

AZ ANALITIKUS BABITS-VERS

1/ Képszerkezetüket tekintve Babits verseit viszonylag jól elkülöníthető típusokba lehet sorolni. A három alaptípust az analitikus-lírai, a szemléletes-lírai és a kvázi epikus versek csoportjai alkotják.

Analitikusnak bizonyos előfeltevések elfogadása után mutatkozik a költő jónéhány lírai szövege. Ezek a – most csak jelezhető – *előfeltevések* egy olyan *fogalomrendszert* szándékoznak megteremteni, amelynek segítségével elsősorban *poetikai* szempontból lehet majd megállapításokat tenni irodalminak tartott szövegekről.

Az előfeltevések bevonása a fogalmi apparátusba egy vonzódást jelez. Ahhoz a gondolkodásmódhoz való közeledésről van itt szó, amely a megismerést nem az „*ismeretlen > megismert*” kapcsolattal véli megragadhatónak, hanem úgy gondolja, hogy inkább a „*valamiképpen már ismert > valamiképpen újra megismert*” összefüggés alkalmasabb az episztemológiai diskurzus lényegének jelzésére.

Az irodalmi diskurzusoknak két alapformája van: az elsődleges (*intentio prima*), amely az alkotó és a befogadó közötti beszédet, és a másodlagos (*intentio secunda*), amely a befogadók mint felek közötti párbeszédet jelenti. Valamely irodalmi műről – a másodlagos irodalmi beszédek kereteiben – még korlátozottan érvényes megállapítások is csak akkor szülehetnek, ha azokat egy „tudományos közösség” legitimálja. Egy ilyen közösség az egy paradigmát használók virtuális együttesét jelenti. Amikor valamennyire is sikeres, azaz megértéssel végződő a műről való irodalmi diskurzus, olyankor az egymás megértésének szándékát mindig támogatja a megszületendő közös metanyelv. A másodlagos irodalmi beszédek felei, partnerei úgy is hozzájárulhatnak a sikerhez, az egymás megértéséhez, hogy már előzetesen utalnak legfontosabb előfeltevéseikre, fogalmaikra, vonzódásaikra. Az irodalmi diskurzus nyelvének szigorítását célzó szándékokat a jobb megértés igénye élteti, táplálja. A definiáltság, tehát a metanyelv felé való elmozdulás persze korántsem jelenti azt, hogy akkor lesz igazán jó, értelmes, hasznos, gyümölcsöző egy diskurzus, ha már sikerül elérni, megteremteni, használni egy tökéletesen kidolgozott, minden elemében, fogalmában pontosan definiált nyelvet. A diskurzusnyelv definiálhatóságnak létezik egy praktikus határa, amelyen túl már zavaróvá, kerékkötővé válhatik, mert a metanyelv a mű nyelve fölé nőhet, elbujánozhatik, megfojthatja az elsődleges nyelvet. Az aluldefiniált és a túldefiniált

metanyelv egyaránt gátolja a megértést, ellene tör, megsemmisíti azt. A definiáltság optimális szintje valószínűleg csak nagyon bizonytalanul adható meg általában. A mértékre való ráélelés lehet a siker forrása. A metanyelv absztrakciós szintjének mértékét a nyelvi (nyelvjáték) közösség előfeltevései, választott céljai, módszerei jelölik ki.

A műről való beszéd *tárgyakról* való szólást jelent. Az irodalom belső tárgyai nem szenzuálisak mint azok, amelyek közvetlenebbül akadnak érzéseink útjába. Ennek ellenére az az irodalom belső tárgyai is doxikus jellegűek, mert az irodalmi megismerés mélyén is ott munkál az az előfeltevés, hit, mely szerint ezek a teremtett és valamiképpen megismert világok is léteznek – ha nem is empirikusan.

Ami megképzik, alakot, formát ölt számomra, az mind tárgy. A lét úgy nyilatkozik meg, hogy tárgyakban állítja önmagát. E megnyilatkozás felfedést, bepillantást jelent: világok felfedését, beljük való pillantást. A lét megnyilatkozását úgy értem meg, úgy fogom fel, hogy *belátom bizonyos világok létezését, és relációkat tételezek* közöttük, valamint bennük. (Halmazok elemei közötti és halmazon belüli relációk.) Különbélc világok tételezése után a tárgyak már ezen világok entitásait és/vagy a közöttük levő viszonyt jelentik.

Irodalomról gondolkodva be kell látnom, hogy több *világot* is meg lehet különböztetni egymástól (amelyek persze állandóan át meg át is tűnnek egymásba). Legalább három világot érdemes és szükséges különállónként látni: az „empirikus/tapasztalati” (E), az „ideális” (I) és a „közvetítő” (K) világokat. (Negyedikként fölvehető a „transzcendens” világ; azonban még megemlítése is sok, kötelezően megnevezendő problémával terhelné meg ezt a bevezetőt.) A három megnevezett világ között többféle relációfajta gondolható el. E relációfajták közül valamelyiknek a választása és explikációja mindig egy világgépet körvonalaz, egy gondolkodásmódról árulkodik.

