leben'* = Uő., *Sprachgerechtigkeit*, Fischer, Frankfurt a. M., 2018, 127–148.

alany (névmás) ismét csak József Attilá-s hiánya: *kinek* adnak példát „e kicsinyek”? Általában [egy határozatlan névmásnak], nekem vagy „neked”, a megszólító vagy [a következő sorban felbukkanó] megszólított ének? A sententia epideiktikus nyomatéka tehát megőrződik, vagyis korántsem csupán valamilyen parciális szubjektivitás vonatkozásában állítható, hanem potenciális exemplaritásra, példaszerűsége tör. A verssor kettős értelemben sem szakítja el a „példát” attól, aki kapja vagy fogadja azt, aki számára ez ilyenként, valamiféle exemplumként válhat jelentéssé: a „példa” egyrészt az első sor *olvasásának* mikéntjétől függ, másrészt – ismétcsak grammatikailag – nem automatikusan jár a „példa” adományát fogadó alanyak, azt emez valamiképp magára kell vonatkoztassa, ami ugyancsak olvasást feltételezhet. Maga az alany képzele ennek a „példának” a fogadásában jöhet létre, szigorú értelemben nem létezik e „példa” átvétele, önmagára történő applikációja előtt. Amit retorikai értelemben is aláhúz, illetve részben első ízben létesít a harmadik sorban manifeszt módon jelentkező aposztrófé, megszólítása egy Te-nek. A megszólított és megszólító alanyok képzele, alakzata tehát ebben a példaszerűvé válásban keletkezik, maga a megszólítás aktusa sem választható el tőle, annak valamifajta performatív kihordásaként tételezhető. Vagyis maga a megszólító én képzele is mondhatni fokozatosan emelkedik ki vagy szilárdul meg ebben a nyelvi közegben. Ez abban is látható, hogy a tulajdonképpen [ön]megszólítás grammatikailag is a példa adományozásának történéstől függ: „*hogy* fájdalmad szerényen éld át”. Vagyis még minden tartalmi [ki]jelentés előtt a megszólítás aktusa a példaszerűség epideiktikus összefüggéséből, valamifajta igazságeseeményből származik, kevésbé a feltételezetten szubjektumkötött lírai hang önhatalmú performatív műveletéből. Ugyanakkor ez a viszony részben visszafelé is érvényes: maga a „példa” csak a „fájdalmad szerényen éld át” meg- és [potenciális] felszólítása felől válik „példá”-vá, konkretizálódik ilyenként. Ezt aláhúzhatja az „éld át” nyomatéka, az „élni” szemantikuma [nem egyszerűen pl. „fájdalmad bírd ki, viseld el” vagy hasonló áll a sorban], a „fájdalom” átélése mint annak kihordása. Az „él[et]” mozzanatának ilyen hangsúlya ismét a megszólított referenciálisan nem tételezhető előzetességét, továbbá pusztá életének elsőbbségét vonhatja kétségbe, sőt: az „átélés” a rímeli parallelizmus értelmében tulajdonképpen magának a „példá”-nak az átélését jelenti, a „példát” mint átélést avagy fordítva: az „átélést” mint példát. A „példát” „éld át”, azaz: a példát – át kell élni, ahhoz, hogy példa lehessen. Nyelvi síkon pedig: a „példa” nem konstatív tudomásulvételnek a függvénye, hanem performatív létmód a sajátja, a példa – performatívum. Cselekedtető erővel bír, vagy legalábbis ilyenre apellál, noha ugyanakkor ez a cselekvés itt éppenséggel nem operatív intervenciót jelent. Hanem a „fájdalmad”-hoz való viszonyulást, valamilyen kibírását vagy kihordását a fájdalomnak: a példaadás tehát e fájdalommal fenntartott reláció milyenségére, módusára vonatkozik [„szerényen”]. Csupáncsak ennyiről van szó, nem pedig valamilyen üdvörténeti távlatról, pl. a fájdalom általi megvált[ód]ásról. Vagyis a „fájdalmad” nem szimbolizációs stratégia révén tehet szert példaszerűsége, ahol a szimbólum mintegy az – ítékezés által sorsként izolált – pusztá életet transzcendálnál felsőbb szemantikai régiókba.

Ebben a performatív ráutaltságban cselekvő és cselekvés, példa és annak átélése egybeesni hivatottak, ezt az egybeesést a versszak tehát több síkon is inszcenirozza. Ennek közege pedig az a nyelvi virtualitás, amely a versben játékba jön mind lexi-

kai-szemantikai [„tajték”, „ítéletidő”), mind grammatikai és pragmatikai (kijelentések deiktikus-névmási meghatározatlansága) síkon – amely virtualitás elébemegy a versbeli beszédnek, utóbbinak megszólító, főleg pedig (ön)felszólító módusza¹⁹ lényegében döntési minőségében determinálja a textuális keletkezést mint eldöntetlenséget.

Természetesen számot kell vetni azzal az értelmezési lehetőséggel is, hogy a megszólító én csak saját performatív fölényét maszkírozza (akár szublímálja) a „példa” elővezetésével a harmadik instancia, a „kicsinyek” felől. A „nem-remélt vád” megfogalmazása mint predikátum a „bírák”-ra utalhat vissza, és a megszólító én ítéletét öntheti szavakba a megszólított én fölött, aki eszerint a logika szerint korábban nem volt „szerény” vagy nem szerényen élte át a fájdalját. Akinek ráadásul most egy különös nem-intenció, nem-tudás vagy nem-felelősség módján kellene szabályoznia a viselkedésánát („szerényen” testesítve meg a „példát”, vagyis lényegében nem is tudva konstatív módon e példa végbeviteléről?). Ezt a paradoxont éppenséggel nem oldja fel a másik nehézség, miszerint így a megszólított én mintegy a „kicsinyek”, az elvárt példaszzerűség adója lesz, amelyet mégiscsak a megszólító én fogalmazott meg. Lehet, a megszólító én így, e harmadikon keresztül vezető közvetítés révén ejti tússzá a megszólított ént, veti őt alá az önmegszólítás hatalmának, tulajdonképpen reaffirmálva annak páros struktúráját? Autorizálja vagy ellenkezőleg, aláassa az önmegszólítás struktúrájának, gépezetének érvényét a „hallana” és „vallana „fű”-nek történő odautalása? Vagy pedig az „így adnak e kicsinyek példát” grammatikailag indefinit jellege (neked, nekem vagy másnak, potenciális harmadiknak?), a már itt a beszédbe beszüremkedő „mintha” azt is implikálhatja, hogy ez a „példa” éppen a megszólító-nak is szólhat, őt intheti szerénységre (nem utolsó sorban éppen az önmegszólítás által magának reklamált fölényre utalva kritikai értelemben)? Ha ez így is fennállhat, akkor milyen „fájdalma” lehet a megszólító énnak? Talán éppen az önmegszólítás által végrehajtott vagy evokált hasadás (krízis) fájdalma lehet ez. Ez a grammatikai indetermináció és implikációi rejtett módon talán az önmegszólítás (ön)kritikájaként, az önmegszólítás önmaga ellen fordulásaként is felfoghatók. Elképzelhető olyan adás vagy adományozás, amelyik nem teszi ezáltal tússzá a megajándékozottját? Talán ezzel a dilemmával bibelődik ez a vers[szak].

A következő három, egyszersmind utolsó sor, a vers utolsó triádja artikulálja a „példa” (átélésének) mibenlétét, amely alapvetően *auditív* feltételrendszerrel áll összefüggésben, a korábbiak javarészt vizuális kódja után: „s legyen oly lágý a dallama”. Itt ismét többértelmű már a grammatikai vonatkozhatóság is: *minek* „legyen oly lágý a dallama”? A „fájdalmad”-nak vagy az „éld át” módjának, a megszólító én vagy a megszólított én szólamának? A „fájdalmat” mint referenciát avagy átélésének, kihordásának módját, netán termékét mint trópusát célozza a „lágý dallam”? Miközben a „dallam” – nem jelentéstani, preszemantikai – „lágý” jellemzője *nem annak sajátja*, nem ő maga állítja elő, hanem a fű általi hallás és vallomás kondicionálja. A „dallam” (birtokraggal!) maga ennek a meghallásnak (mint ellenjegyzésnek) az indexe, nem pedig valamilyen önálló, e meghallástól függetlenül létező „esztétikai” minőség! Ezzel

19 Németh G. Béla ismeretesen ezt a felszólító nyomatékot azonosította az önmegszólítás alakzatában számos magyar versben (és külföldi szerzőknél is), vö. Németh G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1966/5–6., 550.

