

Reuven Tsur

Babits Mihály: “Esti kérdés” — a költészet és a versmondás műhelytitkaiból

Vers és filozófia kényes összefüggéseit feszegeti éppen Babits Mihály a költészetéről, a „titokzatos mesterség”-ről szólván. „A legsodálatosabb – mondja Babits –, hogy a túlságosan mély, vagy bölcs tartalom még árt is a versnek. Mindenki tudja ezt. Vannak kiváló és nagyratörő költők, akiket ez ölt meg. Súlyval terhelve nem lehet röpdülni; s itt aztán mindegy, ha a teher csupa arany és drágakő is...” Szerencsére maga Babits Mihály éppen olyan költő, aki tud súlyval terhelve röpdülni, s ennek köszönhetjük többek közt az Esti kérdést, a magyar filozófiai költészet egyik legszebb, klasszikus darabját. (Nemes Nagy Ágnes)¹

I. A költészet műhelytitkai

A nyelv természete szerint logikus és fogalmi. Természeténél fogva fogalmi tudás, nem illanó intuíciók és misztikus megérzések közvetítésére alkalmas. Még olyan szavak is, mint az *asztal*, *intuíció* és *misztikus*, nem konkrét tárgyakra, illetve illanó, sejtelmes megérzésekre vonatkoznak, hanem azok elvont fogalmára. Ezek szerint olyan kifejezéseknek, mint például a “misztikus költészet”, önellentmondást kellene tartalmazniuk. De tudjuk, hogy ez nem így van. Az angolszász irodalomelmélet megkülönböztetést tesz “mondás” (*telling*) és “mutatás” (*showing*) között. A költő nemcsak “megmondja”, hogy a versben illanó intuíciók és misztikus megérzések találhatóak, hanem inkább “megmutatja”, “láthatóvá teszi”, érzékelteti. Az olvasó nemcsak megéri, hanem közvetlenül észleli ezeket. A költők állandóan költői technikákat keresnek, hogy azt a benyomást kelthessék: a vers szavai nemcsak fogalmi tudást, hanem valamilyen intuitív meglátást, misztikus bepillantást is közvetítenek. Ebben a dolgozatban Babits *Esti kérdését* fogom elemezni, hogy rámutassak arra: hogyan kelti olvasóiban azt a benyomást ez a vers, hogy nemcsak ésszerű tudást, hanem fogalom-előtti, illanó meglátásokat is észlel. Valaki megjegyezte írásmódomra vonatkozóan: „Döntsd el végre, hogy esszéista vagy analitikus módon akarsz-e írni!” E dolgozat alcíme arra céloz, hogy a titokzatos mesterség intuícióira esszéista módon utalok; és analitikus eszközökkel mutatok rá arra, hogyan erednek ezek az intuíciók a vers fogalmi nyelvszövedékéből. Előljáróban meg kell mondanom, hogy véleményem eltér Nemes Nagy Ágnes nézetétől, miszerint az *Esti kérdés* a magyar filozófiai költészet egyik legszebb, klasszikus darabja. A vers filozófiája igen könnyű fajsúlyú: s ha mégis irodalmi remekműnek tekinthető, az annak köszönhető, hogy e vers az intuitív belátáshoz a fogalmi nyelven keresztül juttatja el olvasóját.

Mint említettem, a költők állandóan költői technikákat keresnek, hogy azt a benyomást kelthessék: a vers szavai nemcsak fogalmi tudást, hanem valamilyen emocionális élményt, intuitív meglátást, misztikus bepillantást közvetítenek. Rába György hosszadalmasan magyarázza, hogyan hatott Bergson gondolkodása Babitséra.² Egy olyan Bergson-idézetet kívánok hozni, amely nem a verstartalomra, hanem a vers befogadására vonatkoztatható, olyan verstechnikákra, amelyek az intuitív meglátás és misztikus bepillantás benyomását kelthetik. Amikor Bergson a “metafizikai intuíciónál” szól, gyakorlati utasítást is ad, hogyan lehet ilyen intuíciót elérni: azt ajánlja, hogy sokféle tárgy egymás fölé helyezett képét idézzük fel egyidejűleg. “Ha minél különbözőbb képeket választunk, megakadályozzuk, hogy bármelyikük bitorolja annak az intuíciónak a helyét, amit fel kellett volna idézzen; különben vetélytársai elűznék.”³ Ez a leírás sokfajta verstechnikára alkalmazható, még olyan költőknél is, akik megelőzték Bergson — nem valamely látnoki előérzetnek köszönhetően, hanem mert Bergson itt az emberi kognitív rendszer egyfajta működését írja le. Tudatos folyamatokban egyetlen hírszekvencia áll a figyelem központjában, “bitorolja” a teljes figyelmet; emocionális, intuitív és misztikus folyamatokban pedig a rivális szekvenciák megakadályozzák egymást abban, hogy bármelyikük bitorolja a

¹ NEMES NAGY Ágnes: 64 *hattyu*. Magvető Kiadó, Budapest, 1975.216.

² Rába György: *Babits Mihály költészete*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. Bergson a szabadító: 313-345.

³ Bergson idézi Anton EHRENZWEIG: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. Braziller, New York, 1965.

többiek helyét.

A 13-34. sorokban felsorolt képekről szólva Rába György Szabó Lőrincre hivatkozik, aki “a térben és időben átéltsépségnek ezt az egyenrangú részekből álló fősorolását, nagyszabású szinkronizáció’-nak keresztelte el”.⁴ Itt a *vagy* kötőszó a leírásokat úgy állítja be, hogy azok csak a nyelvi sorrendben követik egymást; de a leírt helyzetek egyidejűek, egyenértékűek és felcserélhetők. Egyúttal némi bizonytalanságra is utal; ezt a *bárho* helyhatározó is megerősíti. Mivel e leírások többnyire apró részletekre is kiterjednek, teljes figyelmünket igénylik; ugyanakkor a befejezetlenség benyomását is keltik: mielőtt megtudhatnánk, hogy mi történik bármelyik felsorolt helyen, már a következő hely említődik. Így egyik kép sem bitorolhatja a többiek helyét.

A kritikusok egy része (Szabó Lőrinc, Nemes Nagy Ágnes és mások) szerint az egész vers egyetlen mondatból áll. “Ez az ötvenhárom soros mű egyetlen mondat. A végén sorakozó kérdő mondatok is karon fogva – a babitsi helyesírás szerint kisbetűvel – következnek egymás után, hiszen egyetlen alapkérdésnek csupán a változatai.”⁵ Rába György viszont, azt állítja, hogy “nem így van”. Ez a nézeteltérés az esszéista írásmód hátulütőire vall. Sem Rába György, sem Nemes Nagy Ágnes nem hivatkozik a középiskolában tanult nyelvtani szabályokra. Az előző a “költő ihlettörténeti vallomására” utal; az utóbbi inkább azt állítja, hogy “hiszen egyetlen alapkérdésnek csupán a változatai”. Egyik sem megbízható érv. Egy félbe hagyott versben lehet befejezetlen mondat, amelyet azután a költő befejez, amikor befejezi a verset. És az “egyetlen alapkérdés változatai” lehet párhuzamos, önálló mondatokban vagy mellérendelt összetett mondatban kifejezni. Ami a középiskolában tanult nyelvtani szabályokat illeti, azok sem döntenek el itt a vitát: a kérdések képezhetnek párhuzamos önálló mondatokat vagy mellérendelt összetett mondatot. Valószínűleg a “*vagy vedd példának a piciny fűszálat*” nyelvtanilag új mondat, még ha kisbetűvel kezdődik is; és a következő két összetett mondat is lehet nyelvtanilag önálló.

Nemes Nagy Ágnes kijelentő mondatát tehát nem megállapításként, hanem nyomatékos javaslatként kell értelmeznünk: ‘Olvasd a verset úgy, mintha mindössze egyetlen mondatból állna.’ De nem ez itt a fő kérdés. Amint azt már Quintilianus megjegyezte, nem az a fontos, hogyan hívják az embereket, hanem az, hogy hogyan cselekszenek;⁶ és éppúgy nem az a fontos, hogyan hívjuk a stilisztikai eszközöket (jelen esetben: egy vagy több mondat), hanem hogy mi a hatásuk. Ez a meglátás a mai napig érvényes. Valóban, Nemes Nagy Ágnes megválaszolja azt a kérdést, hogy milyen hatást tesz az a tény, hogy a vers mindössze egy mondatból áll: “Ez a hosszú vers mondat [...] már önmagában is elárul valamit a versről. Azt, hogy egyetlen gondolatért született, a ‘miért élünk?’ kérdésért, egy célja, egy középpontja van ...”⁷ Ez jól hangzik. De egy “hosszú versmondat” nem árul el semmi ilyesmit. Egy hosszú, kanyargó, alárendelt mondat általában, mint itt is, több komplikált gondolatot is közvetíthet egy szuszra. Rövid, párhuzamos, önálló (vagy mellérendelt) mondatok pedig igen gyakran egyetlen gondolatot ismételnék. Jelen esetben az “egyetlen alapkérdés változatai” a vers éppen abban a részében nyújtja, amelyben a mondatok mellérendelt összetett mondatnak vagy önálló párhuzamos mondatoknak egyaránt tekinthetők.

Nekem úgy tetszik, hogy a kérdés egyáltalán nem ilyen egyszerű. Akár egyetlen mondatból, akár több mondatból áll a vers, a stilisztikai hatás szempontjából nagy különbség van az első tizenhárom sor és a folytatás között. A vers első szava (“*Midőn*”) alárendelt mondatot kezd, és befejezetlenségi érzést ébreszt, amíg meg nem jön a főmondat. A főmondat csak a tizenharmadik sorban jelenik meg (“*Olyankor ...*”), enyhítvén a várakozás feszültségét. A leírás képei egymást követve haladnak előre, de nem bitorolhatják teljes figyelmünket: arra kényszerülünk emlékezni, hogy egy befejezetlen alárendelt mondat még mindig várja a felszabadító főmondatot. A tizenharmadik sort követő képek pedig mellérendelt (vagy párhuzamos önálló) mondatokból állnak: a mondatok vége nem kelt várakozást a következő mondatra. Itt nincs se feszült várakozás, se felszabadulás.

Az első harmincöt sor mondattani szerkezete tehát fölöttébb figyelemreméltó.

Az első négy sor alárendelt mondatot tartalmaz: a mondat lényege: “*Midőn az est ... a féltett földet lassan*

⁴ RÁBA György: i. m. 318.

⁵ NEMES NAGY Ágnes: i. m. 218.

⁶ QUINTILIAN (No Date) *Institutio Oratoria*. H. E. BUTLER (trans.) London and Boston. Loeb Classical Library. Book IX. Chapter 1 :8. 353.

⁷ NEMES NAGY Ágnes: uo.

eltakarja”. A közbeeső rész “az est” további kibontakozását viszi végbe. A “*Midőn*” kötőszó a mondat alárendeltségére utal. A következő hét sor tovább bővíti az alárendelt mondatot: az “eltakarja” igéhez fűz további hosszadalmas módosítást. Ami a tartalmat illeti, ez a tizenkét sor a kifinomult észleletekre vonatkozik, és nem tartozik a “Miért élünk?” kérdéshez.