A három megnevezett világ egymáshoz képest mutatkozik valamilyennek, öltözik egy bizonyos formába, alakba. Az empirikus az, amelyik érzéseink révén is megmutatkozik; az ideálisnak nincs közvetlen kapcsolata az empirikushoz, az intellektusban létezik, kognitív struktúra (például egy irodalmi mű mint jelentés). A közvetítő világ pedig durván azt a nyelvet jelenti, amely az egyes világokon belüli vagy a közöttük lévő (állított, tételezett) viszonyokról informál.

Amikor működik az irodalom mint rendszer, akkor vagy elsődleges irodalmi beszéd keletkezik (az alkotó és befogadó közötti kommunikáció), vagy pedig másodlagos (a befogadók közötti párbeszéd, az általuk létrehozott szövegek); ez utóbbi valamiképpen mindig az elsődleges irodalmi beszédre szól. Ebből az is következik, hogy az elsődleges irodalmi beszéd logikailag, valamint kronológiailag és technikailag is előfeltételezi, megelőzi a másodlagost. Fals elsődleges irodalmi beszédre nem épülhet csak talmi másodlagos.

Amikor másodlagos irodalmi beszéd születik, akkor olyan szellemi mozgásról van szó, amely bár mindhárom világban és között történik, de amely – célját tekintve

– a három világ közül csak az egyikre irányul elsődlegesen. Ez a választott irányultság ott munkál minden diskurzus mélyén.

Ez a munka olyan másodlagos irodalmi szöveg kíván lenni, amely egy előre meghatározott korpuszra támaszkodva a közvetítő világra irányul, mert egy irodalomelméleti, poetikai fogalomnak, a *képnek* kimunkálásához szeretne hozzájárulni.

Kép akkor keletkezik, amikor a befogadó egy bizonyos olvasási stratégiával közeledett a műhöz, és annak segítségével (annak korlátaitói is meghatározottan) megértette azt. A *megértés* tulajdonképpen egy találkozást, egy itt-létet jelent. Az ideális-intellektuális jelentés itt és mostani megjelenését a szövegben. Tehát a kép sem nem *a* jelentés, sem nem *a* szöveg; a kép valamely jelentésnek és ennek a szövegnek itt és most aktuális relációja: a megértés egy lehetséges módja. Látszólag ellentmond a tapasztalat annak a kijelentésnek, mely szerint a kép sem nem tiszta jelentés, sem nem tiszta szöveg, hiszen lehet a szövegről is beszélni – kizárólag a szövegről. De ha a *szövegről* beszélek, azt csak egy már meglévő jelentés felől tehetem meg, mégpedig a *képnek* vagy valamely más közvetítőnek (pl. a ritmusnak, a stilisztizáltságnak, a retorizáltságnak, ...) a segítségével. A másik oldal felől végiggondolva is hasonló következtetés adódik: egy mű *jelentéséről* viszont csak a szövegre támaszkodva lehet beszélni – mégpedig valamely közvetítő (pl. a kép) segítségével. Tehát sem a jelentés, sem a szöveg, csak a közvetítő az, ami egyedül adott az olvasó számára. A szöveg önmagában „láthatatlan”, felfoghatóvá a jelentésből neki juttatott, tulajdonított értelem teszi, mely már a közvetítő világ része. Amint láthatóvá válik a szöveg, már rajta van a jelentés pecsétje. Nem a szöveg jelenik meg, hanem a materián mutatkozó válik láthatóvá: értelmessé. A szöveg az, ami a jelentés felől empirikus a műben.

A jelentés sem ragadható meg önmagában. Amint előtűnik, megpillanthatóvá válik egy bizonyos jelentés, az mindig mint valamely szövegnek a jelentése mutatkozik meg. A jelentés az, ami a szöveg felől ideális az irodalmi műben. Így azt mondhatjuk, hogy az olvasó tisztán sem a jelentésnek, sem a szövegnek nincs birtokában, mert mindkettő olyan világokban rejtőzködik, amelyek hozzáférhetetlenek számára. A közvetítő világ viszont éppen az a terrén, ahol az olvasó érdekében rövid találkozókat adhat e két rejtőzködő szféra.

Ha a közvetítő világ egyik kiválasztott eleméről, a képről gondolkodunk, akkor úgy tűnik, hogy az kétféleképpen mutatkozhat meg, kétféle alakot ölthet. Megjelenhet a *kép mint szöveg*, olyan szöveg, amely valamilyen *jelentéssel* bír; másfelől megnyilvánulhat a *kép mint jelentés*, amely valamely *szövegben* mutatkozik meg. Az első relációban a szöveg nem más mint kép, de a jelentés felé fordultában; a másodikban a jelentés szintén kép, de a szöveg felé fordultában. (Mindezek miatt sem érdemes külön jelentésről és külön vehiculumról beszélni az irodalmi művel kapcsolatban.)

Kép tehát akkor születik, mikor a befogadó számára a közvetítő világban egy bizonyos módon már találkozott a jelentés és a szöveg, mikor ilyen módon, ezzel a stratégiával történik a megértés.

