

2015. április 30.

Bókay Antal

A késő-modern tárgyias poézis kiteljesedése – József Attila 1932-ben

A lét negatív terei: az „ontológiai tájkép” versei

József Attila 1932-33-ban született versei költészettörténeti jelentőségű, radikálisan új késő-modern poétikát formálnak meg. Már korábban, az 1925 és 1928 közötti verseket tartalmazó *Nincsen apám se anyám* kötet bevezeti ezt az új költészeti beszédmódot, de ott még a személy, a szelf, egy költői hang pozíciójából építkezve teremt egy a szecessziós-szimbolikus, nyugatos líra-szemlélettel szembeni radikális alternatívát jelentő tárgyias lírai beszédet. Az 1929 februárjában megjelenő kötet versei azonban még egy önreflexív, személyes tematika hátterére, a saját személy tárgyias komponenseire, un. szelf-tárgyakra (a saját névre, az előidejű apa figurájának a kidolgozására vagy a szerelem tárgyias megélésének képeire) építenek, és így (legalábbis a későbbi versek felől nézve) szűkebb perspektívát működtetnek. A hozzávetőlegesen 1929-ig tartó időszakban ráadásul igen színvonalas nem-tárgyias (szürrealista jellegű) poétikai kísérletek is születnek (a *Medáliák* a legjelentősebb), és ezek, bár nem, vagy csak nagyon visszafogottan folytatódtak, akár poétikai alternatívát is megformálhattak volna, jelentősen eltérőt az 1930-tól végül is ténylegesen követett úttól.

József Attila költészetében, egy jól megjelölhető rövid időben, az 1930 ősztől írott versekben átfogóbbá válik a tárgyias látvány,¹ a személyes centrumot meghaladó tematika, tárgyias világ-perspektíva lesz uralkodó. Ennek poétikai színvonala, lírai komplexitása 1930-1931-ben még jelentősen elmarad az 1929-es kötet verseitől. A régi és új poétikai tematika alternatív példáiként értelmeztem a *Favágó* című vers 1929-es, illetve annak jelentősen átírt 1930. decemberi változatát. Az 1932-33-as év hosszú verseinek igazi újítása az, hogy a tárgyi-társadalmi világ-egész felől megkomponált tematika sűrű, komplex poétikai megjelenítést kap, a programvers helyett valódi, a lét személyen túli teljességét is megragadni akaró költészet születik. Ezzel költői formában és lírai tematikában is jelentősen új, a kortárs magyar költészetben párhuzam nélküli, de az európai költészettel egyértelműen összezsengő, évtizedekig követhető, példaként szolgáló új lírai beszédmód születik. A „hosszú vers” technikai, mellékes jellemzőnek tűnhet, megjelenése azonban a késő-modern költészet egyik érdekes karaktervonását jelzi. A hosszú vers a lírai lét-projekció különleges tere, itt a vers az egyetlen versalkotó szubjektív hangulat dramaturgiája helyett (ez volt a kora-modern líra alapvető formája) egy átfogó,

¹ Erről a nagyon jelentős korszakról persze átláthatatlan, de mindenképpen összegezzhetetlen mennyiségű elgondolás, interpretáció született. Ma is igazat kell adnunk ugyanakkor Pór Péternek, aki - igaz az *Eszmélet* kapcsán - még 1974-ben írta, hogy "az egész életműnek valóságos megközelítésére hiányzanak még az igazi fogalmaink és koordinátáink" (Pór Péter: Az "Eszmélet" verstípusa. ITK 73.) Létezik természetesen egy hagyományos filológus-irodalomtörténeti életmű felfogás, amely a kötetek, a hátterek változása alapján szakszolja a költő munkásságát, és a kutatásban oktatásban egyaránt jól használható. Nem kielégítő viszont mert nem ad megfelelő koordinátákat ahhoz, hogy értsük József Attila költészetének a szerepét a magyar költészet történetében, a magyar nyelvű poétikai önértés alakulási folyamatában. És persze nem rendelkezünk olyan fogalmi-poétikai elgondolással sem, amely a költő munkásságának inherens logikáját vázolná.

2015. április 30.

olykor kifejezetten totális tárgyi megszólítotttságban formálódik meg, fejezetei, fázisai születnek, olykor történetek is formálódnak benne. A monológ-szerű romantikus-szimbolista vers után ez egy karakteresen aposztrofikus (világ által megszólított) poétikai pozíció. Ezt a hosszú vers technikát és poétikai világteremtő módot József Attila 1932-ben alakítja ki, ekkor válik költői gyakorlata centrumává, és fontos (később, 1934 után ugyan már másodlagos) költői alkotási technikaként ez a poétika mindvégig, 1937-ig is fennmarad (az 1932-33 hosszú versei után 1934-es az *Eszmélet*, 1936-os *A Dunánál* és 1937-es a *Hazám*). A hosszú vers, pontosan azért, mert nem sorainak száma, hanem elsősorban tematikai, világ-prezentációs jellege miatt „hosszú”, nehezen körülhatárolható. Edwin Morgan egy József Attilához sok szálon hasonlítható (és József Attilát fordító) jelentős skót költő írja, hogy a hosszú vers „valami költőn túli miatt jön létre, érzékelhetővé válik valami a társadalomban, az ideák világában vagy általában az emberiségben, és a költő, mint szószóló vagy tanúsító vagy próféta lép fel, azaz több mint személyes élmények kifejezője”.² Az is ismert, hogy „Pound akkor kezdett el hosszú verseket írni, amikor érdeklődni kezdett a korabeli politika és gazdaságtan iránt”.³ Eliot, a késő-modern hosszú vers egyik nagy mestere pedig megjegyzi, hogy „nem írható nagyon hosszú vers anélkül, hogy egy sokkal személytelenebb nézőpont vagy egy különböző személyekbe történő széthasítás ne történne meg benne”.⁴ A hosszú vers alkalmas arra, hogy a költő fragmentált (és adott esetben ciklusba, kötetbe integrált) élményelemei (a romantikus eredetű líra beszédmódja) helyett egy átfogó, totalizáló, leíró és olykor akár történetet is képző, de mégis lírai léttapasztalatot mutasson meg. József Attila persze ekkor, 1930-1934-ben is ír „rövid verseket” ezek többnyire valamilyen objektív lét-részletről szólnak, azaz poétikai karakterükben ezek is a tárgyias költészethez tartoznak (ilyen többek között a *Holt vidék*, az *Eső*, a *Határ*). Az időszak vers-termésében vannak továbbá olyan művek, amelyek ennek a tárgyias-ontológiai lét-percepciónak csak egy-egy aspektusát mondják el (ilyen például a szelf természetét végiggondoló *A hetedik*), a szerelem tárgyias (testi) megjelenítését hozó *Óda*, vagy a már említett, a politikai színterén megmaradó *A város peremén*. És mint erre alább kitérek, vannak olyan jelentős rövid versei is, amelyek nem követik a tárgyias poétika irányát.

A tárgyias költészet talán a legfontosabb új jellemzője az, hogy a vers a saját személy élményei (és ezen élményekben születő dolgok) helyett a világ személytelen strukturáltságában megjelenő tárgyias tapasztalatát mutatja meg. A korai Babits vagy éppen Rilke „tárgyias” versei ebben az értelemben nem tárgyiasak, a költők csak egy-egy konkrét tárgyat használnak arra, hogy személyes élményüket, érzésüket kifejezzék. A tárgyias költészet maximálisan kizárja a személyességet, az önreflektív lírai hangot. Itt a tárgyak rendszere autonóm teljességet sejtet és koherens, dominánsan allegorikus-metonimikus poétikai formán keresztül kap komplex megjelenítést. A versek nemcsak, vagy nem egyszerűen tájkép-szerűek, hanem több fejezetű, hosszú költeményekké totalizált, tárgyi-metafizikai lét-teljességet prezentálnak (és nem csak reprezentálnak, mint tették a *Dönts d a tőkét* politikai eszmeiségű költeményei). Többségük egy olyan időt és teret, egy városi világot jelenít meg, amely dominánsan leíró, semmiképp sem szimbolikus jellegű, de amelyről a

² Morgan, Edwin: *Long Poem – but How Long*, University of Wales at Swansea, Swansea, 1995. 4.

³ Fender, Stephen: *The American Long Poem*, Edward Arnold, London, 1977. 9.

⁴ Eliot, Thomas Stearns: *The Sacred Wood*, Faber and Faber, London, 156.

2015. április 30.

látszólagos lírai realizmus ellenére egy mimetikus módusú olvasat vajmi keveset tud mondani. A tárgyiasság és elvontság paradox párhuzamossága szüntelen egymásra reflektáló játékkal működteti a tényleges környezet közvetlen, partikuláris realitását és e tárgyiasság átfogóbb mélyebb, allegorikus-metafizikai értelmét (ez a kettősség az oka, hogy – akármilyen csábítóan könnyű útnak is látszik – ezeket a József Attila verseket sem lehet a közvetlen politikai-közösségi háttér és életrajz alapján megfelelően értelmezni).

Az 1932-33-as versek már címeikben és témáikban is jelzik e tárgyias totalitás terepeit. Ha összevetjük a párhuzamos Babits kötetek verscímeivel, témájával egyértelmű a különbség: a *Nyugat* főszerkesztőjének verseiben, ha megjelennek terek, tárgyak, azok sohasem függetlenek a személyes élménytől, hanem az élmény metaforái, szimbólumai, belső szerkezetük a költő vallomások önkonstruktívóján alapulnak, annak megjelenítéseként épülnek ki. József Attila verseinek jelentős része (mintegy 35 vers tartozik e két év terméséhez) vagy tárgyias hosszú vers, vagy kisebb tárgyak, személyek autonóm, a költői élmény-tapasztalattól, ön-átéléstől független (elioti értelemben személytelen) képzetei. Érdekes (az ismert verseken túl) néhány jellemző címet felidézni: *Fagy*, *Holt vidék*, *Eső*, *Határ*, *Ordas*, *Sárga füvek* stb. A tisztán tárgyias címek mellett relatíve jelentős számú az olyan vers, amely egy lírai műfaj modalitását emeli címmé: *Óda* (eredetileg kétféle is, *A város peremén* korábbi címe is ez volt), *Elégia*, *Ballada*, *Invokáció*. Egy ilyen cím is kizárja a személyes részvételt, hiszen a hozzáállást, a szubjektív viszonyt egy lírai műfaj absztrakt modalitásával objektiválja.

A József Attila-i késő-modern, tárgyias költészet fő vonalának alapvető kérdése a „valóság” teljességének mibenléte, a "valóság" és "egyéniség", azaz a tárgyi teljesség és a személyes részvétel (vagy pontosabban: *részesülés*) viszonya, a lét történelmi konstrukciójának poétikailag megragadása. Vagyis mindaz, amit az 1932-es *Egyéniség és valóság* tanulmány sokkal absztraktabb, fogalmi-szaktudományosabb módon, de struktúrájában lényege szerint azonosan felvázol. A versekhez képest persze itt, a tanulmányban egyszerűbb, sematikusabb allegória-alapot találhatunk, de az időszak tanulmányai (az Egyéniség és valóság mellett elsősorban az *Irodalom és szocializmus*) mindenképpen hasznosak lehetnek a versek megértésében. Erre a karakterre utal (az érett József Attila kapcsán felmerült talán legjelentősebb elvi terminusként) az "ontológiai tájkép" fogalom⁵. Egy olyan tájkép, tabló ez, amely tárgyak, tájak rendjén keresztül rögzíti a lét átfogó (közösségi és személyes) kereteit.

A versekben meglehetősen gyakori az olyan utalás, amely egyfajta meta-filozófiai szempontot is érvényesítve pontosan erről szól: arról, hogy a létnek milyen *látás-lehetőségei*⁶ vannak, vagy ezek az eltérő látás-lehetőségek

⁵ Ez a jelentős magyarázó értékű fogalom Pór Pétertől származik, előbb idézett tanulmányában (im. 74.) használja az *Eszmélet* verstípusa kapcsán, de úgy gondolom, hogy érvelése az 1932-1934 közötti hosszú versekre, sőt az egész tárgyias költői periódusra is érvényes. Pór Péter fogalmát hasznosította Kemény Gábor, aki ezeket a különös, karakteres tereket „lelki táj”-ként értelmezte és „tájleíró szintézisvers”-ről beszélt (Kemény Gábor: A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál, In: B. Csáky Edit (szerk.) *„A mindenséggel mérd maga” – Tanulmányok József Attiláról*, Akadémiai Kiadó, Bp.1983. 122.