Csak tizenkét soros várákozás után jön meg a főmondat (a tizenharmadik sorban). A főmondat bevezetésül az “*olyankor*” határozószó röviden összegzi az előző tizenkét sorra kiterjedő “*Midőn*” által bevezetett időhatározói mellékmondatot. Az alárendelt mondat, amennyiben a főmondatot jósolja meg, “határozott irány érzetét” kelti. De az olvasó kénytelen egyúttal emlékezni arra is, hogy a kötélnek maradt egy szabadon lógó vége, ami így egyszerre a bizonyosság és a bizonytalanság pszichológiai légkörét sugallja. A főmondat megszünteti a mondattani szerkezetből eredő bizonytalanság-érzést, és most a térre tereli a figyelmet: “*olyankor bárhol járj a nagyvilágban*”. Ezt huszonkét sorra terjedő, hosszú mellérendelt mondat sor követi, amely nem hagy szabadon lógó véget. De itt a “*bárhol*” helyhatározószó és a hétszer ismételt “*vagy*” kötőszó kelt tétova, bizonytalanság-érzést. Minden egyes mellérendelt mondat egy további szituációt ír le, nem mint folytatást, hanem mint a “*vagy*” kötőszó által bevezetett alternatívát, fokozva a bizonytalanságot. A huszonharmadik sorban pedig az “*ott*” helyhatározó megint “helykitöltésül” szolgál a megelőző helyleíró mondatok tömegét összegzendő, s visszamenőleg (ha nem is mondattanilag, de jelentésstanilag) a helyleírás-sorozat alárendeli annak a (mellérendelt vagy önálló) mondatnak, amely végre megmondja, hogy mi történik “*ott*”. Csak ezt követően érünk el a vers csúcspontjához, a dolgok értelmére vonatkozó kérdések halmozásához: “*ott emlékektől terhes fejedet a márványfoldnek elcsüggesztheted; ... mégis csak arra fogsz gondolni gyáván*”.

A fenti fejtegetésekből következik, hogy az *Esti kérdés* nem egyszerűen az élet értelmére vonatkozóan tesz fel kérdéseket, hanem azt a futó pillanatot próbálja elkapni, amikor az ember hirtelen bepillantást nyer az élet értelmébe vagy szépségébe. A fő mondanivaló nem a filozófia, hanem a pszichológia területéhez tartozik. A vers utolsó tizenhárom sora filozófiai léggömbökké fúj fel egy hosszú sor kérdést az élet leginkább magától értetődő jelenségeinek értelméről, s így könnyen a Szabolcska Mihály-féle álnaiv csodálkozássá fajulhatna, amit Karinthy a következőképpen parodizált:

*A mi falunkba nyáron nő a zab
És éjszaka van, ha nem süt a nap;
Forgácsot vág ki fábul a gyalu,
Csodálatos, csodálatos falu.*⁸

Hogy miért nem ez történik, annak oka éppen az, hogy itt nem a filozófiai gondolatok súlya számít, hanem a bepillantás-élmény érzetése. A vers nagysága a gondolat, a ritmus, a figuratív nyelvezet és a mondat összjátékának bonyolult szerkezetében rejlik, amely felkészíti az olvasót a kifinomultabb értelem befogadására.

E szerkezet megvilágítása céljából a Gestalt-pszichológia néhány alapvető elvét kell tisztáznunk. A Gestalt-pszichológia (alak-pszichológia) azt kutatja, hogyan szervezi az elme az észleleteket erős, könnyen felfogható, jól kirajzolt, illetve gyenge, elmosódott alakokká. Az utóbbival kapcsolatban Anton Ehrenzweig “alak-mentes” és “dolog-mentes” jellegzetességekről beszél (*Gestalt-free and thing-free qualities*). Ehrenzweig hosszasan idézi Bergson azon bekezdéseit, amelyekből a “metafizikai intuíciónak” szót idéztem fentebb, és a következő megjegyzést fűzi hozzá: “Amit Bergson metafizikai intuíciónak nevez, az egy alak-mentes látás, ami egymásra helyezett észlelésre alkalmas.”⁹

Az erős alakoknak tipikusan racionális jellege van; a gyenge alakoknak pedig emocionális, intuitív jellege. Rudolf Arnheim, aki a vizuális művészetekre alkalmazza a Gestalt-pszichológiát, ezt a kapcsolatot azzal magyarázza, hogy a gyenge, elmosódott alakok fogékony, érzékeny, “befogadó” hozzáállást kívánnak; az erős,

⁸ KARINTHY Frigyes: *Így írtok ti*. SZABOLCSKA Mihály: *A mi falunkból*. .. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1954. 50.

⁹ “What Bergson calls metaphysical intuition is a gestalt-free vision, capable of superimposed perception.” Anton EHRENZWEIG: i. m. 34-35.

jól kirajzolt alakok pedig a célszerű, aktívan szervező elme termékei.¹⁰ Leonard B. Meyer pedig, aki a zenére alkalmazza a Gestalt-pszichológiát, így fogalmazza meg ezt a jelenséget: “Mivel a jó alak ,értelemteljes’ ebben az értelemben, a bizonyág, biztonság és nyilvánvaló szándék pszichológiai légkörét sugalmazza, amiben a hallgató az ellenőrzés, irányítás és erő, valamint specifikus tendencia és határozott irány érzetét észleli.”¹¹ Ezt a felfogást a Rorschach-teszt empirikus leletei is határozottan támogatják. Konvergens, egybevágó szerkezetek tipikusan erős alakokat, divergens, megoszló szerkezetek pedig gyenge, elmosódó alakokat képeznek. Bergson metafizikai intuíciója ilyen “megoszló szerkezet” eredménye. Babits hosszú alárendelt mondata, s később az alternatív szituációk felsorolása ilyen megoszló figyelmet hoznak létre.

A vers első három szava időpontra vonatkozik: “*Midőn az est*”. A “*midőn*” kötőszó időhatározói mellékmondatot vezet be; és az “*est*” főnév időpontra utal. A leírt percekben rendkívül kifinomult érzékelések vezetnek a rejtelmes bepillantás élményéhez. Itt olyan eszközt találunk, amelyet a költők az illanó, fogalom-előtti érzetek ébresztésére használnak: a szinesztéziát.

Ullmann István, az oxfordi egyetem híres romanisztika professzora szinesztétikai tanulmányait az érzékek hierarchikus felfogása keretében folytatta (a szinesztézia két vagy több érzék közötti átvitel-folyamat). A látási érzék a “legdifferenciáltabb”, vagyis vele lehet a legtöbb megkülönböztetést tenni (a gazdag formákra és a színekre vonatkozólag), a tapintás-, a hő- és a súly-érzések a legkevésbé differenciáltak, mert velük lehet a legkevesebb megkülönböztetést tenni; olyannyira, hogy egymástól is nehéz megkülönböztetni őket. E két véglet között van a hallás, a szaglás és az ízlelés, ebben a csökkenő sorrendben. Ullmann úgy találta, hogy a természetes irány a szinesztétikus átvitelben az, hogy a forrás-érzék alacsonyabb a hierarchiában, mint a cél-érzék. A “lágú hang” és “lágú szín” például természetesebben hangzik, mint “hangos” vagy “C dúr” vagy “színes” vagy “zöld tapintás”. Amikor Tóth Árpád azt írja, hogy “*Egy kirakatban lila dalra kelt / Egy nyakkendő*”, a szinesztétikus metafora inkább elmés, “modern”, mint élményszerű hatást kelt. Amikor pedig azt írja, hogy “*És zokog egy felhorzolt illaton / Mert vesztett édent éreztet vele*”,¹² a metaforának kifejezetten élményszerű jellege van.

Ullmann statisztikái szerint a magyar, angol és francia romantikus költők műveiben többszörösen gyakoribb az olyan szinesztétikus átvitel, ahol a forrás-érzék a cél-érzéknel alacsonyabb, mint fordított irányban. Ennek megfelelően a leggyakoribb forrás-érzék a tapintás; de meglepetésére a leggyakoribb cél-érzék nem a látás, hanem a hallás érzéke volt, a második a megkülönböztetés hierarchiájában.¹³ Ullmann magyarázatától eltérően én a következőképpen magyaráztam ezt az eredményt: Először is, a “lágú hang” és a “lágú szín” kifejezések a hangok és a színek meghatározatlan, nehezen megfogható sajátosságaira vonatkoznak, amit a világosan meghatározott fogalmi nyelv nemigen tud visszaadni. Mégis, ilyen meghatározhatatlan intuíciókat nyelvileg úgy lehet érzékeltetni, ha a differenciáltabb érzékről a kevésbé differenciált érzék jegyében beszélünk. Másodsor pedig a stabil, látható alakok ellenállnak az egymástól távol álló érzékletek egymásba olvasztásának; a hallás-érzékben viszont nem lehet stabil, látható alakokat észlelni, s ezért az egymásba olvasztás simábban zajlik le. Ez utóbbi feltételezést megerősítik a kolozsvári Dombi Erzsébet kutatásai, aki Ullmann kísérleteit a huszadik század eleji magyar impresszionista költészet szinesztétikus metaforáira terjesztette ki.¹⁴ Dombi eredményei nagyjából megfelelnek Ullmannéinak. De ebben a vers-korpuszban a leggyakoribb cél-érzék a látás volt, csak hogy ez nem az alakokban, hanem a tárgyaktól elvonatkoztatott színekben nyilvánult meg, amit Ehrenzweig alak- és dolog-mentes entitásoknak hívna.

Babits versének első tizenkét sorában a látási és a tapintás-érzék kölcsönhatása egy mindent átfogó légkör

¹⁰ Rudolf ARNHEIM: *Art and Visual Perception*. Faber & Faber, London, 1957

¹¹ “Because good shape is intelligible in this sense, it creates a psychological atmosphere of certainty, security, and patent purpose, in which the listener feels a sense of control and power as well as a sense of specific tendency and definite direction” Leonard B. MEYER: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago UP, Chicago, 1956. 160.

¹² TÓTH ÁRPÁD: *Körúti hajnal; Bazsalikom*

¹³ Stephen ULLMANN: “Panchronistic Tendencies in Synaesthesia.” In *The Principles of Semantics*. Blackwell, Oxford, 1957. 266-289.

¹⁴ Erzsébet DOMBI: *Synaesthesia and Poetry*. Poetics II (1974) 23-44.

erős érzelmi hatását hozza létre. Est és sötétség betöltik az egész észlelhető teret. A látási érzék birodalmához tartoznak, de — Anton Ehrenzweig szavaival élve —, ezek alak- és dolog-mentes entitások (*Gestalt-free and tking-free entities*). A “lágý” és a “sima” pedig a tapintás-érezék birodalmához tartoznak. A bársony legjellegzetesebb tulajdonságai is ehhez a birodalomhoz kötődnek: lágý, de vastag, sűrű, bolyhos.