a vers legkésőbb itt erőteljesen az önprezentáció síkját hozza játékba, amennyiben ez a „[lág]y dallam” a példa átélésének mint performatívumnak és ellenjegyzésének a fű instanciája révén a módusza, sajátos melosza lehet, amit maga a vers állít elő (önmagával együtt) vagy legalábbis hív vagy evokál mint par excellence lírai minőséget. Az epideixis minősége („így adnak e kicsinyek példát, / hogy fájdalmad szerényen éld át”) e dallam és a fortiori annak hallása közötti térben artikulálódik, azaz korántsem valamely „üzenet”-ként vagy kijelentésként, hanem a megszólalás hogyanjaként, meloszként, melódiaként. Ugyanis a záró két sor e „dallam” komplex feltételrendszerét inszcenírozza, azaz nem önmagában a dallam auditív szubsztanciája nyilvánul meg, hanem egy átfogó akroamatikus dimenzió vetül fel: „mint ha a fű is hallana, / s téged is fűnek vallana.” Ez a feltételeesség tehát a következő struktúrát jelenti: olyan *legyen* ez a dallam, *mintha* a fű is hallaná azt (még ez előtt: hallana egyáltalán) és ezáltal e dallam megszólaltatóját, valamilyen antropológiai instanciát magát is fűnek vallaná, mintegy felmentené azt az ítélet, a „vád”, a „bírák” hatálya alól, ártatlanságát tanúsítaná. A növényi affektus vagy testies megnyilvánulás – „borzongásuk” –, az így *kapott* „példa” átfordítása a dallamba, dallammá hangolása történik tehát,²⁰ ahol is maga a „példa” vélhetően ebben a fordításban jön csak létre vagy nyilvánulhat meg. Ugyanakkor a lírai szólam vissza is adja ezt a kapott adományt, a példa kezdeményét – immár a „dallam” móduszában – a „kicsinyek”-nek [a vers utolsó szava potenciálisan az övék: „vallana”), amennyiben az ő hallásuktól teszi függővé magának a dallamnak a létrejöttét egyáltalán! Sőt, nemcsak a hallásuktól, de a megszólítottnak szóló újabb adománytól, a „vallana”, valamiféle tanúsítás mozzanatától. Ez a megszólított többszörösen is csakis ebben a kölcsönösségi összjátékban jöhet létre, előbb a „példa”, aztán a hallás, végül a vallomás kereszteződéseiben. Sőt, maga a megszólítás is „a fű” instanciájára való virtuális ráhallgatásból, potencialitásból, sőt, eldönthetlenségből fejlődhet ki, előbb a grammatika ismét nyitva hagyja a cselekvés irányát („mint ha a fű is hallana”, kit?, téged vagy általában a hallás képességére utalva?), akárcsak az „így adnak [...] példát” esetében. Vagyis az epideiktikus (általánosérvényűséget sugalló) nyomaték itt is jelen van a versben, együtt az önmegszólítás implicit kritikájával. Ezután már csak az utolsó sor él ismét nyelvtanilag jelölt megszólítással („s téged is fűnek vallana.”), vagyis itt konkretizálódik a megszólítás aktusa, ami a megelőző sorban csak virtuálisan volt jelen. Ekképpen nemcsak a másik (én vagy te), de annak megszólítása is a fű akroamatikus feltételrendszeréből („hallana” és „vallana” kölcsönösségéből) adódhat. Vagyis a „dallam” éppen úgy megkettőződik, mint a versszak kezdősorainak entitásai: először utalhat a „borzongásuk” már önmagában sem teljesen referenciális mozzanatára, ugyanakkor ezt a *mimetikus* aspektust maga mögött is hagyja, amennyiben immár

20 A „borzongásuk” mint testies manifesztáció kódolja a tájelemhez fűződő viszonyt, amely kifejezetten auditív (illetve persze taktilis) mozzanatot jelöl. Ezen a ponton a vers egy korábbi József Attila-költeményt is olvas, a *Szappanosvíz* [1934] címűt, ahol a „borzongás” a szappanosvízre vonatkoztatva egyértelműen optomediális viszonylatot, illetve taktilis metonímiát jelenít meg: „Még megrázza habos sörényét, / színe reszket, mint ideges / állatok bőre. Sárga fény ég / zöldkék testén, melyet az est // hamvas ujjával nem talál már. / Nem lesz. De amíg ott remeg, / semmicske borzongása átjár, – / az én furakvó lelketem // is megrezgeti vergődése, / én is szállnék s szállna az ág, / a ház, a szalma, felhő és e / sok egymáshoz kötött világ!” Látható, ebben a versben a tárgyias motívum a mortalitás allegóriájaként szemantizálódva kerül kapcsolatba a lírai szubjektivitással [itt is optatívuszbá torkollva], míg a [*Jön a vihar...*]jával indefinitebb és eldönthetlenebb konfigurációt jelenet ez a „fájdalmad” meghatározatlanságában).

egy kifejezetten *performatív* körülménytől, a „vallana” eseményétől teszi függővé. Így a „dallam” létrejötte vagy elhangzása nem mimetikus, paronomasztikus eredetű, nem ilyen értelemben vett esztétikai kompenzációs logikával bír, hanem maga „a fű” által előállított, pontosabban: ellenjegyzett hangot jelent. Ezen belül nem is pusztán a „dallam”-ot, de annak „lány” mivoltát ajándékozza [ami a „szerényen” szinonimája lehet], ebben az értelemben hangolja ez az ellenjegyzés. A „borzongásuk” mint „vád”, ezáltal „példa” logoszba fordítása, [nyelvi] dallammá formálása úgyszólván egybeesik a megszólított én metamorfózisával [„s téged is *fűnek* vallana”]. Összességében a megszólított valamiféle ismeretlenségbe bukik alá, noha már eleve is ismeretlenként nyilvánult meg [lásd pl. a „fájdalmad” jelentésstanilag indefinit jellegét], ahol a „példa” mintegy eme ismeretlenség bizonyos elsajátításaként figurálhat [akár a megszólító én önmagával szembeni ismeretlenségeként is, a beszéd grammatikai eldöntetlenségeinek órá való visszahajlása értelmében].

Ám mégis: az önmegszólítás reprodukálódik az utolsó sorban, mintegy konkretizálva, kiegészítve [emendálva],²¹ *eldöntve* a megelőző sor személyes névmás hiányából fakadó grammatikai meghatározatlanságát [„mint ha a fű is hallana” → „téged”), vagyis a megszólítás lehetősége itt sem magától értődő, az önmegszólítás mintegy nyelvi közlemény [itt ráadásul egy feltételes módú megnyilatkozás] olvasásának, az erről hozott döntésnek eredménye. Az „ítélet” nyelvi szempontból tehát akár ez a döntés is lehet. Ugyanakkor a megszólítást a reprezentált síkon „a fű”-nek utalja oda a vers, abban az értelemben, hogy a megszólítás mintegy idézi a fű vallomását vagy ellenjegyzését. Vagyis nem egyértelmű, az idézet származik-e a megszólításból, vagy a megszólítás az idézett tanúskodásból. A megszólított Te fűvé válásával tulajdonképpen lehetetlenné, fölöslegessé tenné magát a megszólítást, amennyiben antropomorf instancia nem képes megszólítani a fűvet, ezt csak maga a fű teheti [„vallana”]. Itt az (ön)megszólítás önfelszámolásának veszélye [ígérete?] fenyeget, azé az (ön)megszólításé, amelyre másfelől a lírai hang igen sokat bíz, és amely mint beszédaktus mindig meg is kettőzi azt a viszonylatot, amit a versszöveg egyéb nyelvi-textuális szinteken – szemantikai [a fűvé válásban kioltódása a felelősség és hasonlók instanciáinak], szintaktikai, igei [feltételes mód] és fonemikus síkokon [magában a dallam és meghallásának kölcsönösségi létmódjában] – mint nem megkettőzhetőt jelenít meg.

Ennek a romboló vagy aporetikus viszonynak a vers nem kínálja végleges feloldását, csak a potencialitás nyelvét szólaltathatja meg cselekvés és cselekvő egybeesését posztulálva: a „legyen” [amelyet ugyanakkor a felszólítás aspektusa kontaminál!] és a „mintha” optatívikus, illetve feltételes modalitása lesz a vers utolsó triádjának jellegadó nyelvi magatartása. A vers ezzel visszaveszi az asszertív beszédmódot [vö. „Borzongásuk a nem remélt vád”), átültetve azt az óhajtás nyelvi aktusába. Ez nyelvtanilag felszólításként is felfogható, ám az utána rögtön következő „mint ha” mozzanata a konjunktívusz feltételességébe vezeti át [együtt a „lány” melosz jelölt indexével]. Ez a „mintha”-jelleg vonatkozhat egyfelől a „Borzongásuk” átfordítására a költői hang médiumába, ugyanakkor a kölcsönösségi viszonylat értelmében a

21 A vers szövegeződése mondhatni önmaga filológiájának az eredménye, avagy önmagát mint ilyen filológiai folyamatot viszi implicit módon színre.

dallam fűvek általi hallására történő áthangolásra, e transzpozíció virtuális létmódjára. A konjunktívusz a fentebb tárgyalt eldönthetetlenségnek – a megszólítás és a „dallam” eredetét tekintve – lehet a markere. Továbbá annak, hogy „e kicsinyek”, „a fű” nem valamilyen tartalmi-propozicionális üzenetet adnak vagy közvetítenek a megszólító és megszólított instancia számára, hanem „csak” egy modalitást. Avagy ellenjegyzést: ahol e „vallomás” igazsága nem anticipálható (vö. „nem remélt”), nem rögzíthető (ez jogi kódot vagy konvenciót feltételezne), ezért mondhatni szükségszerűen a „mintha” móduszában marad. A „példa” konkretizációja nem jogi operációt jelent, hanem abban mint adományban való részesülést, ugyanakkor az adományozó általi ellenjegyzést („vallana”). Fontos itt a (meta)poétikai aspektus: a „Legyen oly lágy a dallama” nem egy hasonló „mint”-hez kapcsolódik (hanem ehhez: „*mintha* [...] *hallana*”), vagyis e „dallam” nem a fű sajátja: azaz nem metaforikus átvitel (hagyományos lírai kód, korrespondancia) határozza meg ezt a transzpozíciót – a „mintha a fű is hallana” egészen más paradigmatis orientációt, éppen dialogikus konstitúciót jelent. Az így jelentkező „mintha”-effektus ugyanakkor átsugárzik az apostrophéra is, problematizálja annak vélelmezett eredetét valamilyen beszélői autonómiában vagy szuverenitásban. Összefoglalva, egyszersmind konceptualizálva ezt az összefüggést: a feltételességi struktúra – együtt a „szerényen” és „lágy” szinonímiájával – a „példa” átvételét, de akár már (metapoétikai szinten) felajánlását, netán felszólítását (az önmegszólításban) a „mintha”-ban implikált *hit* mozzanatától teszi függővé. Hinni kell abban, referenciális biztosítékok híján, ökonómiai megtérülés reménye (pontosabban: elvárása) nélkül, hogy ez a „példa” manifesztálódhasson (az átvételében vagy felvállalásában), a „dallam” megszólalhasson vagy hallhatóvá válhasson. Sőt, hinni kell a „fű” hitében, amellyel „fűnek” „vallan[á]”, ellenjegyezne a megszólítottat [ezzel korlátozva az önmegszólítás szuverenitását, hiszen kivonná a te-t annak hatálya alól a dezantropomorfizáció, illetve még inkább a „vallana” révén: vagyis a dezantropomorfizáció tétje itt nagyon is nyelvperformatív-retorikai indexszel bír]. A „dallama” meghallásába ennek a hitnek kell beíródnia, enélkül alkalmasint meg sem szólalhatna. Talán a „fű” csak így képes a felmentés szerepét játszani, felmentést nem csak mindenfajta „bűn” képzete, de maga az önmegszólítás autoritása alól?