⁶ A látás, a látható táj és a kapcsolódó tekintet a tárgyias költészet fontos jellemző vonása, az angol-amerikai tárgyias költészet kapcsán erről kitűnő munkák születtek:

2015. április 30.

hogyan váltják egymást. Ebben az új költészetben a vallomásos, projektív bensőség-háttérre épülő, azaz fantázia-alapú (szimbolikus-szeccszíós, nyugatos) poétikai lét-projekcióhoz képest (sőt annak ellenében) egy sokkal keményebb, szikárabb és persze az emberi bensőség más, korábban ismeretlen mélységeibe is elérő költői világ- és ön-értés jön létre. Ennek a fővonalnak ekkor még másodlagos, de 1934-től meghatározóvá váló poétikai alternatívája az említett Reménytelenül-típusú versek sora. Ezek a személyes bensőség strukturális analizését végzik el, tehát, az előbb használt fogalom analógiájára, akár (Pór Péter előbb említett kifejezését parafrázálva) az *ontológiai én-kép verseinek* is nevezhetők. Nem szubjektív vallomások, hanem a valós világ szubjektív előfeltételezettségének poétikai megfogalmazását adják (és ennyiben párhuzamosak az európai-amerikai költészettörténet poszt-tárgyias tendenciáival).

A késő-modern, tárgyias költészet jellemző vonása az, hogy a tárgyias tér, a lét térképének felírása közben egy pontos, határozott mitológikus hátteret, egyfajta kidolgozott (tárgyakban, képekben megjelenő) filozófiát használ, ennek következtében a tárgyai bár ténylegesek, valóságok, sőt olykor egészen deskriptív realitásúnak látszanak, értelmükben mégsem referenciálisak, hanem nyelvi-figuratív közvetítéssel egy homológ eszmei rendet hoznak létre, és gyakran allegorikus természetűek. Ez a mélységesen lírai, de mégis eszmei, intellektuális rend érzékelése, megértése miatt lényeges József Attila elméleti írásainak tanulmányozása.

A tárgyias költészet csúcskorszakát két vers, a *Téli éjszaka* és a *Külvárosi éj* interpretációjával szeretném megvilágítani⁷. Feltételezésem az, hogy a *Téli éjszaka* ennek az új beszédű költészetnek legtisztább, mondhatnánk: mintaszerű példája, itt minden más behatástól mentesen fogalmazódik meg a korszakra jellemző tárgyias létélmény metafizikai építménye. A *Külvárosi éj* tárgyiaságában „nem tökéletes”, de talán éppen ebben rejlik a jelentősége, nagysága: benne a költő kontrasztként, komplex (és itt még a tárgyiba integrált) ellentmondásként jelzi a tárgyias pozíció totalizálhatatlanságát, heterogén másikját. Ebben az értelemben a *Külvárosi éj* tovább lép az *Egyéniség és valóság* rendszerén, nemcsak jelzi hanem meg is jeleníti ezt a heterogenitást. Az *Egyéniség és valóság* meglehetősen reduktív személy-fogalma a „neurotikus”, akinek a tárgyi-történelmi rendet elkerülő léte a tanulmányban fontos társadalmi tünet, a *Téli éjszakában* csak mint a megnyomorító társadalmi rend személyes leképeződése jelenik meg, a *Külvárosi éj* esetében viszont autonóm, heterogén erőként – igaz, a tárgyias vers-világba integráltan, de – meglehetősen súllyal, jelen van. Más, poétikai kvalitásaiban egyenrangú (vagy esztétikai szempontból akár még színvonalasabban is megoldott) korabeli versek (például a *Tehervonatok tolatnak* vagy az *Elégia*) is kiegészítik a tárgyi és történelmi konstrukció tisztá

J.Hillis Miller: *Poets of Reality*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. 1966. illetve Charles Altieri: *Painterly Poets in Modernist American Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁷ A két vers keletkezését nem választja el jelentős idő, beszédmódjuk különbsége ezért inkább a költői lét-percepcióban (és a tárgyias költészetben) párhuzamosan működő, bizonyos pontokon eltérő lírai kifejezésmódok jelenlétét, lehetőségét sejteti. A *Külvárosi éj* 1932. októberében az azonos című kötetben jelent meg, a *Téli éjszaka* pedig kicsit később, a Pesti Naplóban 1933. márc. 19-én. József Attila Babitsnak március 2-án írt leveléből azonban tudjuk, hogy „a Téli éjszaka mintegy két hónapja kiszedve hever a Pesti Naplónál” (Lev. 394.).

2015. április 30.

képét, és ezzel jelzik az alaprendszer létszerű, totalizálhatatlan következményeit, a tárgyi konstrukciót megzavaró szubjektív heterogenitását. Történik ez elsősorban azzal, hogy tud érvényesülni, a versbe betörni (és ekkor még valamennyire integrálódni) az a neurotikus-melankolikus személyesség, amely már egy másik József Attila-i költői beszédre lesz jellemző.

Az sem véletlen, hogy a hosszú versek (és különösképpen a két választott költemény) ontológiai tere alapvetően a negativitásra, megfosztottságra utal. Ezt a negativitást már a címek is kiemelt pozícióba hozzák. Nem a város központjában, hanem a város peremén vagy éppen a külvárosban vagyunk. Nincs nyár, hanem a tél uralkodik. A *Külvárosi éj* és a *Téli éjszaka* ráadásul egyaránt egy különös negatív terepre, a nappal szemben az éjszakába helyezi el az ontológiai tájképet. A korábbi vers éjszakája „külvárosi”, a későbbi „téli”, az előbbi, legalábbis a címben, leíróbb (politikai) hangsúlyú, tényleges, politikai-társadalmi allegóriaként is működő élettérre utal, az utóbbi absztraktabb, mondhatnánk: „ontológiaiabb”, az örökké ismétlődő időszakasz, a tél általános élet-fosztott érzéki keretébe építi a világot. Az éj mindkét versben megérkezik, és ha már ott van, nem mozdul, a lét alapvető koordinátájává válik, a hajnalnak, a nappalnak se jele, se ígérete sincs, örök lett az éj. A nappalok és éjszakák ciklikussága megszűnik, és a felszívódó idő keretében az éjszaka mint egy legvalódibb abszolút lét-tér jelenik meg.

A tiszta tárgyiasság verse – a *Téli éjszaka*

A) A fegyelmezettség – az ontológiai tér performatív kerete

A *Téli éjszaka* egy váratlan, különös, beszélői gesztussal, egy felszólítással kezd. Kiemelt pozíciója miatt e két szó, a "Légy fegyelmezett!" meghatározó jelentőségű versképző kijelentés, az egész verset egy sajátos szubjektív modalitásba vonja. (Hasonló eljárást, vers elejére helyezett felszólítást József Attila később is használ a *Légy ostoba!* című versben.)

A kétszavas felszólítás a verset, már kezdete előtt, világosan aposztrofikusá teszi. A tárgyas versek (mint említettem) már önmagukban (a megszólítás szövegerint kimondása nélkül) is aposztrofikusak, mivel a versben a világ dolgai megszólítják a beszélőt, nem ő fantáziálja drámai monológban a világ rendjét, hanem a világ nyomása, ránehezede (textuális önállítása) következtében megszólítóként és megszólítottként is előhívja, implikálja a költő cselekedetét, azaz a vers kimondását. A vers így distanciált értelemként, valamiféle Másikként, adottként, szabályként felveszi magába a „valóság”, a Valós független súlyát. A *Téli éjszakában* – a „Légy fegyelmezett!” felszólítással -- azonban ehhez még egy szó szerint kimondott, mondhatnánk, „meta-aposztrofikus” második megszólítás (megszólítalak, hogy figyelj a megszólítást, ami a világ felől jön) is járul. Ez kettévágja, szétválasztja a verset egy felszólításra, és magára a vers-szövegre, amely már leíró jellegű. A „Légy fegyelmezett!” felszólítása ráadásul performatív nyelvi cselekvés, amely éles ellentétben áll a vers további, konstatív, kognitív retorikájú részeivel. Paul de Man Rousseau performatívumai kapcsán, de versünkre is érvényesen írja, hogy „a performatív retorika és a kognitív retorika – a trópusok retorikája – nem konvergálnak (...) a két rendszer metszéspontja egy szövegben a figurális lánc szétbomlásaként lokalizálható (...) amit anakoluthonként azonosítottunk, az ábrázolás-elvű retorika nyelvén úgy is nevezhetnénk, hogy parabázis: két

2015. április 30.

retorikai kód diszkontinuitásának hirtelen lelepleződése.”⁸ József Attila ilyen törést, distanciáltságot vezet be a versbe, úgy is mondhatnánk: a töréssel kezd (amit aztán azonnal zárójelbe is tesz) vagyis megad egy performatív-szubjektív szituációt, de utána, az egyetlen felszólítás után, minden átvezetés nélkül rátér a tárgyi világ leírására.

A „Légy fegyelmezett!” közvetlen, partikuláris beszéd-pozíciót jelenít meg, olyan, mintha ott és akkor mondaná valakinek valaki, szólítana fel valakit valaki arra, hogy milyen legyen, hogy hogyan viszonyuljon a világhoz. A felszólítás egyes szám második személyű változata különösen konkrét, hiszen eszerint ténylegesen (ott) van valaki, aki ismeri a másikat, sőt hatalma van felette, mert felszólítja őt, parancsol neki. A felszólító és felszólított között olyan a viszony, mint a látott, tekintetbe vont és a látó, a tekintet birtokosa közötti kapcsolat. Akit felszólítanak, az a meglátottság, a tekintet szigorú keretébe vonódik, ráadásul e szigorú tekintet azt kívánja tőle, hogy rendezett, tárgyiasan következetes, azaz „fegyelmezett” legyen. A szabályos performatívumból azonban fontos elemek hiányoznak: nem tudjuk, ki se tudjuk találni, hogy ki a felszólító és ki a felszólított. Lehet egy külső pozíciójú valaki (mondjuk a téli éj, a világtér maga, aki a még ébren lévő beszélőnek megmondja, hogy miként viszonyuljon hozzá), lehet az „ember” általában, de lehet maga a költő is, aki nekünk, olvasóknak (és világ-olvasó önmagának) szól, hogy elengedhetetlen előfeltétel a fegyelmezettség a lét felmérésében. Így leállíthatatlan, eldönthetetlen személy-cserélődést vagy legalábbis bizonytalanságot épít a versbe az első mondat. József Attila maga is adott erről a talányos mondatról egy értelmezést, igaz csak sógora, Bányai László meglehetősen fikcionális, fantáziadús közvetítésével. Bányai a *Téli éjszaka* állítólagos első olvasójaként nem értette a kezdő mondatot, kérdésére a költő (többek között) a következő magyarázatot fűzte verséhez: „Légy fegyelmezett: még mielőtt körülnéznél a téli éjszakában kellő módon készítsd elő magad arra, hogy döbbenetes, dermesztő dolgokat fogsz látni. De rajtad áll, hogy keményen tartva magadat, szembe merj nézni velük és meglásd bennük azt is, amire azok intenek és oktatnak. Ezért figyelmeztetek jó előre mindenkit, mielőtt megmutatnám neki a téli éjszaka valódi képét: vigyázz! légy fegyelmezett, mert azt a világot, amit most látni fogsz, csak így tudod megérteni. Enélkül a fegyelmezettség nélkül e zűrös kietlen világ olyan zagyva értelmet kelt, amitől meg kell bolondulni”⁹ Bányai visszaemlékezését az hitelesíti, hogy a beszélő ugyanazt mondja, mint amit az *Egyéniség és valóság* szerzője mondana, aki egy perspektívát adó intellektuális rendszert mozgósít azért, hogy a lelki zavar (itt a megbolondulás, ott a neurózis) elkerülhető legyen. József Attila interpretációja a felszólítás további értelmezését is lehetővé teszi: ő maga önmegszólításként, „ön-felszólításként” olvassa a szöveget.

A performatív szituáció mögött mindig érzékelhető valamilyen hangulat, szubjektív elkötelezettség, olyan, amely cselekvéssé transzformálja a nyelvet. Ebben az esetben (a Bányai szöveg háttérével különösen) egyértelmű ez a hangulat: a szorongásról, erről a centrális én-konstruktív szerepű affektusról van szó. Maga a „fegyelmezettség” szó a szubjektum, a világot poétikusan érzékelő ember belső rendezettségét várja el, tiszta racionalitást, intellektuális jelenlétet akar, olyat, amely kizárja a fegyelmezetlen, vagyis az érzelmi, a szorongásos hozzáállást. Van ezért egy olyan jelzés ebben a két

⁸ de Man, Paul Az olvasás allegóriái, Szeged, Ictus, 1999. 403.

⁹ Bányai László: Négyszemközt József Attilával, 186. Körmendy Könyvkiadó Vállalat,

2015. április 30.

kezdő szóban (és a saját-költői interpretáció ezt külön kiemeli), hogy fennáll a lét heterogenitásának lehetősége, a fegyelmezett részvétel megbomlása. A fegyelmezetlenség lehetősége, veszélye pedig egy olyan valóságot sejtet, amely heterogén, amely nem mérhető, valami olyan, amely a *Reménytelenül* világot uralja, de amely, mint látni fogjuk, felbukkan a *Külvárosi éjben* vagy éppen a *Tehervonatok tolatnak* című versben is.

