

ÁGOSTON ENIKŐ ANNA

**Az alkotói én poétikai kiterjesztése  
(A lírikus epilógja, Vers versek helyett,  
„Költőnk és kora”)**

**Kivonat**

A lírai én pozíciója egy olyan nyitott nyelvi kiterjedéssé válik a 20. század első felének költészetében, amely referenciálisan szoros kapcsolatba kerül a vers egészének hangjával. Az én nyelvi és poétikai kiterjedését három kontrasztos példán mutatom meg a tanulmányomban, amely az én egyre táguló és a versalakulás szempontjából egyre dinamikusabbá váló szerepkörét tárja fel. A lírikus epilógja hangsúlyosan az én személyjelölésének grammatikai és hangzó formáiba zárja a verset, valamint egy körkörös szerkezettel reverzibilisen is a versbe zárja az ént. Szabó Lőrinc verse, a Vers versek helyett egy szabadabb teret nyújt az énnel azzal, hogy a verset egy nyelvelőtt szexualitásba helyezi, amely az én birtokviszonyába helyezett testben tárolódik. A legtagabb énkiterjedést a „Költőnk és kora” című József Attila-vers valósítja meg azzal, hogy az én nyelvi részegysége és elnyelője is a folyamatosan készülésként tartott versnek, majd a vers végén, a legtömörebb kész ponton felülírja és elnyeli az ént, amely addig őt nyelte el.

**Kulcsszavak:** lírai én, huszadik századi költészet, Szabó Lőrinc, Babits Mihály, József Attila

**1. Bevezetés**

A lírai én hangja nem az egyén megnyilatkozása, hanem ellenkezőleg: a költői szubjektum megszólalásának helyét a nyelv veszi át. (Agamben 2019: 103) Amikor Giorgio Agamben a szegényről értekezve Keats levelét említi példaként a költői szubjektum megsemmisüléséhez a nyelvi alapú lírai én javára,

akkor a folyamatot a szégyenérzettel kapcsolja össze. (Agamben 2019: 98–104.) Az Agamben által idézett és elemzett alkotói tapasztalat: a szubjektum megszólalásának ellehetetlenülése a benne megszólaló külvilág hatására, amely aztán a versírásnál a nyelv megnyilatkozásaként objektiválódik, találkozik Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* alkotói szégyenállapotával is.<sup>1</sup> A szégyenérzet összekapcsolódása az alkotói szubjektumvesztéssel és egy új nyelvi természetű megnyilatkozás történésével azért is válik izgalmassá, mert a szégyennek az a jellemzője kerül előtérbe, amely a feltárulkozás leplezhetetlenségét vonja maga után.<sup>2</sup> Ahogy a költő szubjektumát felülírja egy objektíválható lírai én, úgy ez az üres „én” mint nyelvi elem, performatívan helyettesíthető. A behelyettesítő számára a nyelvi-értelmezői befogadással – ahogy a költő is médiumként befogadja ezt az ént – elrejtetlen megmutatkozás jön létre, amely a szerzői szubjektum kitárulkozásának lehetetlenségével szemben mutatkozik meg. A lírai én ürességének kitöltése az értelmezői folyamatban a vers különböző poétikai konstellációinak mentén történhet.<sup>3</sup> Olyan hanggá válik a vers, mint Rilke sírfelirata: egy hang, amely rétegzett, mint egy rózsa szirmai, de ha a rétegeket lebontjuk, nincs közöttük a hang forrása. (Kulcsár-Szabó 2007: 115–121) A személytelenedett, a lírai én médiumaként működő költőlet maga az alkotás folyamata, a referenciálisan függetlenített költői én létállapota. Ez a rögzíthetetlenség az alkotás állandó dinamikájával kerül párhuzamba, akár a születés folyamata egy örök be nem fejeződésben. A vers születésének és az én nyelvi kiterjedésének összefüggéseit, az alkotásra reflektáló versekben elhelyezett lírai én szerepét három kontrasztos művön (A lírikus epilógján, a Vers versek helyetten és a Költőnk és korán) keresztül vizsgálok az én zártágától a nyíltabbá válás irányába haladva.

<sup>1</sup> Néhány példát idézve:

„úgy szégyeltem, hogy... költő lettem, és / életem ma is gyerekeskedés.” (Szégyen), „És ahogy / tetszett néha, mily tárház tündökölt / bennem, mily élet, mily zsúfolt tükör, / sokszor úgy féltem, hogy nekem talán / nincs is egyéniségem! Tétován / néztem szét: színház vagyok, tarkaság, / de nem üres-e nélkülöd, Világ?” (A régi játék), „De bármit bármelyik, többnyire jó / volt, amit tett, míg külön tette, míg / mintegy magától - csak a harmadik / vált szégyenemre: az az állapot, / melyben a gyors átmenet dadogott.” (Három lélek)

<sup>2</sup> Lévinas a szégyent a meztelenség példáján keresztül definiálja: ahogy lényegét az önmagunktól való elmenekülés lehetetlenségében látja. A meztelenségben az a totális létezés tárul fel, a létezés végső intimitása, amelyről képtelenek vagyunk távolságot tartani és a tekintetek elől nem tudjuk elrejtteni. (Levinas 2003: 56-57)

<sup>3</sup> Mindenképpen figyelembe kell venni azt a problémát, amelyre Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet a lírai én fogalomtörténete kapcsán: nem a befogadó énje tölti ki a lírai ént. (Kulcsár-Szabó 2007: 126) Inkább egy alkotói folyamat játszódhat le a befogadásban, amely a vers hangjának, a lírai énnak az újraalkotását viheti véghez a vers poétikai konstellációja mentén, melyben a vers egységei közti párbeszédből rajzolódik ki az alkalmi értelmezésben az én.

## 2. Babits Mihály: A lírikus epilógja

A lírikus epilógját egy metapoétikai gesztus határozza meg, amely explicit módon a vers szemantikai-tematikai és impliciten a nyelvi-poétikai síkjába is beíródik, centrális pozíciót nyújtva az én hangjának, személyjelöléseinek. A lírai én és a vers kapcsolati konstellációja egy körkörös bezártságba helyezi a versben megszólaló hangot, olyan körbe, amelyből csak egyetlen mód nyílik a kiszabadulásra: a hang megszüntetésével, az elhallgatással. Mintha a Rába György által feltárt reláció A lírikus epilógja és a schopenhaueri metafizika körmetaforája között nemcsak tartalmilag határozná meg a verset, hanem a nyelvi formára is kiterjedne. (Rába 1981: 18-19) Az én a nyelvi formán keresztül, akár a gömb felszíne, felismerhető, határolható, de teljes megismerése túlmutat a formán. Ahogy azt már Nemes Nagy Ágnes is érzékelt, a vers énje paradox módon egyszerre zárt és kiterjeszthető. (Nemes Nagy 1984: 28-33.) Az én léte egyenlővé válik a vers létevel, valamint ez a reláció reverzibilis, akárcsak a vers folyamatos önmagába érése a körkörösség zárt és egyszerre végtelen paradoxonával. A végtelen reverzibilitás az ének és a versnek egy olyan grammatikai-poétikai zártságot nyújt, amely felnyitható a vers határain belül a végtelenbe a kör befejezhetetlenségében, de mégis határolt marad, és így terjed ki az én a vers hangjára, a vers zárt végtelenére.