Az első rímpár mindkét szava: “takaró”; az első sorban melléknévként, a másodikban főnévként. Mindkét esetben a tapintás-érezék irányából módosul: “lágýan”, illetve “sima, bársony”. A “takar-” tö háromszor fordul elő ezekben a sorokban, a “lepel” is háromszor. S ehhez még hozzájön a “terít”. A metafora alapja vizuális, de negatívan: ami el van takarva vagy leplezve, az nem látszik; s ami sötétben van, az sem látszik. Továbbá a takaró, a lepel és a sötétség mindannyian a térben folyamatosan “terjednek el”. Mindez egymagában nem nagyon forradalmi. Baudelaire például *Áhítat* című szonettjében írja: “*Et comme un long linceul trainant à l’Orient*” (Tóth Árpád fordításában: “*S Keletre hömpölyög hatalmas gyászlepel*”). De a takarónak van egy másik vonása is, amely egyáltalán nem tartozik e metafora alapjához: a kiterített takaró (vagy lepel) a bőr teljes felszínét érinti, és kevésbé differenciált érzékelést kelt. Ily módon az alak- és anyag-mentes est és sötétség kellemes, nem-differenciált, megfoghatatlan észlelés illúzióját kelti. Mintha az ember a sötétségben mártózna meg, mint valami kellemes fürdőben, felfüggesztve a határokat az “én” és a “nem-én” között. Freudi kifejezéssel élve, az “*oceanic dedifferentiation*” elgyöngített élményét éli át.¹⁵

Az “*óvatosan*” gyöngédséget vagy legalábbis csökkentett energiát sejtet. A következő nyolc sor a “súlytalan súly” benyomását kelti: vagyis egy kevésbé differenciált érzékben a legkevésbé észlelhető hatást, a “könnyűséget” (ami József Attila hajnali eszméletében “csilló könnyűség lebeg”-gé válik). A lepel könnyebb, mint például a takaró vagy a paplan. De némi súlya mégis van. Itt viszont a mindent betakaró lepel súlya oly csekély, hogy a legfinomabb, leghajlékonyabb, legkényesebb dolgok, mint a fűszál, a virág vagy a hímes lepke szárnyán a zománc sem sérül, vagy görbül meg a súlya alatt.

Súly- és tapintás-észleletet csak anyag, azaz tömeg kelthet. A fenti leírás az estet és a sötétséget súlytalan, alaktalan, meghatározhatatlan tömegként fogja fel. Ez a végtelenségig kifinomult érzet olyan, mintha az ember testének a felülete (felszíne) rendkívüli módon hangsúlyozódna. Így a természeténél fogva konceptuális nyelv nem-differenciált, nem-konceptuális élményt közvetíthet. A fenti megkülönböztetések jegyében ez az illanó, alak- és dolog-mentes légkör rendkívül fogékony, érzékeny, “befogadó” hozzáállást tételez fel.

Hogy e leírás emocionális jellegét jobban megérthessük, egy további megkülönböztetést kell tennünk. A látásnak két különböző módja van: az alakok, a formák érzékelése, valamint az orientáció. A látható alakoknak stabil, jól körülhatárolt vonalai vannak, amelyeknek a segítségével könnyen el lehet választani a tárgyakat egymástól és az észlelő egyéntől. Mint megfigyeltük, ez a mód általában racionális hozzáállással jár. Az orientációhoz fluid, összefolyó, elmosódó észleletek társulnak. Nemcsak a tárgyak közötti határvonal mosódik el, hanem a külvilág és az észlelő egyén közötti is. Az orientáció folyamán az egyén a maga teste és a láthatár által körülzárt űr közötti viszonyt észleli. Ez a mód inkább intuitív és emocionális, mint racionális. Babits verse ilyen illanó, alig érezhető, diffúz érzetek benyomását kelti, ami a körülzáró űr érzékeléséből ered.

A látás két különböző módja közti átmenet pillanatát Radnóti *Hetedik eclogája* kapja el:

*Látod-e, esteledik s a szögesdróttal beszegett, vad
tölgykerítés, barak oly lebegő, felszívja az este.
Rabságunk keretét elereszti a lassu tekintet
és csak az ész, csak az ész, az tudja, a drót feszülését.*

A szögesdróttal beszegett tölgykerítés és barakk nyilvánvalóan az alakok világához tartozik. A tölgykerítés és a barakk először “*oly lebegő*”, aztán “*felszívja az este*”; s végül “*Rabságunk keretét elereszti a lassu tekintet*”. A közvetlen percepcióban a szilárd alakok lebegő, alaktalan és dolog-mentes estévé változnak át, és a közvetlen tér a végtelenbe mosódik. Az ily módon észlelt világban nincsenek stabil tárgyak, csak fluid észleletek és általános irányok. Az alak- és dolog-mentes entitások közvetlen észlelésének sajátos érzelmi jellege van. De a drót

¹⁵ S. FREUD: *Civilisation and its discontents. Complete psychological works*. Trans. James STRACHEY and Anna FREUD. Hogarth Press, London, 1961. vol. 21. 68.

feszülését már csak az ész tudja, már nem lehet közvetlenül érzékelni. S a szilárd tölgyszerítésnek csak közvetett érzelmi hatása lehet: azáltal, amit jelképez, azaz a szituáció által, amelynek ez szerves része (*pars pro toto*).

Hogy még jobban megmutassuk Babits versének emocionális jellegét, hasonlítsuk össze első két sorát Bodor Béla *Babits Mihály-palimpszeszt-je* megfelelő sorával:¹⁶

*Midőn Az Est, e zörgőn takaró
festékilatú papir takaró*

”Az est” Babits versében az elvont, alak- és dolog-mentes “sötétségre” vonatkozik, amely betölti az egész észlelhető űrt, aminek a kellős közepén van az észlelő egyén. A saját helyzetét meghatározó folyamat a körülvevő térben az orientációhoz hasonlatos. “Az Est” (nagybetűvel) a palimpszesztben egy hírlap neve. Babits versében “*e lágyan takaró I fekete, síma bársony takaró*” minden szavát átvitt értelemben kell értelmezni. A *bársony*ban például az elvont “est” törli az anyagi komponenst, és a “lágy, bolyhos, sűrű” komponenseket átviszi a szintén átvitt értelmű *takaróba*. Az észlelő egyén nem különül el az esti tértől, hanem azon belül találja magát, és ahhoz viszonyítja önmagát (a szerint orientálódik). A palimpszesztben pedig “*e zörgőn takaró / festékilatú papírtakaró*” minden szavát szó szerint kell érteni. “*Papírtakaró*”, vagyis az újságpapír, a kívülálló és az egyéntől elkülönülő stabil fizikai tárgy — habár az egyén, kívülről, testi érintkezésben lehet vele. Az *Est* cím a hírlap elvont, nem-érzékelhető aspektusát, a *zörgőn* határozószó pedig a hírlap kézzel fogható anyagi megtestesülését emeli ki: az alak- és dolog-mentes minőség stabil “dologgá” változik. Ennek ésszerű jellegén alapul e sorok elmés hatása is.

A palimpszeszt elmés-ironikus hangnemét még egy kétrétű elem erősíti meg. Vegyük szemügyre *az est* kifejezést és a két *takaró*t. Ezekben a szavakban a két szöveg között szélsőséges emocionális irányzat-változás észlelhető. Az emocionális irányzat változása kapcsolatban van azzal, amit a neoklasszikus költők és kritikusok igaz és hamis elmésségnek neveztek (a modern költők elméssége hamis elmésségnek számítana a neoklasszikusok szerint — dicséretükre legyen mondva, ha nem fogadjuk is el értékítéleteiket, leírásaik ma is rendkívülien hasznosoknak bizonyulnak). Joseph Addison szerint az igaz elmésség hasonló értelmű szavak össze hasonlításán, a hamis elmésség pedig hasonló hangzású szavak összehasonlításán alapul. Ezek szerint minél kisebb a változás a szavak külső formájában a két szöveg között, és minél nagyobb az értelem változása, annál élesebb a változás elmés hatása. Itt *az est*ben csak a kezdő kisbetűk váltak nagybetűkké, a beszédhangok nem változtak; de az értelem szélsőséges változáson ment át: az elvont időpont és sötét légkör egy hírlap nevévé változott; és a két *takaró* betű szerint megmaradt, de az átvitt értelem helyére a szó szerinti értelem került a palimpszesztben. Alexander Pope a következő párversben határozta meg az igaz elmésséget:

*True wit is Nature to advantage dress'd,
That oft was thought but ne'er so well express'd.*¹⁷

Mondhatnám, Babits leírása kedvezően, előnyösen, kitisztult formájában mutatja be a természetet; a padon-alvó, újsággal-takarózó otthontalan viszont hátrányára “öltözteti”. Feltételezhető, hogy ha Babits illatokról is beszélne, nem épp nyomdafesték-illattal ruházná fel a természetet. Tehát nemcsak a szavak szélsőséges értelem-változása jellemzi a két szöveg közötti átmenetet (*az est* — *Az Est*), ami egymagában is elmés hatást tenne, hanem ez a változás további változással jár, előnyösről hátrányosra fordítván a természet bemutatását, ami szintén ironikus hatást tesz.

Babits helyesírásának érdekes vonása, hogy a következő három szó írása nem szokásos: *óvatossan*, *fűszál*, *egyenessen*. Még figyelemreméltóbb az, hogy a hangfelvételen Babits így is ejti ki ezeket a szavakat: dupla *s*-sel és rövid *ü*-vel.¹⁸ A többi felolvasók egy része egy *s*-sel és hosszú *ü*-vel ejti. Ez esetben további hang-manipuláció

¹⁶ *Babits Mihály-palimpszeszt*. Holmi 2005. július

¹⁷ Alexander POPE: *An Essay on Criticism*. 1711. 297-298. sor

¹⁸ A *Varietas Delectat* 3 (Hungaroton 14279) lemezen négy felolvasásban (GÁBOR Miklós, KÁLLAI Ferenc, LATINOVITS Zoltán és BABITS Mihály) hallható ez a vers. Dolgozatom második részében számítógépen elemzem a felolvasásokat. A hang fájlok a honlapomon található a következő címen:
http://www.tau.ac.il/~tsurxx/EveningQuestion_Folder/EveningQuestion.html

szükséges a költői ritmus betartására. Babits helyesírása és kiejtése itt a konvergencia, "összefutó" verstani stílus kidomborítására szolgál. Ahogyan Babits írta e szavakat, a rövid szótagok egybeesnek a gyenge verstani pozíciókkal, a hosszú szótagok az erős pozíciókkal. Ráadásul "ez a különös, kántáló, ráolvasást idéző hang", amit Babits üt meg, feltűnően eltér a többi felolvasó hangnemétől.

Az előzőkben leírt jelenségek hozzájárulnak azon sajátos versstílus létrehozásához, amit Edward Snyder "hipnotikus költészetnek" nevezett. Snyder rámutatott egy költemény-csoportra, aminek kivételesen tökéletes verselési technikája kimondottan hipnotikus, varázsszövő hatást kelt. Itt a verselési technika a figyelmet a szolid tartalomtól a vers zenéjéhez tereli, s néha valamilyen sejtelmes, másvilági légkört idéz elő.¹⁹

Ami a magyar hipnotikus költészetet illeti, erről 1994-ben jelent meg a *Holmiban Hipnotikus költészet* című tanulmányom.²⁰ Mint láttuk, mind a helyesírásban, mind hanglejtésben Babits a szokottnál jobban kiemeli a vers rendszeres ritmusát. Írásaimban a rendszeres ritmus három fajta tipikus hatását különböztettem meg: humoros-elmés hatás, a valóság egyszerűsített uralása (mint gyermekversekben) és hipnotikus jelleg. Snyder is, én is kerestük azokat a jeleket, hogyan lehet megkülönböztetni azt a tökéletes verselést, amelynek hipnotikus hatása van, attól, amelyiknek leegyszerűsítő vagy elmés hatása van. John Crowe Ransom amerikai költő és irodalomteoretikus azt mondja a rendszeres ritmusról, hogy hamis biztosságot ad a plátói cenzornak a versek irracionális elemeivel szemben.²¹ A rendszeresen ismételt ritmus-szerkezetek előreláthatók, és biztosságot sugallnak. Ha a ritmusnak leegyszerűsítő jellege van, a biztosságérzet valódi; ha hipnotikus, a biztosságérzet hamis. Ez a különbség néha a tartalomtól függ; de néha verstani és mondattani összefüggései is vannak. A verstani és mondattani összefüggések konvergencia (összefutó), illetve divergencia (szétágazó) versszerkezetekben nyilvánulnak meg.