Érdekes, hogy József Attila e pillanatnyi felmutatáson túl nem mond erről a heterogén szubjektivitásról többet a versben (majd a *Külvárosi éj* beszél erről, vagy legalábbis hasonló szubjektív affektusokról), a megjelenő személyek, sem az otthontalan „zörgő kabát”, sem a mérnök beszélő ugyanis nem ilyen jellegű karakter, nincs bennük semmi heterogén, hanem tökéletesen beillenek a megjelenített létbe, annak logikájába. A *Téli éjszaka* ebben az értelemben totálisan kognitív, homogénné logocentrizálja a szelfet. Ennek a lét-olvasatnak párja *A város peremén*, ellenpárjai pedig a szelf heterogenitását a világban megérező versek, a *Külvárosi éj* vagy az *Elégia* (ez a „megérezés” azonban itt még nem autonóm létpercepció, nem világkép-alap, mint ahogy ezt ez a kései költészetben olvashatjuk, csak éppen megjelenik valami zavaró, valami kezelhetetlen személyes a különben logikusan megkonstruált költői világban). Egyáltalán nem biztos azonban, hogy a de Man által említett parabázis, az ironia nincs jelen a versben, vagyis nyilván feltehető a kérdés, hogy a rozsdalevelű fa alatt üldögélő, virrasztó költő milyen mértékben birtokosa a téli éjnek. A felszólítás „olyan csselfogás, amely az ijesztő elrejtettség és elkerülhetetlenség nevében lehetővé teszi a feltárást”¹⁰. Csakhogy itt, ebben a versben (mint látni fogjuk) csak a dolgok rendje, a világ konstrukciója tárul fel, a személy nem. Vagy csak annyiban, amennyiben szubjektív strukturáltsága homogén a világ struktúrájával (azaz a tulajdonos a tulajdonnal), így a szubjektív létélmény helyett egy objektív viszony képét formálja.

A *Téli éjszaka* első mondatának jellemzője, hogy meghatározatlan marad, a felszólításból következő tényszerű szituációt nem adja meg, a performatív cselekvésnek nincs használati háttér-szabálya. Pedig a tárgyias versekben nem ritka a vers-pozíció teljesen partikuláris, tárgy- és tényszerű kontextusának, a költői beszéd valós pozíciójának a kimondása. Ebben a versben ez csak a vers zárásaként történik meg a „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa” hely-rögzítésével. Ennek a konkrét szituációnak viszont már semmi köze, kapcsolata sincs a „Légy fegyelmezett!” felszólításhoz (a vers kimondási stílusa is vált: az aposztrófia helyett monológ). A kezdő mondat szorongásos hatalmi viszonya a költemény végére a tényfeltáró intellektuális gesztus magabiztosságává válik melyben az aposztrófia, a világ megszólítása tisztán objektív tárgyi (birtokos és birtok) viszonyba fordul.

B) A három létezési tér – a Téli éjszaka tárgyi ontológiája

A *Téli éjszaka* (a kezdő felszólítás után) világosan elkülönülő három tér-rendszerből és három időfolyamatból áll. Az első nagyobb tér/idő egység a nyár, az alkony elmúló rendje, ez a genezis, a centrális lét-tér megszületésének háttere. Ez a falu, a vidék világa, egy immár századok óta elmúlóban,

¹⁰ de Man, im.: 384.

2015. április 30.

visszaszorulóban lévő létezési tér¹¹. A második nagyobb egységben épül fel a címben jelzett, a jelen létezést megformáló negatív létrend, a téli éjszaka, mely univerzális, metafizikai tér, magának a történelemnek a tere. A harmadik egység, a „külön kis téli éj”, a totális, metafizikai perspektívát valóságossá, tényszerűvé, test- és társadalom-közelivé teszi, a városba hozza, az absztrakt létezés terét szintetizálja a társadalmi-politikai realitással. Ez a hármas rendszer nemcsak egy térkonstrukció, egy idő-folyamat és valamiféle történeti sor szerint épül, hanem átfogóbb, filozófiai minőséget is hordoz: benne három eltérő világ-percepció, logikai konstrukció láncolata sejthető. Az itt következő interpretáció során próbálom részleteiben is bemutatni, hogy a vers építkezése a hegeli-marxi dialektika, a tézis-antitézis-szintézis logikáját követi, azaz a vers egy valós ontológiai-episztemológiai koncepció mentén épül fel. A tézis az elmúló világ képe, ez az előzmény, a genezis tere. Ez az éppen eltűnő lét-tér a fantázia-tér, metaforikus, költői képzelet szülte világ. A következő fázis az antitézis szintje, rendje, ez már nem a fantázia tere, hanem egy nagyon pontos intellektuális analízis, absztrakció következménye, a totális tárgyiasság és teljes ember-nélküliség megteremtődése. A negativitás hatalmát, fontosságát jelzi, hogy a vers címe is erre az antitézisére utal, az ontológiai konstrukció antitetikus, azaz téli éjszaka (két érzéki terület, a tapintás és látás hiánya) centrumú, egy ilyen negatív minőségű világ születése, megvalósulása, majd létszerű konkretizálódása a vers témája. A szintézis, a vers utolsó része az első egység antropomorf, emberi szereplős világát a második rész totális tárgyiasságának tükrében írja át, azt vizsgálja, hogy a negatív, az antitézis világa hogyan valósul meg az emberek, a világ szereplőinek életében.

E dialektikus történetfilozófia, mely látszólag egyetlen versbe integrálja József Attila lét-, társadalom-, és én-képét az *Egyéniség és valósághoz* (ugyanazt filozófiai fogalmakkal a legátfogóbban kifejező szöveghez) képest hiányosnak tűnhet, mert nincs benne a jövő, a forradalom és a radikális társadalmi átalakulás képzelete, ígérete. A szintézis a *Téli éjszakában* nem a pozitív megszületéséhez vezet, hanem a negatív tárgyi eluralkodása, megvalósulása lesz. Úgy vélem, ez egy igen különös sajátossága az 1932-33-as József Attila világképnek. A versek megakadnak a negatívban, az abszolút mélységben ennek a negatívnak a dialektikáját dolgozzák ki. Negativitás-ontológia jellemzi az *Elégiát* („Tudod-e, / milyen öntudat kopár öröme / húz-vonz, hogy e táj nem enged” olvashatjuk) és a korszak verseinek többségét is. A *külvárosi éj* az *Elégia* és a *Téli éjszaka* a kor negatív létpozíciójának mélyére hatol, egyfajta marxista háttérű *Waste Land-jét* (vagy éppen a *Történelem és osztálytudat* elidegenedés jelenségét) reprodukálja.

A negativitás ellenében megmutatott valódi, pozitív szintézist egyetlen hosszú vers *A város peremén* ígér, amely mintegy folytatja a dialektikus ciklust, és nem végpontként, hanem meghaladásra ítélt antitézisként építi önmagába a *Téli éjszaka* negatív totalitását. *A város peremén*-ben már ott a forradalom és annak pozitív eredménye is, az összekoccanó molekulák hideg-üres struktúrájából ott már a „gyönyörű képességünk a rend” lesz, amely integrálja a „termelési erőket odakint és az / ösztönöket idebent...”, eltűnik így a neurózis, az allegorikus történelmi-tárgyi világ (a föld, a gép, a gyár) és a személyt megteremtő energia, az ösztön közös, pozitív rendbe integrálódik. De talán nem

¹¹ Erről a vidék-város ellentétről Raymond Williams *The Country and the City* című könyve szól (Oxford University Press, New York, 1973.)- A József Attila-i falu-város különbség értelmezésében elsősorban ezt a forrást használom.

2015. április 30.

véletlen, hogy a legjelentősebb hosszú versekben nincs ott a jövő pozitív lehetősége, ez ugyanis nem reális lehetőség, az adott tárgyias teljességben (a valóban érzékelhető és megérzékíthető ontológiai tájban) meggyőzően nem rögzíthető. Amikor *A város peremén-ben* ez mégis megjelenik, akkor ideológia, allegorikus illúzió, ígéret volta miatt gyengül a vers poétikai mélysége.

A *Téli éjszaka* dialektikus szerkezete kapcsán lényeges, hogy: ez a tézis-antitézis-szintézis strukturálás nem egy versen kívüli elvi-filozófiai ötletre alapul, a dialektika nem a költő tudatos rátétele a versre, hanem a vers világának autonóm építkezési elveként, egyfajta poétikai látványból születő filozófiaként funkcionál. Ebben formálódik meg József Attilánál a tárgyias költészetre mindenütt jellemző (de minden költőnél más és más) háttér „mitológia”, mely itt a marxi filozófia és társadalomelmélet saját értelmezése lesz. A késő-modern tárgyias költészetben nincs összefogó szubjektív jelenlét, olyan, amely Adynál, Babitsnál a vers koherenciáját, a képek összefüggését biztosító háttérként kapott meghatározó szerepet. Ezért szükség van egy másfajta elvrendszerre, egy intellektuális, gyakran fogalmakkal is kifejezett háttér struktúrára, mely a dolgok rendjéből származik, ugyanakkor koherens keretbe vonja, világképbe is építi világa tárgyait.

A lét-tér ilyen dialektikus koncepciója apróbb, de lényeges karaktervonásokban is megjelenik. Ilyen például az, hogy hol és milyen szubjektum, személy van jelen a versben. A tézis személye a „földműves”, egy a munkamegosztás helyével megjelölt elvont, általános személy. Az antitézis absztrakciójában nincs helye a személyesnek, nincs benne szubjektum, csak a tárgyak, a terek tiszta látvány-struktúrája épül ki, a világ a „szép embertelenség” formáját teljesíti be. Az antitézis részben újra fölbukkannak személyek, ketten is vannak, egyikük a totálisan tekintet nélküli, eltárgyasult „egy ember” („a sarkon reszket egy zörgő kabát, egy ember”), a másik pedig az abszolút tekintet birtokos a (verset) beszélő én.

Az egyes részekben eltérő tárgyiasság-viszonyok uralkodnak, az első rész dominánsan romantikus, metaforikus tárgyiasságot használ (és tagad), a második absztrakt, metonimikus tárgyiasságú, a harmadik pedig konkrét tárgyvilág (metonimikus) reprezentációjára épül.

Van egy további érdekes „mini-elem”, szó-pár, ami építi a dialektikus sor idő-háttérét. A kezdő felszólítás után egy ugyancsak lakonikus kijelentés ("A nyár / ellobbant már.") következik, első szava, külön sorba írva, mintegy címként jelzi az idő-folyamat, a történelmi sor kezdetét. Ez egyike a vers mindössze két múlt idejű szövegének (a másik is a nyárra vonatkozik: „dőlt a nyáron át” részről van szó). A nyár” maga is idő-jelző, de a rövid kijelentést még egy idői viszonyt kiemelő szó, a „már” zárja, amelyet majd az éj kezdeténél („Már fölszáll az éj...”) ismétel a vers. Németh G. Béla külön tanulmányban hívta fel a figyelmet arra, hogy milyen lényeges szerepe van József Attilánál az ilyen időt rögzítő szavaknak, a bennük rejlő "időszembesítésnek"¹². A „már” azonban (a kései költészetben kapott funkciótól

¹² Németh G. Béla "Még már most" címen tanulmányt szentelt (*Alföld* 1969. 6. 65-76.) József Attila ilyen időhatározóinak. Érdekes azonban, hogy csak a kései korszak tekintetében figyelt fel ezen szavak lényegi pozicionáló szerepére, holott már sokkal korábban, például az itt értelmezett versekben is jelentős az időszembesítés ilyen karakteres játéka.