A megértés mélyén a létező önfeltárlását pillanthatjuk meg. A létező fölkinálja a formát (eidos) a jelentés és a matéria (szöveg) közötti híd gyanánt. Ez a forma a közvetítő, az a tertium comparationis, amelyben egymásra vonatkozik, egymásra utalttá válik a jelentés és a szöveg. Ez a forma nem absztrakt, ez a közvetítő nem pusztán elvont reláció, mert a közvetítő mint már valamit közvetített jelenik meg. A forma tehát egyfelől olyan szféra, olyan tertium comparationis, amelyben találkozhat a jelentés és a szöveg, másfelől viszont telített is, mert a már megesett találkozás a maga világszerűségével ki is tölti ezt a szférát. A megértés törekvés: a létező által fölkinált közvetítő elfogadását, érvényesítését majd végső „megtisztítását” jelenti. A megértés egy buktatókkal teli rögös utat jelent, amely még a legszerencsésebb körülmények között sem vezet el a megnyugtató véghez, az autentikus jelentés fölismeréshez – legfőleg csak tarthat felé. A megértéssel a számomra valót igyekszem megvilágítani a jelentésből. Irodalmi szöveg esetében a megértés a képen is fordulhat. Ilyenkor a kép révén kínálja föl magát, mutatkozik meg a jelentés a szövegen. A kép közvetít: kapcsolatot szuggerál, sejtet a jelentés (elsődleges tárgy), a matéria (szöveg) és köztem. A kép a befogadó törekvése: annak szimbóluma és eredménye, hogy az olvasó által, az ő megértésén keresztül találkozhatott a jelentés a szöveggel.

Miután az ontológia felől vetettünk egy pillantást a képre, nézzük meg jelentését egy lehetséges *poetika* keretein belül is. A szövegek *kijelentésekből* állnak. A kijelentések olyan mondatértékű szövegegységek, amelyek mind a morfológia, mind a szemantika felől egységeseknek mutatkoznak. Így a kijelentés a szövegnek olyan közbülső szegmentuma, amely valamely értelmezés felől alkot egységet. Ebben az értelemben a kijelentésnek mint szövegszegmentumnak nincs önálló, független, autonóm léte, mert egy értelmezés (jelentés) felől determinált, viszont valamely értelmezés egy szövegen, szövegdarabon végzett jelentéstulajdonítás. Tehát a képben talál magára egy értelmezés egy szövegdarabbal.

Maguk a szövegek mint valamiképpen szerkesztett kijelentések írhatók le. Amikor kijelentésekkel találkozunk, azokat különféle megértési stratégiákkal szembesítjük. E sokféle megértési módot két csoportba rendezhetjük, s ezáltal megteremtődik a kijelentés két alaptípusa a tétel és a kép. A tételeket létrehozó megértési stratégia denotációs jellegű. A *tétel* gyanánt felfogott kijelentéseket úgy érti meg az olvasó, a dekódoló, hogy felteszi: mind a kijelentések, mind az azokat felépítő jelek csak egyetlen jelentésűek, vagy legalábbis egy jelentés felé törnek. A tételek a nem-szépirodalmi szövegek, művek alapvető szövegszegmentumai.

Egy másik megértési stratégia úgy közeledik a kijelentések bizonyos csoportjához, hogy felteszi: mind a kijelentésnek magának, mind egyes jeleinek több, egymással ekvivalens jelöltje van. Ezek a kijelentések a *képek*. A konnotációs megértési stratégia nemcsak azt ismeri el, hogy a megértés folyamán több jelöltet is számításba kell venni, hanem azt is, hogy közöttük gyakran nem tételezhető különbség érvényesség, érték alapján, sőt épp az ambiguitás lehet ezeknek a kijelentésfajtáknak az egyik sajátos

értéke. A képek többértelműségéből következik ennek a megértési stratégiának másik jellemzője: a jelöltek közötti választás lehetősége, sőt néha kényszere. A képek határai a szövegben leggyakrabban a relatív vagy abszolút mondathatárokkal esnek egybe. Művészi szöveget olvasva a befogadó létrehoz egy autonóm, fiktív világot. Ebben a folyamatban a képi egységeknek általános szerepe az, hogy révükön épül ez a fiktív világ. A képek azok az információs alapegységek, poetikai bitek, amelyeknek egymásutánjából kerekedhetik ki egy autonóm, intencionális világ. A tapasztalati világ megismerése szemléletünk két a priori formája felől történik. A költészet intencionális világokat ismer, épít. A képek adják ehhez az elemi információkat. A képek is binárisak mint a számítástechnika bitjei, mert szemléletünk a priori formái alapján végzik az intencionális világ konstruálását, tehát vagy elsősorban „terére” rajzolnak valamit, vagy elsősorban „idejét” mulatják.

Szerveződésük alapján a képeknek legalább három *szintjét* érdemes elkülöníteni, az egyszerű vagy alapképet (a későbbiekben: kép), a képcsoportot és az össz-képet, amely utóbbi már maga a szöveg-egész, a kép gyanánt fölfogott mű. Egy vers állhat csak képekből, vagy képcsoportokból, vagy képek és képcsoportok kapcsolatából.