Ezt a különbséget a legalkalmasabb módon úgy világíthatjuk meg, ha összehasonlítjuk két Babits-vers, a *Haláltánc* és a *Cigánydal* kezdetét. Az előbbi a hipnotikus költészet jellemző példánya; az utóbbi pedig inkább játékos, gyerekes, szellemes.

*Ha a pusztán zug a tél
és kopogva hull a dér;
fázó farkas éhen ordít,
a hideg fogat csikordít,
köddel rémes a határ
s száll a téli vad madár:
mikor megfagy mind a vágy
s meleg vacok, édes ágy
s künn a köd fehér tejébe
arany tojást ver a hold:
akkor ébred régi rémem,
mint a sírből kel a holt.*

(*Haláltánc*)

*Zörg az ág és zug a szél
cigányasszony útra kél
feje piros keszkenős
zsír haján a rossz kenőcs
lepedőbe köti bugyrát
úgy viszi a pereputtyát
csípőn kötve csücske kettő
nyakán lóg a másik kettő.*

¹⁹ E. D. SNYDER: *Hypnotic Poetry. A Study of Trance-Inducing Techniques in Certain Poems and its Literary Significance*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1930

²⁰ TSUR: *Hipnotikus költészet*. Holmi 1994. június, 243-265.

²¹ Idézi Seymour CHATMAN: *A Theory of Meter*. Mouton, The Hague: Mouton. 1965. 212.

(Cigánydal)

Mindkét vers erősen konvergens, a verstani és nyelvészeti szerkezetek szembetűnően egybeváogók. De a *Haláltáncban* sajátos, az *Esti kérdéshez* hasonlatos divergens (szétágazó) elem is van. A *Cigánydal* egy hosszú sorozat párhuzamos, önálló (vagy talán mellérendelt) mondatból áll. Minden sor mondatvéggel fejeződik be, így minden sor végén meg lehet állni, és nem kell várni a folytatást. Ennek következtében világosan tagolt, egyenlő verssorok váltakoznak gyors egymásutánban, kidomborítva a vers ritmikus jellegét. Az első sorban a gyors váltakozás még feltűnőbb: két mellérendelt mondat két szimmetrikus részre osztja. A trochaikus versláb egy erős és egy gyenge verstani pozícióból áll. Habár a magyar költészetben igen gyakori a metrikai eltérés, ebben a verssorban minden erős pozíciót egy hangsúlyos szótag foglal el; minden gyenge pozíciót egy hangsúlytalan szótag. Azonfelül minden erős pozíciót egy hosszú szótag foglal el; minden gyenge pozíciót (egy kivételével) egy rövid szótag. Az erős pozíciókat továbbá az alliteráció erősíti: az első három hangsúlyozott szótag a Z – G mássalhangzókkal kezdődik, illetve végződik ("ZörG aZáG és ZuG a szél").

A *Cigánydalban* mind a tartalom, mind a verstani és nyelvészeti szerkezetek valódi biztonságot sugallnak, a *Haláltáncban* ezzel szemben a szerkezet bonyolultabb és szétágazóbb: van benne erős konvergens, de divergens elem is. Csak a verssorokról és a mondattani szerkezetekről lesz itt szó (a többi aspektusról 1994-es tanulmányomban számoltam be részletesen). Itt a vers kezdetén a *Ha* kötőszó alárendelt kapcsolatot vezet be, a főmondat pedig csak a tizenegyedik sorban jelenik meg. Az első összetett mondat tehát a következő vázra épül: "*Ha a pusztán zug a tél ... akkor ébred régi rémem*" (itt is Babits a "hely töltő" "akkor"-ral összegzi a vég nélküli időhatározó mondatok sorát). Az első hat sorban hat párhuzamos mondat van; mind között mellérendelt viszony van, s mindet a *ha* kötőszó rendeli alá a főmondatnak. Mindegyikük egybevág egy teljes verssorral; a *mikor* kötőszó a hetedik sor elején pedig egy második hasonló szerkezetű, hosszú alárendelt mondat-sorozatot kezd, s így megint világosan tagolt, párhuzamos verssorok váltakoznak gyors egymásutánban, kidomborítva a vers ritmikus jellegét. Az olvasó követheti az egymást követő előrehaladó verssorokat, és "határozott irány" érzetét észlelheti; de állandóan észben kell tartania, hogy a vers a *ha* kötőszóval kezdődött, amíg a beígért főmondat meg nem érkezik — s így a figyelme szétágazik. A verssorokkal egybevágó mondatokból eredő konvergens ritmus biztonságot sugall; de nem bitorolhatja az olvasó figyelmét. A megoszló figyelem bizonytalanságot kelt, s így a biztonság hamissá válik. Többek között innen is (nemcsak a tartalomból) ered a szembeötlő különbség a két vers léggömbje között.

Az *Esti kérdés* a *Haláltáncnál* kevésbé jellemző képviselője a hipnotikus költészetnek. De itt a figyelemnek sokkal hosszabb ideig kell megoszlania: az első harminchét sort egy végtelenül bonyolult alárendelt körmondat foglalja el, s csak azután jön meg a felszabadító főmondat. Ez a bonyolult mondatszerkezet összjátékban áll a sötétség tapintásával járó kifinomult érzetekkel, úgy, hogy ezek gyenge, elmosódott alakokat hoznak létre, amelyek "fogékony, érzékeny, 'befogadó' hozzáállást kívánnak". Ez az oka annak, hogy a vers végét képező kérdés-sorozat a váratlan bepillantás és nem a triviális álnaivság erejével hat.

Snyder rámutatott arra, hogy hipnotikus költemények végén, vagy legalábbis miután előzetes monoton "ritmusok" hosszasan csitították a hallgató érzékeit, van néha egy kuJcsmondat, amely igen meggyőző eszmét sugalmazhat, anélkül hogy bármilyen érv támogathatná.²² "Miután a költő nem állít, vagy javasol egy jottányi érvet vagy bizonyítékot sem, miért kapják egyes olvasók Wordsworth *Crossing the Bar* című versében a halhatatlanság ellenállhatatlan meggyőződését?"²³

Babits versében a verssorok zömét szimmetrikus rímszerkezetek szervezik nagyobb egységekre: párrímek vagy "ölelkező" *abab* rímek. Ezek tipikusan nagyon stabil eredményt adnak. De ezek összeütkeznek a mondattani szerkezettel, és így néha rendkívül "folyékony" szerkezetek jönnek létre. A vers első négy sorában például csak a második rímpár vége esik egybe látszólagos mondatvéggel. Hasonlóképpen a 7–10-edik sorban zárt, szimmetrikus, négysoros rímszerkezetet találunk. Ha a harmadik sor végén megállunk, a szimmetria követelni fogja, hogy a negyedik sor bezárja.

²² SNYDER: i. m. 48.

²³ I. m. 13.

*és nem kap a virágok szirma ráncot
s a hímes lepke kényes, dupla szárnyán
nem veszi a szívárványos zománcot*

Valóban, a következő sor kiegészíti a rím képletet annak rendje és módja szerint:

és úgy pihennek e lepelnek árnyán,

Ha az állna itt, hogy, és *most* pihennek e lepelnek árnyán', a zárlat tökéletes lenne; de az *úgy* módhatározó szabotázst követel: ez megkívánja a folytatást, s a megálló csak két sorral később következik be. De itt, hála a virtuóz rímnek, és annak, hogy a rím szerkezet és a mondatszerkezet vége egybeesik, a zárlat rendkívül stabil:

*e könnyű, síma, bársonyos lepelnek,
hogy nem is érzik a lepelt tehernek:*

Ez az effektív zárlat éppen a hosszú, kanyargós alárendelt mondat végét jelzi (amit a következő szó, *olyankor*; összegez), elérvén végre a főmondatot.

A következő két négysorosban viszont nincs semmi mondattani szabotázs, és a zárlat mindkettőben effektív stabilitást ér el.

*vagy épp a vízi városban, a Riván,
hol lángot apróz matt opáltükör;
merengj a messze multba visszárván,
melynek emléke élesen gyötör;
elmúlt korodba, mely miként a bűvös
lámpának képe van is már; de nincs is,
melynek emléke sohse lehet hűvös,
melynek emléke teher is, de kincs is:*

Itt is a stabilitáshoz éppen az összegző *ott* előtt érünk el. Ezt követően egy sereg mellérendelt főmondat (további alárendelt mondatokkal) azt részletezi, hogy mit fogsz *ott* csinálni:

*ott emlékektől terhes fejedet
a márványföldnek elcsüggesztheted:
csupa szépség közt és gyönyörben járván
mégis csak arra fogsz gondolni gyáván:
ez a sok szépség mind mire való?
mégis csak arra fogsz gondolni árván:
minek a selymes víz, a tarka márvány?
minek az est, e szárnyas takaró?*

Itt a rímképlet is figyelemreméltó. Az imént láttuk a *szárnyán–árnyán* rímpárt, ami egy szimmetrikus zárt ölelkező-rímes négysoros zárlatát képezi. Az utóbbi idézet viszont négy hasonló rím��öt halmoz egymásra: *járván–gyáván–árván–márvány*. Ezt a ríműszerkezetet is lehetne észleletünkben szimmetrikus, zárt egységekbe szervezni; de a négyszeres szóvégi egyezés ennek ellenáll, és inkább a halmozás benyomását kelti. Ezt a halmozás-benyomást fokozza a két verssor “*mégis csak arra fogsz gondolni gyáván: / mégis csak arra fogsz gondolni árván*”, amelyek majdnem szó szerint azonosak, s csak a ríműszavakban különböznek egymástól. Sőt még ezek a ríműszavak is majdnem homonímák: csak két hangzóban különböznek. Hasonló halmozás-benyomást tesz a *magvető–égő sziszifuszi kő–nem lelő idő–ujra nő* ríműcsoport. Amint azt 1994-es tanulmányomban igyekeztem kimutatni, ez a hipnotikus költészet egyik legjellegzetesebb sajátossága: megbontja a biztonságot keltő zárt, szimmetrikus alakokat, és egyúttal fokozza a monoton ismétlés benyomását. (A *Haláltánc* jellegzetes példa erre.)