A lírikus epilógja önreflexiójában a képiség szintjén megjelenő körkörösség („*Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm*”) az én determinált kiterjedését viszi színre a kint és bent tükröző relációját is felhasználva („*Vak dióként dióba zárva lenni*”). A dió-metaphora a gömbbe zárja a létet, azonossá téve az ént és a világot, mint méretben különböző, de formára és materialításra egyforma létezőt. Az én és a mindenség, a bent és a kint olyan értelmezésben válik azonossá, mintha a mindenség is korlátozott határokkal rendelkezne az én és a vers mintájára. Szerkezetileg a vers elejére és végére elhelyezett végpontkijelölések kiasztikus kereszteződése és megfordíthatósága teszi lehetővé a folyamatos ismétlődést: a keresztezés a kör végtelenségéhez hasonlóan a kezdettől a végig jutás megfordításával a vég visszafelé, a kezdethez irányít, a kezdet pedig újra a véghez: „*Csak én bírok versemnek hőse lenni, / első s utolsó mindenik dalomban*”, „*jaj én vagyok az ómega s az alfa*”. A megfordítást a rímkenyszer, a formakövetés is kiválthatja,<sup>4</sup> mely a költői eszközök, a nyelv kereteibe zártságot implikálja. Tulajdonképpen a versben többszöri alkalommal is előforduló „*magam*” személyes névmás palindromként az én nyelvhez rögzített, végtelenül körbeérő

<sup>4</sup> „[Ú]gy tűnik, mintha a rímkenyszer lenne a „fordulópont”, [...] a szonettforma, vagyis bizonyos költészeti konvenciók által meghatározott.” (Vida 2006: 104)

zártágát viszi színre a szó bármelyik irányból történő olvashatóságával felcserélhetővé téve a kezdetet és a véget.

Az én a nyelvbe záródik a grammatikai és a hangzásbeli megkomponáltsággal. Az énből való szabadulás azért is lehetetlenül el, mert a nyelvbe ágyazódik az én szemantikailag („mert én vagyok az alany és a tárgy”) és grammatikailag is a hangzással egybekötve. Az egyes szám első személy igeragjai („mindenséget vágyom”, „még tovább magamnál nem jutottam”, „már azt hiszem”, „megundorodtam”, „körömből nincsen mód kitörnöm”, „tudom”, „maradok”), a személyes névmás különböző alakjai („magamnál”, „nincs rajtam kívül semmi”, „magam számára”) és a birtokviszonyok („versemnek”, „mindenik dalomban”, „körömből”, „nyílám”, „vágym”) a körülöttük lévő szavakban és a bennük megszólaló gyakori m-ekkel morajló vagy mormogó hangzást hoznak létre. Ez a grammatikai-hangzó mormolás csak az én, a hangadó számára érthető, a kívül eső hallgató számára nehezen dekódolható, mintha nem lenne megszólítottja, hallgatója a mondott-nak: belső monológgá teszi az én grammatikájába zárt zeneiség, amely az egész vers meloszát átjárja.

Az énhang(zás)ból való kitörés egyik kísérlete az, hogy a főnévi igenevekkel – tehát a ragozás kivédésével – kiterjesztik az én létét („Csak én bírok versemnek hőse lenni”) a „hős” létigéjének főnévi igenévként való használatával, és a mindenség („a mindenséget vágyom versebe venni”) valamint a diómetafora („Vak dióként dióban zárva lenni”) esetében is ezt a fajta grammatikai felszabadítást használja a vers. Ez az én kiterjesztésének vagy a mindenség beemelésének lehetséges módozataiként szolgálhat: átruházza a mindenséget az énré és az ént a mindenségre. Azonban ez a megoldás kapcsolatba lép a korábban említett diómetaforával is, így a mindenség az énhez hasonló határoeltságban válik az énnel azonossá: ellehetetlenül a kitörés lehetősége. Hasonlóan működik a vers, amikor a „törés” főnév mentesíti magát az alany grammatikai jegyeitől ellentétben a „törnöm”-mel („s törésre várni beh megundorodtam. / Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm”), ezzel is mintha az egyes szám első személy ragját próbálná kivédeni a hang. Egy törésponton szökhetne ki a vág, ahol az egymást követő két sornál az egyiknek az elejére, a másiknak a végére kerül a törésre utaló kifejezés, így beér egy ciklus, ahol az egész vers körbeér a már említett kiasztikus kezdet-vég és vég-kezdet párral. Ez a két sor pontosan a vers közepén helyezkedik el, mint egy legbelső burok, melyet a nyelv alkot és zár le. Ahogy az én azonosul a vers megszólalásával, a nyelv keretei közül nincs szabadulási lehetőség, csak az elhallgatás törheti meg a nyelvet. Amint a birtokos viszonyból, a „nyílamból” kiválik a kettőspont után a „vág”, létrejön az elhallgatás („csak

*nyíl*am szökheth rajta át: a vágy –”). A nyíllal azonosított vágy a nyelv szintjén az elhallgatás pillanatában szivárog ki és valósul meg. A kötőjel vizuálisan is nyílként érvényesül, amely a csend- és a nyíljelölésben jön létre, a kettő egymás függvénye. A nyíl és a vágy azonosításával az elhallgatásban felszabadul a vágy, és annak tárgya: a mindenség versbe foglalása („a mindenséget vágyom versbe venni”). Az ezt követő sorban visszavonja a „vágy” megvalósulásának lehetőségét („de jól tudom, vágyam sejtése csalfa”). A vágy a vágyam birtokviszonyba kerülve elveszíti autonómiáját, így a vers megtörésének lehetőségét is. A nyelvi megszólalás az, amely megszüntetve a hallgatást, a vágy beteljesülését lehetetleníti el. Ugyanakkor a vers címe (*A lírikus epilógja*) az egyes szám harmadik személy birtokviszonyába helyezi a verset, az összegző, befejező epilógust, amely ebben a distanciában egy objektívtan leválasztható énhangzást hozna létre, egy eltávolíthatót, ugyanakkor a vers olvasása közben az ént megalkotva megközelíthetőt.

### 3. Szabó Lőrinc: Vers versek helyett

Amíg A lírikus epilógjában a vers az énben és az én a versben kiasztikus kapcsolatban jön létre, és így össze is mosódik a kettő a címben megjelölt szerzőtől leválasztható objektivitásban. Addig Szabó Lőrinc versében, a Vers versek helyettben az én szintén egy üres, kitölthető nyelvi tér, de a verssel csupán birtokos, gyakran másodlagos birtokviszonyú relációban van, mert a vers az én és a referenciális kint közötti szellemi, lelki, biológiai térben képződik, melyben a kint elveszíti a referenciális értékét az én pedig a szubjektivitását. Az én birtokában lévő térben különböző, de érintkező poétikai metódusokkal születik meg a vers az élet vagy ihlet erejével, így a testhez, szellemhez és lélekhez kapcsolt személytelenedett én instrumentumként ad teret a vers különböző medialitású születéssztaidiumainak.