Ezek a poétikai-retorikai és nyelvperformatív együttállások így a versbeli megszólítás önmegszólításként való értelmezésének bizonyos korlátokat szabnak. A megszólított semmilyen vizuális megjelenítésben nem részesül, rá a tematikus síkon csak a – közelebről nem meghatározott – „fájdalmad”, az „éld át” és „a fű” általi potenciális hallottság és ellenjegyzés mozzanatai utalnak, ezek egyike sem képez meg optomediális távlatot a megszólítottra nézve. Nem definiálja tehát közelebről a megszólítottat, sem mint külső vonatkoztatási instanciát, sem mint belső beszéderedetet. E beszéd grammatikai énje – beszélő és megszólított kölcsönössége – potenciálisan megkettőződik ugyanis az általános alanyi beszédhelyzet epideiktikus diskurzusa („adnak... példát”, „a fű is hallana”) és a(z ön)megszólítás nyelvtani lehetőségei között, ezáltal kényszerítve ki, ugyanakkor viszonylagosítva a(z ön)megszólítás aktusát. Az önmegszólítás retorikája a „mintha” móduszában mintegy önmaga ellen fordul, vagy legalábbis implicit távolságot vesz magától, úgyszólván felkínálja kritikai olvasatának lehetőségét, a grammatikai indefinit jelleg („adnak e kicsinyek példát”, „mint ha a fű is hallana”), illetve a lírai hang hangoztatásának önkritikája felől (kérdés, a fű meghallja-e

– azaz: visszaigazolja-e, autorizálja-e – nem is annyira a megszólított, hanem egyáltalán a megszólító én hangját). A kérdés tehát továbbra is az: végrehajtható-e [akár a nem-végrehajtás, nem-kimondás módusában], vagy legalábbis elgondolható-e olyan [ön]megszólítás, amely nem autoritásként jeleníti meg önmagát a megszólítotthoz képest vagy vele szemben [vele fölött], nem nyelvi túszejtést hajt végre valamiképpen.

Ebben a – mind „az aposztrifikus beszéd eredetének alanyi eldönthetetlen-sége”,²² mind a megszólított reprezentációkényszertől mentes volta által megnyitott – köztességben így sem antropomorfizáció, sem arckölcsönzés nem következhet be a megszólítottra nézvést, éppen ellenkezőleg, kifejezett dezantropomorfizációba torkollik a vers retorikai alanya felől. A megszólított oldalán az indefinit fűvé változás evokálódik „a fű” performatív instanciája felől, míg a beszélő aposztrifikus aktusa minden sententia-emlékezetű beszédcselekvés, netán a lírai szubjektivitás jelentés-tani, illetve hangoltsági szerkezetében fennálló feszültség oldására hivatott felszólítás ellenére alapjában véve a „mintha” módusában nem egyéb, mint a növényi biosz valamiféle – hívása. [József Attila verse tehát mintegy szó szerint veszi Csokonai költeményének címét és diskurzusát – *A tanúnak* hívott *liget*]. Ebben a hívásban mint tanúságtételben a fentebb említett hit munkál, enélkül nem is volna lehetséges. Kérdés lehet, mennyiben fogható fel ez a lírai hívás olyan indirekt adresszatív gesztusként, amely nem megszólítást hajt végre, vagy nem aposztrifikus aktusként megy végbe, hanem megőrzi a fel-hívott távolságát.²³ E kérdés eldönthetősége dönt ugyanis a vers mint természetlírai alkotás költészettörténeti helyéről is, arról nevezetesen, mennyiben lép ki a táj lírai elemek leíró-deiktikus irányultságának, továbbá a fenyegetettség motívumkörének részint hagyományosnak mondható koordinátái közül, legfőképpen a bűn szuggesztiójának, az ítélet szub-jektumot meghatározó uralma alól. Feltételezhető mindazonáltal, hogy a vers éppen e hívás – a „dallam” virtualitásának „mintha”-jellegű – módusában lép ki „a környezet és az én szemköztiiségének kettősége” mint „dichotóm szerkezet”²⁴ uralma alól. Itt persze az az igazi kérdés, milyen szerep jut az énnak, akár mint megszólítottnak: a „fájdalmad” mint potenciális énelvesztés, mint a szubjektivitás dezintegrációja is felfogható a jogi konfiguráció, a bűn nyelvének mint az ítélet tételezésének szubjektivációs erőszakával szemben, amelyre a fűvel vagy fűként való identifikáció vágya válaszolt, ez az azonosulás menthetné meg valamiképpen az én képzetét. Válaszként vagy helyreállító effektusként a megfosztódás,

22 Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Honnan s hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén* = Uő., *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulóján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 22.

23 Itt Heidegger meditatálását a költői (Trakl-féle) megnevezésről mint hívásról kell segítségül hívni: „A hívás nem címetek oszt szét, nem szókat használ, hanem a szóba hív. A megnevezés hív. [...] A hívás ugyan idehív. Így az addig nem-hívottnak a jelenlétét [Anwesen] közelségbe hívja. Csakhogy amennyiben a hívás idehív, már odakiállt a hívottnak. Hova? A távolba, ahol a hívott mint még nem-jelenlevő időzik. // Az idehívás közelségbe hív. Ám a hívás mégsem szakítja el a hívottat a távoltól, amelyben az idehívás meg is tartja a hívottat. A hívás önmagába[n] hív és ezért mindig ide és oda hív; ide: a jelenlétebe, oda: a távollétebe. [...] // A megérkezés hívásban hívott helye a távollétebe rejtett jelenlét. Ilyen megérkezésbe hív a megnevező hívás. A hívás: meghívás. [Das Heißen ist Einladen.] Meghívja a dolgokat [Dinge], hogy mint dolgok járuljanak/legyen közük [angehen] az emberekhez.” Martin Heidegger, *Die Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen, 1959, 21.

24 Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Szótést – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = Uő., *Költészet és korszakküszöb*, 109.

a hiány, a semmi jelenlétének, a negáció mozzanatainak sorjázására a versben (az ártatlanság elvesztése a „haragos bírák” lehetséges vádjainak betudhatóan, a „roncs ág” és az „örökre alkonyúl” mortalizáló fenyegetései, „a nem remélt vád”, továbbá a „fájdalmad” mint én és test viszonyának törése), ezek közül mindenekelőtt a lírai hang ellen-tanúsításának hiányára a potenciális per-szituációban. Ebben az összefüggésben a „fájdalmad” nem valamilyen előzetes, referenciális, testi fájdalom lehet, hanem pontosan a „minthá”-nak a fájdalma, a lírai hang, illetve a költői megszólítás mint beszédcselekvés visszaigazolása hiányának katakrézise.²⁵ Ez a lírai hang, úgy is mint az önmegszólítás retorikája, nem képes önmaga hitelesítésére, aláírására, és ez a hiány feltételezhető mindazon tematikus hiánymozzanatok mögött, amelyek követik egymást a költeményben. Mindazonáltal kérdés lehet, mit is hív ez a hívás az ellen-tanúsításnak ebben az optativuszában? Alighanem valamiféle igazságosságot a megszólítottra nézve (a „haragos bírák” potenciális ítéletével és az ezáltal posztulált bűn-struktúrával szemközt), ugyanakkor annak „fájdalmá”-val szembeni igazságosságot (a „szerényen” móduszában). Ha saját „fájdalmá”-val szemben igazságos a megszólított, csak akkor tudja meghallani a fű vallomását, csak akkor remélhet igazságosságot, *nyelvigazságosságot* a „dallama” mint a fű általi ellenjegyzés mozzanatának révén. Ez az ellenjegyzés – mint a „fűvel”, tehát a mással való közös vagy megosztott élet – elébemenne a nyelvi cselekvés mint performatív aktus (pl. mint meg- vagy felszólítás) dimenziójának, valamiféle nyelvi előzetesség történéseként, ugyanakkor ezzel egyetemben megelőzné az élet mint egzisztencia történéseinek pusztá életként való absztrakcióját is.²⁶ Az élet kérdései mindig nyelvi kérdések is és fordítva.

Ökológiai dezantropomorfizáció

Csakhogynak legkésőbb itt lesz mélységesen ambivalens az egész konstelláció: ez a megmentés, az én valamifajta restitúciója „e kicsinyek” adományának visszaadásával egyenértékű az én radikális dezantropomorfizációjával. Összefüggésben a szubjektivitás jelzéseinek visszafogott jellegével, az alanyiség jelenlétének redukált fokozatával a versben mindez arra indíthat, hogy a költemény költészettörténeti státuszát valamiféle átmenetiségben lássuk az énre történő (ön)reflexív rákérdezés és a személytelenség poétikai paradigmái között. Ugyanis az önmegszólításhoz elengedhetetlen az a kettősség, amely másfelől a személytelenséghez való továbblépés bizonyos gátjának bizonyulhat. Ebben a mintázatban így a lírai hang mintegy – részben Csokonai mintájára – tanúnak hívja vagy tanúként hívja fel a fűszálakat, igaz „tanúnak” „saját igaz pör”-énél. Sőt, a vers alighanem magának a szubjektumnak mint jogalanynak a megsemmisítésére törekszik (az ítélet és a bűn nyelvének a dekonstrukciójában) a dezantropomorfizáció révén – a „vallana” általi tanuskodásban

25 A „fű” instanciájával és természeti környezetével szemközt ez a fájdalom Plessnerrel szólva „az ember excentrikus létbeli elhelyezkedéséből adódik, hogy az élő-mivolt és a róla való – attól »elemelt« – tudás antinomikus egzisztencia-érzetébe »mindig belekeveredik a többi élőlény elérhetetlen természetisége miatti fájdalom is«.” Kulcsár Szabó idézi Plessnert: „*Gyilk egy napsütötte kővön*”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = Uő., *Költészet és korszakküszöb*, 127. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003, 384.