Visszatekintve tehát verstani és nyelvtani fejtegetéseimre: a biztonságot és bizonytalanságot gerjesztő elemek különös csatolásában rejlik többek között a hipnotikus hatás titka ebben a versben, és sok más versben is. Az utolsó tizenhét sorban ez a csatolás különleges jelleget ölt. Mint említettem, egybeeső, világosan tagolt verstani és nyelvtani egységek gyors ismétlése vagy váltakozása erősen ritmikus hatást kelt, és nyomatékos biztonságérzetet ébreszt. Az utolsó tizenhét sorban ez a folyamat fokozódik és felgyorsul. A csökönösen

visszatérő kérdőszavak (*miért* és *minek*) kiemelik a mondatok hasonlatosságát, és rendkívül világosan tagolják az egybeeső verstani és mondattani egységek kezdetét (anafora). S mivel feltűnően gyakran fordulnak elő, felgyorsítják az észlelt egységek váltakozását. Ez a folyamat sokszorosán fokozódik ott, ahol középírmek fordulnak elő. Figyeljük csak meg a következő példákat:

miért a dombok és miért a lombok

vagy pedig

minek az árok, minek az apályok

s a felhők, e bús Danaida-lányok

De ami a kérdések értelmét illeti, ha egy filozófus tenné fel ezeket őket, nem olvasnánk végig az első oldalt sem. Azt mondanánk neki, hogy erre a kérdésre a természettudománynak, nem a filozófiának kell megadnia a választ. A természetnek nincs célja, csak *van*. Egy teológusnak talán könnyebben megbocsátanánk. De így is nehéz lenne komolyan venni azt a teológust, akit az egész teremtésből éppen ez érdekel. A költészetben más a helyzet. Itt a komplex ritmus és a figuratív nyelvezet felkészíti az olvasót, mint hipnotizálandó alanyt arra, hogy elfogadja azt, amit talán józan ésszel nehezebb lenne elfogadnia. S mi több, az "irodalmi kompetencia" hatása alatt az értelem bizonyos transzformációkon eshet keresztül. Az "irodalmi kompetencia" azoknak a szabályoknak az intuitív tudására vonatkozik, amelyeknek segítségével az olvasó korlátlan mennyiségű irodalmi művet tud megérteni, amelyekkel sose találkozott előzőleg. Egyike ezeknek a szabályoknak, Jonathan Culler szerint, a "Jelentőség Szabálya" (Rule of Significance): olvasd a verset úgy, mintha az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspontot fejezne ki.²⁴ Ha az olvasó valamilyen triviális leírásba ütközik egy versben, működésbe hozza a Jelentőség Szabályát. Értéstani transzformációk segítségével addig alakítja át a leírást, amíg a vers az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspontot nem fejez ki.

A vers "végén sorakozó kérdő mondatok", mondja Nemes Nagy Ágnes, "karonfogva [...] következnek egymás után, hiszen egyetlen alapkérdésnek csupán a változatai". Mi is az az alapkérdés, amelynek ezek a változatai? Nemes Nagy Ágnesnek nincs semmi kétsége: a vers "egyetlen gondolatért született, a ,miért élünk?' kérdésért". Ez a kérdés kétségtelenül az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspontot fejez ki. Nekem úgy tetszik, a dolog egyáltalán nem olyan egyértelmű, s lehetnének más alapvető kérdéseknek a változatai is. Például nagy sereg triviális kérdés halmozódik itt, a leginkább maguktól értetődő, mindennapi dolgokat illetően, amelyeknek nagy része élettelen, s csodálatraméltóvá nagyítódik fel. Csodálatos, csodálatos világ! Az ember hirtelen rádöbben, hogy nem szabad a mindennapi dolgokat maguktól értetődőknek venni, mindegyikben egy kis csoda rejlik, mindegyiknek egyedülálló célja vagy értelme lehet. Ebben a csodában nyer az ember bepillantást. Talán jobban illene ezt a kérdéssorozatot az "ez a sok szépség mind mire való"-kérdés részletezésének tekinteni. Itt a vers maga szabja meg, hogy mi a jelentős álláspont, amelyre a kérdések sorozata utalhat. Ezt az álláspontot erősíti meg az előző két sor: "*csupa szépség közt és gyönyörben járván / mégis csak arra fogsz gondolni gyáván*". Valóban, Rába György ilyesfajta értelmezést tulajdonít Szabó Lőrincnek: "a térben és időben átélt szépségnek ezt az egyenrangú részekből álló fölsorolását".

A 41–50 sor mind egy vagy két egyszerű mondatot tartalmaz, s mind más-más alanyra vonatkozik. Az utolsó három sor viszont egy egyszerű és két összetett mondatot tartalmaz, és mind a "*piciny fűszál*"-ra vonatkozik.

vagy vedd példának a piciny fűszálat:

miért nő a fű, hogyha majd leszárad?

miért szárad le, hogyha újra nő?

Mint említettem, Nemes Nagy Ágnes szerint ez a vers "egyetlen gondolatért született, a ,miért élünk?' kérdésért". "Minek a lét, ha megsemmisül — kérdi a költő fennhangon azt, amit magában mindenki megkérdesz egyszer-másszor." Habár Babits itt fennhangon nem az emberi létről kérdez, hanem a fűszálról, és nem átvitt értelemben, egy versben lehet ezt úgy olvasni, mintha az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspontot fejezne ki. De ahhoz, hogy ezt tehesük, valamennyire el kell különítenünk ezt a kérdést a többi triviális kérdéstől. Ezeknek a soroknak rendkívül komplex az értelme. Egyrészt a vers viszonylagosan triviális kérdések seregét teszi fel, s a fűszál csak egyike a sok többékevésbé lényegtelen

²⁴ Jonathan CULLER: *Structuralist Poetics*. Routledge & Kegan Paul, London, 1975.

dolognak, aminek a céljára vagy értelmére vonatkoznak a kérdések. Másrészt, a “*miért nő a fű, hogyha majd leszárad?*” kérdést aránylag könnyű kiterjeszteni azon, az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspontra, hogy “miért élünk?”, vagy “Minek a lét, ha megsemmisül?” Ha ebben igazam van, nemcsak az egész vers, hanem az 52-edik sor egymagában sem “egyetlen gondolatért született”, hanem egy “triviális és egy vagy több jelentős gondolatért”. A költészet nyelve tipikusan sokértelmű.

A vers 51–52-edik sorára vonatkozóan a következőt írja Nemes Nagy Ágnes: “S ezzel voltaképpen a vers be is volna fejezve. Mire való a halállal záródó élet? [...] De Babits nem áll meg itt. Mélyen jellemző módon továbblép; eggyel többet gondol [’], Mert a költő azt is megkérdezi a fűszárlól: , ... miért szárad le, hogyha újra nő’,”²⁵ Itt az ember sorsára vagy világegyetembeli helyére vonatkozó jelentős álláspont egy lépéssel tovább kényszerül lépni. A “legszebb magyar vers”, az *Óda a nyugati szélhez* Tóth Árpád fordításában a következőképpen végződik:

*Oh, te Szél,
késhe-e a Tavasz, ha már itt a Tél?*

Shelley költeményében, s talán itt is, a “jelentős álláspont” a világegyetemben dúló mulandóság és megújulás elvére, élet és halál ciklikus váltakozására vonatkozik. Ez egyike a romantikus költészet jellegzetes motívumainak. Arra a kérdésre is, hogy “Minek a lét, ha megsemmisül?” Goethe Mefisztója megadta a határozott választ:

*Minden, ami létre kel,
megsemmisülést érdemel.*

Minden véglet az ellentétét is magában hordozza, a dialektika szerint csakúgy, mint a pszichoanalízis szerint.

E dolgozat mottója a Babits és Nemes Nagy Ágnes közötti nézeteltérésre mutat rá vers és filozófia kényes összefüggéseit illetően. Babits azt vallja, hogy a túlságosan mély vagy bölcs tartalom még árt is a versnek. Nemes Nagy Ágnes pedig azt állítja, hogy Babits verse, az *Esti kérdés* az élő bizonyíték arra, hogy ez nincs okvetlenül így, hogy ez a vers a magyar filozófiai költészet egyik legszebb, klasszikus darabja. A fenti dolgozat Babits mellett foglal állást. Nem tudom pontosan, mi az a filozófiai költészet. De amellett próbáltam érvelni, hogy a vers filozófiai tartalma nem túlságosan mély, és hogy nem is ez áll a vers középpontjában, hanem az élet titkaiba való bepillantás, vagy a lét szépségének a felfedezése. Nem az a kérdés a lényeg, hogy “*miért nő a fű, hogyha majd leszárad?*”; amint Kosztolányi “Hajnali részegségében” nem az a megállapítás a lényeg, hogy “*az égből bál van, minden este bál van*” — hanem a bepillantás, illetve a felfedezés élménye. Minden interpretációban van valamilyen “nyomatékos javaslat”, hogy mit keressünk a versben, és hogyan szemléljük azt; hogy mi a lényeg, és mi a kevésbé lényeges. De az a javaslat, hogy ez a vers “egyetlen gondolatért született, a ‘miért élünk?’ kérdésért” — túl sok nüansztól tekint el.

II. Az előadóművészet műhelytitkai

Wellek és Warren szerint, a költői ritmusnak három dimenziója van: a verstani minta, a nyelvi minta és az előadás. A versmérték a gyenge és erős absztrakt verstani pozíciók rendszeres váltakozásából áll. Babits verse iambikus pentaméter, tehát a versláb egy gyenge és egy erős pozícióból áll, és öt ilyen láb van egy verssorban. A gyenge pozíciókat tipikusan rövid vagy hangsúlytalan szótagok töltik be, az erőseket pedig hosszú vagy hangsúlyos szótagok. De a szótagok hangsúly- vagy hossz-mintája gyakran eltér a versmérték kívánalmaitól. Felfogásom szerint a költői ritmus lényege az, hogy ha a kettő eltér egymástól, az olvasó vagy hallgató mindkettőt egyidejűleg észlelhesse. Az előadás feladata az, hogy ezt lehetővé tegye. Hasonlóképpen, ha a verstani és a mondattani egységek vége nem esik egybe, az előadás feladata az, hogy az ellentétes kívánalmaknak eleget tegyen, azaz, hogy a sorvégi megszakítás és a mondat tovasiklása egyidejűleg észlelhető legyen. A verselőadás tehát egy probléma-megoldó tevékenység.

Az alábbiakban az „Esti Kérdés” négy előadását fogom elemezni: Gábor Miklós, Kállai Ferenc, Latinovits

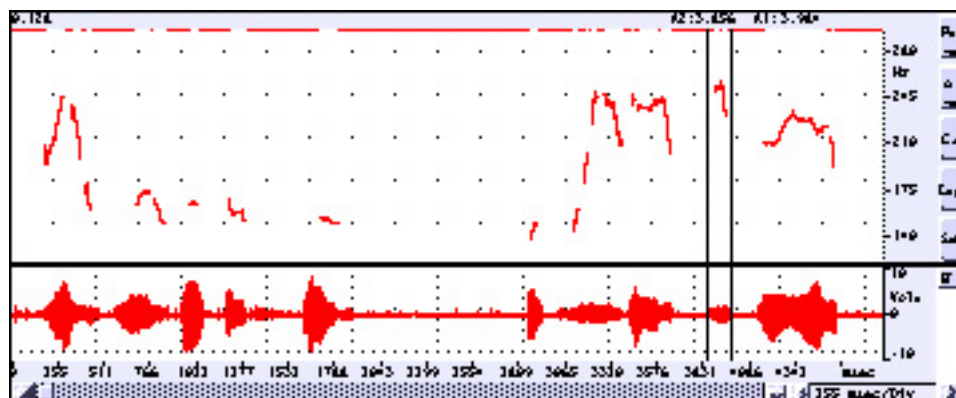
²⁵ NEMES NAGY Ágnes: i. m. 223.