A különféle szintű képeket fölépítő összetevők között a relációknak alapvetően két fajtáját, a *képkapcsolásoknak* két típusát lehet megkülönböztetni. A *szemléletes képkapcsolásra* az jellemző, hogy a képfajta összetevői (pl. egy képcsoport képei) közötti koherencia belátása, megtapasztalása érdekében nem szükséges fogalmi absztrakcióval élni, mert a képek „primitív” egymásmellettségükben is egy teljes, autonóm fiktív világ képzetét keltik.

Analitikus képkapcsolásról akkor beszélhetünk, amikor a befogadó csak fogalmi absztrakciók közbeiktatása révén képes koherensnek látni egy képcsoportot vagy magát a művet. A fogalmi absztrakció mint művelet azt jelenti, hogy két, egymás mellett lévő kép között nincs „primitív”, szemléleten nyugvó kapocs, emiatt rajtuk kívül, „kint” kell egy olyan jelentést találni számukra, amely mindkettőjükre egyaránt érvényes, azaz le kell a képeket „fordítani” valamely „fogalomra”, s csak ezen absztrakció, a „lefordítás” révén válik kapcsolatuk értelmessé, tűnik a két kép koherensnek. Az előbbieket analógiájára a *cím és a szöveg* között is tételezhető mind az analitikus, mind a szemléletes viszony.

A kétfajta képkapcsolás között nincs minőségi különbség, elvileg egyikük sem nevezhető értékesebbnek vagy „fejlettebbnek”. Azonban verses lírai művek poetikai rendszerezésének lehetőségét kínálja a kétféle képkapcsolás és az ebből következő kétfajta *képtípus* megkülönböztetése.

Ha a képcsoportot fölépítő képek között nem elsősorban fogalmi kapcsolások funkcionálnak, hanem „primitív” melléhelyezések adják annak belső koherenciáját, tehát ha szemléletes képkapcsolások jellemzők pl. a képcsoportra, akkor *szemléletes képtípusról* beszélünk. Ha azonban a képek között a kapcsolat fogalmi redukció

segítségével történik, ha tehát a művön vagy képcsoporton belüli kohézió analitikus képkapcsolás révén történik, akkor *analitikus képtípussal* állunk szemben.

Maguknak a képeknek mint poetikai egységeknek ilyesfajta szerepe, valamint szemléletes és analitikus típusaiknak az elkülönítése nem következik spontán, magától értetődően a műből, annak kijelentéseiből. Az itt vázolt szereptulajdonítás és distinkció egy paradigma (látásmódra, hipotézis- és előfeltevésorra épülő elmélet) alkalmazásából következhetik – annak elfogadása után.

*

A sok lehetőségű analitikus verstípus variánsai közül a babits-i költészetben szólamvezető szerepe van annak a változatnak, amelynek képei képcsoportokká szerrveződnek, és mind a képek, mind a képcsoportok közötti reláció fogalmi, absztrakt.

Pillanatnyi lehetőségünk az analitikus képkapcsolás néhány szövegen történő szemléltetése – el kell tekintenünk a részletesebb kifejtéstől, az altípusok bemutatástól, a kontraszt (szemléletes képkapcsolás) kínálta bizonyítástól, irodalomtörténeti korrespondenciák jelzésétől. Az Esti kérdés egyik korai megvalósulása a babits-i oeuvre eme verstípusának. Maga a cím nincs szemléletes viszonyban a szöveggel, nem válik általa közelebbivé, érzékletesebbé a vers tárgya, lehetséges világának központi létezői: a kérdés, a kérdések. A cím utal erre a verstárgyra, annak kommunikációs formájára. A cím jelzője a babits-i életműben jártasabb olvasó számára sem jelöli ki egyértelműen még a vers tágabb témáját sem, mert a kérdés vonatkozhatna a szerelemre, a megértett, biztonságos létre, és a kiismerhetetlen világba ejtett ember riadtságára, bizonyágkeresésére is. A szöveggel együtt, pontosabban a szöveg ismeretében a cím igen alkalmas arra, hogy benne sűrűsödjenek mind a kérdést megelőző természeti aura, mind a léthelyzetek; de a kérdés jellegével, irányával, tartalmával nincs közvetlen kapcsolatban a cím.

A szöveg olyan képekből szerveződik, amelyek képcsoportokká állnak össze. Az első képcsoport (1–12 sor) az „est”-et jeleníti meg. A képek kezdetben szemléletesek, mert elemeik összekapcsolása absztrakciók nélkül ajándékozható meg jelentéssel. Kivéve a 4. és 5. sor fordulóját: mert a szemlélet számára már nem „látható”, ami az 5-12. sorok alapján végbemegy, mert az est, ami sötétség is, már előbb mindezt eltakarta (4. sor). Ebből az következik, hogy eddig (5. sorig) a lehetséges világ tudható és „látható” is volt, tudva és „látva” hozta ezt létre az olvasói értelemadás; ezután léte a lehetséges világnak már csak tudható. Ha ez nem villan meg az olvasóban, ha ezt az olvasói utasítást nem veszi észre, és az 5. sortól is az addigi befogadási stratégia szerint olvas, és hozza létre a lehetséges világot, akkor azt képtelen következetesen tovább vinni. Vagy értelmetlenül építi föl ezután a mű lehetséges világát, vagy fölismeri a megváltozott olvasói utasítást, és azzal az absztrakcióval, megszorítással épít tovább, hogy a lehetséges világban ezeket már nem „láthatjuk”, csak tudhatjuk. Az első képcsoport az ember