2015. április 30.

eltérően) itt, a *Téli éjszakában* nem a személyes sors-elvárások folyamatát jelöli, hanem valamiféle átfogó, univerzális, de negatív beteljesedést, a történelem, tárgyi eseménysor megtörténtét. Az első „már” szó ezzel az egyik ontológiai tér idő-aspektusának (itt lezárulásának) átfogó jele. Az ismétlődő „Már fölszáll az éj...” viszont jelentősen eltérő, sőt ellentétes időszembesítést hoz. Míg az első, a nyárhoz kötődő, egy múlt idejű eseményhez (az „ellobbant”-hoz), kapcsolódik, a második viszont jelen idejű igét („fölszáll”) kap, a „már” így az elvárás beteljesülése, a létre jövetel az éppen megtörténő eseménye jelzésére szolgál, vagyis nem lezárja, hanem éppen hogy megnyitja az időt, a jelen beteljesedését jelzi.

a. Tézis: az elveszett élettér látványa

A nyár elmúlásának módja sem érdektelen: az ellobban József Attila kedvelt szava, mely valamiféle hirtelenséget, talán véglegességet, ám még vissza, a tűzre utalást és (a lobban-dobban párhuzam miatt) valamiféle erős hanghatást is behoz. A nyár éppen eltűnő láthatóság-természete ilyen: egyrészt az idő minimalizálása, pillanattá transzformálása történik vele, másrészt az erős fényhatás spektákulum jellegű, egy éppen eltűnés tündöklése, éles, erős, de kihunyó fény. Egyfajta negatív epifánia (a pozitívra majd a téli éj lesz a példa). Az *Óh szív! nyugodj!-ban* a személyes lét kapcsán olvashatunk hasonlót, hogy "Lehellete a lobbant keszkenő", a *Falu-ban* pedig a meggyújtott lámpa/emberi lélek párhuzamáról írja a költő, hogy "El is lobban mind...".

Az éj megjelenéséig tartó éppen eltűnő nyári-alkonyi világ képsorát mindig valahol inkoherensnek éreztem. Van benne, dominál benne egy voltaképpen jól megszerkesztett, koherens természetkép, az elmúló nyár, a kialvó tűz metaforáin keresztül egy valós-szecessziós távolkép (a „vén hegyek”) majd másik végpontján egy igen közeli, apró természet-darab (a „pihegő moha”), végül pedig a hazatérő „természet-ember”, a földműves történetéig. Ebben minden elem végtelenül (olykor erőszakosan) antropomorf, romantikus-szecessziós képekben jelenik meg, beburkolva mindent átfogó melankolikus elmúlás-hangulatba. A „Csendes vidék” kijelentése utáni természetbe ékelt nyolc sor, a cserjeág, a lég finom üvege, az ezüstrongy azonban mintha más lenne, túl kemény, túl tárgyi az első rész többi szövegéhez képest. Lehet, hogy ez a dekonstruktív téli negativitás első behatolása az antropomorf létbe?

A nyár
ellobbant már.
A széles, szenes göröngyök felett
egy kevés könnyű hamu remeg.
Csendes vidék.

A távolban a bütykös vén hegyek,
mint elnehezült kezek,
meg-megrebbenve tartogatják
az alkonyi tüzet,
a párolgó tanyát,
völgy kerek csöndjét, pihegő mohát.

Hazatér a földműves. Nehéz,
minden tagja a földre néz.

2015. április 30.

Cammog vállán a megrepedt kapa,
vérviz a nyele, vérviz a vasa.
Mintha a létből ballagna haza
egyre nehezebb tagjaival,
egyre nehezebb szerszámaival.

A cím tér-idő metaforáját ellentétező, megelőző nyár képzetének felbontása és a „lobban”-ba rejtett tűz-kép továbbvitele lesz a vers első tárgyi képe ("A széles, szenes göröngyök felett /egy kevés könnyű hamu remeg."), mely tűz és nyár hőérzetét, nagy, kiterjedt perspektívájú látványt, és ugyan az elmúlásba vonva, de mégis még meglévő életet, a fekete-szürke alól még látszó vöröset hozza. Ezt a versben oly következetesen fontos szín- és hő-világot, vagyis az ellentétekre épített primér érzékelés-élményt konkretizálja a második szakasz, a nyár vége mellé téve a nap végét, az alkony tényét. A metaforikus-tárgyi leírásnak a logikáját folytatja tájképként "A távolban a bütykös vén hegyek..." szakasz egy olyan tér megidézésével, amely a távol/közel, illetve a monumentális/minimális bináris alapviszonyai mentén épít fel egy fantázia-teret.

A „földműves” megjelenése a harmadik szakaszban ezt a romantikus természeti-emberi metafizikát ülteti át politikai-társadalomelméleti metafizikába, egy olyan történetbe, amelynek eseményei, tárgyai és szereplője relatíve világos allegorikus fordítással olvashatók. Az elmúló nyár/nappal, az organikus lét itt olyan elemekbe transzformálódik, amelyek az *Egyéniség és valóság* absztrakt dialektikájával értelmezhetők. Megjelenik a versszakban egy termelő, elidegenedett, ember (a földműves), van benne termelési eszköz (a kapa), és egy érdekes kettős értelemben ott van az elidegenedetté vált föld, egyrészt a személy, a „föld”-műves munkamegosztásra vonatkozó nevében, másrészt földre néző tagjai képében. A kép elemei, a "hazatérés" feltételezhető helye, a hazatérő "földműves" és a kapa elvileg tényszerű világot sejtetnek, de az egész képet áthatja egy vontatott, a halál fele vivő vonulás, vánszorgás hangulata, melyben tárgy és ember egyaránt a néma szenvedéssel átítatott. Különös, hogy a vers egyik változatában sincs vessző a "Cammog" után, mintha egyszerre lenne kényszerítetten cselekvő, cammogó a földműves és a munkaszerszáma a kapa. Van viszont egy felesleges vessző a „Nehéz,” után, ezzel mintha nem egyszerűen ez vagy az lenne nehéz: a járásban a lét átfogó súlyossága fejeződik ki. A kép története ráadásul agresszíven absztrahált is, hiszen a földműves "mintha a létből ballagna haza", egy olyan absztrakt helyről, ahonnan nem könnyű ballagni. De a földműves esetében ez az átlépés „haza” történik, melynek tere a szokásos pozitív, „otthon” jelentéssel ellentétben heterogén, bizonytalan tér. Azonban egyáltalán nem Heidegger „költői” lakozása ez, hanem sokkal inkább Freud „unheimliche”, otthontalanul otthonos tere, egy olyan tér, amely egyszerre ismerős, élhető és ugyanakkor nem-lét-szerű, önfelbontó is. Mert a „létből” kilépve az ember nyilván a nem-létben találja magát (és ezt a halál komponensét hangsúlyozza is a földre néző tekintet, a vérviz a kapa, az egyre nehezebb test). Ráadásul az egész földműves kép meglehetősen határozott, talán tudatosan túlfeszített, ironizáló stílusban készült, a vérviz nyelű és vasú kapa a falusi termelési eszköz embertelenségére egy túlfeszített horrorisztikus, groteszk forradalmi sematizálás hangján utal.

Igen érdekes a *Falu* című verssel való hasonlóság és különbség. A földműves munkaeszköze ott is megjelenik, de a *Faluban* az „eke és ásó” éppen nem a halált, a totális elidegenedést idéző két eszköz, hanem valami nagyon

2015. április 30.

pozitív lehetőség: az ember és föld, a termelő és termelési eszköz lét-teljességet felidéző szövetségét jelenti. Hasonló az ontológiai tájkép is, de a *Faluban* a nyár (a meleg, a tűz) nem ér véget, megmarad (feltételekkel, felfüggesztve ugyan) a vers, a táj egészében. A *Téli éjszakánál* valamivel későbbi (talán 1933 végi, 1934 elejei) keletkezésű *Falu* értelmezhető úgy is, mint a *Téli éjszaka* első léttérének, első részének az újraírása, átírása. Az átírás egy jelentős redukcióval, a városi-történelmi tér (amúgy elfelejtethetetlen) allegorikus kontextusa nélkül történik, és a falusi világ a heterogén (társadalmi struktúrán túli, feletti) személyes peremén formálódik. Lehet persze, hogy ezt a verset is az ontológiai tájkép egy részletének megjelenítéseként olvashatjuk, akár a *Holt vidéket* vagy%. Talán ennek a részlegességnek (de könnyen lehet, hogy egy karakteres költői látvány-átalakulásnak) a következménye az, hogy jelentős eltérések is érzékelhetők, magában a megjelenített tárgyi világban, de kiemelten a mindkét versben jelenlévő, a verset monologikusan kimondó (és a tájat megfestő) költői én tekintet-pozíciójában.

A versek lét-logikája, konstrukciója szempontjából a *Falu* kísértetiesen hasonló tézis-antitézis-szintézis dialektikus szerkezetet mutat, mint amit a *Téli éjszaka* hármas rendszerében láttunk. E konstrukciót a költő egy sajátos, de nagyon jól látható formális jellel, a három ponttal jelzi a 4. majd a 8. aztán a 12. szakasz végén olyan határozottsággal, hogy még a kezdő szakaszok elejére is kiteszi ezt az írásjelet. Jól láthatóan nincs is más szerepe, minthogy egyfajta metapoétikai jelként figyelmeztessen a létsíkok közötti váltásra, vagyis a tézis-antitézis-szintézis hármas közötti határookra. A tézis a nagy perspektívájú táj, ez vált antitézisébe, a falu házainak, létének misztikus világába, majd szintézisként következik az elme aktusa, a tér, a tárgyak lényegének megértése. Végül a vers itt is (a külön, kétszer három ponttal elválasztott részben) definiálja a költői pozíció természetét, meghatározza a tekintet perspektíváját, rögzíti azt, ahonnan minden látható.

A *Falu* tézise a *Téli éjszakához* hasonló nagy perspektívájú tájkép, melynek ideje az alkony, az est, az éjszaka közeledése. Jelentős különbség, hogy itt az éjszaka nem lesz „téli”, a paraszti világ és az organikus természet lét-térképe így sokkal pozitívabb, megmaradt benne a meleg, fel sem merül eltűnésének veszélye. A tekintet birtokosa, a beszélő fegyelmezetten regisztrálja ezt a vidéket, illetve talán nem is fegyelmezetten, hanem valami okos, megértő melankóliával, hisz egyértelműen önmagára vonatkozik az, hogy „körülem, míg elfed hallgatag / a lány borongás bokra”. Kétségtelen, hogy a vers végén ez a melankólia beköltözik a paraszti világba („Dombocskán, mint szívükön a bú...”), és a tárgyias ontológiai térkép átfogó, de bizonytalan, talán egyenesen negatív értéku szubjektív háttérévé válik.

Alapvetően hasonló antropomorf elemekből épül az első rész tárgyi világa, sőt a *Falu* is hoz egy a „puha mohával” párhuzamos szecessziós, finom játéku képet („Akáccskát babrál a homály. / A fa telt, kicsi keble / beléreszket, csöpp sóhaja száll --”), de itt ez a bensőséges, szép és végtelenül antropomorf világ megmarad a versben, sőt kiterjed az egész sajátos metafizikai térre, vagyis nem a tárgyi totalitás uralomra jutása lesz a vers-történet fő iránya, hanem sokkal inkább valami harmonikus egyesülés, a tárgyi és szubjektív, a dolgok és az ember organikus összeolvadása történik meg. A táj önartikulációja alapvetően megtartja a szubjektívet, az antropomorfot (a „remény”-t). A *Téli éjszakában* azt olvashattuk, hogy „Már fölszáll az éj, mint kéményből a füst szikrázó csillagaival”, meg hogy „A kék vas éjszakát már hozza hőmpölyögve /

2015. április 30.

lassudad harangkondulás”. Ez a váltás, a füst hideg téli éjszakává (és furcsa mód átlátszósággá) alakulása a *Faluban* nem történik meg, ott a „füst” megszemélyesített, játékos emberi és főleg, ő a képzelet a reménynek („karcsú füst – remény – tűnődni merre szálljon...”). Lényeges: a *Faluban* József Attila visszatér, folytatja a korábbi *Füst* című vers képzetsorát.

A tézist, a nagy tájképet követő „antitézis” tematikájában egész más lesz, mint a *Téli éjszakában*. Itt egy partikuláris emberi aktus (Lámpát gyűjtanak az asszonyok”) következményei terjednek ki a világ teljességére, és a szó, amit a költő használ (az „ellobban” szerepel már a *Téli éjszakában* is) itt furcsa, paradox módon nem az elmúlást, hanem pontosan az ellentétét jelzi a „szétlobban”, „szét-árad” értelmében. A személyes szándékolt aktusból (és nem a „harangkondulás” személytelen tárgyeseményéből) származó meleg fény misztikus, mindent elárasztó lét-világossággá, világolássá (*Lichtung-gá*, mondhatnánk akár súlyos, heideggeri értelemben) válik. Ez az absztrakt misztikus világ döntően anyai természetű, a *khóra* megragadásának, megérezésének a pillanatát rögzíti. A *Téli éjszakában* a földműves-nek nincs neve, általános (talán férfi) figura, a *Falu* ezen második részében viszont az „asszonyok”, az „anyás hold” meg talán az „örök boldogság” is egyértelműen a női, anyai princípiumra, a születés csodájára utal. Az antitézis záró szakasza aztán világosan megadja két (férfi és női) princípium helyzetét, a „vadzab” („ki kardot von elő”) egyértelműen fallikus, a „repedt pajta” (akié most „a dicsőség és az erő”) pedig az anyatest allegóriája lesz. Mindez a természet az organikus lét titokzatos antropomorf, sorozatos megszemélyesítésekkel (anyás hold, kövér tenyerű bodza, rekedt, csorba téglá, Buddha szobor békák) megformált alapjának hátteréből.

