

FORUM

A POÉTA ÉS TÁRGYA

A LÍRAI SZUBJEKTIVITÁS TERMÉSZETE
BERZSENYI DÁNIEL: AZ ÉLET DELE
CÍMŰ VERSÉBEN

I.

A történeti megközelítésről

(*A vers az irodalomtörténeti tudatban.*) Feltehetően az irodalomtörténet- és esszéírás korábbi rokon gyakorlata: a tartalomismertető, illetve illusztratív műidéző módszer is okolható azért, hogy Berzsenyi költeményei közül többnek lett sorsa a zárójelben említettés. A megfogalmazás persze sommás így, de a lényegyet tekintve áll *Az élet dele* esetére is.

A vers „tartalma” a reprezentatív elégiák ismertetése után elvontságok unalmas ismételtetésénél többel nem kecsegtet. A mulandóság-téma, úgy tűnik, mindenkor alkalmasabban volt illusztrálható *A közelítő téllal*; az életet múltra és jövőre osztó fordulatélmény erejét a *Búcsúzás Kemenes-aljától* életrajzibb konkrétságával hálásabb példázni; a kiábrándulás, értékvesztés, jövőtől való szorongás képei látványosabbak a *Barátimhoz (Én is éreztem . . .)* klasszikus strófáiban; az egyéni módon alkalmazott hangsúlyos forma verstani kérdése is gazdaságosabban érinthető rendszerint a *Levéltöredék barátnéhez* egyébként is tárgyalandó remeklése kapcsán, és így tovább. Mintha *Az élet dele*-vel nem lenne mit bizonyítani a versről magáról; Berzsenyiről is csak annyit, hogy a fent említettekén kívül írt még más hasonlót is, de a fent említettek eredetibbek, jellemzőbbek, jobbak.

Utóéletének tanúsága szerint a vers formai csiszoltságával, arányosságával, zenéjével, impulzív hangulatváltásával ellenáll a

teljes közönynek és feledésnek; gyengíti az ellenérzéseket, melyek a cím, a téma, a nyelvi klisék közhelyességéből, a megközelítés látszólag végtelen elvontságából táplálkoznak. Az ellenérzések azonban valahogy mindig „meg is óvják” a művet a konvenciótlan, valódi befogadástól. — De nem érvényes-e mindez, bárha kevésbé szélsőségesen, bizonyos mértékig Berzsenyi költészetének, hatásának egészére?

Felhágsz, éltem napja, eged délpontjára,
Ragyogva omlik rám fényed hév sugára.
S ah, tudom! valamint felért szép delére,
Szintoly gyorsan leszáll nyugovóhelyére
Hanyatló pályád!

Nem volt ekkor is felhőtlen futásod,
De hamar felderült rövid elhúnyásod.
Csak azért rejtezel néha fellegekben,
Hogy fátyolod alól annál kedvesebben
Mosolygjon orcád.

Nem adtál szüntelen tüskétlen rózsákat,
Nem lengettél mindég lágy Etéziákat:
De adtál víg elmét, erőt, barátságot,
Angyali érzéssel tölt édes órákat
Cypris ölében.

Mit várjak ezután, nem látom előre.
Könnyes szemmel nézek a múltra s jövőre:
Annak örömeit sírva emlegetem,
Ennek komor képét előre rettegtem
Setét ködében.

(*Irányzat és mű-egyénség.*) A témabeli „közhelyesség”, elvontság s ezáltal szűkkörűség védelmező vállalása Berzsenyi elméleti írásaiban, vallomásaiban többször megfogalmazódik. „A lírai főgondolatok és érzelmek nem egyebek, mint az emberiségnek legfőbb, azaz leguniverzálisabb gondolatai és érzelmei.”¹ Ilyen és hasonló kijelentéseit joggal szokták poétikai

¹ *Észrevételek Kölcsey Recenziójára.* Berzsenyi Dániel: Összes művei. Bp. 1968. 200.

tudatosságának öröklött klasszicista alapjaival kapcsolatba hozni. Noha szembetűnően adódik legelőbb e megállapításnak az a nem irányzat-specifikus értelme is, hogy az alapvető „tartalom” köre elvben és általában minden költészetben véges és ennyiben „szűkös”; önmagában sosem egyenértéke – s így sosem minősítője – a versnek. Irányzati értelemben ugyanakkor igaz, hogy a klasszika számára öltöttek ilyen jellemzően univerzális, időtlen arculatot a korszerű, korhoz kötött „lírai főgondolatok és érzelmek”; továbbá, hogy a jó és igaz „tartalmak” köre ekkor részint más, részint szűkebb volt, mint más korszakokban. De az a gondolati-érzelmi szűkreszabottság, elementáris koncentrálttság, amit Berzsenyi – önvédelméül – így törvénné tesz, már végletebbé annál, mint amit a klasszika még megenged. Az adott irányzati kereteken már túl is lépő személyesség szava egyben e kijelentés.