nélküli szépséget jelenítette meg, úgy, hogy megteremtette az „est”-et, azaz az időt. Az est metaforája, a „bársonytakaró”, majd a képek a tér felől determinálják az estet, az időt. A központi kérdés felől tekintve (39. sor) célja az első képcsoportnak az, hogy az időben-térben, mint keretben létező szépség egyik előfeltételét, az időt megteremtette.

A következő képcsoport (13–36. sor) képei a teret jelenítik meg („nagyvilágban, szobában...”) a neki alárendelt cselekedetek révén. A cselekvések következtében megképzett tér célja a szépség léte másik előfeltételének megteremtése. E képcsoport képei között analitikus a kapcsolat, mert a szemlélet, számára nem következik egyik a másiktól. Koherenciájukat az az elvonatkoztatásból származó fölismerés adja, hogy a vers lehetséges világának szubjektuma a szépséget különösen este éli át intenzíven, este, s különféle helyzetekben. E helyzetek, cselekvések, amelyek nem egymásból folynak, hanem elvonatkoztatás révén teremthetőek meg: absztrakt módon alárendeltek a lehetséges világ beszélője intellektuális pozíciójának, s ez az alárendelés kölcsönzi szigorú koherenciájukat.

Az alapkérdés (39. sor) formája nem kép, hanem olyan – kérdés formájú – kijelentés, amely a képi ambiguitással szemben egyértelműsége tör, tehát: „tétel” – a korábban vázoltak értelmében. Alapeleme, a „szépség” a mű központja, fogalmi centruma is, mert ezt teremtette meg az első képcsoport, s a harmadik képcsoport képei is (40–53. sor) újraalkotják több változatban, képi formában a „tételt”. Ezt megakasztja az 50. sor, amely az alapkérdés variált megisméltése, szintén „tétel” formában. A harmadik képcsoport képei között is analitikus a kapcsolat, mert egymáshoz való kötődésük nem a spontán szemléletből fakad, hanem abból a megfontolásból, hogy a teoretikus alapkérdés lírai inkarnációi mindannyian.

A képcsoportok közti kapcsolat is analitikus, mert nincs közöttük „primitív”, szemléleten alapuló kohézió, nem következik „spontán” egyikből a másik, hanem csak fogalmi absztrakció közbeiktatásával születik köztük, s most már igen erős strukturális kapcsolat.

A mű gondolati költemény, filozófikus líra. Lírává az alapkérdéshez való sajátos viszonya teszi: a mű lehetséges világának szubjektuma nem pusztán a rációhoz intézi argumentált válasz reményében kérdését, hanem saját szubjektív viszonyát jeleníti meg a szépséghez – a léthez: az idő térben teremtett szépségeihez.

Az Édes az otthon c. versnek a refrénjei és az ezekkel megegyező cím közli az olvasó számára röviden a mű alapgondolatát – vélhetjük, s ebben az esetben a vers mintegy illusztrációja lenne az ún. alapgondolatnak; pedig a mű mélyebb üzenete éppen annak megérzékítése, hogy bár a nem-otthon lett legyen éppen lent vagy fönt az értékskálán, a vele szembeállítható otthon mindig „édes”. S hogy az „otthon” a szűkebb családi környezet mellett tágabb szférákat is magába képes ölelni, mintegy koncentrikus körökben tágulva Európáig, azt a babits-i oeuvre kontextusa igazolhatja.

A refrének és az őket megelőző szövegrészek olyan összetett mondatokat alkotnak, amelyeknek alapszerkezetében egy időhatározói alárendelés található: akkor/olyankor édes az otthon, (a)mikor...

Retorikai szempontból a hátravetett főmondat /"édes az otthon"/ tételként is értelmezhető; olyan tézisnek tarthatjuk e kijelentést, amelynek argumentumai az őket megelőzőek. E nézőpontból az egy tételhez tartozó állítások azt hivatottak az olvasó számára egyértelművé, világossá, sőt érzelmileg is közelivé tenni, amit a hátravetett tézis kifejez. Meg kell jegyezni, hogy a tézis nem fogalmi nyelvet használ.