A Te meg a világ című kötetből kezdve jellemzővé válik Szabó Lőrinc költészetére a szellemi működések testen keresztüli megmutatkozása, a külvilág szenzuális megtapasztalása, a testben való tárolása, melyhez a befelé is látó tekintet fér hozzá. A növényi, állati és humán élet egyenértékűvé válik, és egy olyan szubjektum jelenik meg, aki elbizonytalanodik saját vezérlésével kapcsolatban. (Kulcsár Szabó 2019: 54–92) Az életnek az irányító jellege egy újabb aspektusban válik érdekessé ebben a költészetben, amikor a vers alkotásának aktusában fejt ki erejét, akár a vers nyelvét működtető és meghatározó ihlet. A Vers versek helyett az alkotói folyamatban keletkező verset leválasztja az énről és a referenciáról is. Ez a metódus egy harmadikban, a kettő közöttben, egy létállapotban lokalizálja a versalakulást, amely a szülés, születés allegóriájába

ágyazódik. Ebből a szempontból a kiinduló kérdésfelvetés az lehetne, hogy hogyan ágyazza be poétikai és nyelvi szinteken az éntől és az ő-től való elválasztottságot, a kettő között húzódo relációt a vers, és hogyan hozza kapcsolatba ezt a szülés és születés allegória konstellációhálózatával.

A vers első tizenhárom sorában az „ígéret” performatív mechanizmusát az én az ő-be helyezi át, hogy felmentse magát a versírás felelőssége alól, így megvalósítja nyelvileg az én mediális, ő-nek kiszolgáltatott funkcióját már a vers elején. Az első sor („*Hol a tíz vers, amit ígértem?*”) után csak a többes szám első személyre és az első szám harmadik személyre vonatkozó birtokviszonyok és igeragok jelennek meg a tizennegyedik sorig. Az én autonómiájának elvesztése a vers megfogadásának poétikai konstellációjában inszcenírozódik. A „*pillanathoz [...] szembe*” birtokos viszony a szemet, mint látószervet a pillanathoz, az időből parciálisan leválasztott egységhez, emlékhöz társítja, és egyesíti vele. Ezzel az érzékelés feltételévé teszi az emlékezést, a szembe pozicionálja az éntől leválasztható pillanat tartalmát, ezért is válhat belsővé a kint („*belső csodálkozás*”). Az „*el-elmerengő*” kifejezés a prefixum iterációjával rengő hatást kelt, és közben az emlék testbe merülése is jelen van az inskripció és a szemantikus pillanat szembe való elhelyezése által. A soráthajlás összeköti a testbe írt emlékezetet a lélekkel, és a kettő kapcsolatával megvalósítja a születés folyamatának kezdetét: „*minden költészet anyja. Fénymohó / lelkiünk észleli a fogantatást*”. A fénymohó melléknév a költészet anyjára is vonatkozhat, a szem képszerű vagy fényképszerű emlékezetére, fénytároló, befogó optomediális képességére. Ugyanakkor a – többes szám első személy birtokviszonyában az én határain túlra kiterjesztett – lélek a fényérzékelés szellemi tárolójaként lép kapcsolatba a szem szenzualitásának átsajátításával. A kétszeres azonosító értelmezős szerkezet („*A / pillanathoz el-elmerengő szembe / látta csak, a belső csodálkozás, / minden költészet anyja.*”) a testi működéssel, a pillanatot magába foglaló és ahhoz parciálisan hozzátartozó szemmel azonosítja az ókori görög mitológiára utaló „*költészet anyját*”, Mnemoszünét, a múzsák anyját, aki az emlékezet istennője. Az ógörög ihlet előfordulóan a múzsai megnyilatkozást lehetővé tevő lelkesült állapot, mely a költői ént megfosztja irányító hatalmától. (Murray 2015: 158-174) A Vers versek helyett ugyan alludál a hagyományra, és az ént megfosztja hatalmától, de testét mediálisan átadja egy másik megnyilvánulónak: az életnek, amely így az ihlet, és a múzsza helyettesévé válik, ahogy a test és a lélek, a szellemi alkotással kapcsolatba kerül egy énen túlra terjesztett működéssel.

Az „észleli” kifejezés még az agyi tevékenység szellemi processzusát is konnotálja a kapcsolatteremtésben. A test és a lélek kapcsolata továbbá a vetélésben

valósul meg, ahogy a lélek ígérését a test performatív teremtő képessége hajt-hatná végre, ahogy a vers a nyelvi materialitással is világra jönne. Ahogy a test is, a lélek is átveszi az érzet hordozását, az érzetét, amely mediális váltásokon keresztül megszületik a nyelvben. Az érzet értelemmé válik a „*hogy egyáltalán / értheti a költőt, aki nem az*” sorokban. A „*költő*” és a távolra mutató „*az*” deixis azonosítása teremti meg a távolságot, ahogy a költő jelenléte már nem a megértés függvénye, csak távoli jelenlévő, akivel az értelmezés által kapcsolódhat a „*nem költő*”. A „*költő*” hasonló és alkalmi nyelvi esemény, mint a lírai én, aki egy üres hely, és az alkalmi, versolvasás közbeni hangadás tölti fel. Ugyanígy, a lélek is – ahogy a leválasztható vers – a költőnek parciális, tőle függetleníthető egysége az egyes szám harmadik személyű érzelmközléssel és az élet (emlék)tárolóműködéssel: „*S nem csoda, hogy úgy ujjong: a megélt / költemény a legszebb*”. A testbe kerülve az emlék az objektív tárolóként működő én birtokviszonyában van jelen.

Az első testi organizmus medialitásában őrzött verspélda a referencia és a költő között húzódó szenzuális viszonyt hangsúlyozza: „*nem ő; kapcsolatunk / fájdalom, nem én*”. A kapcsolat két végpontjára kerülnek a személyes névmások, így a kettő érintkezéséből származó érzelm válik a kapcsolatleremtő, szintaktikai szerkezetben is megmutatkozó híddá, amely a többes szám első személy birtokviszonyával is megerősíti a relációt az ő és az én között. Ezt a kapcsolatot viszik színre a melo- és optopoétikailag is hidat képező sorok: „*Egy katáng / az első köztük; éles csonkja még / ma is ott szárad, ahol megcsikart, / Akarattyán, a híd-roncsnál*.” A katáng az énnel kapcsolatba kerülve – de kettejük közötti kapcsolódásban – a testi érzeten keresztül válik láthatóvá, emlékké, verssé. A szenzualitás a növényre vonatkozó négy sorban válik hangsúlyossá: „*éles*”, „*megcsikar*”, „*szárad*”. A „*cs*” hangzók a „*csonkja*”, „*megcsikart*” és „*híd-roncsnál*” szavakat melopoétikusan összekötik a csattogó, nyelvben csattanó hanghatásukkal. Az „*ott*” deixis rámutat a „*megcsikart*” pontra és a helyszínre is („*Akarattyán a híd-roncsnál*”). A híd-roncs és a növény a fragmentális (csonka) tulajdonságokon és a megcsikaráson keresztül felcserélhető kapcsolatba kerülnek, mintha az érzet az egész térre kivetülne, ahogy a szenzuális kapcsolat fájdalma is megtépázza a testet. A növény úgy íródik be a testbe, hogy kihasználja az érzékelés adta fájdalmat, a test részévé válik ezen keresztül, közben mégis külső, idegen anyag is marad, mint egy fullánk: „*nyaram fullánkja*”. A nyárból csak az marad meg, ami taktikusan hat. A taktilitás némaságában ugyanúgy jelen van a ki nem mondott vers, mint a rögzített textualitásban: „*Néma vers komor / viszonyunk lett, nem ő; kapcsolatunk / fájdalom, nem én: így teremt a lét / kvalitásokat, melyek*”

*nincsenek, / s tényeket, melyek egy vonatkozás / gyermekei csak s tündér rabjai.*” Az élet erősödik fel ebben a kapcsolatban, és az élet árnyalataiból születik a vers: „így terem a lét / kvalitásokat”.