26 Vö. Hamacher, *Recht oder Leben*, 147.

[valamiféle megbocsátásban?] –, ám a „példa” paradox alanyaként túl is élhet (vö. „bizonyosság vagy erre”, a *Tudod, hogy nincs bocsánatban*), a „fű” általi „vallomás”-ban testamentarizálódik.²⁷ Ambivalens konstelláció ez is: a „példa” jelölése tulajdonképpen szétíródik a „fűvé” történő ellenjegyzésben, az a „példa”, amely elválaszthatatlan volt a megszólítás [akár felszólítás] definiálhatóbb jellegű aktusától. Természetesen a „téged” is megszólítás (vagy önmegszólítás) vonzata, de „gyengébb”, kevésbé kijelölő nyomatékú beszédkarakterrel bír [amiben a feltételes módnak is szerepe van]. Milyen irányultság vezethet ki ebből az önromboló kettősségből? Talán éppen az említett kölcsönösség (mint „mintha”), ennek történése ellenjegyezheti a lírai hang aláírását (mintegy kitöltve a lírai hang önhitelesítésének hiányát), nem [pusztán] a fű maga: „a tulajdonképpeni esemény, amely elnevez, ellenjegyez, ám más értelemben, mint maga az ellenjegyzés, úgyszólván 'megöngyilkolja' az aláírást, elragadja, megsemmisíti, túlnő rajta, elfeledteti [effaces], gúny tárgyává teszi.”²⁸ Bizalommal lenni egy ilyen „mintha” iránt – mélységes paradoxon ez vagy pedig a bizalom nem magabizó, nem-szuverén, nem-performatív képze?

A természethez való viszony itt tehát vélhetőleg ilyen jellegű performatív ráhagyatkozást jelent a természet nyelvére, tágabban emberi környezet és más kreatúrák egymáshahangolását.²⁹ Ebben a harmadik versszakban mintha olyan episztemikus vagy eszmetörténeti alakzatra lelne a költemény, amely legalábbis elviekben túlvezetheti a természethez fűződő viszonyt valamilyen dichotómián vagy különálláson, anélkül, hogy felszámolná természet és kultúra differenciáját. Ugyanis a „dallam” mint egymáshahangolás a nyelvet mint a dolgok [kevésbé az ember] nyelvét értelmezi, amelynek ugyanakkor nem-szemantikai jellege a mérvadó. Nem valamilyen „jelenléteffektus” miatt kiemelt fontosságú ez a vonása, hanem az általa megszólaltatottnak történő megfelelés okán, egyszerűen azért, mert ez a melodikus transzpozíció nem azzal szemben működik, hanem inkább többszörös atmoszférát idéz meg, melodikus palimpszesztust generál. Gadamer a ritmus fenomenjét említi – a nyelviség mellett – a „megfelelés”, az „Entsprechung” médiumaként, végbevitelként:

-
- 27 Itt olyan szöveghelyek kapcsolódhatnak be az értelmezésbe, mint pl. „s halált hozó fű terem / gyönyörűszép szívemen” [*Tiszta szívvel*] vagy „A fű kinő utánad” [*Tudod, hogy nincs bocsánat*]. Feltételezhető viszont, hogy a „fű” a [*Jön a vihar...*]-ban nem pusztán motívum, Heideggerrel szólva nem csupán a herbárium része.
- 28 Jacques Derrida, *Countersignature*, Paragraph, 2004/7., 7–42, itt: 39. Itt olyan döntésről van szó, „amely feltétel nélkül számol az eldönthetetlennel, csakis egy 'talán' vagy egy 'mintha' iránt lévén bizalommal, ahol tehát a performatív képesség [mastery] kudarcot vall.”
- 29 Vö. Hans-Georg Gadamer, *Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge = Uó., Gesammelte Werke*, II., Mohr, Tübingen, 1986, 70–71. Gadamer ebben az írásában (1960) a „klasszikus metafizika” ama tanának tulajdonít „fölényt” minden szubjektum–objektum típusú, a szubjektivitás formális szerkezetében érdekelt újkori filozófiához képest, amely tanítás teológiai alapokon nyugodott: „A klasszikus metafizika fölénye számomra abban látszik állni, hogy kezdettől fogva túllép egyfelől szubjektivitás és akarat, másfelől objektum és magánvaló dualizmusán, amennyiben ezek megelőző megfelelését [Entsprechung] gondolja el. Ez természetesen teológiai megfelelés, amelyen a klasszikus metafizika igazságfogalma, a megismerésnek a dologhoz [Sache] fűződő megfelelése [Angemessenheit] nyugszik. Ugyanis mindkettejük teremtett jellege az, amelyben lélek és dolog egyek. Ahogy a lelket úgy teremtették, hogy összeilleszkedjen a létezővel, úgy teremtették a dolgot, hogy igaz, vagyis megismerhető legyen. A teremtő végtelen szelleme az, amelyben így oldódik fel az, ami a véges szellem számára feloldhatatlan rejtélynek látszik. Magának a teremtésnek a lényege és valósága ebben áll: lélek és dolog ilyen összehangoltságában [Zusammenstimmung].” 71.

„A sorrend, amelyet a ritmus ritmizál, nem szükségszerűen jelenti a dolgok saját ritmusát. Sokkal inkább belehallható a ritmus valamely egynemű sorrendbe is, amely tehát ritmikusan tagoltnak tűnik – avagy pontosabban: nem csak megtörténhet egy ilyen ritmizálás, hanem végül mindig meg kell történnie, ahol a kedélynek [Gemüt] egynemű sorozatot kell felfognia. Mit jelent az, hogy 'kell'? A dolgok természete ellenében? Nyilvánvalóan nem. Ám akkor mit jelent még 'a fenomének saját ritmusa'? Nem éppen csak annyiban azok a fenomének, amik, amennyiben így ritmikusan vagy ritmizáltan észlelik [vernommen] őket? Eredendőbb minden akusztikus sorozatnál az egyik és ama ritmizáló érzékelésnél a másik oldalon tehát az a megfelelés, amely kettejük között működve hat [waltet].”³⁰ A versben ez a megfelelés maga a „dallam”, ám nem egyszerűen mint akusztikus effektus, hanem a „mintha” mint e melodikus keletkezés struktúramozzanata.

A „mintha” virtualitása visszasugározhat a fű *megnevezéseire*, mintegy idéző-jelek közé helyezve azok névadási karakterét, amelyet Benjamin nyelv-tanulmánya taglalt.³¹ Itt különösen a megnevezés megfordítása, transzformációja [„téged is fűnek vallana”) is beleíródhat a lírai hang virtuális, hívott ellenjegyzésébe „a fű” révén. Ebből a szempontból érdekes a fű nyelvpragmatikai jelöléseinek sorozata a versben: először „a szegény fűszál”, illetve a kvázi-diminuáló vagy katakretikus „e kicsinyek” egyként megszemélyesítő-deiktikus jellegű felhívását foganatosítja a szöveg, végül már csak „a fű” általános-fogalmi megnevezését hajtja végre a „dallam” (hallásának) kontextusában. Mintha a vers tartózkodna a megnevezés potenciális (Babitsnál a megfogalmazásban mind retorikai, mind jelentéstani síkon ott kísértő) erőszakával szemben [„vedd példának a piciny fűszálat”) – és éppen párhuzamosan a „dallam” perceptív-performatív kölcsönösségi keletkezésének inszcenizálásával avagy ennek prolepszisével.

30 Uo., 74–75.

31 Benjamin „a dolgok nyelvének az emberi nyelvbe történő fordításá”-ról: „Metafizikai igazság, hogy minden, ami természet, panaszkodni kezdene, ha nyelvnek adományát kapná. [Ahol is 'nyelvet adományozni' mindazonáltal több, mint 'azt tenni, hogy beszélni tud'] Ennek a mondatnak kettős értelme van. Először is azt jelenti: a természet magáról a nyelvről panaszkodna [klagen – azaz 'vádolna' is]. Nyelvnélküliség: ez a természet nagy fájdalma [és megváltása miatt van a természetben az ember élete és nyelve, és nem csak a költőé, mint véljük]. Másodrészt pedig azt mondja a mondat: a természet panaszkodna. A panasz pedig a nyelv legdifferenciálatlanabb, hatalom nélküli kifejezése, szinte csak az érzéki lehetetet tartalmazza; és mindenütt, ahol csak növények zúgnak és susognak, ott mindig panasz is csendül. Mert néma, ezért szomorkodik, gyászol a természet. Ám még mélyebben vezet be a természet lényegébe e mondat megfordítása: önnön szomorúsága némítja el a természetet. Minden szomorúságban, gyászban ott a legmélyebb hajlam a szótlanúságra, nyelvnélküliségre, és ez végtelenül több, mint a közlésre való képtelenség vagy kedvetlenség. A szomorú úgy érzi, keresztül-kasul megismerte őt [erkannt – megítélte' is] a megismerhetetlen. Megnevezve lenni – még akkor is, ha a megnevező valaki Istenhez hasonló és üdvözült – ez talán mindig is a szomorúság, a gyász sejtelme marad [...]. Az emberi nyelveknek a dolgok nyelvéhez való viszonyában van valami, amit közelítésképpen 'túlnevezés'-ként jelölhetünk meg: túlnevezés mint minden szomorúság és [a dolog felől szemlélve] minden elnémulás legmélyebb nyelvi alapja.” Walter Benjamin, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = Uő., *A szírének hallgatása. Válogatott tanulmányok*, Osiris, Budapest, 2001, 20–21. [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen = Uő., *Gesammelte Schriften*, II.1, 154.]