A poétika felől tekintve a művet olyan képeket képkapcsolásokat értelmezhetünk benne, amelyek egy meghatározott elv folytán szervesülnek: rendszerként mutatkoznak meg az olvasó számára. Az alapgondolat, alapézés kétféleképpen megfogalmazott a műben. Egyrészt sűrítve, elvontan tartalmazza azt a cím és a refrén, másrészt megjelenítve, részletezve a szöveg. A verset alkotó képek négy képcsoportba tömörülnek; a képcsoportok és a strófák azonosak. Az első képcsoport, az első strófa képei nem egymásból következnek, hanem az alapgondolatot, alapézést megfogalmazó képnek ("édes az otthon") vannak alárendelve. Az alárendelés itt azt jelenti, hogy a képcsoport képeit nem természetes szemléletesség tartja össze, hanem mindegyik egy absztrakción keresztül szervesül egymás mellé. A „szemlélet” számára pl. abból, hogy „a szőlő leve buggyan” nem következik az, hogy „barnul a fanyar berkenye”; a kalász megszentelésének, a falra arany sávot vető napnak, a rétre futó iskolásfiúknak egymáshoz ilyen alapon aligha lehet közük. Önmagában lehet szemléletesnek tartani az öt képet, de egymáshoz való viszonyuk, egymáshoz tartozásuk nem elsődleges, „primitív” szemléleten fordul. Miután a befogadó elolvasta a teljes szöveget, megértheti, hogy a négy strófa a négy évszakot jeleníti meg az alapgondolat szempontjából. Így a tavasznak jut az első. Ebből következően pl. a strófa két utolsó képét „a nap arany sávot vet fel a falra” és „a vidám iskolásfiúk / táskafület lóbálló rajja / a tanteremből rétre fut” – bár nincs köztük szemléleten nyugvó összetartozás, mégis egybetartozóként értheti meg a befogadó, miután engedte magát megtaníttatni a szöveg által a szöveg képépítésének szabályaira, szabályára. Nem formalizált nyelven megfogalmazva itt az az egyik szabály, hogy a képeket nem egymásból folyó szemléletesség alapján kell elgondolni, hanem pl. az első strófában a tavasz fogalmának alárendelni. Az így előállított képek a strófa végére megteremtik érzékletes (bár nem szemléletes) formában a „tavasz” képzetét, amely mint időhatározó alárendelő viszonyban áll az alapgondolat képével: „édes az otthon”. (Ti. Édes az otthon akkor, mikor tavasz van.)

Hasonlóképpen épül fel a befogadó teremtő gesztusa következtében a többi strófa is mint képcsoport. (Ezt az alapvető képépítő mechanizmust színesíti az, hogy második, negyedik képcsoport néhány eleme között szemléletes képkapcsolás is létezik.) A harmadik strófa képei – pl. „amikor a diót verik”, „mikor szellőztetik a pincét”, „a gazda a tanyán időz”, „őrízni a hegyeknek kincsét / fényes fokossal jár a csósz” – nem a szemlélet számára következnek egymás után, hanem az értelem veszi őket egybe; a

falusi őszt jelenítik meg – például egy ilyen a kijelentésben is absztrahálódhatnak és válhatnak koherensekké.

A képeket úgy érti meg az olvasó, hogy megteremt egy lehetséges világot, amelyben a képeknek nemcsak önmagukban van értelmük, hanem egymáshoz képest jelentésük is létezik.

A képek e kétfajta megszerkesztettsége: a poetizáltság és a lehetséges világ egymást feltételezik. Ugyanarról a dologról beszélünk, de más rendszerben gondoljuk el azt. Ha pl. az első strófa képeihez afelől közeledik az olvasó, hogy miképpen képzelhetőek el egy letséges világ részeként, akkor is ugyanarról a szövegszegmentumról van szó, mint abban az esetben, amikor önmagában vizsgálta azt képként, vagy a képkapcsolásokra figyelt. A mű szövegének mint lehtséges világnak is lehet értelmet adni. Az ebben az értelemben vett világ leírható formalizáltabb és kevésbé absztrakt, formalizált nyelven. Az utóbbi kifejezési formát választva azt mondhatjuk, hogy a mű lehetséges világának eseményei (ezek a poetika szempontjából képek voltak) nem következnek egymásból. E világban az események halmaza úgy létezik, hogy bizonyos időkeretek (évszakok) részhalmazokat képeznek belőlük, s így a részhalmazok elemeinek koherenciáját a létüket garantáló időkeret biztosítja. A négy részhalmaz utolsó elemei ugyanazok, ezek egy speciális részhalmazt alkotnak az elemek között, mert ez determinálja a többit. E kontans elemnek sajátos szerepe van a lehetséges világban. E szerep elgondolásához képzeljük el újból a szöveg lehetséges világának megteremtését. A befogadó amikor irodalomként olvassa ezt a szöveget, elfogadja játékszabályként a következő előzetes utasítást: „Képzeld el” vagy „Teremtsd meg azt a világot, amelyben a következő események történnek meg”: „a szőlő leve buggyan”, „barnul a fanyar berkenye”, „kalászt szentel a dülő útján / az Egyház, az Isten menyé”, / „a nap arany sávot vet a falra”, „a vidám iskolásfiúk / táskafület lóbálló rajja / a tanteremből rétre fut”. Ezek az események meglehetősen „estlegességgel” következnek egymás után – ha kapcsolatukat szemléleti úton próbálnánk létrehozni. A számukra rendelt időtartamban („tavasz”) azonban már koherensekké válnak. Összetartozásuk méginkább szervessé válik, ha a lehetséges világot tovább építi az olvasó. Nevezetesen úgy, hogy e világhoz hozzárendel egy tudatot, amely meghatározott módon viszonyul ehhez a világhoz. Ez a tudat: a beszélő („költő”), a lehetséges világ eddigi eseményeit nemcsak időkeretekbe rendeli (pl. „tavasz”), hanem a refrén segítségével egy erősebb koherenciát is teremt az eseményekkel kapcsolatban, mert egy újabb időkeretet rendel föléljük: e szövegvilági tudat intellektuális működésének időkeretét, amelyben ő a képeket és a refrént egymásra vonatkoztathatja. A refrén világepítő funkciója tehát abban nyilvánul meg, hogy a képek közötti eddigi kapcsolatot – amely a „tavasz” absztrakciója révén létezett – újabbal erősíti. A közelebről nem definiált (kinek? mikor? hol? stb.) értékelő kifejezés: „édes az otthon”, a lehetséges világ eddigi eseményei mellett egy olyan állapot megteremtését képzelheti el, amely nem részletezett önmagában, inkább az eseményekkel való együttállása ismerteti fel az olvasóval, hogy az események ennek az állapotnak más-létei,