A „*mirígyeim álmában*” összegződik az eddig leírt sorok lényege: a szellemi és testi aktivitás elválaszthatatlansága. Ugyanakkor ebben a dupla birtokos szerkezetben a vers lényegi és elsődleges médiuma (az „álom”) az énnel másodlagos kapcsolatban van: tőle elválasztható, mint kívülről figyelhető tároló, akár csak a „*nyaram fullánkja*”, ahol a „*fullánk*” az énnel kerül kapcsolatba a másodlagos birtokviszonyon keresztül, de mégis függetlenedett leválaszthatóságban. Hasonlóan a testi materiák kezelése is, ahogy az éntől elválasztható, annak a birtokában lévő tárolókként jelennek meg: „*Mind megvan hát az a tíz vers. Hol? A / húsomban, idegemben, valahol / mirígyeim álmában.*” Az énhez tartoznak a birtokviszonyban, de mégis autonóm tárolók, melyekhez az én hozzáférhet, de képes eltávolodni tőlük. Az én és az ő kapcsolatba kerülhet az említett birtokviszonyokban, annak ellenére, hogy az én és az ő közti verbális dialógus ellehetetlenül nyelvi szinten: „öt hete szidom, / nyaram *fulánkját*. De, bárhogy szidom, / nem sejtí bűnét, azt, hogy becstelen / belesántúltam.” Az én és a referenciális ő között a distanciát a kettő közötti – nyelven túli, de versnyelvben megvalósuló – Szabó Lőrinc poétikájára jellemző dialogikusság szünteti meg.<sup>5</sup> A *Vers versek helyett*ben a dialogikusság elve a versírás reflektív folyamatához igazodó formában jelentkezik és teremti meg a vers megszólalásának leválaszthatóságát a dialógusban résztvevő két végpontról. Az én és a külső referenciális világ (vagyis az ő) között létrejövő dialógus a vers. A dialogikusság legszembevetőbb megmutatkozása a kérdés-válasz struktúra ismétlődése, amely egy jelenlevő másikat feltételez, akinek a hangját a vers közvetíti, mintha egy másik médium – jelen esetben a lírai én, a vers textualitása, nyelvi materialitása – lenne szükséges a dekódolható kérdésfeltevéshez. Hasonlóan működik a test maga is, amely létrehozza a dialógusba lépés közvetítő közegét a lírai én és a külvilág között. Ezt a kapcsolódást az étellel azonosított ihlet tartja működésben, de ahogy a születés is alkalmi esemény, úgy maga a vers is az, akár a dialogikusság aktusa. Az én és az ő hangadási lehetőségeiből születik meg a vers polifon megszólalása. Ez a polifónia mediálisan is sokrétű, ahogy a képiség, a hangzás különböző fajtái, a nyelvi retorika mechanikája érvényesül a párbeszédben. A külvilág több ponton is a referenciális ő-vel azonosítható, közben pedig a versre vonatkoztatott ő-vel is egyenlővé válik. Eldönthetetlen a különbség, így a dialógusban születő vers felülírja a referenciális külvilág megszólalását, és azonosítja magát az ő-vel. A születő

<sup>5</sup> Szabó Lőrinc poétikájának dialogikusságához lásd Kabdebó (1996: 20–43).



vers a dialógus eredménye, és ugyanígy az én is magáénak tudja a kimondással és az énhez hozzá kapcsolt testen keresztüli birtoklással. A dialogikus hang a lírai ént is felülírja, ahogy a referenciális kintet, mindkettőt eszközként használja fel, hogy a párbeszédben megszülessen, nyelvi és szenzuális medialitásukban tárolódjon. Végül az én és az ő egybemosódik a vers végén az instrumentalizáláson keresztül: így lesz a leváló dal a kettő közös produktuma.<sup>6</sup> A vers hangja ebben a kölcsönösségnek kiszolgáltatott folyamatban születik meg, és megy keresztül a külvilág és az énnel kapcsolatban lévő test dialógusának mediális váltásain, ahogy azt a vers folytatja a második verskezdemény verbalizálásával.

A születés folyamatát a zene tematikus megjelenésétől kezdve vizuálisan is jelölik a zárójelek, mint a test burkának vizuális jelölői. A test zárt burkában lévő és a kívülre hozható vers között különbséget tesz a Vers versek helyett. Ahogy korábban már előkerültek a birtokviszonyokon keresztül – az éntől leválasztható – testben tárolt versek, úgy a zárójelek között tárolódik a vers szellemi tartalma, mielőtt átkerül a zene mindkét irányba ható medialitásán keresztül a nyelvbe. A belső, kívülre hozható zene a suttogás nyelvi artikuláció és a vers metaforájában a textuális – az én birtokába helyezett – forma megvalósíthatóságára alludál:

- (1) (zenének mondom, oly anyagtalan,  
megfoghatatlan), ez a révület  
negyvennyolc éve kelt és altat és  
csupa látomás, csupa suttogás:  
ez az én élt versem! és, óh, milyen  
bőven van, akár tízszer tízre is  
futná naponta! Csak kedv kell, s idő  
s fesztelenség kell, kiszűrni a nagy  
zsongásból a külön dallamokat.

A látomás optopoétikussága és a suttogás melopoetikussága (ahogy a vers a test szenzualitásán keresztül alkalmazza a nyelv akusztikáját) a kimondható nyelvre hatást tesz, és abba átszivárog, összetevőiként létrehozza azt. Ennek a kettőnek az összjátékából jöhet létre a kimondás, melyre egy romantikus hagyománnyal reflektál a vers: az „óh” az invokáció invokációjaként, magának a hangnak a megidézésére tett kísérletként érvényesül, mivel szemantikailag ürességet jelöl. (Culler 2015, 190, 213, 217, 223, 235, 236.) A megszólalásnak olyan előkészítéséről van

<sup>6</sup> „It is real as a meeting point of both sides, a 'mediation' of body and world through the autopoietic self-realization.” (Weber 2016: 29)

szó, melyben a vers még csak hangként, de nem konceptuálisan hozza működésbe jelölői mivoltját. A lírai én üres helyét, önmagában üres hangját is jelöli, amely a verssel, de nem az én autonóm önmaga kimondásával telik meg. Előrevetíti a megszólalás feltételeit, melyek nélkül a vers csupán az invokáció folyamatára tett próbálkozás marad egy üres, ajakkerekítéses hangként az „óh”-ban.