Költészettörténeti és komparatív összefüggések

A [*Jön a vihar...*] fentebb vázolt poétikai-retorikai együttese kardinális költészettörténeti téteket hordozhat magában. A Csokonai-allúziók mellett Babits *Esti kérdése* lehet elsődleges vonatkoztatási pont a vers értelmezésében. Majdhogynem provokatív módon írja át a „példa” státuszát József Attila verse Babitséhoz képest, együtt a lírai tropológia és retorika vezérlőelvével. A *tropológiai síkon*: mint már említettük, József Attila költeménye a klasszikus modern, esztétizáló nyelvhasználat elvét dekonstruálja, a tropológiai átvitelek rögzítettségét. Ez a rögzítettség referencia és trópus közötti mozgások egyirányú, akár célorientált jellegét jelenti: „az est, e lágyan takaró / fekete, sima bársonytakaró”, itt az „est” mint referencia hangsúlyozottan kulturális, artificiális-szublimációs jelentéstartalmú trópusává válik („bársonytakaró”), a „takaró” mint melléknév pedig „takaró”-vá mint főnévvé stabilizálódik. Az ilyesfajta metaforikus átvitelek Derrida *A fehér mitológia* című írása szerint mindig a naptól mint a fény hordozójától, a fenomenalitás garanciájától függenek.³² Még akkor is, ha Babitsnál tematikusan éppen az „est” mint elsötétülés, a fény megvonódása a lírai reprezentáció tárgya. Ehhez képest a későbbi vers a feketeség materialitását, a fény felszámolódását hangsúlyozza („tajtékja ében”, „bírák feketében”, „fél, hogy örökre alkonyúl”). Ezen felül pedig, mint már szó volt róla, explicit módon auditív összefüggésekbe ülteti át az eredetileg vizuális mozzanatokot, mind a Babits-versből, mind a saját költeményben, intratextuális módon. A szövegközi relációban legérdekesebb átírás a „lágyan takaró [...] bársonytakaró” taktilis elemének transzformációja a „bársony nesz inog” egyszerre taktilis és akusztikus, valamint vizuális „költői kép”-ébe. Vagyis már Babitsnál sem egy-nemű átmenet áll fenn a konkrét-természeti referenciából a művi-kulturális trópusba, ugyanis utóbbi éppenséggel taktilis jelentésárnyalatot nyer el – József Attila viszont a Babitsnál (reflexív értelemben) hiányzó auditív komponensre helyezi a hangsúlyt, főleg a „dallam” képzetében, ahova a babitsi, primér értelemben haptikus „lág[an]” attribútuma átvándorol. Természetesen az *Esti kérdés* kifejezetten homogén hangzós síkot „terít”, afféle akusztikus takaróként, a leírtakra [vö. „és úgy pihennek e lepelnék árnyán [...] hogy nem is érzik e lepelt tehernek”), így az auditivitás meghatározza nyelvi anyagának fenomenalitását és vonatkozó szemantikai vetületét. Mégis, Babits verse nem létesít reflexív horizontot erre az auditív dimenzióra mint önprezentációs elvre, az inkább az esztétizáció felszínéneként, *hangzáseffektusként* nyilvánul meg, nem pedig *beszédként* [ráadásul a – természeti – másság virtuális beszédeként], mint József Attilánál.

A retorika mint meggyőzés síkján: míg Babitsnál a „kérdés” modalitása a meghatározó retorikai elem, addig József Attilánál semmilyen kérdező jellegű közlés-mozzanat nem fedezhető fel, sokkal inkább az optatívusz és feltételeesség impregnálja a vers végkicsengését. A [*Jön a vihar...*] nem számol a kérdés látszólag önelvű performatív funkciójával, sokkal inkább sajátos hívást visz színre („a fű” ellenjegyzési instanciája felé), aminek révén egyébként a megszólítottat is hívja, kevésbé tetikus-azonosító módon megszólítja. Ennek a hívásnak a vers önértelmező diskurzusában a „példa”

32 Vö. Jacques Derrida, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben* = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5–102.

adománya ment elébe, ahol a leglátványosabb különbség merül fel Babitshoz képest: „vedd példának a piciny fűszálat” vs. „Így *adnak* e kicsinyek példát”. Babitsnál a „vedd példának” funkciója tulajdonképpen a kérdés beszédaktusának hangoztathatóságában rejlik („miért nő a fű...?”), amely episztemológiai érdekltsége felől a „példát” kognitív vagy akár szimbolikus jelentéssel érti [a példa mint az általános esete], míg József Attila exemplumként, azaz jellemzően antropológiai („fájdalmad” szomatikus tartalma), illetve etiko-politikai értelemben artikulálja. Babits verse „a fűszálat” már grammatikailag is tárgyiasítja [míg József Attilánál kvázi-ágensként nyilvánul meg], illetve fogalomként kezeli, vagyis izolálja; a „példa” absztrakt összefüggésben merül fel. A kérdezős attitűdje nincs jelölt módon jelen a [*Jön a vihar...*]-ban, ám az optatívusz és a feltételesség nyelvi módusza, sőt atmoszférája alighanem eredendőbb kérdésséget generál vagy idéz meg, mint az „esti kérdés” intencionális aktusa. Jelesül annak kérdésségét, mennyiben lehet a biosz létét humán temporalitásérzékelési koordinátákban elgondolni vagy egyáltalán tételezni.

Rilke *Jegyzetek a dolgok melódiájáról* című költői esszéje [*Notizen zur Melodie der Dinge*, 1898] tanulságos összehasonlítási alkalmat kínálhat József Attila versének értelmezésében. Ebben a – különböző dramatikus lehetőségeket mérlegelő – szövegben a „melódia” képzete „a háttér hatalmas melódiájá”-t jelenti, melynek meghallása az „élet”, illetve a világ eredendőbb érzékeléséhez segíthet hozzá, ennek mintegy médiuma: „a nagy melódia”, „amelyben együttesen hatnak a dolgok és illatok, érzések és múltak, alkonyatok és vágyódások”.³³ Ez a kórus áthatja az emberi nyelvet is: „a háttérnek ez[] a széles kórusa[], amely szavaink ütemét és tónusát meghatározza”. Ekképpen maga a „hangulat” fogalma is mondott ráhallgatás módusza vagy eredménye lesz, a hangulatot ez a ráhallgatás hangolja atmoszférává: „Mert amit ‘hangulatnak’ nevezünk [...] mégiscsak az első, tökéletlen kísérlet rá, hogy az emberek, szavak és jelzések mögül átcillantsa a tájat”. A melódia úgyszólván latenciában marad, ugyanakkor viszont hangolja az emberi nyelvet, a szavakat és ennek a viszonylatnak kell megfelelnie bármilyen dramaturgiai konfigurációnak, amely „a háttér széles dala iránti igazságosság”-ban érdekelt. Itt közelebről ennek a fenségességi jegyeket magára öltő melódiának, „a végtelenség melódiájá”-nak, azaz „a nagynak és szótlanak a szavakba való hangolása” fogalmazódik meg kihívásként az esztétikai ábrázolás számára. A háttér melódiájának eme gondolatalakzata egyebek mellett szubjektivitáskritikai nyomatékot is tartalmaz: „Minden belső ellentmondás és tévedés abból ered, hogy az emberek önmagukban keresik a közöset, s nem a *mögöttük* lévő dolgokban: a fényben, a tájban, a kezdetben és a halálban.”³⁴ A *zenéhez* című versben pedig az orfikus költészeti mintázat értelmében a líra hangjának mintegy „a föld fülé”-vé kell válnia, külső és belső kereszteződési pontján, ahol „a föld rajtunk

33 Rainer Maria Rilke, *Jegyzetek a dolgok melódiájáról* = Uő., *Válogatott prózai művek*, Európa, Budapest, 1990, 402–403, 404, 407. (Ezek a lapszámok a következő idézetek helyei.)

34 Rilke *An die Musik* [*A Zenéhez*] című verse is több áthallást tehet lehetővé az itt vizsgált összefüggésekkel:
 „Érzések — ki iránt? Ó, érzés / átváltozta — mivé? —: hallható tájjá. / Ó, ldegen: zene. Tőlünk sarjadt / szívtér. Legbensőnk, mely / túllép rajtunk, mert kifelé tör — / szent búcsúvétel: / mert a belső vesz körül, mint / legtanultabb távolunk, mint / lég fonákja: / tiszta, / hatalmas, / már lakhatatlan.”
 [Tandori Dezső fordítása]

keresztül beszélhet.”³⁵ József Attila költeményében több analógiát fel lehet fedezni Rilke esszéjének gondolataival. A vers nyelvének ráhangolódása a fű hallása és vallo-mása, ellenjegyzése által létrejövő dallamra a meloszna a nyelvben, pontosabban: nyelvként történő lefordításában megy végbe – amely gondolatalakzat Rilke szöve-gének egyik meghatározó koncepcionális iránya. Még az etikai jelentésmozzanat is felbukkan benne [„igazságosság” a melódia vonatkozásában], ami a növényi létezéssel fenntartott viszony valamifajta igazságában érdekeltnek látszó magyar vers felől kü-lönösen feltűnő – illetve a szubjektivitáskritikai aspektus a „fájdalmad szerényen éld át” indirekt felszólításának paradigmájával állhat részleges rokonságban.

Már érintettük fentebb a vers tájlírai költészettörténeti státuszát, annak bizonyos kérdésségét az emberi és a természeti közötti viszony episztemikus feltételeire nézve. Ebben a nézetben a líra eminensen az a műfaj lehet, amely a biosz, itt a növények hangját [egyszersmind hallgatását] megszólaltatja, elhangozni avagy hallgatni engedi. A költészet nyelve tehát mintegy a natúra tolmácsaként, közvetítőjeként figurálhatna, akár nem-szemantikai horizontban, ahogy az a *[Jön a vihar...]*-beli „dallam” esetében megfigyelhető.³⁶

Növényi biosz (biopoétika és biopolitika)

De miben állhat a növényi létezés igazsága, ha egyáltalán beszélhetünk ilyen-ről? Milyen státuszt mondhat magáénak a flóra motivikájának konstitutív jelenléte a versben, egyáltalán hogyan kellene érteni a növény[ek] központi szerepét benne? Természtírái alkotásról lévén szó nem kerülhető meg a kérdés, hogy magának a natúrának – még a növényi phüsziszre való rákérdézés előtt – milyen szerep jut a versben, mennyiben lép túl pl. valamely kulissza vagy háttér funkcióján.³⁷ Abban az értelemben, hogy a természeti kontextus és történés mennyiben jelent inkább hát-teret kulturális, illetve antropomorf, továbbá ezen belül szubjektumkött horizontok számára. Az elemzés eddigi eredményei alapján inkább arra lehet hajlani, hogy ez a vers a natúra eseményét egyrészt saját önprezentációjának fő tényezőjeként, más-