Zoltán és maga Babits előadásait. Két sarkalatos ritmus problémát fogok megtárgyalni, és a megoldásokat, amiket az előadók nyújtanak, két egymást követő sorban. Aprólékosan fogom fejtegetni hogy mi történik ha egy összetett szó hangsúly mintája nem felel meg a versmértéknek; vagy amikor a mondat sorról sorra siklik (enjambement). Nyilvánvalóan, Babits és Kállai ellenkező módon próbálják megoldani ezeket a problémákat.²⁶

Dolgozatom vers-elemző részében felhívtam a figyelmet arra, hogy Babits a „fűszál”-at rövid ü-vel írja és ejti is. Ezáltal, a szavak hangsúlytalan és hangsúlyos, illetve rövid és hosszú szótagjai a ritmus alapjául szolgáló rendszeresen-váltakozó gyenge és erős metrikai pozíciókhoz idomulnak. De ez igen természetellenesen hangzik. Kállai Ferenc viszont igen sikerült kísérletet tesz arra, hogy a kecske is jóllakjon és a káposzta is megmaradjon. Ezt úgy csinálja, hogy egymásnak ellentmondó akusztikus jelekkel jelzi a hangsúlyt a két szótagban. Mint említettem, Gábor Miklós ebben az ügyben Babits nyomdokában halad, míg Latinovits valahol Babits és Kállai közt található.

Mi is a hangsúly, akusztikai szempontból? Az általános benyomás az, hogy a hangsúlyt a hangerő jelzi. De a valóságban, a hangsúly három (vagy több) akusztikus jel előreláthatatlan keverékéből áll: hangerő, tartam és hangmagasság. Ezekből ép a hangerő a legkevésbé effektív. D. B. Frye angol fonetikus a következő kísérletet hajtotta végre. Hangszalagra vett olyan angol szavakat mint például *subject*, *object*, *present*. Ezek a szavak főnevek ha az első szótagjuk van hangsúlyozva, és igék ha a második van hangsúlyozva. Aztán gondosan ellenőrizve manipulálta, elektromos módon, a hangerőt és a tartamot a két szótagban, majd a tartamot és a hangmagasságot. A kísérleti alanyoknak azt kellett megítélniük, hogy főnevet vagy igét hallanak-e. Kiderült, hogy ami a hangsúly-ítéleteket illeti, a tartam felülmúlja hatásában a hangerőt, a hangmagasság pedig a tartamot.

Az 1–2 ábra alsó ablakában a grafikon a beszéd hullámalakját ábrázolja. A huzam balról jobbra az időtartamot mutatja. A függőleges vonalak a vízszintes középvonaltól való eltérése ábrázolja a hangerőt; sűrűségük pedig a hangmagasságot (ez csak különleges nagyításban látható, itt a vonalak foltokká folynak egybe). A felső ablakban a fel- és lemenő görbék a hangmagasság görbéjét átláthatóan ábrázolják. Babits előadásában a [f] tartama 150 ezredmásodperc (emp), az [ü] tartama pedig 128 emp, összesen 278 emp. *szál*-ban a [sz] tartama 142 emp, az [á] 217 emp, s a [l] 110 emp, összesen 469 emp. Kállai előadásában pedig a [f] 177 emp, az [ü] 209 emp, összesen 386 emp. *szál*-ban pedig a [sz] tartama 192 emp, az [á] 217 emp, a [l] pedig 111 emp, összesen 520 emp. Abszolút számokban tehát az összetett szó valamivel hosszabb Kállainál (906 emp) mint Babitsnál (747 emp). De Babits előadásában a második szótag relatív hosszabb az elsőnél (1.68-szor) mint Kállai felolvasásában (1.34-szer). Ez nem nagy különbség; de Babitsnál a két szótag relatív tartama és hangereje egyértelműen hosszúnak és hangsúlyosnak jelzi a második szótagot, az első pedig egyértelműen rövidnek és hangsúlytalanak. Kállainál ez az ellentét sokkal kevésbé egyértelmű.



s o j ó v a t o s s a n h o g y m i n d e n f ü s z á l

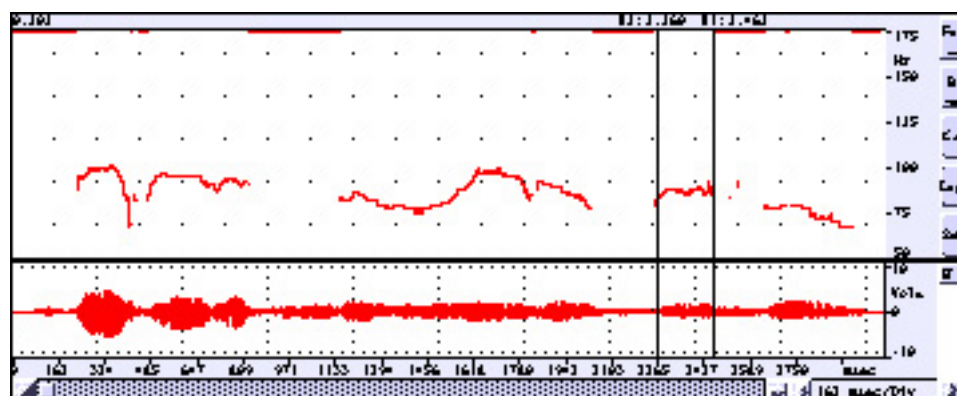
1. Ábra Hullámalak és hanglejtés görbe: „S oly óvatosan hogy minden fűszál” Babits Mihály előadásában.

Amint azt az első ábra mutatja, Babits előadásában a hanglejtés csekély mértékben magasabbra mászik a „fű” szótagon, mint a mellette fekvő szótagokon. Ezt viszont bőségesen ellensúlyozza a „fűszál” két szótagja

²⁶ A hangfájlok a honlapomon itt hallhatók:

http://www.tau.ac.il/~tsurxx/EveningQuestion_Folder/EveningQuestion.html

közötti időtartam aránya: „szál” itt aránylag hosszú. Ezt az arányt megerősíti a két szótag közötti szélsőséges hangerő ellentét is. Kállai előadásában a „fű” hanglejtése csak elenyészően magasabb, mint a mellette fekvő szótagoké. De az aránylag (és abszolút értékben is) hosszabb időtartama ezt ellensúlyozza, s végeredményben a szótag hangsúlyozottnak van felfogva (érzésem szerint lehetne egy gondolattal magasabb vagy hosszabb). E szerint, a hangsúlyos „fű” megbolygatja a versmértéket a gyenge pozícióban, és várakozást ébreszt a szabályszerűség helyreállítására. A második szótag hanggörbéje annyit hajlik le a hangterjedelem aljáig, és tartama addig hosszabbodik, amíg „egyenesbe jön”, „egyenlít”, az előző áthágás erejével, és a biztonságérzet helyreáll.



s o j ó v a t o s a n h g y m i n d e n f ű s z á l

2. Ábra Hullámalak és hanglejtés görbe: „S oly óvatosan hogy minden fűszál” Kállai Ferenc előadásában.

Mikor verseket szavaltam, még 14-15 éves koromban, erős intuícióim voltak egy bizonyos hatásra vonatkozólag. Ezt csak mai fejjel tudom megmagyarázni, az instrumentális fonetika és az alakpszichológia segítségével. A hanggörbe csúcsa a magánhangzót a közepén, vagy későbbben, vagy előbb találhatja el. Általában a közepén találja el, s ennek kiegyensúlyozó hatása van. Az alakpszichológia (Gestalt psychology) egyik alapvető feltevése az, hogy minden jól-szervezett perceptuális egység védekezik betolakodó események ellen. Ez a dinamika ki lett mutatva úgy a vizuális rajzra, mint a mondatstruktúrára vonatkozóan. Ez, parányi mértékben, áll a beszédhangok akusztikus szerkezetére is.

Ha a hanggörbe csúcsa a magánhangzót valahol a közepe és vége között találja el, ezt a fonetikusok „kései csúcs”-nak („late peaking”-nek) nevezik. Ilyenkor az egység ellenáll és a betolakodót kifelé, előre taszítja. Az ilyenfajta nyomást az alakpszichológusok „perceptuális erő”-nek nevezik. A két fenti ábra azt mutatja, hogy mindkét előadásban az [ű]-n a hanggörbe ilyen kései csúcsot képez és nyomást gyakorol hogy mihamarabb éri el a következő szótagot, ahol a versmérték felújul és helyreáll. Ez Kállai előadásában effektívebb, mint Babitséban, két oknál fogva. Elsősorban, mert itt a magánhangzó hosszabb, és a kései csúcs későbbre van halasztva; másodsorban pedig, Babitsnál a ritmus nincs megbolygatva, s ezért a hangsúlyos szótag az erős pozícióban nem hoz enyhülést vagy kielégülést.

A sor végén a verstan megszakítást, a mondatban viszont folyamatosságot követel. Ezt az ellentétet Babits és Kállai ellenkező módon oldják meg, ellentétes akusztikus jelek segítségével. A szünet a diszkontinuitás legegyszerűbb és legnyilvánvalóbb módja. A szünet hiánya pedig folyamatosságot jelez. Lehajló hanggörbe a mondat vagy a sor végén általában befejezésre utal, míg a felmenő vagy kitaró magas hanglejtés arra utal hogy „folytatás következik”. Az utolsó szótag (vagy az utolsó hangzó) meghosszabbítása, mint a zenében a fermáta, egy sorozat végét jelzi. A kései csúcs viszont „nyom” előre, tovább. Babits a sor végén, szégyentelenül, egy félreérthetetlen szünetet tart. E szünet hatását tovább erősíti az aránytalanul hosszú utolsó szótag („szál”). Így tehát különböző módokon tútagolja a verssor végét és érezteti a folyamatosság megszakítását. Kitaró magas hanglejtése viszont arra utal hogy „folytatás következik”. Itt a kései csúcs is közreműködik. Babits-csal ellentétben, Kállai nem tart semmi szünetet a sor végén, s ezzel folyamatosságot jelez. A folyamatosság benyomását a kései csúcs is erősíti. A folyamatosság megszakítását pedig a lehajló hanggörbe, és a „fermáta”, az

aránylag hosszú „szál” jelzi.

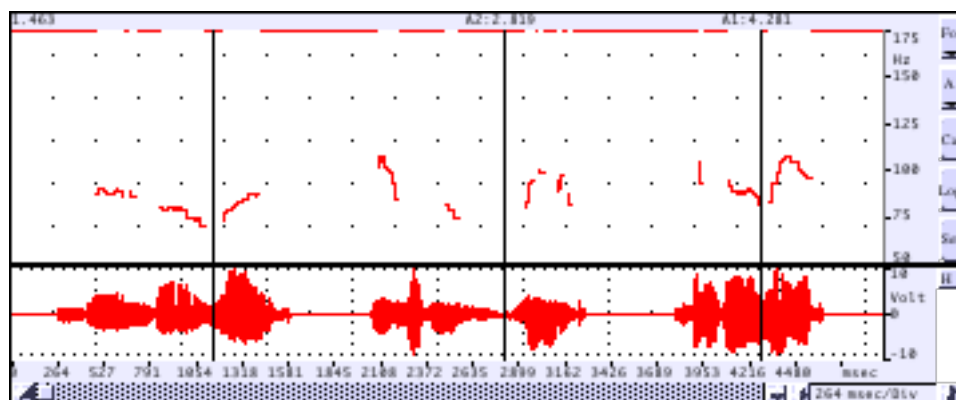
Láttuk, hogy Kállai igen sikeresen oldotta meg azt a problémát, hogy verstanilag „fű” gyenge pozíciót foglal el, de nyelviileg legalább annyira van hangsúlyozva mint „szál”. Azt is láttuk, hogy Kállai igen elegánsan oldotta meg a sor végén a verstan és a mondattan ellentétes kívánalmait. De, mint fent említettem, érzésem szerint „fű” hanglejtése lehetne egy gondolattal magasabb vagy hosszabb; és „szál” is lehetne valamivel hosszabb.