A Vers versek helyett énje instrumentalizálódik, amelyen keresztül a vers megszólal: „*Ez itt önmagán tűnődött, saját / működését fogta szavakba: ezt / küldöm jövőendő társai elé, / én, a hangszer*”. A romantikus költészetben gyakori a költő hangszerhez hasonlított megjelenése, melyen keresztül a természet szólal meg. Ennek egyik legismertebb példája Shelley *Óda a nyugati szélhez* című verse (Wilson 2009: 125–145), melyet Szabó Lőrinc fordított magyarra. A romantika gyakran használt eszközöket a természethez való hozzáférés során, hogy megértse a szenzualitás és a transzcendencia viszonyait: ennek az egyik eszköze volt az aeolhárfa, amely a szél fuvallatára, a természet hatására szólalt meg.<sup>7</sup> A természet lélegzete a Vers versek helyettben helyettesítődik és kiterjesztettebbé válik magára az életre, amely a humán organizmusban is benne rejlik, és maga a lélegzet már nem külső hatóerő, akár a romantikus szél, hanem belső forrású.

Az eddig már értelmezett (az életen keresztül testbe beíródó) szenzualitás válik az emlékeztető, amely így az életet és az azzal azonosítható ihletet is tárolja.

- (2) éppoly gyönyört ad, mint amilyet az  
élet maga: lélegzetem eláll,  
úgy hallgatózom befelé, szemem  
kettőzi látását, s köldökzsinór  
köt, vissza, egy más világba, amely  
érzékelés nélkül érzékien  
hozza a mámort, mit alig merünk  
hinni: az emlékezet ihletét.

A magyar ihlet kifejezés etimológiailag visszavezethető a lehelésre, ahogy a latin *inspirare* is hordozza magában a lehelés jelentését. Az emlékeztető társított ihlet felülírja a test lehelését, hogy felhívja a figyelmet az élet másfajta jelenlétére (mint amilyen az emlékezet), ahogy a vers ugyanezt közvetíti szemantikailag a lélegzet elállásával, a testben való hallgatással, az élet – és nem annak működtető folyamatainak, hanem – esszenciális kihallgatására.

<sup>7</sup> „The Aeolian harp [...] was an instrument of inspiration. The Aeolian harp was superior to other instruments because its music was unpredictable and because it was played, not by man, but by the breath of Nature herself.” (Hankins – Silverman 1995: 88, 86–112.)

A „*kiszűrni a nagy / zsongásból a külön dallamokat. / Ez itt önmagán tűnődött*” esetében a dallamok és a közelre mutató deixis („ez”), sőt a helykijelölés („itt”) a textuális önreflexiót és a zeneiséget relációba hozza. Az „ez az én élt versem” részletben az „ez”-be objektivált ő és a médiumként szolgáló én kijelöli szerepeit, amelyeket folyamatosan kibontogat a vers, de a végén kontúrosodnak ki a személyjelöléseken keresztül. Az ő, tehát a vers önműködően fejlődik az énben felhasználva biológiai és nyelvi organikusságát: „*Ez itt önmagán tűnődött, saját / működését fogta szavakba*”. Az én pedig tárgyiasított nyelvi materialitás, melyet a vers működtet, akár az élet a testet. A vers végére a „küldöm” után eltűnnek a költői médium egyes szám első személyű igeragjai, objektíven, külső szemszögből beszél magáról egyes szám harmadik személyben, ahogy a versről is tette, így az én ő-vé válik, tehát elveszíti teljes önállóságát: a költő – ahogy maga az én, mint nyelvi esemény és közvetítő – instrumentalizálódik és róla/belőle leválasztható zeneiség lesz a vers.

#### 4. József Attila: „Költőnk és kora”

A „Költőnk és Kora” az én pozícióját és a vers (meta)poétikai kiterjedését, valamint a kettő kapcsolatát egy olyan dimenzióba helyezi, amellyel megkísérli áttörni a nyelvi határokat a folyamatosan születésben tartott, darabjai közötti oszcillációval lebegő poétikai megszólalással. Ez a fajta poétika az ént nyelvi elemként használja mint a kifejezés szintaktikai-grammatikai részegységét, ugyanakkor ez az egység el is nyeli a verset, amely gondolati tartalomként jön létre az énben. Ez a reverzibilitás is hozzájárul a vers folyamatos darabokként lebegéséhez és összeállásához, akár a bolygók születésénél és halálánál, majd újraszületésénél. A versvég „bolygóvá” tömörült pontján a lírai nyelv a legkisebb materiális térre sűrűsödik, ugyanakkor a legnagyobb jelölői térfogatú kiterjedésnél a vers megszünteti az én személyjelölését, mintha az énegységet, porszemet már magába nyelt és az egészsé válás értelmében kiterjesztett, ahogy a vers utolsó versszaka kivételével a nyelvi egységek lazább térben lebegnek, előkészítve a forma megtalálását. A lírai én a vers tömörülési, megszületési pontján már nem olyan jelölői darab, amely egyenlő lenne a műalkotással, és nem is médiuma annak, mint az előző két versben.

Tverdota György természettudományos hatásnak tulajdonítja, hogy József Attila eljutott az ihlet és az Einsteintől kölcsönzött paradoxon, a „határolt végtelenség” azonosításához (Tverdota 2005: 383-384), amely úgy fogja fel a műalkotást, mint folyamatos dinamikában lévő egyetemességet. Továbbá Tverdota

felhívja a figyelmet arra is, hogy a költő a „Költőnk és Kora” írásának időszakában olvasta Arthur Eddington A természettudomány új útjai, valamint James Jeans A csillagos ég titkai című könyvét. (Tverdota–Vas 1980: 35) Ennek a két könyvnek a hatása nemcsak a Tverdota által kiemelt táguló világegyetem szempontjából fontos, hanem a csillagok és bolygók születésének módszere felől nézve is. Az űr üresnek tűnik, de nyomokban mindenhol anyag tölti ki, ritkult állapotban lévő gáz, és ahol sűrűsödik, ott látható köddé alakul. (Eddington 1934: 198–218) A sűrűsödési pontokon egyre erősebb a gravitációs vonzás, gömbformájú gázlabdák alakulnak ki a ködből, amelyekből a csillagok születnek. A bolygók pedig a kicsapódott gázcseppekből keletkeznek, amelyek kihűlnek, amíg külső réteg nem keletkezik rajtuk, majd egy még nagyobb kihűlés eredményeként az atomok szerves csoportjából kialakul az élet. (Jeans 1943: 125–130) A természettudományosan leírt, üresnek tűnő űrből születő élet paradoxona hasonló a „Költőnk és Kora” semmi-és-valami, mindenség-és-semmiség viszonyaihoz, melyek feszültségében születik meg a vers maga. A valami birtokviszonyában megjelenő és a semmivel azonosítható por, és a versszakok végén punktuálisan is vizualizált porzás elsősre nem nyer értelmet az űr természettudományos viszonylatában, de Eddington érzékletes hasonlatával valószínűsíthetően beazonosíthatóvá válik József Attila metaforájának forrása.<sup>8</sup> Az én mintha ennek a porzásnak a stabilizálhatatlanságában lebegne, mint egysége a költeménynek, de nem mint az azt teljesen kitöltő és nem is mint vele azonos jelenlét. Az én birtokviszonyokkal lép kapcsolatba a készülő költeménnyel, valamint nyelvi egységként szintaktikai szerepet kap, miközben egy üres, változó interpretációs szálakkal megtölthető nyelvi elem, amely a költemény(em) kénye-kedve szerint változik, és ettől nyeri el nyelvi eseményszerűségét, örök porzását és épülését.