A vers harmadik egysége, a szintézis (amely a *Téli éjszaka* falu-képéből teljesen hiányzik, sőt ellentétes vele) integrálja a misztikus teljességet, megjelöli létszerű, valós következményeit, egy szűkebb térre vált, egy transzformált, az anyai princípiumból kibontott, kiszélesített és realizált térre, a pajta terére. Van azonban két olyan szó-elem, amely nagyon is párhuzamos a *Téli éjszakával*: az egyik a csend szerepe, a másik pedig a gondolkodás funkciója. A *Téli éjszaka* azt írja még a nyárvégi képben, hogy „Csendes vidék”, aztán a bezárulásakor, hogy „Csengés emléke száll. Az elme hallja”. A *Falu* szintézis része viszont úgy kezd, hogy „...Benne csend van. Mintha valami / elhangzott volna csengve. / fontolni lehet, nem hallani. /Nincs csak a csendje.” A csengés, a csend és a gondolkodás aktusa mindkét versben ott van. Csakhogy a *Téli éjszakában* nem „derül föl az értelem”, a csend és az elme aktusa a totális hiány felismeréséhez vezet, miközben *Falu* világában megjelenik a teljes, a telített értelem (a megragadható, kimondható szubjektív értelem), a „szó” metaforájában. Ebben a szóban nincs semmi varázslat, nincs benne szómágia, hanem a megértett szubjektív teljesség jelenik meg benne. Centruma az *Egyéniség és valóságban* bevezetett a termelő eszköz (eke és ásó) és emberi lét reláció, mely egy materiális figurativitást ad az egyébként halványuló szubjektív élménynek. Érdekes, hogy a paraszti munkához és a költői szóhoz pre-nyelvi példákat („csecsemőnek a mosoly. / Veregetés a lónak.”) csatol, az animális, a csupán ösztöni mélyét.

Bár mindkét vers a falu teréről és személyeiről szól, a *Téli éjszakában* a személy: „földművesé”, a *Falu* emberei viszont „paraszatok”, az előbbi társadalmi munkamegosztásra utaló szakszó, a másik a falusi, mezőgazdasági munkát végző ember köznap elnevezése. A földműves csak „hazatér”, talán az

2015. április 30.

abszolút negatívba, a halálba, de semmiképpen az otthonába. A „paraszt” viszont otthon van, ott lakik, (allegorikus jelentésű, súlyú aktussal) lámpát gyújt és megnevez, használja a szerszámokat, melyek önmaga munkán keresztül megfogalmazódó lényegének kifejeződése, megvalósulásai. A *Téli éjszaka* kapája az elidegenedett, szenvedésteli, de szótlan tárgy, a *Falu* munkaeszközei, az eke és ásó viszont egy sajátos bensőség, az értékteremtés szóvá transzformálódásai. Érdekes, hogy ez a marxista háttérű értelemadás miként párhuzamosítódik egy pszichoanalitikus értelemadással a vers végén.

A *Falu* ezzel a szintézis résszel akár véget is érhetne, a költő azonban még egy három szakaszos részt (az előbbi egységek mindhárom esetben négyszakaszosak voltak) csatol, amely már nem a falu teréről, hanem arról a valóságosan pozícionált tekintet, perspektíva birtokosáról szól, ahonnan a táj láthatóvá, megrajzolhatóvá válik. Ilyen pozíció a *Téli éjszakában* (és több más hosszú versben) is van, egyrészt az elején ez a „Légy fegyelmezett!” felszólításnak van ilyen szerepe, másrészt a vers végén részletesebben is megtudjuk a beszélő pozícióját, azt, hogy egy „rozsdalevelű fa” mellett van, és azt hogy egy sajátos pozícióból, mint birtokot tulajdonos „mér”. A *Falu-ban*, a vers elején és a végén is megjelenik a tekintet birtokosa, mindkét pozíció a mindent látó, kiemelkedő helyen szemlélődő szerzőé, a szalagúton hegy tetejére jutott és onnan mindent átlátó személyé. Az első tekintet állítás azonban eltérő, a *Téli éjszaka* fegyelmező megszólítása itt már szükségtelen, a vers elején és végén egyaránt az autonóm pozícióba álló költői én bukkan fel. Az első alkalom itt is nagyon rövid, egyetlen szó, ami rögzíti a monológ forrását mindössze egy szó, a „körülem”. Kiegészül azonban egy lényeges fél mondattal, („míg elfed hallgatag / a lány borongás bokra”), mely egymásra vetíti az érzékelt táji-tárgyi világot és a más versekből ismert, de a *Falu* világára nem kifejezetten jellemző affektust („neurózist” mondhatnánk az *Egyéniség és valóság* személyes életpozíciója alapján), a melankóliát. Ezzel persze valami heterogént, valami alapvetően szubjektívet, személyest ad hozzá a tárgyas/marxista beszédhez.

A tárgyasult, tényszerűen megjelenített költői személy (a tekintet) másodszor a vers végén bukkan fel tudjuk a tárgyi pozíciót: „dombocskán” ül a beszélő, a tekintet birtokosa. Itt azonban nem a tárgyi-metafizikai világot méri, hanem virraszt és hallgat, mégpedig hallgatja az „álmodó falut”. Különös váltás, elcsúszás van a versbe építve: a vers kezdő, tézis részében, egészen az ötödik szakasz elejéig (...Lámpát gyújtanak az asszonyok”) még ébren van a falu, a vers további részeiben erről semmit sem tudunk már, a tekintet a táj rendjére vetül, és valami absztrakt világosság, metafizikai átláthatóság teremődik csak („földerül az értelem”). Az utolsó részben viszont már nem ilyen tiszta és logikus, nem földerülő értelem a tekintet által átfogott tér. Sőt nem is a kinti, hanem egy bensőséges, álmodott tér, élmény-világ lesz (immár nem a látás, hanem) a hallás tárgya. A verset kimondó itt már nem a társadalmi tárgyiasságot értő marxista, pozíciója immár az álomfejtőé, a pszichoanalitikusé. Freud óta¹³ tudjuk, hogy az alvás egy narcisztikus állapot, visszatérés az az anyaméhbe, és az álom valójában ennek a boldog teljességnek a megzavarása, illetve a belülről jövő zavarok részleges elhárítási módja. A költő ráadásul „szorongó álmokat” fejt, olyanokat, amelyek a vágyteljesítést valami belső tudattalan közelségben, egy riasztó ön-feltáráshoz vezetnek. Az előző részek „társadalmi álma”

¹³ Sőt, bizonyos értelemben *Hamlet* óta, aki a „Lenni vagy nem lenni...” monológban az alvás és álom viszonyában határozza meg a személyesség önteremtő lehetőségeit és korlátait.

2015. április 30.

szóvá oldható volt, benne „földerült az értelem”, ennek az utolsó résznek az értelme sokkal kevésbé látszik, valami heterogén homály sejlik benne, csak az, hogy ezek az álmok nem illenek a rendbe, zavaróak. És mindent az alvás állapota jellemez dolgokat, tárgyakat, embereket, még a dolgok közötti réseket (majd Nemes Nagy Agnes ír erről nagy tárgyas verset a „Között”-et). mindennek, a a falunak, a fűszálnak természeti dolgoknak. Az alvás-állapot visszavonja a vers előző részében adott létminőségeket, itt nincs tiszta szó, „nehéz szavúak” lettek a személyek, nem jelentenek semmit sem az emberektől itt külön létező tárgyak sem. A vers végén a látott, hallott világban megjelenő heterogenitás újra csak a melankólia lesz, a „bú” egy megszemélyesítő hasonlattal kapcsolódik a beszélő költő személyéhez, de tér-képzetté transzformálva („Dombocskán, mint szívükön a bú, ülök.”) egy metonímiában most már minden szubjektumra kiterjed.

Az álom és alvás ilyen szerepe alapvető József Attila szubjektum-fogalmának megértésében. A virrasztok - ők alszanak viszony meghatározó lesz a *Külvárosi éjben* (ennyiben a *Falu* sokkal inkább ehhez a vershez kapcsolódik, nem annyira a *Téli éjszakához*). Jóval később (1934-ben) azonban ez a megbontó, neurotikus, analizálandó álom beköltözik az addig a tekintet birtokosaként biztonságos távolból figyelő költő saját lelkébe, ez történik az *Eszmélet* VII. szakaszának második felében.

Vissza kell azonban térnem a *Téli éjszaka* első részének eddig mellőzött nyolc sorához. A tárgyi tér, amely ebben megjelenik jelentősen más, mint az elmúló nyár és nappal fantázia tere. A fantázia tér elképzelt, átfogó perspektívaként képzeletben teremtett. Ennek a közbeékelte nyolc sornak azonban sokkal konkrétabb, leíró jellege van, megjelenésükben közelképek, két dolog, tárgy képei, a cserjeág és az ezüstrongy. E kettősségnek két kapcsolódó, de alapvetően elválasztott komponense van: az egyik, az első *látás állítása*, és valamiféle *látott állítása*. A kettőt a „Szép embertelenség.” talányos, absztrakt, paradox kijelentése választja el.

A lég
finom üvegét
megkarcolja pár hegyes cserjeág.
Szép embertelenség. Csak egy kis darab
vékony ezüstrongy – valami szalag –
csüng keményen a bokor oldalán,
mert annyi mosoly, ölelés fönnakad
a világ ág-bogán.

A látás pozícióját a „lég finom üvege” fordulat közvetíti, ezen a megkarcolt, a világ keménysége által megérintett közvetítettségén keresztül válik érzékelhetővé, láthatóvá az, ami van. Később a „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” képben tér e pozíció vissza. A költői látás, látvány üveggel elválasztottsága talán épp az objektivitást jelzi, azt, hogy a látó nincs benne a látott világban, hanem kívülről (a „mérem a téli éjszakát” pozíciójából) lejegyzí azt. A finom üveg, a vitrin a kemény, szikár világgal adekvát teljes láthatóság képességét jelzi: „nincsen semmilyen réteg vagy fátyol, amely a dolgok és közém férközhetne”¹⁴, a teljes láthatóságot uralom, mondhatná a beszélő. Majd jóval később, az *Eszmélet* VII. része fedezi fel a láthatóság radikális korlátait a „megint fölnéztem az égre / álmaim gözei alól” helyzetében. A *Téli éjszakában*

¹⁴ Merleau-Ponty 19.

2015. április 30.

a totális látás csak a tárgyakra, törvényekre vonatkozik, nincs is más persze, hisz a szubjektum maga is tárgyszerű, mérnöki, birtokosi feladat. A *Thomas Mann üdvözlése* nevezetes röntgen képével majd még jóval később, 1937 januárjában fordul el a költő a világtól és teszi a centrumba (egy testbe hatoló, felszínén átütő, belsőbe látó masina képzetével) a személyt, a szubjektivitást: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén”

A *Téli éjszakában* azonban még totális a láthatóság, teljes a tekintet felmérő hatalma. A láthatóság közege ugyanakkor ellentmondásos, egyszerre légnemű és mégis szilárd halmazállapotú, megragadhatatlan, mégis elkerülhetetlenül, kiiktathatatlanul elválasztó. A látvány, látás és a világ viszonya a cserjeág és a karcolás metonimikus rendjében artikulálódik, pontosan ezért, a karcos cserjeágak hatása, jelenléte, aktivitása miatt kell fegyelmezettnek lenni. A cserjeág azonban tényszerű, tárgyszerű, nincs benne a *Reménytelenül* faágának szubjektív hangsúlyú metaforikus melankóliája. A kép visszatér a vesrben még két alkalommal, a maga minimalitásában ismétli a tézis-antitézis-szintézis logikát: „A fagyra tört emel az ág” sor agresszívebb, dinamikusabb és metafizikaibb változata az első képnek, a finom üveg fagyra, jégre cserélődik, a megkarcolásból pedig „tört emel” lesz. Merevebbé, hidegebbé és főleg tárgyiasan fenyegettebbé válik a látás lehetősége. Ez a látottság fordul át cselekvésségbe majd a harmadik, szintézis részben, ahol a valós politikai-társadalmi lét világa „gyártja a kínok szűrő fegyverét”. Jóval később, 1937-ben aztán ez a kép is befelé fordul, szubjektivizálódik, és a saját szelf reménytelen önreflexiójának sokkal bonyolultabb képzetévé válik. Ennek talán legismertebb változata az *Ős patkány* negyedik szakaszának vége, ahol a téli éj vastőre már nem a világ ténye, konstrukciója, hanem az én elveszésének reménytelen állapota lesz: „Óh csillagok, ti. Rozsdás, durva / vastőrökül köröskörül / hányszor lelkembe vagytok szurva – / (itt csak meghalni sikerül)”.