A folytonosságot több módon lehet megszakítani. Egyenes szünet által, vagy, kifinomultabban, lehajló hanggörbe segítségével, az utolsó szótag vagy hangzó meghosszabbítása által, vagy amit Gerry Knowles „szegmentális megszakítás”-nak nevez. Folyamatos beszédben a szavak összefolynak. Lenyeljük a hangszalag-zárhangokat²⁷ és a zárhang-feloldásokat, s ha ugyanaz a mássalhangzó szoros egymásutánban jelenik meg egy szó végén és a következő szó elején (mint például „verssor”), általában csak egyszer ejtjük ki. Ép ezért, ha versfelolvasásban világosan tagoljuk az általában lenyelt hangzókat, ez néha a folytonosság megszakításaként, s a verstani vagy nyelvi egységek ízeléseként van észlelve, annak ellenére hogy nincs semmi szünet. Kállai nem tart semmi mérhető szünetet „szál” és „lágý” között. De a sor utolsó szótagja („szál”) aránylag hosszú, és a sorvégi intonációs görbe lefelé halad. Mindez a sor tagolása eszközének számít. Ha a „fűszál Lágý” szavakat izoláljuk a beszéd áramlásából, a két [á] között csak egy [l]-t hallunk. Ha pedig meghallgatjuk a teljes két sort, a két [l] enyhe megkülönböztetése lesz észlelhető (halld a hangfájlokat). Mindhárom előadásban az egymást követő [l] hangzók a hullámalakban egy megszakítás nélkül húzódó keskenyedő vonallal kezdődik és vastagodó vonallal végződik. De Latinovitszal ellentétben, Kállainál ez olyan rövid tartamú, hogy ez elég a két szó ízelésére, de nem a két verssor világos tagolására.

Babits szünetet tart a sor végén, míg a másik három előadó szünet nélkül siklik a következő sorba. A sor végét másfajta akusztikus jegyekkel érzékeltetik. A három előadó közül egyik sem tart semmi mérhető szünetet „fűszál” és „Lágý” között. De Latinovitsnál ezt nehéz elhinni, olyan élesen artikulálja a két [l] közti határt. Ez a határ Latinovitsnál a legélesebb; Kállainál alig észlelhető; Gábornál még kevésbé. Ezt a különbséget pusztán füllel lehet észlelni. A harmadik ábra további magyarázattal szolgál erről. Mint említettem, egyik előadásban sincs mérhető szünet a két [l] között. Három fonetikai dimenzió hat a két [l] tagoltsága észlelésére vagy annak hiányára: hangmagasság, időtartam és hangerő. Ami a hangerőt illeti, mindhárom előadásban a két [l]-t két ellentétes lejtő jelzi a hullámalakban; a határ köztük a közbezárt völgyben húzódik. Latinovitsnál ez a szerkezet mérsékeltebb, mint a másik két előadónál. De itt is, mint a hangsúly-észlelésben, a hangerő a legkevésbé effektív akusztikai jel. Az észlelt tagoltság titka a másik két dimenzióban rejlik. Kállai előadásában a két [l] tartama együttesen 113 emp. Latinovits előadásában viszont az első [l] tartama 156 emp, a másodiké 81 emp, összesen 237 emp. Gábor előadásában az első [l] tartama 50 emp, a másodiké 62 emp, összesen 112 emp.

Amint azt a harmadik ábra mutatja, mindhárom előadásban az első [l] intonáció-görbéje esik, a másodiké megy fel. Ha azt vizsgáljuk hogy mi a második [l] kezdő és végső hangmagassága, igen érdekes eredményekre jutunk. Kállai előadásában a második [l] magassága 71–78 Hz (7 Hz differencia az alacsony és a magas között). Gábor előadásában a második [l] magassága 79–92 Hz (13 Hz differencia). Latinovits előadásában pedig a második [l] magassága 71–92 Hz (21 Hz differencia). A két [l] intonációja tehát ellenkező irányban halad. Az irány-fordulatnak döntő hatása van a két [l] éles elkülönülésére. Minél magasabbra szökik a második [l] intonáció kontúrja, annál élesebben különül el a két [l]. Minél hosszabb a hangzók időtartama, annál inkább fokozva lesz a hangmagasság-különbség hatása is. Ha visszamenőleg jövendölünk, azt mondhatjuk, hogy a fenti adatok alapján pont azt várhattuk volna el, hogy az egymást-követő két [l] tagoltsága Latinovits előadásában lesz legjobban kidomborítva.

²⁷Hangszalag-zárhang az az a hangzó amit az *oda* szó vagy *el* előtt iktatunk be a következő mondatokban: „Nem kell nékem szálloda, / Csak az aki száll oda”, vagy „Nem azt mondtam hogy bűnt követel, hanem hogy bűnt követ el”; a folyamatos beszédben gyakran elnyeljük.



f ű sz á l L á gy f ű sz á l L á gy fűszál L á gy

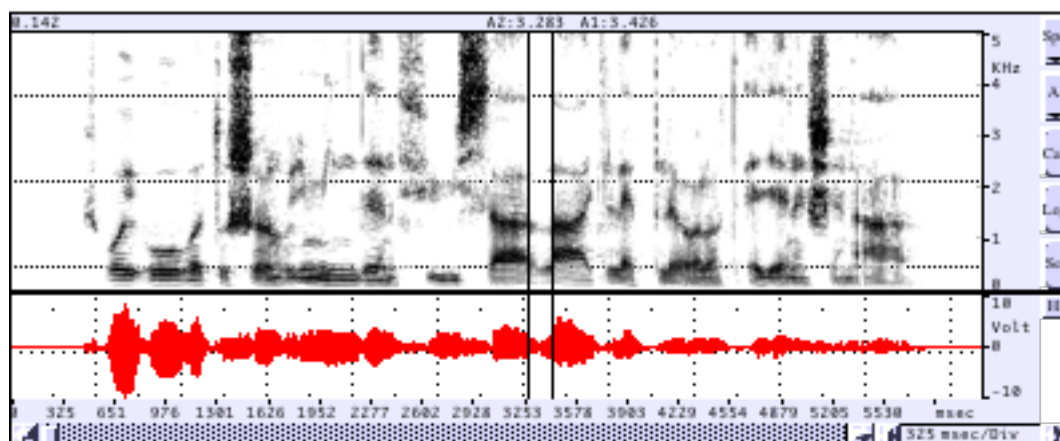
3. *Ábra*Hullámalak és hanglejtés görbe: „fűszál Lány” Kállai, Latinovits és Gábor előadásában. A határjelek a két [l] közötti határt jelzik.

A mindennapi beszédben általában nem artikuláljuk eléggé a beszédhangokat vagy szóvégeket. Ilyenkor a szövegösszefüggésekből kell következtetnünk, hogy azt hallottuk-e hogy „követel” vagy „követ el”; vagy azt hogy „őrült” avagy „őrült”. A kognitív pszichológusok azt tételezik fel, hogy az észlelő-csatorna-rendszerünk befogadóképessége korlátolt. Ha a verstani és a nyelvi elemek közti bonyolult kapcsolatot észlelhetővé akarjuk tenni, a hangzók és szóvégek világos tagolásával férőhelyet kell szabadítanunk a csatorna-rendszerben. Adott esetben a szóvég világos artikulációja a sorvég világos tagolását is jelenti, ha például egy sorról sorra sikló mondatban a mondat folyamatosságát és a sorvég tagoltságát egyidejűleg akarjuk kiemelni. Babits fent említett két sora ennek az iskolapéldája.

Mint említettem, Kállai fölötté sikeresen oldotta meg a két sarkalatos problémát, amit ebben a verspárban latolgattunk: a versemértéktől eltérő hangsúly minta, és a sorról sorra sikló mondat. Mindkét megoldás kulcsa a „fűszál” szokottnál világosabb artikulációjában rejlik. Lehetséges, hogy a „fű” hangmagassága is közrejátszik. De, úgy tűnik, a megoldás mégis némi kívánnivalót hagy maga után. Az volt a benyomásom, hogy az artikuláció lehetne egy gondolattal világosabb, vagy talán „fű” hangmagasságát kellene emelni.

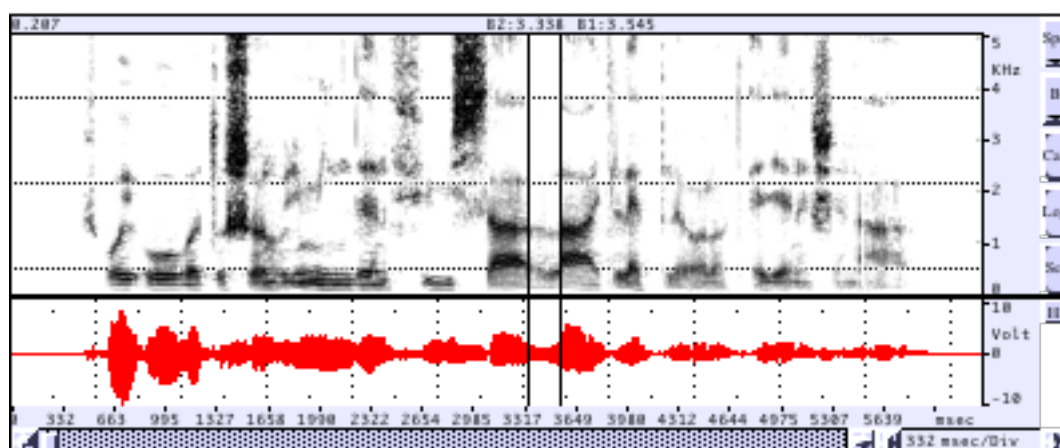
Hogy ezt kipuhatoljam, a verspár két módosított változatát eszközöltem, amit össze lehet hasonlítani az eredetivel, ahol egyéb lehetőségek” valóban azonosak (halld a hangfájlokat). Az első módosított változatban a Praat beszéd-elemző szoftver segítségével egy gondolattal feljebb emeltem a „fű” hangmagasságát, és a SoundScope beszéd-elemző segítségével meghosszabbítottam a [f], [sz] és [l] mássalhangzókat a „fűszál Lány” szókapcsolatban. E beszédhangok hanghullámából lemásoltam egy kis szakaszt és aztán több ízben visszarágasztottam. Az alábbi szpektrogramokban lecsüggő árny „oszlopok” a [f], [sz] és [s] réshangokat jelzik. Az ábrákban szabad szemmel is látható, hogy a „fűszál Lány” szókapcsolatban ezek a mássalhangzók valamivel hosszabbak az ötödik ábrában, mint a negyedikben. A magánhangzók tartamát nem változtattam meg. A második módosított változatban csak a [l]-t hosszabbítottam meg a két szó érintkezésénél. Amikor összehasonlítottam a három változatot, úgy találtam, hogy az első valamivel túllő a célon; a második viszont ép azt egészíti ki ami intuitíve hiányzott az eredeti változathoz.