A „Költőnk és Kora” első sorában a birtokviszony („*költeményem*”) előrevetíti az én és a költemény közti kapcsolatot, melyben a kettő érintkezik, és a költemény interpretációja során kiderül: egy reverzibilis birtokolt és birtokló relációt hoz

<sup>8</sup> „Meggyőződésem szerint mindenképp valószínűtlen volt, hogy a csillagközi tér tökéletesen üres legyen. A természet gyűlöli az űrt; egyes atomok elszállnak a csillagokból s ködtestekből és szinte elvesznek a tér mérhetetlenségében, hasonlóan ahhoz, amint üres szobában meggyülemlik a por. Általános felvetés szerint, a csillagok egy, az egész tejutat felölelő, ősz-köd bizonyos részein bekövetkezett tömörülésekből keletkeztek és ki lehet számítani, hogy e tömörülések nem fosztják meg teljesen az anyagtól a köztük fekvő részeket. Várható tehát, hogy a mindenség kissé poros legyen, vagy azért, mert az idők során a por felgyülemlett, vagy mert már kezdetben sem volt rendszeren kitakarítva. Igaz, ma is folyik bizonyos söprés. A csillagok égi cselédeként futkosnak ide-oda és gravitációs erővel magukhoz vonzzák a közelükbe jutott anyagot. De a söprendő tér nagyságához képest igen kevés a tisztogató és a leírt módszerrel, számítások szerint, csak 10,000 billió év múlva fog az égi nagytakarítás befejeződni.” (Eddington 1934: 179–180)

létre a vers,<sup>9</sup> mintha a költemény autopoiezisében az én folyamatosan aktívan részt venne, mint a vers által teremtett, és fordítva, a vers alakulását részlegesen befolyásoló nyelvi jelenlét. Az „én” szintaktikai értelemben parciális egysége a költeménynek, ugyanakkor a birtokviszony által és az „én” referenciális nyitottsága révén elnyelődik annak. Az én mindig valaminek a viszonyában jelenik meg. Ennek egyik esete, ahogy az én személyes névmás („Én”) egy felsorolás tagjaként szintaktikai szerepet tölt be: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad”. A csillagrendszer részegységei, akárcsak a nyelv szabályozott felépítése, egy formai rendszert jelöl ki,<sup>10</sup> de a vers mégis képes felnyitni a nyelvnek ilyen típusú rendezettségét. A „Költőnk és Kora” a rendezettség nyitottságát valósítja meg, melyben az én is egy olyan nyelvi közvetítő, amely nyitott teret ad az olvasásában létrejövő interpretációs hangoknak.<sup>11</sup>

A vers egy korábbi változatában ez a sor szerepelt harmadiként: „*Szabály szerint költi kényem...*”, melyben a determináltság és a szabadság egyszerre van jelen egy énhez kapcsolódó, de mégis az egyes szám harmadik személyben leválni képes birtokolt aktivitásában. Ahogy a „*költeményem*” szétbomlik a „*költi kényem*” rímpárra, nemcsak az említett részleges önműködés tárul fel, hanem a hangzásban alliteráló „*k*” hangok megvalósítják azt, amit a később odakerülő sor szemantikailag is kiemel („*K betűkkel szól keményen*”). Kulcsár Szabó Ernő írja a korábbi sor kapcsán: „a József Attila-versek hangsúlyosan olyan szabályok jegyében születnek, amelyek a poiészis jellegű tevékenységet úgyszólván megosztják a szöveg mindenkor nyelvi alanya és a nyelv alkotó képessége között”. (Kulcsár Szabó 2018: 64) A vers formálódásáról szóló versben a hangzás mintha formátlanul lebegne, mintha a versírás reflexiójáról szóló vers nem az a vers lenne szemantikailag és így nyelvformailag sem, amelyet a hang keres. Vas István relációba hozza a kemény k hangzást a – József Attila által ritkán használt – ereszkedő trocheus-szal, és megemlíti Német Andor visszaemlékezést, mely szerint József Attila először ritmikailag egységeket írt fel egy papírra a vers írása közben, mivel ehhez kereste a szavakat. (Tverdota–Vas 1980: 49) A hangzásból, egy láthatatlan, de létező materialitásból, mint az űrben lebegő gázból kezd folyamatos porzással

<sup>9</sup> Szabó Marcell is kitér rá, hogy itt a viszonyok nem rögzíthetők. Ehhez lásd.: Szabó 2022: 77.

<sup>10</sup> Egy paradoxont használva ír ugyanezzel a csillagrendszer metaforikával József Attila Gyömrői Editnek az egyik levelében: „úgy kellene hogy egymáshoz illeszkedjenek a szavak, a képek, a fogalmak, mint az űr szabadságának rendjében úszó esti csillagrendszerek”. (Fehér 1976: 340)

<sup>11</sup> Ahogy Lőrincz Csongor kibontja a tanulmányában, az én hangjának alkalmi identifikációját folyamatosan meghatározzák az olvasás, hallás és mondás nyelvi funkciói, melyek eltérő referenciális effektusokat idéznek. (Lőrincz 2007: 186–209)

és gravitációs vonzással kialakulni a vers, melynek hangzásbeli darabja az én is, ugyanakkor a vers elnyelőjévé is válik.

A hangzás, a porzás darabjainak egymáshoz közeledését és a vers rendeződésének irányát jelzi a hasonlat trópusának poétikai használata is. A „*semmi*” és a „*por*” hasonlat, valamint a „*semmi*” és a „*valami*” szorosabb hasonlítása a „*világ*” kialakulásának egyre erősebb változatai. A „*lenne*” és a „*mintha*” lazítják a hasonlat tagjai közti viszonyt, a feltételes módban a semmi és a valami közötti köztes állapot (vagy inkább ezen a polaritáson túlmutató potencialitás) mutatkozik meg. A „*valaminek a pora*” birtokos szerkezet is a porral hozza kapcsolatba a „*semmit*” („*Ugy szállong a semmi benne, / mintha valaminek lenne / a pora...*”), ellentétben az utána következő hasonlattal („*Ugy szállong a semmi benne, / mint valami: a világ / a táguló űrben lengve / jövőjének nekivág*”), amely már a „*semmi*” és a „*valami*” hasonlatát teszi lehetővé, és a kettő kapcsolatában hozza létre a „*világot*”. A „*semmi*” és a „*valami*” világtérképző találkozása hasonló a hang és a rögzített textualitás közti kapcsolathoz, amely az önreflexív – sort, betűket, címet említő, ugyanakkor alliteráló hangzást létrehozó – indításban jelenik meg szemantikailag: „*Ez a második sora. / K betűkkel szól keményen / címe: „Költőnk és Kora.”*” A versnek tulajdonított hangzás a „*világ*” kialakulásában is visszatér hangutánzó szavakkal („*ahogy zúg a lomb, a tenger, / ahogy vonítanak éjjel / a kutyák...*”), mintha a „*világ*” és a vers maga azonosíthatóvá válna. Mindkettőben kölcsönhatásba lépő, de lebegő ritmikai, hangzó és nyelvi (és önreflexíven versalkotóelemek, mint a sor, betű, cím) darabok közelednek egymáshoz egy tömörülési pont irányába. A tömörülés és formamegtalálás folyamatosan összhangban van az „én” és a vers viszonyával, melyben az „én” a verset saját referencialitásává teszi, elnyeli és ezzel az „én” jelöltjévé válik a vers.