35 Claudette Sartillot, *Verbarium/Herbarium. The Discourse of Flowers*, Nebraska, Lincoln–London, 1993, 73.

36 Nem utolsósorban a versbeli epideiktikus (értékelő, cáfoló, vitatkozó – egyszóval igazságigényt artikuláló) beszédmozzanatok [„mily bolondság!”, „adnak példát”, „szerényen”] jelenléte támogathatja, együtt az esztétizáló és antropomorfizáló nyomatók viszonylagosításával, az összevetést a természetlíra hagyományát kifejezetten kritikai távlatban szemlélő költői szövegekkel. Fernando Pessoa pszeudo-bukolikus költői alakja, Alberto Caeiro itt mint minden bizonnyal releváns lírai kapcsolattartó szerepére érdemes utalni, például a *Ha néha azt találok mondani, hogy mosolyognak a virágok* [Se às vezes digo que as flores sorriem] című, XXXI. számozású verse: „Ha néha azt találok mondani, hogy mosolyognak a virágok, / Vagy hogy énekelnek a folyók, / Az nem azért van, mintha azt hinném, hogy a virágok mosolyoghatnak, / A folyók meg énekelhetnének. / Csak így éreztetem a hamis emberekkel / A virágok és a folyók igazán valódi létezését. // Mivel azért írok nekik, hogy elolvassák, feláldozom magam olykor / Érzelmek ostobaságának. / Nem értek egyet magammal, de felmentem magam, / Mert egyedül én vagyok komoly, a természet tolmácsa. / Mert vannak emberek, akik nem értik a nyelvé, / Mert hozzá nincs semmiféle nyelv.” [Mohácsi Árpád fordítása] Fernando Pessoa, *Portugál tenger. Válogatott versek*, Kalligram, Pozsony, 2008, 231. A „Nem értek egyet magammal, de felmentem magam” sor az eredetiben így hangzik: „Não concordo comigo mas absolve-me.” Látható itt is a paradox struktúra, ugyancsak a „felmentés”-t célozva meg, mint a „fű” instanciájával József Attila verse.

37 Vö. Kulcsár Szabó, *Szótest – látvány – hangzás*, 101–102.

részt alapvetően dialogikus-testimoniális szerkezetben juttatja a maga funkciójához, vagyis ez a kölcsönösség jószerével kizárja a természeti dimenzió kulisszaként való szerepeltetését. Formálisan szólva a „dallam” konstitúciója ennek a kölcsönösségnek az alapvető struktúramozzanata (el is távolodva az organikus létmódtól, egyrészt a „példa” összefüggésében, másrészt a jogi szókincs révén). Ezáltal pedig az én szubjektívációja (megszólítás), ugyanakkor deszubjektívációja („téged is fűnek vallana”) szinkron módon történik a versben.

A natúra jellegű bioszférán belül azonban itt növényi létezők állnak a vers fókuszában, főleg „e kicsinyek”, „a fű” ágenciája, mint ami konstitutív módon alakítja a lírai szubjektivitás képzetét és viszonyát önmagához, illetve a megszólítotthoz (megszólított önmagához). Így tehát nem kerülhető ki a kérdés e képzetkör specifikus motiváltságára vonatkozóan. Szó volt már „a szegény fűszál” horizontális szituáltságáról (ellentétben a vertikálítás felé – a metafora Napja felé? – törekvő „almaszirmok”-kal), megerősítve a „lekonyúl” mozzanatával, vagyis valamilyen földközelségről. Ugyanakkor a fűszálak immateriális afficiáltsága mérvadó itt a szél által, ami a „borzongásuk”-ban lehet jelen (itt is eldönthetetlen a kint és bent, szél általi érintettség vagy belső affektus kérdése). A fűszálak egyrészt a földből, annak materialitásából hajtanak ki, másrészt viszont a szél immateriális érintése afficiálja őket és létesíti azt az auditív effektust, amiből „dallam”-ot hall ki a vers nyelve. Korántsem néma tehát a növény, ellentétben a növényfilozófia talán legalaposabb kortárs kifejtésének egyik premisszájával (Marder könyve jellemzően vizuális és taktilis, afonikus entitásként kezeli a növényt),³⁸ még ha ez a hangzéeffektus nem is „vokális interakció”. Ez a „dallam” itt első szinten inkább szomatikus attitűdöt jelent a „borzongásuk” emlékezetével a háttérben, amivel a növény konstitutív *superficialitása* lép elő,³⁹ ez pedig analógiát képezhet a lélek, a psziché szomatizálásával, ahogy az pl. a pszichoanalízisben végbement.⁴⁰ A növények viszonya a világhoz nem objektíváló, nem birtokbavevő és nem tudatos jellegű, a bensőségesség hiánya és tudat nélküli intencionalitás jellemzi őket.⁴¹ A növények nem védekeznek és nem tanúsítanak ellenállást – mondhatni nem önmaguk fenntartása működik bennük valamilyen ösztön módján. Ezzel a költemény az interioritás viszonylagosítását „tanulja” a fűszálaktól, ennek megfelelő én-képleten gondolkodik, olyan szubjektíváción, amely nem objektíváló jellegű, pl. nem tárgyi-asítja a saját „fájdalmat” mint valamiféle hivatkozási alapot azon túli antropológiai vagy világnézeti elvek hangoztatása számára. A „szerényen” mozzanata ebben az összefüggésben éppen a tartózkodást jelentheti a „fájdalom” bármilyen teleologikus szemléletétől. A nem-tudatos intencionalitás pedig – korrelációban a radikális kifelé fordulással [az említett felszínszerűséggel] – kizárja valamilyen én-nek a meglétét,

38 Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia UP, New York, 2013, 75, 186.

Ehhez képest Nealon könyve éppen a növények nyelvének lehetőségét konsziderálja, vö. Jeffrey T. Nealon, *Plant theory: biopower and vegetable life*, Stanford UP, Stanford, 2016, 12.

39 A „természet” ilyen felszínszerűségét hangsúlyozza a maga emlékezetes költői módján Alberto Caeiro egyik verse: „Ami engem illet, szabadversben írok, / És boldog vagyok, / Mert érteni vélem magát a Természetet kívülről; / Nem pedig belülről, / Mert a Természetnek nincs belseje; / Különbem nem Természet volna.” *Ma majdnem két oldalt elolvastam*, Pessoa, *Portugál tenger*, 228.

40 Vö. Marder, *l. m.*, 44.

41 *Uo.*, 59, 71, 73, 154.

amihez mintegy vissza lehetne térni,⁴² aki a cselekvés mögötti intencionális énként funkcionálhatna. Ez a létmód egyébként éppen a „péllda” „átélés”-ével állhat kapcsolatban, amelyet nem konstatív módon lehet realizálni, hanem csak megélni lehet, sajátos metamorfózis útján. Rilke fentebb már szóba került: a példaszzerűség ilyesfajta végrehajtása talán nem áll messze a „Du mußt dein Leben ändern” („Változtasd meg életed”) imperatívuszától, ahol különösen fontos, hogy nem az „én”-ed, „önmagad” stb. kell megváltoztatni, hanem az „életed”. Miben áll ez a metamorfózis?⁴³ [Amelynek mestertrópusa egyébként éppen a lepke-motívum lehet, vagyis olybá tűnik, mintha a vers egy másfajta metamorfózis után kutakodna, vö. „mily bolondság!” – és ezt találná meg a „dallama-hallana-vallana” összefüggésében.] Talán abban, hogy a „lanka” és maga a növény szférája a „dallam”-on keresztül a megszólított környezetévé, környező-világává válik [az Uexküll-féle „Umwelt” értelmében]. Pontosabban: maga a növényi, ugyanakkor a levegő [szél] eleme révén afficiált biosz által fémjelzett, sőt ellenjegyzett „dallam” válik a megszólított környezetévé, méghozzá már szomatikus síkon is [vö. „fájdalmad”]. Uexküll kifejezésével itt „mágikus környezet”-ről [magische Umwelt] lehet szó, ahol a fű „Merkzeichen”-je [észlelési jele] a szél általi érintettség, „Wirkzeichen”-je [hatási/cselekvési jele] pedig a „borzongás”, ezen keresztül a „dallam”. Ez a mágikus környezet olyan nemreferenciális környezőség Uexküllnél, amely az állat környezeti ösztöne által kondicionált. Egyik példája: egy kutató egy fiatal seregélyt szobában nevelt fel, ahol sosem volt alkalmja léggel találkozni. Egyszer csak a seregély rárepült egy láthatatlan tárgyra, elkapta a levegőben, visszarepült a helyére és a csőrével vagdalni kezdte, ahogy ezt seregélyek teszik a legyekkel, végül lenyelte a láthatatlan dolgot. Hasonlóképpen, minden érzéki inger nélkül találja meg a borsóbogár lárvája az utat a még puha borsó felszínéig, hogy aztán bogárrá változva ki tudja rágni magát az időközben megkeményedett borsószemből. „Ez az út világosan kirajzolódva húzódik a lárva előtt, mint egy mágikus képződmény”. Ez a veleszületett, érzéki ingerek híján is megtalált és végigjárt út ugyanúgy „észlelési jelek” és „cselekvési jelek” együtteséből tevődik össze, ezek „mint veleszületett melódia hangoznak el egymás után.”⁴⁴ A mágikus, nem tudatos intencionáltsággal vizionált környezet – mint észlelési és cselekvési jelek összessége – tehát sajátos melódia, amely *mintha* az állat tudott, számára ismert tulajdonsága volna. Egy további „mintha” bukkant fel Hegel leírásában is immár a növényekről: „A növények csak a fényben kapnak nedvet s általában erőteljes egyéni jelleget; fény nélkül nagyobbak lesznek ugyan, de ízetlenek, színtelenek és szagtalanok maradnak. A fény felé fordulnak tehát. Burgonyanövények, amelyek kihajtanak egy pincében, távoli pontokból sok rőfnyire kúsznak a földön amaz oldal felé, ahol kémlelő nyílás van, s felkapaszkodnak a falra, *mintha* ismernék az utat, hogy elérjék a nyílást, ahol élvezhetik a fényt.”⁴⁵ A fűszál sem

42 Uo., 153.

43 Különösen annak háttére előtt, hogy a metamorfózis maga a növényi élet biomateriális elve. Vö. uo., 81. „Goethének a metamorfózis nem kép, nem átvitel, hanem a növények fejlődésében valóban kimutatható folyamat.” Trostler József, *Goethe mint természettudós*, Természettudományi Füzetek, 1915/, 1–4., 19.

44 Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten – Bedeutungslehre*, Rowohlt, Hamburg, 1956, 90, 92.