Magának a finom üvegnek a természete, a hozzá kapcsolt „hegyes cserjeág” majd az ezüstrongy/bokor kapcsolat egészen más karakterű (színű, anyagú, hőfokú), mint a környező elmúló nyár kép. Mintha a belülről irányított fantázia-látvány logikája helyett itt egy erős tárgy-természettel alapozott lét-percepció válna uralkodóvá. Míg a széles, szenes göröngyök felett lebegő könnyű hamu nem valós, hanem fantázia tárgy, a bokor, az ezüstrongy egyértelműen tényleges, látott tárgyként fogható fel. Mintha betört volna a következő rész téli szemlélete, a lágy, puha, meleg világ helyett egy éles, kemény kontrasztos, csupasz ágból, bokrokból álló tér formálódik meg. Ugyanakkor ennek a majdani téli világnak itt még nincs teljes perspektívája, mintha meg sem született volna, úgy van ott, csak egy fragmentum, egy véletlen dolog az ezüstrongy/szalag és a bokor. Az ezüstrongy-szalag az emberi maradványa, de így olyan mintha valamiféle minimális emberi maradvány, egyenest valamiféle szemét, hulladék lenne, egy belső szubjektív rom, töredék (ez a rom-szerűség meglehetősen általános képzet a korszak hosszú verseiben, „Itt minden csupa rom” olvassuk az *Elégiában*) és nyilván kapcsolódik ahhoz az ontológiai negativitáshoz, amiről a következő nagyobb részben lesz szó. Érdekes viszont, hogy a tárgyias képet maga a költő fordítja le nekünk és változtatja metaforává, megadva a képi hordozó absztrakt tenorját, értelmét, így lesz az ezüstrongy „mosoly, ölelés”, a bokor pedig a „világ”. Ez a fordulat a téli, metafizikai szemlélet felől olvassa a bensőséget, a szubjektivitást, és ezen az általános, átfogó szinten vitatkozik a nyár lehetőségével. Az ember és a világ elválasztottak, „csüng keményen” még valami eltökélt, konok kapaszkodást

2015. április 30.

jelez, a „fennakad” már véletlenné teszi a szubjektum és a világ kapcsolatát. A „fennakad” azonban metapoétikai üzenet is, a költő ezzel a viszonytal jelzi az emberi és tárgyi kapcsolatát, és ez a jel *metonimikus*, a szomszédosság viszonya. A világ nem fejezi ki az emberi bensőséget, az csak csüng rajta, fennakad rajta, nem arcot kap, nem metaforikus, nem prozopopeia, a viszony nem antropomorf, hanem metonimikus, a tárgyi egymásmellettség véletlenül kapcsolja. A vers következő, nagyobb egységében, a teljes metafizikai lét-képzet kiépülésekor már nem kerülnek elő személyes élmények, érzetokról (mosoly, ölelés), minden tisztán tárgyiassá válik, és nincs ok, mód antropomorfizáló metaforikus fordításra.

Sajátos eljárás az is, hogy a valós tárgyszerűséggel párhuzamosítva olykor egyszerűen mellé téve, máskor a jelzett metaforikus fordítás köntösében tiszta, fogalmi absztrakciók bukkannak fel a versben. József Attila ezeket (az *Irodalom és szocializmusban*) meglehetősen tudatos módon elkülöníti, „metafizikai értelemnek”¹⁵ nevezi. A világon fennakadó mosoly és ölelés mellett ilyen a „Szép embertelenség.” kijelentés. Mintha egyszerre fogalmi és poétikai látás, érzékelés működne itt. A „Szép embertelenség.” talányos üzenete akár egy ön-olvasat is lehet, a saját látvány, képzet természetét jelzi (ahogy a fenti metaforikus fordítás is ilyen saját képzetek olvasata volt). A „Szép” jelző esztétikai jellegűvé teszi, poétizálja a világ-állapotot, az embertelenséget. De az „embertelenség” zavaróan több, ellentétes értelmi irányt jelez, utalhat a nyár antropomorf világának kegyetlenségére (a földműves képre), de lehet figyelmeztetés az üveg, cserjeág, bokor, ezüstrongy dezantropomorf ember nélküliségére is. Eldönthetetlen jelentés-kétséget hagy maga után: a látvány lehet ember-ellenes, de lehet egyszerűen ember nélküli. Ez utóbbi a következő rész a negatív, az antitézis hozzáállása: szubjektív részvétel, elkötelezettség nélküli felmérése a világnak. A kép-sor világosan (a költő által is megmagyarázva) epifánikus. Színe, az ezüstrongy „tündöklése” már téli éjszaka epifániáit idézi (epifánia probléma ide? Mi az ep teológiai jelentése, mi a tündöklés benne, mi a modern epifánia, Taylor)

b. Antitézis – a metafizikai tárgy, a téli éjszaka

1) A metafizikai tér felépülése

A vers következő nagyobb egysége az előző elmúlt világ antitézise egy új metafizikai-tárgyi térben. Jelentősen átalakul az ontológiai tájkép terepe: az organikus, fantáziában kidolgozott természeti tér tézise és a városi, társadalmi tér szintézise közé egy üres, absztrakt tér kerül, a falu vagy város alternatívájával szemben egyfajta köztesség, egy rögzíthetetlen, mindent (falut is, várost is) bekerítő, de tényszerű puszta ország formálódik meg. Üres térben ürességek, hiányok.

A tér ilyen általánossá, stabillá, mozdulatlaná válásával párhuzamosan rögzül az idő is, benne minden valamilyen fennálláshoz jut el, ami a rész végére rögzül egy állandósult, ide-oda mozgás formájában („varjúcsapat ing-leng a

¹⁵ JA ÖM, III. 80. A teljes (korábban, a *Falu* kapcsán már idézett) gondolat: „a szó az egyetlen dolog, amelynek közvetlen és nemcsak teleologikus (céljában való) értelme van, mint valamely szerszámnak, közvetlen és nemcsak metafizikai értelme, mint például az életnek”

2015. április 30.

ködben”). A tézis és antitézis időváltását egy érdekes nyelvi „mini-elem”, szó-pár is jelzi. Még a verskezdő felszólítás következő lakonikus kijelentés ("A nyár / ellobbant már."), első szava, külön sorba írva, mintegy címként jelzi az idő-folyamat, a történelmi sor kezdetét. Ez egyike a vers mindössze két múlt idejű szövegének (a másik is a nyárra vonatkozik: „dőlt a nyáron át” részről van szó). A nyár” maga is idő-jelző, de a rövid kijelentést még egy idői viszonyt kiemelő szó, a „már” zárta, amelyet itt az éj kezdeténél („Már fölszáll az éj...”) ismételt a vers. Németh G. Béla külön tanulmányban hívta fel a figyelmet arra, hogy milyen lényeges szerepe van József Attilánál az ilyen időt rögzítő szavaknak, a bennük rejlő "időszembesítésnek".¹⁶ A „már” azonban (a kései költészetben kapott funkciótól eltérően) itt, a *Téli éjszakában* nem a személyes sors-elvárások folyamatát jelöli, hanem valamiféle átfogó, univerzális beteljesedést, tárgyi eseménysor megtörténtét, a „már” szó az ontológiai idő természetének (lezárulásának, beteljesedésének) átfogó jele. Az antitézis rész elején hangsúlyosan kétszer is kimondott „már” („Már fölszáll az éj...” illetve a „A kék-vas éjszakát már hozza hömpölyögve...”) jelentősen eltérő, sőt ellentétes időszembesítést mutat. Míg ugyanis az első, a nyárhoz kötődő, egy múlt idejű eseményhez (az „ellobbant”-hoz) kapcsolódik, a második viszont jelen idejű igét („fölszáll”) kap, a „már” így az elvárás beteljesülését, a létre jövetel, a kiteljesedés éppen megtörténő eseményét jelzi.

Az újraírt „már” történetében a tárgyi világ átalakulása történik meg. A vers kétszavas, az ontológiai teret előzetesen már megjelölő címéből elsőnek az „éjszaka” kap költői megjelenést. Ez az éj azonban, a megnevezés hasonlósága ellenére jelentősen más, mint például a *Külvárosi éj* éjszakája. Elsősorban abban, hogy itt nincsenek metaforikus, megszemélyesítő hasonlatok, antropomorfizálások, helyettük szikár, leírónak tűnő, de voltaképpen metonimikus-allegorikus konstrukciók uralkodnak. Itt is színre lép az éj, de ez az éjszaka alapvetően tényszerű, egy köznapi használatú, elkopott, azaz fantázia-értékét elvesztett metafora („fölszáll”) felbontásával, megfordításával, továbbírásával történik. Az éj itt nem mesei alak(mint a *Külvárosi éj-ben*), hanem objektív és paradox létezési tér.

Már fölszáll az éj, mint kéményből a füst,
szikrázó csillagaival.

A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve
lassúdad harangkondulás.
És mintha a szív örökről-örökre
állna s valami más,
talán a táj lüktetne, nem az elmulás.
Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc
volna harang
s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz.
S a szív a hang.

¹⁶ Németh G. Béla "Még már most" címen tanulmányt szentelt (*Alföld* 1969. 6. 65-76.) József Attila ilyen időhatározóinak. Érdekes azonban, hogy csak a kései korszak tekintetében figyelt fel ezen szavak lényegi pozicionáló szerepére, holott már sokkal korábban, például az itt értelmetlen versekben is jelentős az időszembesítés ilyen karakteres játéka.

2015. április 30.

A szokásos köznapi kifejezés, elkopott metafora szerint az éjszaka „leszáll” (azaz a természetből, a lebukó napból, az elsötétülő égbolttól terjed ki az emberi világra), a versben viszont (az időszembesítést behozó „már” szóval hangsúlyozva) „fölszáll” azaz mintegy az emberi valóságból terjed ki a világ egészére. A hasonlat pedig, mely megképezi, képiessé teszi a felszálló éjszakát tovább játszik az ember nélküli emberi eredetével, hiszen az emberi világhoz tartozó kéményből, a tűz, a meleg, az otthon teréből, azokból a világ-komponensekből származik, amelyek az első rész fontos elemei voltak. „Kis nyurga füst virágzik hold előtt. / Ezüsttel köt meg old, hajlong, ledől.” olvashattuk már az 1930-as *Füst* című vers kezdő soraiban. A színek, a füstben megképződő totális lét azonos, de itt a *Téli éjszakában* már nincs „lágymegemés”, a csillagok „szikrázó” jelzője egy keménnyé, szikárrá vált világegyetem háttérét jelöli ki. Hasonlóképp nyoma sincs a *Falu* játékos, szubjektív-szimbolikus füstjének (Itt is, ott is karcsú füst – remény -- / tűnődni merre szálljon, / áll kicsit a kémény küszöbén / és int a tájon.”). Ugyanezt, a romantikus érzés, az antropomorf jelenlét megtagadását, tiszta tárgyi rendbe történő transzformációját jelzi a következő szakasz, mely a haragkondulás hangzóságán keresztül egy újabb, bonyolultabb, továbbvezető megfogalmazását adja az előbbi keletezési narratívának. Táj és hang totális térré alakul, de a tiszta, hideg tárgyiasságot, a „kék, vas éjszakát” pontosan úgy, ahogy az előbb a füst a csillagos eget, az emberi tér (talán a falu) hangja, a haragkondulás teremti meg. A „mintha bevezető jelével két hasonlatot kapunk. Az első az oly fontos, József Attila költészetében centrális szív metaforának ad egy olyan korrelátumot, tárgyiasságot (a tájban) amely által egymásba átcsúsztathatók lesznek a karaktervonások, keveredik, egymásba áttevődik az élő és élettelen, az objektum és a szubjektum. Az egykori „tiszta szív” itt, ebben a folyamatban mozdulatlan szív-tárgy lesz, és a tárgyi tér átveszi az élő szív tulajdonságát, a lüktetést.