az állapot pedig az eseményeknek más léte: összegzése. A többi versszakhoz rendelhető világ-részletek elképzelése után születhet meg az olvasóban az az össz-kép, amelyet elraktároz, amelyet előhívhat, amelynek segítségével majd újból fölépítheti a mű lehetséges világát.

A versszakok itt egyben képcsoportok is; köztük is – mint a képek között – nem szemléletbeli a kapcsolat, hanem absztrakció révén megteremthető.

A *Régen elzengtek Sappho napjai* c. vers szövegének absztrakciókon keresztül történő – megértése segíti a cím szintén absztrakciók segítségével történő megértését, és viszonyuk meglátását. A címet és a vers képeit egy absztrakciós háló tartja viszonyrendszerben egymással.

Sapphó szemléletes módon nincs benne a versben, így szemléletesen a cím nem kötődik a vershez. Kötődik viszont egy elvonatkoztató mechanizmus segítségével, amely úgy működik, hogy a vers erre alkalmas tartalmi elemeit próbálja az olvasó megfeleltetni a címnek tulajdonítható hasonló tartalmi elemmel. Ez nyilvánvalóan – és durván leegyszerűsítve – az a gondolat, meglátás lehet, hogy a beszélő, a „költő” – szerint – az intellektuális („értő agy”) és mívés („zenés Szív”) vers kora lejárt. Ennek a gondolatnak előzetes bejelentése a cím. Egy másik absztrakció magában a címben keresendő; ez grammatikai szempontból mint az alany és az állítmány szemantikai összeférhetetlensége adható meg.

Az absztrakt asszociációkban gyakorlottabb befogadó persze egykettőre azonosítja, inkább összeveti a „Sappho napjai” birtokosjelzős kifejezést pl. Sappho lírájával, azzal a típusú lírával, amelyet a költő neve jelez; és miközben gyönyörködik az elzeng ige muzsikájában, összerak intellektusában egy olyan tartalmat, amely ezeket az elemeket (egy bizonyos típusú lírának és az elmúlásnak fogalmát) egymásra vonatkoztatja; analíziseinek következtében értelmet keres a címnek.

A szöveg képei közötti koherenciát is hasonló módon szüli meg az olvasó. Az első strófa négy képi egységből áll. Az első egy kép („A líra meghal”), a második képcsoport („Nagyon is merész... mint halódó...”), a harmadik képcsoport („Nincs ütem... gyomor álmodik”), a negyedik is képcsoport („A líra elhal, néma ez a kor”). Ha „A líra meghal” kijelentést a szemlélet segítségével próbálnánk megérteni, s főleg kapcsolni a következő képcsoporthoz, igencsak különös, mi több, szadista-erotikus jelenet képzetéhez jutnánk. Ez bizonyára valamilyen „pragmatikus”, nem irodalmi olvasat lenne. (Persze ez a minősítés elvileg nem zárja ki, hogy nem lehetséges ilyen vagy egyéb pragmatikus befogadása is a versnek, csupán arról van szó, hogy a javasolt olvasat nem ilyen.) A harmadik képcsoport („Nincs ütem / jajában többé nincs se szó, se tag: / az értő agy s zenés szív nem beszél, / csak a tüdő liheg, csak a torok / kiált s a szédült gyomor álmodik”) sem közvetlen szemléletesen kapcsolódik az előzőhöz, a meggyötört „kényes leány” figurájához, hanem fogalmi absztrakció révén: a harmadik kép annak közvetítése, hogy a beszélő milyen, a lírára vonatkozó fogalmi jegyek megváltozásából következtette ki tételét („A líra meghal”). Retorikai szempontból is strukturának