45 Georg W. F. Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. Második rész: A természetfilozófia*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1968, 377–378. [Kiem. – L. Cs.] Vö.

objektíváló módon hozza létre saját „dallam”-át, ez a „dallam” ő maga. Ugyanakkor a versben tematizált „dallam” nem egyszerűen egybeesik a fűszálak „borzongás”-ával, hanem a megszólított szólamára történő ráhallgatásuk és ellenjegyzésük „minthá”-ja szólaltatja meg és mozgatja ezt a dallamot, olvassa annak partitúráját.

Uexküll összefoglaló megfogalmazásában: „Léteznek tehát tisztán szubjektív valóságok a környező világokban. Ám a környezet objektív valóságai sem lépnek fel mint olyanok a környező világokban. Mindig észleleti jegyekbe vagy észlelési képekbe változtatják és hatási tónussal [Wirkton] ruházzák fel őket, amely ezeket első ízben teszi valódi tárgyakká, noha az ingerekben semmi sem áll fenn a hatási tónusból.”⁴⁶ Ugyanez történik a „borzongásuk” dallammá transzponálásában, amely elengedhetetlen kettőségük szó szerinti átéléséhez. Ennek médiuma és ágense pedig az ember esetében a nyelv, amely környező világgá alakítja a környezet észlelési képeit, egyszersmind hatási/cselekvési tónussal látva el őket. József Attila lírája a nyelvfogalom ilyen aspektusait viszi színre és feszegeti azok lehetőségeit, illetve korlátait, ezért volt fontos utalni a referencia nemcsak tropológiai, de performatív színezetű megelőzöttségére a versben.

Uexküll „a természet kompozíciós tanát” mint kontrapunktikus dallamszerveződést taglalta, ahol „a természet partitúrája” mint „összekötő kapocs, pontosabban mint híd funkcionál két természeti tényező összekötésének érdekében”.⁴⁷ Ebben a partitúrában az egyes állatszubjektumok észlelési és cselekvési jelei „kontrapunkt-szerűen összetartoznak”, de fennáll ez a viszony növények és környezetük, valamint növény és állat között is.⁴⁸ Uexküll „metabiológija”⁴⁹ a természet összhangzattanának, kontrapunktikus melódiájának és partitúrájának, az állatok környezetviszony jellegű és morfológiai „tervszerűségének” gondolatával akár a klasszikus metafizikának a teremtett létezők kölcsönös megfeleléséről szóló tanát is újrafogalmazhatja, immár

ezzel Marder kommentárját e Hegel-hely kapcsán a növények „nem-tudatos noézis”-éről, Marder, *i. m.*, 158.

46 Uexküll, *Streifzüge*, 93.

47 Uexküll, *Bedeutungslehre*, 144. „A természetben a különböző állatok észlelési hangjai kontrapunktikusan használhatók, így a denevér csalogató hangja a denevér-környezetben ugyanakkor figyelmeztető hang az éjszakai pillangó környezetében.” [Uo., 143] Deleuze összefoglalásában: „Uexküll ebben az értelemben dolgozza ki a polifonikus, kontrapunktikus, melodikus Természetről szóló elképzelését. Nem csupán a madáréneket mutat ellenpontos szerkezetet, de a csicsérgés más fajok énekét is ellenpontosozhatja, sőt a madár maga is utánozhatja a többi faj énekét [...] A pókháló a »légy nagyon finom portréját« foglalja magában, amely a légy ellenpontjává szolgál. A kagylóház, amikor a kagylóban élő puhatestű állat elpusztul, a remeterák ellenpontjává válik, amely lakóhelyévé alakítja azt a farkával, amely úszás helyett fogásra alkalmas, és lehetővé teszi, hogy a rák elorozza az üres kagylóházat. A kullancs, testfelépítése révén, az ága alatt elhaladó összes emlősben az ellenpontjára lel, ahogyan a tetőcserepes elrendeződést mutató tölgylevelek az alácsorgó esőcseppekben találják meg az ellenpontjukat. Ez nem célszerűségi, hanem melodikus koncepció, ahol már nem tudjuk megmondani, hogy mi számít művészetnek, és mi számít természetnek [‘természetes technikának’].” Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Műcsarnok, Budapest, 2013, 156. (Uexküllnél „Naturtechnik”-ről van szó, vagyis inkább „természeti techniká”-ról vagy „a természet techniká”-járól.)

48 „A virág ezért mint kontrapunktok kötege hat a méhre, mivel motívumokban gazdag képzési melódiája közreműködött a méh alakjának kialakulásánál és fordítva.” Uexküll, *Bedeutungslehre*, 152.

49 Vö. Florian Mildenberger – Bernd Herrmann, *Nachwort* = Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin–Heidelberg, 2014, 304.

természetesen nem teológiai, hanem bioszemiotikai és környezettani értelemben. Ugyanakkor a vallási háttér implicit módon megmarad, amennyiben Uexküll az újkori gondolkodástörténeti paradigmák kapcsán arra figyelmeztet, hogy a teremtett világ gépként való materialista, törvényelvű felfogása, ám kontingenciaelvű relativista koncepciója [Darwin] ugyanúgy lényegében Isten távollétét, végső soron fölösleges voltát tételezi [a gép működni fog az isteni beavatkozás nélkül is]. A tervszerűség és a „melódia” fogalmi tehát egy ilyen világ- és természetfelfogáson való túllépés, az e felfogás által meg nem válaszolt, sőt kikényszerített kérdések tematizálásának jegyében artikulálódnak.⁵⁰

A megszólított növényé-válása, konkrétan: fűvé-válása [Deleuze „állattá-válás” fogalmának analógiájára] ezért nem metafora, nem hasonlóság alapján szerveződik, hanem igazi keletkezést jelent. Ugyanakkor az immerzivitáson túl sajátos inhabitációt, környezetszerű létmódot avagy valamiféle perceptív szimbiózist a virtuálisan a „fű” által ellenjegyzett „dallam” módusában. Ez a „dallam” viszont nem rögzül az esztétizmus értelmében vett [egykori világteljeséget helyettesítő esztétikai] totalitásként, „territórium”-ként [az Uexküllt továbbgondoló Deleuze-zel szólva],⁵¹ hanem a deterritorializáció mozgásának szolgáltatódik ki, legalább kettős [hármás?] értelemben: ezt a deterritorializációt éppen a „hallana” és „vallana” kölcsönösségének virtualitása írja be a lírai „dallam”-ba, amely a fűszálak „borzongás”-ának alakzatán keresztül visszautal a szél metonímiájára, vagyis természeti, sőt elemi erőkkel kerül viszonyba. Vagyis a növényi szuperficialitás nem pusztán felületeszerűséget denotál, de az elemek játékában történő részvétel partitúráit is magán hordozza, illetve írja. A növényé-válás keletkezésébe tehát ez a „kívülről vagy belülről jövő kozmikus erőkre nyitott”-ság is beiródik.⁵² Mindez *temporális* értelemben is végbemegy a versben: a kvázi-kozmikus erő itt az időnkívüliség ereje is [vö. „fél, hogy örökre alkonyúl”]. A „dallam” tehát territórium és deterritorializáció, idő és időnkívüliség kereszteződésében szólal meg – pontosabban csakis virtuálisan szólal meg, ahol ez a virtualitás mondott materiális és performatív kereszteződésnek a terméke, semmi köze nincsen valamilyen „fikciósznál”-hoz. Következésképpen a „szerényen” modalitását is mintegy az ennek a feltételezettségnek a hangoló ereje [akár: az erről alkotott tudás] impregnálja.

A természetlírai műfaji minta és kontextus, valamint specifikus atmoszféra tekintetében ez az időbeli létmód különleges fontossággal bír, a „dallam” temporalitásának vonatkozásában. Egyrészt mintegy kiemelődik a „dallam” a szukcesszív időből, a „fű is hallana” értelmében a természeti „Werden” időtlenségének sajátos kihangosításaként szólalhat meg. Másrészt azonban ez a „dallam” jellegéből fakadóan tűnékeny, múltékony is,

50 Vö. Brett Buchanan, *Onto-ethologies: the animal environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, SUNY Press, Albany, 2008, 7–38.

51 „De nem pusztán ezek a meghatározott *melodikus kompozitumok* alkotják a természetet – második lépésben szükség van egy végtelen *szimfonikus kompozíciós síkra* is, amely a háztól a viláig, az endo-érzettől az exo-érzetig terjed.” Deleuze – Guattari, *Mi a filozófia?*, 156. Vö. *Eszmélet* 6: „Sebed a világ [...] úgy szabadulsz, ha kényedül / nem raksz magadnak olyan házat, / melybe háziúr települ.”

52 „A természet azért mindig olyan, mint a művészet, mert mindenfajta módon összeköti a két élő elemet: a Házat és a Világot, a Heimlich-et és az Unheimlich-et, a territóriumot és a deterritorializációt, a véges melodikus kompozíciókat és a végtelen kompozíció hatalmas síkját, a kis refrént és a nagy refrént.” Deleuze – Guattari, *i. m.*, 157.

nemcsak időbeli módon, hanem alapvetően a „mintha” virtualitásának mint keletkezésnek a jegyében. A „dallam” partitúráját tehát ez a temporális kettősség írja, illetve olvassa.

Kihatással bír ez a transzgresszív konstelláció a „fájdalmad”-hoz fűződő viszonyra, az így konstituálódó lírai szólam vélelmezett terápiajellegére, szublimációs karakterére, következésképpen elégikus hangoltságára. Mint szó volt róla, a „dallam” – illetve annak „lágú” hangzóssága – a fájdalom „szerény” átélésének dallama, ebben az értelemben így a fájdalomon való felülkerekedés vagy annak meghaladása, esztétikai kompenzációja lehetne a funkciója. Ebbe a „hallana/vallana” ellenjegyzési mozzanata fölötti rendelkezhetetlenség azonban már nem illeszthető bele maradéktalanul. Az a restitúciós mozzanat, amelyet fentebb a „példa” visszaadásában azonosított az elemzés. A fájdalom ugyan valamiféle dallamként nyilvánul meg, dallamba fordítódik, de a tulajdonképpeni kívülhelyeződés a „hallana/vallana” performatív, egyúttal virtuális ellenjegyzésének mint esedékességnek a nem-birtokolhatósága. Ezt az ellenjegyzést tulajdonképpen hívja a lírai szólam, sőt: maga a „dallam” is alkalmasint *nem más, mint ez a hívás*, ennek hangoltsági indexe. Így a „legyen” óhajtó, a „hallana” feltételes módja a hívás performatív sikerülésének nem-rendekezhetőségét, referenciális garanciák általi nem-visszaigazolhatóságát félmjelzi. Ez a „mintha” beleíródik a megszólítás szerkezetébe is [„így adnak”, kinek?, „a fű is hallana”, kit?], annak performatív értékét is hasonló eldönthetlenségben szituálva.