A második hasonlítás monoton ismétléssel feszíti kozmikussá ezt a korrelációt, a harang, a föld és a szív kapcsolatát. A két hasonlat azonban nem is igazán hasonlat, mert nem azt halljuk, hogy valami, a téli éj olyan, mint a harang, hanem azonosítás eseménye, maga a hasonlítás performatívuma történik meg a versben. Nem hasonlóságról, hanem azonosításról van szó, a szubjektív objektíválódik (a szív örökről örökre állna”) és a tárgyi tiszta folyamatai, anyagisága, hangzása kiterjed az emberire, az objektív-tárgyi pedig átveszi a szubjektív karaktervonásait („talán a táj lüktetne”). A kettő, tárgyi és személyes, külső és belső azonos lesz egymással. Ebben a történetben bukkan fel a cím másik komponense, a „táj” szó hangzására ütő, agresszíven ismételt, de itt még csak jelzőként, idő és tér modalitásaként megjelenő „téli” („téli ég, téli éj, téli érc”). Mindennek végeredménye a paradox metaforikus-metonimikus kapcsolások következtetése a világ-egészben széteszülő tárgyi tulajdonságként meghatározott fémes hanggá vált szív („S a szív a hang”). A folyamatban kizárul a szubjektivitás és uralomra jut a negativitás. A folyamat filozófiai megfogalmazását Merleau-Ponty-tól idézhetjük: „A szubjektivitást teljesen meg kell szabadítani azoktól a másodlagos, befelé irányuló appercepcióktól, amelyek a test belső oldalaként, a lelki élet tulajdonságaként tüntetik azt fel. Úgy tárul fel a tudat, mint 'semmi', tiszta 'üresség'. Éppen ezáltal képes befogadni a világ telítettségét, sőt e telítettségre oly mértékben rászorul, hogy nélküle nem is tudná fenntartani saját semmisségét”¹⁷

¹⁷ Merleau-Ponty, M.: *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007, 67.

2015. április 30.

Ezt a folyamatot egészíti ki egy következő mini-narratíva: a vassal lezáró (a tél „megvasalja”), a vasat megütő („üllöt csapott”) immár nem tulajdonságként, hanem főnévként, cselekvőként megjelölt „tél”. Az elmúlás, lezárulás történet aktív szereplője ő, az a „másik”, aki egyfajta rend megteremtésével (egy megjavított, megvasalt¹⁸, így bezárhatóvá tett pántos ajtóval) lezárja a nyár laza színességét, bőségét. A versben később is van egy ilyen lezáró gesztus, az „ezüst sötétség némaság / holdat lakatol a világra”, ez azonban szemben a mostanival nem kizár valamit, hanem bezárja majd a világot egy változtathatatlan, örök teljességbe a téli éjszaka totalitásába.

Csengés emléke száll. Az elme hallja:
Üllöt csapott a tél, hogy megvasalja
a pántos égbolt lógó ajtaját,
amelyen a gyümölcs, a búza, fény és szalma,
csak dőlt a nyáron át.

A két narratívát, a tél megérkezését és a nyár elmúlását egy elvi-fogalmi jellegű két-mondatos sor választja el, egy olyan sor, amely a létet felmérő kötői hang meta-pozíciójára utal, valahol folytatja, betejesíti a „Légy fegyelmezett!” utasítását. Önmagában egyszerű kijelentés a „Csengés emléke száll.”, értelmezése azonban számtalan kérdést vet fel. A „csengés” nyilván az üllő hangja, de ugyanilyen joggal származhat a tárgyiassá vált szív-ből (az előző sor „a szív a hang”), így lehet akár a harang kondulása is. Hangfajták, a lét elemi metafizikai észleletei kapcsolódnak így össze, ezek azonban mind csak „emlékek”, nem ott és akkor érzékelt minőségek. Paradox, katarétkus azonban a kijelentés: az „emlék”-ek felbukkannak, elfelejtődnek, de nem „szállnak”. Mintha tárggyá vált volna a benső folyamat. Volna talán valami tárgyas világ-kogníció, melynek eltűnő, elszálló emlékeként épül fel a lét? Milyen tér az, ahol az emlékek szállnak? Már biztos nem a szimbolikus-metaforikus viszonyítások kint-bent logikájában vagyunk, hanem mintha valami abszolút racionalitás közegébe kerültünk volna, az emberi tudatban, az észben rejlő archívumba, melyben a csengés – tudjuk, ez a szív hangja, ez az emberi élmény, érzelem, talán maga a szubjektivitás – már tárgyasult, már emlék, tehát valami, amitől távolság választ el. A tiszta memória maga, az emlék kimondás nélkül is tárgyi minőséget vett fel. És még abszurdabb a folytatás: „Az elme hallja”, nem a fül, hanem közvetlenül egy kognitív, racionális képesség fogadja be a hangot, az emléket. Az egy sorba helyezett, tulajdonképpen egyáltalán nem poétikus két kijelentés igazából egy mély filozofikus meglátás közlése: az emberi lét tudattá, emlékké vált, amelynek meghallása, nem a csengés meghallása, hanem a csengés emlékének az érzékelése, a tudat legabsztraktabb részének, az elmének a dolga. Ez a „fegyelmezett” viszony a világhoz, ez a vers végi „mérem a téli éjszakát” szituációja is.

Különös, hogy József Attila nem a költői viszony meta-elméletét mondja el ezekben a pozíció-képletekben, hozzáállást rögzítő megjegyzésekben¹⁹, hanem fogalmi nyelven egy tisztán racionális, tudományos attitűdöt rögzít. Költészetéből számos példát hozhatunk erre: „Emberek, nem

¹⁸ A „vas” József Attila fontos motívuma, olykor szimbolikus-metaforikus, máskor allegorikus szerepben. Szinte metapoétikus meghatározását az Eszmélet mondja ki: „Most homályként száll tagjaimban álmom s a vas világ a rend.”

¹⁹ Ilyen metapoétikai vers majd a *Lelked, logikád...* lesz.

2015. április 30.

vadak - elmék vagyunk!” olvashatjuk a *Levegőt!*-ben; „megvilágosul gyönyörű képességünk, a rend, mellyel az elme tudomásul veszi a véges végtelent” mondja *A város pereménben* „Az elme, ha megért, megbékül, de nem nyughatik a szív nélkül.” így az *Alkalmi vers*. Még a Flóra versekben is hasonló értelemben jelenik meg: „társadalmunkba, elme kell, nagy fénybe”, mely igazodni magára mutat.” (*Flóra*) „e szimatoló szív s e nyugtalan elme” (*Én, ki emberként vázlata*). Mintha két-rétegű lenne a szerzői, alkotói figyelem: van egy költői rétege, de e mögött, erre épülve működik, létezik, működik egy tisztán elméleti, filozófiai gondolkodási sík, ott van az absztrakt tárgyas-materiális mitológia formatív tere. Ennek momentumai épülnek be a versbe az említett rövid elvi-fogalmi megjegyzésekkel.

József Attila elméleti írásai egészen pontos világgépet, rendszert, egy konstruktív metafizikai mitológiát rajzolnak fel ennek kapcsán nemcsak az *Irodalom és szocializmusban*, hanem már (igen pontos rendszert kiépítve) az 1930-as Babits kritikában is. Ez utóbbi írásban²⁰ három világ-percepció módot különít el: az elme, a képzelet és a lélek rendjét. Mindegyiknek van egy pozitív konstrukciója és egy a hiányából következő negatív következménye. Mindhárom célja, küldetése az, hogy az ember számára feltáruló, vagy még inkább: az emberre szakadó végtelent kezelni tudja. A végtelen persze nem egyszerű matematikai fogalom, a végtelen minden, ami heterogén, ami rendezetten nem kezelhető. Így az „elme” rendje a „logika”, a rend-hiánya az „örület”; a „képzelet” rendje a „kép/mitológia”, rend-hiánya pedig a „képtelenség”; végül a „lélek” rendje a műalkotás, rend-hiánya pedig a „világhiány”. A *Téli éjszaka* abból a szempontból igen érdekes, hogy a költői szövegbe (mely a „nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek”²¹) ismételten beékelődnek olyan mondatok, kijelentések, amelyek, „nem-szemléletiek”, logikai-fogalmi természetűek, az elme produktumai. A hang, amelynek a vers az eredménye lesz, így kettős játéku: lélek és elme, szemléleti és fogalmi jellegű.

2) A semmi epifániája – a látvány kiteljesedése

A „csak dőlt a nyáron át” sorral lezárul az antitézis rész első egysége, eljött a negatív totalitás kiteljesedésének pillanata melynek „helyszíne” (létszerű pozíciója) a külön vett két sor, a „Tündöklük, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka” rögzíti. Az eddig tartó 16 soros rész az aranymetszés, a szimmetria és asszimmetria egységét hordozó arány szerint viszonyul a 11 soros („Ezüst sötétség némasága” sorral kezdődő) második részhez. E váltás, e hasadék mélyéből spektákulumként ragyog ki „tündöklük” a kiteljesedett, a gondolat izomorfijaként megjelenített téli éjszaka. . A rímek és ritmusok²² is hol teljesen szabadon, hol meg matematikai pontosságú szerkezetbe illesztve adnak ki konstrukciót.

A két sor az eddigi hang-képzetet (harangkondulás, szív-hang, csengés, üllőre csapás) a fény, a látvány képzetében transzformálja (hiszen „tündöklük”). Valahol itt, a „Tündöklük, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.” kijelentésben van a vers elvi, konstrukciós centruma, amely köré az egész épül. Ekkor

²⁰ József Attila: Tanulmányok és cikkek 1923-1930. Szerk. Horváth Iván et al. Osiris, 1995. 216-217.

²¹ JA Irodalom és szocializmus ÖM. III. 92.

²² Kecskést megnézni %

2015. április 30.

mondatik ki először a cím, a „téli éjszaka”, amely a hiány, a semmi metafizikai tere, a meleg hiánya és a fény hiánya (és mint később olvassuk: a hang hiánya is). Ugyanakkor a téli éjszaka a látvány maximum intenzitása, totalizálódása azzal, hogy „tündöklök”, vagyis a látvány „egy mélység felülete, egy tömegkeresztmetszete, valamely háttér-textúrából kiemelkedő, annak minden bonyolultságától terhes érzetminőség: a Lét hullámán sodródó parányi részecske”²³. Spektákulum jellege van, a semmi, a teljes, végigvitt negativitás válik elkerülhetetlenül, agresszíven (és akár, bizonyos értelemben szépen, tündérien, tündöklően) vizuálissá. Mutatja magát. Azonban az, ami a hasonlat alapja, amihez a téli éjszaka ebben a megmutatkozásban hasonlít igazából láthatatlan, hisz a „gondolat maga”. A kijelentésben bennfoglalt azonosító szerepű hasonlat megfordítottágában van valami lényeges üzenet: a „gondolat maga” (a nem-materiális tudati, az elvi, sőt metafizikai, nem-látható létező) „tündökléséhez” hasonlítódik a tárgyi, elvileg ténylegesen (a versben határozott érzék-elemekkel megjelölt) érzékelhető téli éjszaka látszás-modalitása. Egy későbbi kiváló marxista Guy Debord ír erről, hogy élesen látható látvánnyá, képpé vált a modern ember világa. A spektákulum „egyfajta *Weltanschauung*, amely megvalósult, anyagszerűvé vált. A spektákulum objektiválódott világlátás, (...) amely jelenségek széles skáláját fűzi egybe és magyarázza”²⁴. A „gondolat maga” a magánvaló teljes gondolat, az önreflexív tiszta viszonyrendszer, a létpercepció minden véletlentől, empíriától (referenciától) megszabadított abszolút negatív tiszta elve (ahogy a „tiszta szív” az éntpercepció tiszta elve volt), „nem a filozófiát valósítja meg: a valóságot filozofálja át. Minden egyszeri élet feloszlik a *spekulatív* univerzumban”²⁵. Akár József Attila is leírhatná ide Debord első fejezetének záró mondatát: „A spektákulum *tőke*, a felhalmozás olyan fokán, hogy képpé válik.”²⁶ És persze nincs e két sor távol attól a marxi (ugyancsak fordított, a képtől a valóságig vezető retorikájú) kijelentéstől, hogy „Nem elég, ha a gondolat a megvalósulásra tör, a valóságnak önmagának is gondolatra kell törekednie”.²⁷ A tündöklésnek azonban van egy érdekes esztétikai vonatkozása is, amit József Attila (igaz kritikusan) említ az *Irodalom és szocializmusban*: „És beszéltek az alak ragyogásáról, mint amaz Aquinói Tamás, aki szerint „Pulchritudo... consistit... in resplendentia formae” (A szépség a forma ragyogásából áll)”²⁸. Később, a tárgyias költészet kapcsán kitérek majd arra, hogy James Joyce *Stephen Hero* című regényében Aquinói Szent Tamás ugyanezen helyére hivatkozik akkor, amikor az epifániáról, a tárgyakon keresztüli tündöklő lényeg-megjelenésről beszél.

3) A negativitás lét-szerkezete – az üres tekintet hatalma

A centrális, összefoglaló-rögzítő kijelentés, a látvány állítása, a „Tündöklök, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.” után következő rész a lét lényegeként felfogott semmi világának tárgyias elemeit veszi számba. Egy olyan, egészen elképesztő költői-filozófusi feladattal birkózik itt meg József

²³ Merleau-Ponty, i.m.: 154.

²⁴ Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*, Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám, Bp. 2006. 10-11.

²⁵ im. 14.

²⁶ im. 19.

²⁷ A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés. Marx, Engels Művei. I. köt. 385.

Lukács György ugyanezt a mondatot idézi a *Történelem és osztálytudatban*, i.m.: 212.