A módosítás egy mestervágással sokrétű eredményt hoz. Először is, a szóvégi [l] meghosszabbítása fokozza a beszédhang (s egyúttal a szóvég) artikulációját. Minél tökéletesebb az artikuláció, annál több kognitív férőhely szabadul az elnyomott versemérték észlelésére. Másodsor, minél hosszabb a szóvégi [l], annál hatásosabban ellensúlyozza a hangsúly az utolsó (erős) pozícióban a verstani séma megszegését az előző (gyenge) pozícióban. Harmadszor, minél hosszabb a szóvégi [l], annál határozottabban jelzi a sor végét (fermata), anélkül hogy szünetet kellene tartani. Negyedszer pedig, minél hosszabb a szóvégi [l], annál világosabban tagolja az egymást követő két [l]-t, erőtlenül kiélezve a két verssor közötti artikulációt.



s o j ó v a t o s a n h g y m i n d e n f ű s z á l l á g l e p l e a l t t e g y e n e s e n á l l

4. *Ábra* Hullámalak és szpektrogram²⁸: „S oly óvatosan hogy minden fűszál/ lágyleple alatt egyenesen áll” Kállai Ferenc előadásában. A határjelek mentén a két [á] és a közbezárt [I] láthatók.



s o j ó v a t o s a n h g y m i n d e n f ű s z á l l á g l e p l e a l t t e g y e n e s e n á l l

5. *Ábra* Hullámalak és szpektrogram: „S oly óvatosan hogy minden fűszál/ lágyleple alatt egyenesen áll” Kállai Ferenc első módosított változatában. A határjelek mentén a két [á] és a közbezárt [I] láthatók.

Végül is, a versmondásnak egy átfogóbb vonatkozását kívánom méltatni egész röviden. Minden vers egy redkívuilien bonyolult verstani, nyelvi, figuratív, hangulati esemény, s a versmondás célja ennek minél teljesebb hangyi megtestesítése. Mint minden interpretáció, a versmondás is általában a lehetőségeknek csak egy kis részét képes megvalósítani.

Dolgozatom verselemző részében, Babits versének első tizenhárom és a következő huszonhárom verssora közötti bonyolult ellentétre mutattam rá. Mondatszerkezet szempontjából, a főmondat csak egy hosszú, összetett alárendelt időhatározói mondat után következik, a tizenharmadik sorban. Ez az első tizenkét sorban egy előrefigyelő, feszült várakozó álláspontot épít fel. A feszült várakozást a tizenharmadik és tizennegyedik sorban megjelenő főmondat oldja fel. Az ezt követő sorokban, egy hosszú sor mellérendelt mondat egymás mellé helyezett alternatív helyzeteket ír le. Itt inkább felhalmozó mint feszülő jelleg épül fel, s a mondatszerkezet sokkal lazább. Az első részben a mondat és a verselés megoszló szerkezete egy bizonyos bizonytalansági érzést vált ki. A második rész mellérendelt, a verssorokkal egybevágó mondatait nagyobb biztonság jellemzi; de itt a vaglyagos helyzetek vég nélküli felsorolása idéz elő egy másfajta bizonytalansági érzést.

²⁸A szpektrogram színfoltokra vagy fény- és árnyfoltokra váltja át a beszéd hangokat képező hangerő-összpontosításokat. Az ábrázolt hangerő-összpontosítások felhangok: ugyanazt a szót különböző hangmagasságokban lehet kiejteni

Az első rész figuratív nyelvezete egy kifinomult, aligészlelhető illanó légkört hoz létre. A második rész, eleve szókimondó, nem-képletes nyelvezetet használ külső cselekmények leírására. S így a hangulatban is éles ellentét keletkezik. Míg az első rész hangulata egy fogékony, érzékeny, „befogadó” hozzáállást kíván, a második részben leírt helyzetek inkább a célszerű, aktívan szervező elme termékei.

Eltekintve Babits „különös, kántáló, ráolvasást idéző hang”-jától, amely oly feltűnően eltér a többi felolvasó hangnemétől, a másik három versmondó fenti átfogó elemzésemnek más-más részleteit valósítja meg. Latinovits semmi jelét nem adja a szétágazó mondatszerkezetnek s az ebből következő feszült várakozó álláspontnak. Versmondó modora tagolt és lassú, mondatai nyugodtan kisebb részekre vannak tördelve, s a mondatok és a sorok végén legtöbb esetben a hanggörbe lemegy mintha nem kellene folytatást várni. De mégis, az első tizenkét sor és az azt követő huszonnégy sor között kimondott ellentétet lehet észlelni de ez nem érinti a mondatszerkezetet. Az első részben hangképzése hiányos, nem teljes; a második részben pedig sokkal telthangúbb, erőteljesebb. Mondhatnám, a második részben a hangképzés „zöngésebb” mint az első részben. Ez a hangképzési ellentét, a tartalmi ellentéttel közreműködve hangulati ellentét légkörét idézi fel: a „hiányos” hangképzés meghitt hangulatot és kifinomult, aligészlelhető illanó légkört sugalmaz, míg a teli, „zöngés” hangképzés a külső valóságot, a szolid tárgyak világát érzékelteti. Ez a versmondó modor összhangban lenne a vers kontemplatív, szemlélődő felfogásával.

Gábor Miklós előadása szöges ellentétben áll a Latinovitséval. Ő pont azt a feszült, *sürgős* légkört idézi fel és hangsúlyozza aminek nincs nyoma sem Latinovitsnál. Először is, az olvasás tempója sokkal gyorsabb az ő előadásában. De a párhuzamos egységek nem csak gyorsabban követik egymást, hanem mindegyik előre jelzi a következőt. Legtöbb esetben a hanggörbe erősen emelkedik az utolsó szótagon vagy hangzón, egyre erősebben jövendölve a következő egységet. Ebben az előadásban nincs hangulat ellentét az első tizenhárom sor és az azokat követő sorok között, sem hangképzés ellentét. Az első részben a párhuzamos alárendelt mondatok nyomulnak előre, a főmondat felé; de azt követően a halmozódó mellérendelt mondatok ép úgy tolulnak előre. A sok példa közül figyeljük meg csak a következő két sor végén nyomatékosan emelkedő hanggörbét:

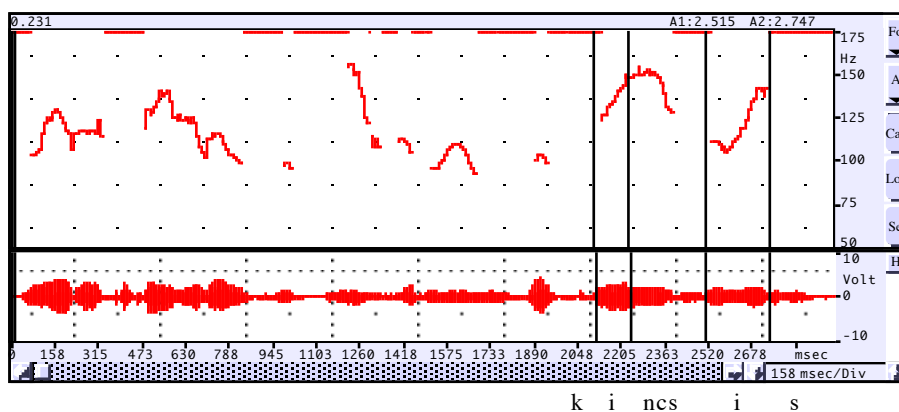
*és úgy pihennek e lepelnek árnyán,
e könnyű, síma, bársonyos lepelnek,
hogyan nem is érzik a lepelt tehernek*

Az első sor végét egy emelkedő-hulló hanggörbe jelzi, a másik kettőt erősen emelkedő hanggörbék, sürgősen hirdelve a következő verssort. Latinovits előadásában az első két sor végét enyhén-hulló hanggörbe jelzi, a harmadikat emelkedő hanggörbe. Kállai Ferenc előadásában mindhárom sor végét erősen ereszkedő hanggörbe jelzi, effektíven érzékeltetve a tagolt, szemlélődő álláspontot.

Gábor felolvasásában a leírások sorozatában fokozatosan erősödik az indulat, hangerőben is, de inkább hangmagasságban, egyre jobban szolgáltatva izgalomra jellemző hang jellegzetességeket. A versmondó egyre jobban zihálva veszi a lélekzetet a sorok között; a hangja időnként remeg, s néha lehelve képi a hangzókat, ami szintén bevált hangjele az indulatnak. De meg kell jegyezni, hogy ezek nem kitörő indulat megnyilvánulásai, hanem gondosan ellenőrzött, stilizált hangvonásai, csak utalván az indulat hangjellegzetességeire.

A következő sor végén emelkedő hanggörbékhez hasonlóan még nem láttam a korpuszomban.

melynek emléke teher is, de kincs is



6. Ábra Hullámalak és hanglejtés görbe: „melynek emléke teher is, de kincs is” Gábor Miklós előadásában. A két pár határvonal a két “i” hangzó határait jelzi.

„Kincs” a sor utolsó hangsúlyos szótaga; „is” versmértéken-kívüli hangsúlytalan szótag. De mindkét szótagban egy különösen meredek hanggörbe emelkedik, és szokatlanul késői csúcsot képez. A „kincs”-ben a csúcs bőven a magánhangzó határán túl, az „n”-re esik, és végül jelentősen lekunkorodik. Ezt követi a másik meredek hanggörbe. A kései csúcsok és a fel- felmenő hanggörbék erélyes, értelmet sejtető, árnyát előrevető indulatként vannak észelve. Kállai előadásában, a „kincs is” szó páron a hanggörbe lemegy a skála alapvonaláig, diszcontinuitást jelezvén. Ugyanakkor, a „kincs” szót elnyújtja és kissé csökkentett-zöngével, mintegy elmerengve, „ragaszkodóan” ejti. Latinovits csak enyhén emeli a hanggörbét az „is” szón, épen jelezni hogy itt a vagylagos helyzetleírások után az ott-történő főcselekmény leírása következik.

A dupla, eltúlzott, sorvégi kései csúcsoknak Gábor előadásában rendkívüli indulatot hatása van. Haragos szövegkörnyezetben ez a hatás fenyegetőként lenne észelve. A jelen szövegkörnyezetben csak az erélyes, értelmet sejtető, árnyát előrevető indulat van jelen, de a támadó alkotóelem nélkül. S mindez egy érzelmi crescendo képez, ami összeegyeztethető a vers hipnotikus felfogásával. Az utolsó három sor, ezzel szemben, enyhült, elgondolkodó, kontemplatív hangnemet üt meg, mintha az egész érzelmi crescendo ehez a meglátáshoz vezetne. Ez a hatás ki lesz domborítva ha megfigyeljük hogy ez az elgondolkodó, kontemplatív hangnem Gábor versmondásában ellentétben áll e sorok elgondolkodó jellegével Latinovits és Kállai előadásában, ahol az egész vers ilyen kontemplatív hangnemet üt meg.

Kállai felolvasása ezekből a szempontokból hasonlít a Latinovitséra. De a sorvégeken itt-ott egész enyhe, alig érezhető hang emelkedéseket lehet észlelni, amelyek távolról sem olyan szembeötlők mint a Gábor felolvasásában. Említsünk meg, futólag, csak két verssort: „melyet terít egy óriási dajka”, és „és nem kap a virágok szirma ráncot”. Ilyen hangemelkedések csak fojtatást, nem sürgősséget vagy izgalmat jeleznek mint Gábor előadásában.

Ez a röpke exkurzusnak nem volt a célja előírni, hogy hogyan kell előadni ezeket és hasonló verssorokat. Kettős célom volt: megvizsgálni, hogy hogyan mérköznek meg gyakorlott vers olvasók ellentmondó verstani és nyelvi szerkezetekkel; és megvizsgálni, hogy lehet-e elképzelni vagy biztosítani egy előadást, amelyben az ellentmondó verstani és nyelvi szerkezetek egyszerre észlelhetők. Ami az interpretációt illeti, azt vizsgáltam meg, hogy milyen hanghordozási árnyalatokkal valószínűsíthető, hogy gyakorlott vers olvasók a szemlélődő, illetve a hipnotikus hangnemre utaló verselési elemeket.