mutatkozik a strófa – ha a képei közötti koherenciát megteremtette a befogadó. A retorika felől tekintve az első kép a tézis; ennek magyarázata, bizonyítása a második és a harmadik kép, amely a retorika szempontjából argumentáció. A két egységből argumentumból (képből) álló bizonyítás első fele az érzelmeket, képzeletet célozza meg, második fele inkább az intellektusra hat; ez utóbbinak első ("Nincs ütem / jajában többé, nics se szó, se tag: / az értő agy s zenés szív nem beszél") és második része ("csak a tüdő liheg, csak a torok / kiált s a szédült gyomor álmodik") közötti tagadáson-állításon alapuló ellentét is erősíti az intellektuális jelleget. A negyedik kép pedig ("A líra elhal, néma ez a kor") a rekapitulációnak felel meg, hiszen megismétli a már bebizonyított tételt úgy, hogy még ki is terjeszti érvényét a korra vonatkozó állítással ("néma ez a kor"). A rekapituláció első fele ("A líra elhal") tehát a retorikus szerkezet tételének (részben módosított) megisméltése a bizonyítás után. A bizonyítás a tézisben megfogalmazott tény előzményeire (második kép) és következményeire (harmadik kép) hagyatkozik. A rekapituláció második fele ("néma ez a kor") a bizonyított tézis állításának kiterjesztése (az elhalt líra is néma mint a kor), így a rekapituláció része; azonban argumentum-jellege is van, hiszen okozati kapcsolatban áll az összetett mondat első felével: „A líra elhal”, ezért „néma ez a kor”, vagy: „A líra elhal”, mert „néma ez a kor”. A kontextus, főleg a 16-18. sor az utóbbi értelmezést látszik erősíteni.

Az első és a második strófa képei és képcsoportjai között sincsen „primitív”, szemlélet szülte koherencia, nincs köztük képi átmenet; a társat kereső lélek (második strófa) és a haldokló líra, néma kor (első strófa) között fogalmi absztrakción keresztül létezik csak kapcsolat. Nincs köztük szemléletes viszony, mert a líráról, a kényes leányról, a megváltozott prozódjáról, metrikáról, a már nem létező arányos versről, a néma korról nem alakult ki egy szemléletes egység az első képcsoportban. Persze kialakult egy magasan szervezett, elsődlegesen csak intellektuálisan megközelíthető, absztrakciók révén fennálló versstruktúra. A második strófa képei és képcsoportjai nem folytatják az első valamelyik szövegét, motívumát. A líra, leány, vers motívumát új motívumcsoport követi: a lélek, a világ, a magány (szerelem).

A világhoz fordulás kudarcának, lehetetlenségének az igazolása után csak egy marad a lélek számára: a „kettes csönd”, a szerelem. A versbeli szerelem fogalmát a harmadik strófa képeiből elvonható jelentések értelmezik. Ez az élet „bús”, „menekül”. A hajdani testvérszívvvel szemben ma „nyáj” az ember.

A ma állapota, ahová kényszerül a lét: mocsár, amelyben esetleg „sziget” lehet a lélek, s csak várhatja a „napot”. Helyzete: gubó-lét, amely esetleg azonban „pillét” is szülhet. E sok, különös kép csak abból az értelemről koherens, hogy egy régi, teljesebb léthez képes a ma (a vers lehetséges világnak jelen ideje) állapota: a „szerelem”, a „kettes csönd”: kényszerhelyzet, nem ideális állapot. A vers utolsó képe ("Az istenek halnak, az ember él") is csak a vers ember fogalmából kap jelentést. A szöveg lehetséges világa jelen idejében az ember deformálódott, a milliókban képzelet el magát,

„istenségnek” látja önmagát. Az ezzel szemben álló „ember”-hez, annak tartósabb létezéséhez képest az ilyen „istenek halnak” -mondja rekapitulációjában a lehetséges világ narrátora. Képileg (és logikailag is) ez a kijelentés a „milliók”-hoz, a „testvérek”-hez, a „világ”-hoz kapcsolódik, s a kényszerű „kettes csönd”-höz, mint amely – esetleg („Mit tudod?”) – sanszot jelent, a túlélés – az „istenek” túlélésének – esélyét.

A költemény analitikus képkapcsolásokkal igen koherens szerkesztettséget hozott létre. Ez a típusú képkapcsolás jellemző Babits Mihályra, mondhatni ez a legfontosabb kifejezőeszköze.

KRISTÓF ANDRÁS KOVÁCS

DAS ANALYTISCHE BABITS-GEDICHT

Die Abhandlung beruht auf der intuitiven Erkenntnis, in der ungarischen Lyrik des 20. Jahrhunderts seien das anschauliche und das analytische Gedicht – hinsichtlich der Bildstruktur – auseinanderzuhalten. Für das anschauliche bietet Adys Lyrik die besten Beispiele, das analytische ist dagegen für Babits kennzeichnend.

Der Herausbildung der zwei Gedichtstypen ging die Absicht voraus, den Begriff des lyrischen Bildes zu umreißen. Die als Bilder aufgefaßten Textsegmente, die nach unterschiedlichen Prinzipien miteinander verknüpft werden, erschaffen die zwei Gedichtstypen.

Den Werdegang des analytischen Typs versucht die Abhandlung durch die skizzenhafte Analyse dreier Babits-Gedichte (Esti kérdés, Édes az otthon, Régen elzengtek Sappho napjai) zu zeigen.