A növényi biosz alighanem sajátos politikai jelentéssel vagy implikációkkal is bír a versben. Deleuze az erők deterritorializáló működésének egyik válfaját így jellemzi: az erők „olykor egy rejtélyes hívást bocsátanak útjára, amely kiragadja a lakót territóriumából, és ellenállhatatlan utazásra bírja, mint a pintyöket, amelyek egy csapásra milliószám gyűlnek össze, vagy a languszták, amelyek tömeges zarándoklatba kezdenek a vízfenéken.”⁵³ Mintha a versben is hasonló imaginárius vonás artikulálódna, természetesen a növényi phüszisz síkján, megszólító és megszólított, prezentáló és prezentált szólamszerűség viszonyában is. A vers kérdése arra irányulhat, mennyiben lehet úgy ellenállni nemcsak valamely dezintegráló fenyegetettségnek, de maga a juridikus kód általi bűnposztuláló gépezetnek. Ellenszegülésként kellene érteni ezt az ellenállást vagy inkább sajátos kikerülésekként a jogi figuráció erőszakának? Hiszen a növények egyrészt nem védekeznek, nem tanúsítanak ellenállást a külső fenyegetéssel szemben – nem önmagukat akarják fenntartani.⁵⁴ Másrészt „a fű” sajátos kollektivitást testesít meg [kevésbé „egyedi, körülhatárolt ’élő’ lényt”],⁵⁵ „megosztás és részesedés vegetabilis demokráciáját”.⁵⁶ Ez a részesedés nemcsak a vitalitásban történő partícipációt jelent, de a mortalitásnak való kitettséget is, „élő és halott közötti meghatározatlan zóná”-ban való létezést. Erre a vers – a Babits-féle *Esti kérdés* „leszárad” kifejezésével a szövegközi emlékezetében – a „lekonyúl” [és az „örökre alkonyúl”] motívumában, illetve a „fűnek vallana” metamorfotikus alakzatában céloz.

Nem ellenállás [a veszéllyel szemben], hanem kollektivitás [jegyében folytatott kommunikáció] – ez a növényi biosz superficialitásának „politikai” noézise. Újabb

53 Uo., 157.

54 Marder, *i. m.*, 132.

55 Vö. Nealon, *i. m.*, 57.

56 Marder, *i. m.*, 51–53.

kutatások szerint a növények nagyon is reagálhatnak veszélyre,⁵⁷ azzal összefüggésben, hogy ugyanakkor nem éreznek fájdalmat animális és humán észlelési értelemben.⁵⁸ Mintha a növénynek (csak látszólag paradox módon) nem volna pusztá élete – az a pusztá élet, amelyre a „diktált sors” mint bűn/tartozás indexe a benjamin-i értelemben vonatkozhat. Eme háttér előtt a „téged is fűnek vallana” ilyen üzenetet jelenthet, valamiféle akklamációt a megszólított (és persze a megszólító hang, akár kettőségük feloldásának?) vonatkozásában – a növényi biosz olyan potenciális adományát az antropomorf megszólított felé, amely a növényi létezés önreflexív viszony nélküli felszínserűségét mint a bűn, büntetés, ítélet nyelve elkerülésének esélyeként tarthatja számon, vagy legalábbis hívhatja fel a megszólító instancia mediális közreműködésével a megszólított számára. Ahol érvénytelenné, inoperatív válnának, deaktiválódnának olyan kettőzések (hallás és beszélés, beszélő és hallgató, diktáló és diktált, cselekvés és cselekvő, megszólító és megszólított önmaga között), amelyek az én jogi fogalmának vagy képzetének megalkotásánál is előfeltételeződnek. Ugyanakkor az akklamációs vonás a vegetábilis demokrácia evokációjával a te olyan metamorfózisát hajtáná végre, amely nemcsak megvédené a te-t az igazságszolgáltatás nyelvével szemben, de elérhetelenné tenné ennek számára. A vers ezt a transzformációs lehetőséget ugyanakkor, mint már többször szó esett róla, csakis az optativusz (mint valamiféle hit) „mintha” által impregnált nyelvében képes megfogalmazni, ugyanakkor markáns episztemikus verziót vázolva fel annak inszcenírozásához: a növényi lét olyan szuperficialitását, amely kihúzza a talajt a szimbolizáló nyelvhasználat alól.

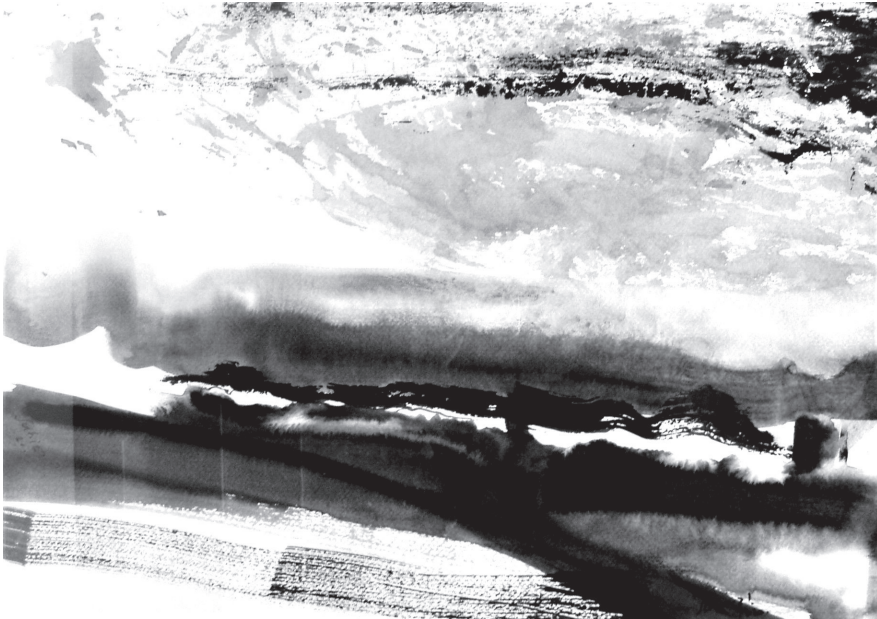
A [*Jön a vihar...*] összetett, több irányba mutató, nem könnyen stabilizálható poétikai és költészettörténeti, akár gondolkodástörténeti csomópontot jelenthet a „kései” József Attila életművében. A vers virtuóz módon ötvöz különböző lírai műfajokat, kerül dialógusba kanonikus költészeti elődökkel és mutatkozik párbeszédképesnek világlírai alkotásokkal vagy paradigmákkal. Nem feltétlenül a „fájdalmad” szublimációjában, esztétizálásában vagy korrelatív kompenzációjában érdekelt kizárólagosan, hanem sajátos ráhangolódásban is a naturára, mint olyan kölcsönviszony nyelvhez jutásában, amelynek hordozottsága a vers nyelvében feszültségbe kerül az önmegszólítás alakzatával. Ez a feszültség sajátos kétarcúságot kölcsönöz a versnek, nem könnyű arról döntést hozni, mit is kellene ellenjegyezni, az [ön]megszólítást, vagy egy tőle, annak retorikájától függetlenedő szólamot (másképpen: mennyiben áll a „dallam”-ban implikált növénné válása a szubjektivitásnak az önmegszólítás hatálya alatt, mennyiben bomlik fel utóbbi abban a keletkezésben). Kétségkívül szoros kapcsolatban áll a szöveg József Attila ún. „bűn”-verseivel, ám a vonatkozó motívika

57 Vö. Nealon, *i. m.*, 30.

58 A növényeknek nincs agyuk, ezért nem tudják megtapasztalni a fájdalmat, következésképpen antropomorf leírásaik komoly korlátokkal szembesülhetnek. Példa a növényi kommunikációra: hernyók által megtámadott fűzfák üzennek az egészséges fáknak a levegőn keresztül feromonális vegyületek révén (lásd Daniel Chamovitz, *What a Plant Knows. A Field Guide to the Senses*, Scientific American/Farrar, New York, 2012, 38.), így az egészségesek védekezhetnek a rovarok támadásai ellen. A levél sem érez fájdalmat – a paradicsom levelei üzennek egymásnak, a pl. forró vasrúddal megégetett levél (nem vegyi, hanem) elektromos jelet küld a sértetlen leveleknek: „A paradicsom nem elfordulással reagált a forró fémre, hanem figyelmeztette a többi levelet a potenciálisan veszélyes környezetre”. *Uo.*, 68. Vö. Anthony Trewavas, *Plant Behaviour and Intelligence*, Oxford UP, Oxford, 2014, 185–186.

és retorika meglehetősen indefinit [akár ellentmondásos] volta, legfőképpen pedig ezek rajtuk túli nyelvi dimenzióba való átfordítására tett kísérlet másfajta lírai nyelvhasználat (és én-alakzat, valamint természetfogalom) irányába is mutathat. Ennek az iránynak sajátos végpontját talán Celan híres verse képviselheti [amelynek „üzenetét”, egyszerre megállapításként és felszólításként érthető gnómáját jellemzően „[e]gy fa- / magas gondolat” – vagyis itt is a növényi biosz noetikus indexét magán viselő nyelvi ágens – artikulálja]:

Fonálnapok
a szürkésfekete pusztán.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: van
még dalolni való
az emberen túl.⁵⁹



59 Ford. Lator László. Vö. még Kántás Balázs fordításával: „Fonál-napok / a szürkésfekete pusztaság felett: / egy fa- / magas gondolat, / amint fény-dallamba csap: vannak / még dallamok az / emberen túl is.” Az eredeti: „Fadensonnen / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: / es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.”