²⁸ JA ÖM III. 83.

2015. április 30.

Attila, hogy hogyan lehet a negativitást, a létszerű, megalapozó semmit ábrázolni, a kimondhatatlant tárgyszerű módon kimondani. A vers-egység tagolása jelzi ennek szerkezetét: a rész hozzávetőlegesen felénél (öt illetve négy soros két rész között) a lét, illetve lét-percepció (az ontológiai tájkép és a rá irányuló tekintet kettősségének megjelenítéseként) ékelődik be a szövegbe egy kétsoros kitérés, egy olyan szöveg, mint amilyen a színművekben a „félre” szöveg szokott lenni.

Ebben a kicsit egyensúlytalan középben, talán aranymetszés pozícióban megjelenő kérdés formájú kommentárban mondatik ki a látványszerűség, a vitrin. És valóban, milyen megmutatkozás az, amiben mindez a teljesség, a téli éjszaka „csillog” (fénnel látszik)? Vagyis tündöklök, azaz látvány, spektákulum jellege van. Hol van a létben az a hely, ahol a lét egésze, pontosabban az egész strukturáltsága, a külső és belső tiszta formájának spektákulumára érzékelhető? Lehet-e a lét létszerűségét a maga totalitásában „látni”? Van-e ezzel szembeülni tudó „fegyelmezetttség”, azaz megfelelő hozzáállás? Van-e hozzá megfelelő térbeli pozíció, tekintet-lehetőség? Merthogy a vitrin nem egyszerű világpercepció, hanem a láthatóság kiemelt létmódjába, a tekintetet kényszerű és kényszerített pozíciójába került érzékelés, a láthatóság abszolút pontja. A vitrin nemcsak a tárgyat határozza meg, hanem hozzárendeli a tekintetet is. És ami még nagyon lényeges: keretet ad, egy zárt, konstruált látványt teremt. Ennek a késő-modern létbe konstruált költői pozíciónak lesz a lényegi kérdése az, hogy milyen a tiszta, abszolút forma megtalálásának aktusa, hogy hogy van az, hogy a lélek (József Attila szavával: az „elme”) és a világ a maga kölcsönös tárgyiasságában önnön létére ébred. Itt még nem tudunk róla, de a vers végén majd kimondatik: van „birtokosa” a látványnak, ott van a vitrinbe tekintő személy, aki nem más, mint a létet érzékelő, verset teremtő, de mégis eszme-szerű, absztrakt „én”.

Létezik tehát valami végső forma-állapot, mely tárgyi természetű és kimondja, kifejezi a létet. A forma, a logika az, ami beszél, a struktúra, a törvény a „tiszta beszéd”. De ez az alapvető törvény nem rendelkezik törvényadóval, nem szimbolikus természetű, hanem adja magát, fennáll. Mégis foglalkozni kell vele, mert a lét maga nem tudja megtalálni ezt a lényegét, a dadogást analitikus kritika alá kell vetni. Lehet persze, hogy az életnek nincs is ilyen magában rejtőző metafizikai lényege, hanem a leíró, metonimikus sorok lezárásaként valamilyen külső elv, egy mindent összefogó eszme („elme”) kell ahhoz, hogy a látott, az adott indokolt, koherens és értelemmel rendelkező legyen.

A tündöklő téli éj kiárad a dolgokra, amelyek azonban összefüggéstelen atomok, nem állnak össze logikus rendszerbe. Illetve csak egy, persze nagyon is lényeges szempontból: a véglegesen letisztított érzéklek ellentmondásainak rendjébe kapcsolódnak. Nincs tekintet és nincs hallás, és nincs hőérzet, hanem látott, hallott, hideg dolgok mintegy maguktól öntörvényűen léteznek, adják a maguk látványát, csendjét, hidegét. Különös, hogy még a nem-tárgyi érzet-modalitás, a csönd is tárgyi érzéklet jellegűvé, hideggé válik. Ráadásul a „csönd” kétszeres, a világ egészére kiterjesztett tematikai állítása („a csönd kihűl. Hallod-e csont a csöndet?”) a vers materiális hangzósága szintjén a kimondott jelentés ellentétét cselekszi, a „cs” hangok erőteljes alliterációján keresztül igencsak hangos, zajos megjelenésű. Mindezzel együtt, az ontológia következetes kibontásaként az organikus és az anorganikus is abszolút

2015. április 30.

minimumára, önnön struktúrájára, a csontvázra és a molekulákra redukálódik. Minden tiszta struktúrává, létmodellé válik.

Ezüst sötétség némasága
holdat laktol a világra.

A hideg ürön holló repül át
s a csönd kihül. Hallod-e, csont, a csöndet?
Összekoccannak a molekulák.

Milyen vitrinben csillognak
ily téli éjszakák?

A fagyra tört emel az ág
s a pusztaság
fekete sóhaja lebben –
varjúcsapat ing-leng a ködben.

A vitrinben, a látványba állítva a téli éjszaka, egy mélységesen negatív világ található. De ebben a látványban az a furcsa, talán döbbenetes, hogy benne *a nem-látható láthatóságáról* van szó. Az „ezüst sötétség”, az éjszaka háttérén megjelenő holló, a ködbe lebegő varjúcsapat mind olyan tárgy, amely nem-érzékeltetővé vált. Végül pedig a legláthatatlanabb látható, csak az elme absztrakt konstrukciójaként elérhető mégis legtárgyibb alapja az összekoccano „molekulák” következnek. Párhuzamos ezzel a hang eltűnése, illetve egy színesztétikus, hang és hő kontextus kiteljesedése („a csönd kihül”).

Maguk a képek vagy tárgyas, tényszerű kijelentések vagy megszemélyesítések. Ez utóbbiak paradox volta abban áll, hogy a totálisan dezantropomorfizálódott világot egy lényege szerint antropomorf poétikai technikával rögzít. De ezzel nem antropomorfizálódik a tárgy, hanem éppen ellenkezőleg, az emberi mintegy felszívódik a tárgyasban, és állapotyszerűvé, véglegessé, tárgyasulttá válik az a folyamat, amelyről az antitézis rész elején a harang és szív bensőségének cseréje kapcsán olvastunk. A megszemélyesítés tárgyasuló üzenete koherens lelki tendenciákat jelöl, az agresszivitást („tört emel”) és a melankóliát („fekete sóhaj”, a melankólia fekete epéje itt légneművé vált), két olyan állapotot, amelyek a freudi halálösztön képzetköréhez, tehát a személy anorganikussá válásához, a szelf teljes eltárgyasodásához tartoznak.

A *Téli éjszaka* antitézis fázisa a negatívot, a semmit ragadja meg. Ez a semmi a legteljesebben letisztított megalapozó viszonyrendszer egy totális modalitás, amely a lét modern formájának lényege. És József Attila itt, a *Téli éjszaka* második részében ennek a lényegként fellépő semminek, a modern világ általa megélt centrális minőségének a költői megfogalmazását, tárgyi-képi megragadását, analízisét kísérli meg.

c.) Szintézis: a társadalmi tárgy

A Téli éjszaka harmadik része a szintézis logikai lépése. Az átfogó metafizikai konstrukcióban megadott negativitás, antitézis lefordítása történik itt, a látvány-modalitás létből a létezésbe, ontológiából társadalomelméletbe vált.

2015. április 30.

Téli éjszaka. Benne,
mint külön kis téli éj,
egy tehervonat a síkságra ér.
Füstjében tengve
egy ölnyi végtelenbe,
keringenek, kihúnynak csillagok.

A teherkocsik fagyos tetején,
mint kis egérke, surran át a fény,
a téli éjszaka fénye.

A városok fölött
a tél még gőzölög.
De villogó vágányokon,
városba fut a kék fagyon
a sárga éjszaka fénye.

A városban felüti műhelyét,
gyártja a kínok szűrő fegyverét
a merev éjszaka fénye.

A város peremén,
mint lucskos szalma, hull a lámpafény,
kissé odább
a sarkon reszket egy zörgő kabát,
egy ember, üldögél,
összehúzódik, mint a föld, hiába,
rálép a lábára a tél...

Az új beszéd-szint megnyitásként ismétlődik a rész elején a "Téli éjszaka." kijelentés, ponttal lezárva, mintha a vers címe tevődne ki újra, és mintha ennek következtében egy más szinten újraindulna a lét konstrukciójának folyamata. Ebben az ontológiai teret tényleges térré, a szószerint is majdnem kimondott dialektikus logikai "különösség" szintjén működő ("külön kis téli éj") éppen ott látható valósággá transzformálja (mely „megszűnik a valóság *része* lenni, mert a valóság *egészévé válik*"²⁹), önmaga is „végső szemléleti egész”³⁰, de része is a mű teljességének. A figuratív (szimbolikus-metaforikus) mélység ezzel leírásba és ebben a leírt térben megvalósuló történésbe fordul át, metonimikus sorokat fűz össze, azaz a téli éjszaka lényege helyett annak tárgyas megjelenési formáit kutatja fel. Ebben a lezárhatatlan, mindig lényeghiányos metonimikus sorban ott van József Attila marxizmusának számos allegorikus eleme, a vonat, a teherkocsi, a város, a gyár és a proletár.

A létezés tere tér-kép a szó többszörös értelmében. Elsősorban azért, mert mintegy felülről, égi pozícióból látjuk a teret, elsőnek az egész téli éjszakát, majd benne a vonatot, a vonat útját be a városba, aztán a várost, azaz a város peremét, a város tárgyait majd utoljára a tárgyak közé illeszkedő egyént. Egy óriási, hatalmas tekintet birtokosa beszél itt, de nem tudjuk igazán, hogy ki ő. Valószínű az, aki a fegyelmezettségre felszólít, de az sem lehetetlen, hogy a felszólított lett, metafizikai világljárása után képes erre a mindent átfogó tekintetre. Ez a tér azonban, az allegorikus külváros-kép ellenére más, mint a

²⁹ JA ÖM. III. 92. (kiemelés az eredetiben)

³⁰ uo.

2015. április 30.

Külvárosi éj tere: sokkal logikusabb, szerkesztettebb, totálisabb: ott van mögötte az antitézis rész metafizikai rendszere. Nyilvánvaló a téli éjszaka odakint, a városon túl, valahol a teljességben teremődik meg és most ebben a részben a "villogó vágányokon", a "kék fagyon" azaz saját materiális érzéklet-esszenciáin keresztül jut a városba. És az érzéklet szinte kizárólag látás-jellegű, az objektiválódott látvány működik, az ismétlődő „fény” az, ami elárasztja téli éjszaka mivoltában az emberi, társadalmi világot. A téli éjszakát a harangkondulás és a felszálló füst teremtette meg odakint teljességében, és most már a hideg fény abszolútuma viszi be ide a részlegességbe. Van még, a tél totális megérkezése előtt, egy villanása a régi időnek: "A városok fölött a tél még gőzölög" sorban még fennáll valami melegebb pára, és homályosság, amit kitisztít, elsöpör a behatoló éjszaka. Visszatérek még rá, de meg kell említeni a tél behatolásának a végpontját, a személyt, az embert: a nagytotálból, a téli éj teljességéből a behatolás narratíváján keresztül egyetlen pont, a behatolás végpontja emelkedik ki. Minden más eddig a téli éj fényeivel, színeivel (villogó vágány, kék fagy, sárga éjszaka fénye) volt megvilágítva, egyetlen valódi fényforrással látható tárgy viszont az "egy ember". A hozzá betörő téli éjszaka azonban mintha nem találna ott élő testet, csak egy tárgyat, egy "zörgő kabátot", csak valamit, ami "összehúzódik, mint a föld". És csak az utolsó sorban a megszemélyesített tél lépése nyomán jelenik meg az ember testének egy rész a metaforikussá alakított "rálép a lábára a tél" eseményében. De a test még itt is tárgyi marad, akaratlagos, agresszív aktus tárgya, és olyan testrész, amely nem karakteres, nem identifikáló értékű.

Ez a harmadik szintézis egység ismétli a második, az antitézis szerkezetét. Itt is narratíva az első rész (az első három szakasz). Majd a „Tündöklük mint a gondolat maga... résszel párhuzamos a téli éj realizálódása, tárgyi megvalósulása, csak itt már a különösség szintjén, nem a gondolattal kerül párba, hanem a társadalmi objektummal, a gyárral („A városban felüti műhelyét, / gyártja a kínok szűrő fegyverét / a merev éjszaka fénye”). A téli éjszaka epifániája megmeregíti a képet, feláll vele egy totális negatív világrend. A részt záró két szakasz két társadalmi állapot képe, a téli éjszakába helyezett két tárgyi szelf-pozíció, az összehúzó ember és a verset író szerző képe. A szerkezet így követi a kialakulási történet, epifánikus kiteljesedés és stabilizált lét-állapot sorozat logikáját.