Az én az alakuló vers hangsora, így a világ materiálisan parciális darabkája is, de reflexíven magába is nyeli a készülő vers immateriális dimenzióját. Az egyes szám első személy személyes névmásának az „Én” utáni másodszori előfordulása a „*bennem*”: „*mindenség a semmiségbe, / mint fordítva, bennem épp e / gondolat...*”. A személyes névmásban lokalizált, a deiktikusan versnyelvbe ágyazott gondolattal újra csak az én nyelvi, mediális létmódja kerül előtérbe, melynek lehorgonyzott formájában a gondolat mégis szabadon szállonghat, akár a por.<sup>12</sup> Ha az eddigi interpretációs irány szerint rögzíthetetlen rögzítő, szabályozott rendszerként kezeltük a vers nyelvi elemeit, ahogy az ént is, amely mégis tartalmazója lehet egy rögzíthetetlennek, így a börtönmetaforát a „*mindenség*

<sup>12</sup> A „*benne*”, „*bennem*” és „*benned*” eseteiben mindig láthatatlan, de a külsővel reverzibilis kapcsolatban lévő tartalom belső tárolására használja a vers a személyjelölés mediális szerepét.

a *semmisségbe*” haladásával oldhatja fel a versolvasó a nyelvi elemek hanggal való megtöltése közben, ha a mindenséget valami rögzítettel azonosítjuk, akár a bolygókkal, a semmiséget pedig a látszólag üres űrrrel. A „*mindenség a semmisségbe*, / *mint fordítva, bennem épp e / gondolat...*” sorokban a gondolat az „e” deixissel a versre, a textuális formára mutat rá, és közben önmagára is a nyelvben. A „*mindenség a semmisségbe*” irányt fordítja meg semmiség a mindenségbe’ értelemben, a gondolat nyelvi formába(n) való megérkezését. Nem is véletlen az elharapott „n”, amelyet az aposztróf jelöl, hiszen itt tárolásról és közben dinamikus folyamatról van szó, a gondolat megszületéséről a nyelvi formában: a rögzített textust bomlasztja, porlasztja a gondolattal való feltöltés, mert ezzel rámutat sokféle megszólaltathatóságára, a hangok alakító erejére. A „*Nem való ez, nem is álom, / úgy nevezik szublimálom / ösztönöm...*” sorokban a deiktikusan a versnyelvbe pozicionált szublimáció ugyanolyan kettős folyamatot foglal magában az értelmezés irányától függően, amely a „*mindenség a semmisségbe*” és a semmiség a mindenségbe’ irányait egyszerre fejezi ki. Ha a fizika értelmében bontjuk ki a szublimációt, akkor a szilárd anyag légneművé válásáról beszélhetünk. Ha viszont a pszichológia fogalomrendszerében gondolkozunk Freud megközelítésével, akkor egy olyan – nemi ösztönhöz köthető – erőmennyiségről van szó, amely megváltoztatja célját és a kulturális munka kreatív folyamatait segíti anélkül, hogy veszítene erejéből a váltásban. Egy korábban nem nyelvi energia irányt vált és egy alakuló nyelvi formába jut az általa működtetett alkotó folyamatban: egy örök mozgásban materiálisan textualizálhatóvá válik, a fizikában pedig fordítva valósul meg, ahogy a megragadható szilárd elillanó légnemű formát kap. Mindeközben a szublimáció – akár a légneművé válás értelmében is – konvencionális értelmezésben kiterjesztett fogalmi formát nyer: „*úgy nevezik*”, mintha a nyelvi kifejezés már nem csak a vers vagy az én determinációs kapcsolatában történne, hanem egy konceptuális rendszer tagjaként, amelynek használati módja nemcsak az én sajátja, a folyamat („*szublimálom*”) nemcsak az éné, hanem egy kiterjesztett nyelvhasználó közösségé. Mégis az én mediális közegében történik a szublimáció, és az én birtokában van az „*ösztön*”, az erő, amely létrehozza a kreatív produktumot, ezzel is egybeírva az én és az ők egységét felülírva a határait, akár csak a címben szereplő „*Költőnk*”. Szabó Marcell írja a *Költőnk* és *Kora* értelmezésekor, hogy a költeményre bárki rámutathat, hogy az ő birtokában van. (Szabó 2022: 76) A verset alkotó én, a címben szereplő költő közös, identifikálhatatlan, mert identitása az értelmező hangadótól függ. Az én a verset a formálódás folyamatában magába nyeli, hogy önmagát, mint nyelvi parciális egységet is megszüntetve elérje a vers a kiterjesztett és megtalált formát.

Az utolsó előtti versszak a te és az én viszonyában bővíti a vers személyre való kiterjedésének kereteit, de még mindig az én birtokviszonyában („barátom”) hozza létre a te énhez való tartozását, ahogy a vers esetében is. Újra csak közeli deixissel („e”) mutat rá önmagára a vers „világ” metaforába burkolt önreflexióján keresztül, és a kint és a bent határait elmossa ugyanúgy, ahogy a semmi és a valami határaival tette: „E világban dolgozol / s benned dolgozik a részvét”. A távolra és közelre mutatót, ezt a külső és belső teret egyesíti az „azt el” és az „ezt el” kettős visszacsengésében „az esttel”-ben. Egyesíti a disszeminálódott teret, melynek térbeli kijelölését teljesen megszünteti az „esttel” oszlatásában. Ennek folyamatában a te és az én távoli és közeli pozícióit is megszünteti. Ugyanolyan folyamatot hoz létre, mint a megszólításban, ahol a közeledésre való felszólítás („jőjj”) után a tekintet általi szétszóródás következik („nézz szét”). Mintha a személyjelölés és a deiktikus tér felszámolásával a végtelenbe tágítaná a vers készülését, és ezzel előkészítené az utolsó versszak megszületését. A hangzásban a részecskék csak az utolsó versszakra sűrűsödnek össze poétikailag és nyelvileg annyira, hogy a mindenség és semmiség egységét poétikailag is megközelítsék. De ebben az egységben olyan tömörség jön létre, hogy az én már nem vállalhat explicit módon szerepet.

A szakirodalom több szerzője is érzékelte már a „Költőnk és kora” utolsó versszakának elkülönülését, mint például ahogy Szabó Marcell észleli a hangtörést, a stílári váltást, ahogy egy szövegen kívültre utal a versszak. (Szabó 2022: 92) Az éntől való elszakadást a [Jön a vihar...]-ból átvett rímpár beidézése is kiváltja, ahogy Lőrincz Csongor írja: „Ezek az átvitelek nem a szubjektum tevékenységének révén mennek végbe, sokkal inkább a szövegek közötti cirkuláció folyamatának effektusai.” (Lőrincz 2007: 205) A versszak dinamikáját nemcsak az intertextualitás alakítja, hanem a korábbi versszakokban feltűnt végletes ellentétek összejátszása is, amelyet például a ritmika játékossága is felerősít: „a ritmikai játékosság is kikezdheti a zárlat megnyugtató egyértelműségét, egyzersmind a megidézett látvány és a szóhasználat közötti feszültséget is kiemelve”. (Molnár 2016: 48) Kulcsár Szabó Ernő „két egymással összeilleszthetetlen természeti folyamat allegorikus egybeolvasztásáról” ír. (Kulcsár Szabó 2018: 66) Mindeközben megfigyelhető a komplementer színhasználat, az ég és a föld kiterjesztése, egybemosása és összetükrözése, az affektivitás kiterjedése, ahogy a sírás és a konyulás egymás kölcsönösségébe kerül a mellérendelésben, és a lanka elterülésével a rímelen keresztül kapcsolatba lép kiterjesztve a sírást a térre. A színhasználaton keresztül pedig a boldogság kauzális viszonyba kerül a hullafoltok megjelenésével, így a piros színnel a tarlóra, és a határokat megszüntetve a színen keresztül az égre is kiterjed. De mindezt a teljességet felülírja az



a nyelvi teljesítmény, ahogy Lőrincz Csongor megállapítja, hogy miként tömörül az utolsó sorba („Alkonyul.”) az előző hat: „a referencia és annak textuális (nem egyszerűen fogalmi vagy képi) alakzata közötti cserélhetőségről van szó, ezért is lehet az alkonyúl és a megelőző sorok közötti viszony a képleírás esete” (Lőrincz 2007: 204) Mintha az utolsó ponttal lezárt sor lenne a versnyelv tömörülési pontjának maximuma, ahogy az említett referencialitással megvalósítja egy paradoxonokkal összeolvadó és kereszteződő nyelvi dinamika immanenciáját. Az „Alkonyul.” természeti jelenség ellehetetleníti a személyre való deiktikus rámutatást: a költemény sűrűsödési pontja határolt és végtelen, olyan határolt forma, amely a versen belül a legtagabb nyelvi térre terjed felülírva a személyek determináló jelenlétét.

A „Költőnk és kora” inszenírozza az „én” parciális és a folyamatosan formálódásban tartott vers egészére kiterjedő jelölői szerepét. Miután felülírja az ént a vers tömörülési pontján, a vers dinamikája formába kerül, már nincs szükség az én referenciálisan nyitott medialitására, amely lehetővé tette a részek lebegését. Ez a fajta énkezelés kontrasztos: míg a „Költőnk és kora” a nyelvi formákat is dinamikában tartja és az én terét referenciálisan tágítja, addig A lírikus epilógjának zártsága az én grammatikai formáiba zárja a verset, és egyetlen felszabadulási lehetőségként a nyelv megszüntetését, az elhallgatást határozza meg. A Vers versek helyett a két másik vers között átmeneti énkezelési megoldást valósít meg: az ént a testtel olyan birtokviszonyokba helyezi, amelyben a vers a nyelven túli szenzualitással tárolódik. A születés állapota hasonlóan dinamikus, mint a „Költőnk és kora” esetében, de az én felülírása csupán egy személyjelölés-változással jön létre, melynél az éntől leválaszthatóvá válik a vers.

## Irodalom

- Agamben, Giorgio 2019. *Ami Auschwitzból marad*. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the lyric*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Eddington, Arthur 1934. *A természettudomány új útjai*. Budapest: Franklin.
- Fehér Erzsébet (szerk.) 1976. *József Attila válogatott levelezése*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hankis, Thomas L., – Silverman, Robert J, 1995. *The Aeolian harp and the romantic quest of nature*. In: Hankis, Thomas L., – Silverman, Robert J. (szerk.): *Instruments and the imagination*. New Jersey: Princeton University Press.

- Jeans, James 1943. *A csillagos ég titkai*. Budapest: Dante Kiadó.
- Kabdebó Lóránt 1996. *Vers és próza a modernség második hullámában*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 2018. *Költészet és korszakküszöb*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 2019. „Gyík egy napsütötte kövön”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor (szerk.): *„Örök véget és örök kezdetet”. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó. 54–92.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest, Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Levinas, Emanuel 2003. *On Escape*. Stanford: Stanford University Press.
- Lőrincz Csongor 2007. *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*. Budapest: Ráció Kiadó.
- Molnár Gábor Tamás 2016. *Ars poetica: a költőiségen kívül/belül. Alföld 3: 37-54.*
- Murray, Penelope 2015. Poetic inspiration. In: Destrée, Pierre – Murray, Penelope (eds.): *A Companion to Ancient Aesthetics*. Chichester: Wiley-Blackwell. 158–174.
- Nemes Nagy Ágnes 1984. *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Rába György 1981. *Babits Mihály költészete*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szabó Marcell 2022. Kitalációk (A por, a kor és a vér idézése). *Alföld 1: 76–98.*
- Tverdota György 2005. *Határolt végtelenség*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Tverdota György – Vas István 1980. *József Attila. Költőnk és kora*. Budapest: Magyar Helikon.
- Vida Gergely 2006. A lírikus epilógja: Konvencionalitás és ironia a korai Babitsnál. *Új Forrás 5: 101–104.*
- Weber, Andreas 2016. *Biopoetics. Towards an existential ecology*. Springer: Netherlands.
- Wilson, Ross 2009. Poetry as reanimation in Shelley. In: Willson, Ross (eds.): *The meaning of „life” in romantic poetry and poetics*. New York: Routledge.

### The poetic expansion of the lyric I

The position of the lyric I undergoes an open linguistic expansion in the first half of 20th century poetry, which is referentially closely related to the tone of the poem as a whole. My research shows the lyric I's poetic and linguistic expansion in three contrasting examples, which reveals the ever-expanding and increasingly dynamic role of the lyric I in terms of verse formation. *A lírikus epilógja* 'The Epilogue of the Lyric Poet' by Mihály Babits emphatically closes with the grammatical and sonorous forms of personal marking of the I, and reversibly encapsulates the I in the poem with a circular structure. Lőrinc Szabó's poem, *Vers versek helyett* 'Poem Instead of Poems,' gives a freer place to the lyric I. It places the poem in a pre-linguistic sensuality, which is stored in the body, but still has a connection with the lyric I. Finally, Attila József's *Költőnk és kora* 'Our poet and his time' achieves the widest expansion of the lyric I. The lyric I is both a linguistic part of the poem and the absorber of the poem that is constantly kept in a preparatory phase until the endpoint where the poem consumes the lyric I.

**Keywords:** lyric I, 20th century poetry, Lőrinc Szabó, Mihály Babits, Attila József

Ágoston Anna Enikő  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
agostoneniko94@gmail.com