Jellemző, hogy a fenti állítást olyan érv ellenpontozza az *Észrevételek*-ben, melyet kézenfekvő lenne – az ellenkező véggel – „modernül” interpretálni, bár értelmezése legalább oly többrétű, mint párjáié: „... nem a tárgy csinálja a poétát, hanem a poéta a tárgyat”.² Azaz: nem irányzat-specifikus értelemben azért, mert a tárgy esztétikailag realizálttá – költői tartalommal – a „csinálás” mikéntjében válik, ilyen értelemben sosem készen kapott. Irányzati értelemben viszont még éppúgy lehet a klasszicista doktrína szava, mint a rajta túllépő irányulás jele. A klasszicista alkotásszemlélet elválasztja egymástól a vers „ideáció” és „produkció” szintjét: univerzális-igaz-jó „tartalmát” (előformált témáját, argumentumát) és kidolgozása módját (az igazság tetszető, kedveltető „felöltöztetését”). Bár hamis, rossz (vagy egyéni-szeszélyes) tartalmak hirdetése bizonyos értelemben kizárja a költői értéket, a „csinálás” (a poiesis) igazi terepe: az örök téma variálásának, érzéki realizálásának konkrét, egyedi módja. Ennyiben a „produkció” is mindenkor megújítja, költői értelemben „csinálja” a tárgyat. Ezzel az

²I. m.; 198.

instrumentális felfogással elvileg ellentétes a romantika alkotás-szemlélete. Utóbbi szerint a tárgy (mely csupán költészetben még *kívüli* alapanyagként nézve véges számú) a költészetben valójában végtelen, mindenkor csakis aktuális, egyéni, poiesiszülte („csinált”) tárgy lehet: mert a megvalósulás mindenkor organikus formája és formálója az ideának; a megformálás a tartalom érzéki léte. Az a kijelentés tehát, hogy a poéta csinálja a tárgyát, nem tárgya a poétát, elvben még éppúgy lehet a klasszikus-instrumentális szemlélet szava, amiként a romantikus költészet-szemlélet hírnöke.

Kiragadott, bárha jellemző mondatokkal nyilván nem illusztrálható egy költő esztétikai, poétikai nézeteinek rendszere; költői gyakorlatának megvilágítására hasonlóképp alkalmatlan az ilyen eljárás. (A magukban vett kijelentések többértelműsége és homálya elégségesen bizonyítja ezt.) Ám adott művekből kiindulva, egy-egy verset elemezve eljuthatunk a felvetett kérdések (és többértelműségük) kijelölte problematika közelebbi megvilágításához. Így elemzésünk is orientáló keretet kaphat, anélkül, hogy valamely elhatározott ítélet illusztrálásává kényszerülne.

Az elemzés módjával kapcsolatban egy észrevételt még előre kell bocsátani. Bármely versről úgyszólván mindent megelőzve leírhatók bizonyos (irodalomtörténeti tudásunk alapján kiszűrhető) irányzati karakterjegyek. Egy ilyen leírás nem lehet azonban – bármely „lerövidített” elemzésben – a vers egyenértéke. Ezek a vonások hozzá tartoznak ugyan a vershez (a vers jelentő képességéhez: az irodalomtörténeti jelrendszerben való meghatározott jel-létéhez), de *önmagukban* sem nem kölcsönöznek a versnek, sem nem vesznek el a verstől értéket. A mű egyediségéről még ténylegesen nem mond el semmit az ilyen megközelítés. Továbbá: amennyiben az adott mű megnyilvánít olyan jegyeket, melyek – utólagos tudásunk számára – egy következő irányzati kontextus részévé is teszik, akkor ezek a jegyek sem lesznek *önmagukban* a mű egyenértékei; bármennyire megszoktuk is a történeti „modernebbség” jezeit a

művek értékévé helyettesíteni. Minden vers a maga egyediségében műalkotás és értékhordozó. Egy vers az irodalom egészét létében (hatása idejében) helyettesíteni képes. Ehhez történeti-poétikai kódjait mindenkor mozgósítja. De elvileg különbözően teszi, ha mint adott, vagy ha mint kialakuló összefüggést teremti újra, vagy teremti először őket. *Az élet dele* hagyomány adta jegyeit így például a műegyéniség tényleges elemzése előtt részben kiszűrhetni, s mintegy kiinduló összefüggésként előlegezni lehet. A romantika irányába mutató jellemzőit azonban elvileg sem előlegezhetjük abból a kontextusból, melyet e vers a maga egyediségével, mintegy „magának, itt, először” teremt.

II.

A vers hagyomány adta háttéréről

(*A propositio*) Az élet dele verscím a Berzsenyinél nem ritka témakijelölő címek típusába tartozik (vö: *Az est, A reggel, A halál, A tavasz, Az ifjúság, A közelítő tél - Az ősz, A temető, A poéta*, stb). Maguk a versek ugyan már alig, a címadás jellege viszont őrzi még a klasszikus propositiós verselés hagyományának nyomát; felidézvén ezzel a Berzsenyi-líra múlt felőli háttérét, egyik fontos történeti-poétikai kontextusát. E deákos erudíciós vershagyomány a bölcsességben, tapasztalásban, költői példákban végső formuláig csiszolt témák, igazságok formába öntését, megtanulható, elkölcsönözhető poétai fogásokkal való feldiszítését tekintette feladatának. A megadott propositio természete szerint (naturális-emberi tárgy, vagy bölcs ítélet, igazság) két alaptípusa fejlett ki: a pictura- és a sententia-vers.³ *Az élet dele* cím rögzítette téma, amennyiben

³E témában alapvetőek Szauder József tanulmányai: *Az éj és a csillagok*. Tanulmányok Csokonairól. Bp. 1980. – Lásd elsősorban *Az iskolás klasszicizmus* és a *Sententia és pictura* című fejezeteket.

filozófiai, morális ítéletlehetőséget hordoz, „tartalmilag” a sententia-típust rejti elvben. Megnevező alakja viszont „formailag” inkább a picturát idézné természeti-emberi tárgyszerűségével. (Utóbbit erősíti, hogy a megnevező alak köznyelvi trópusá kopott láttató metafora, kevésbé érezhető szentenciózus igazságot „lerövidítő” utalásnak – mint mondjuk *A halál* cím.)

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a vers tartalma nem esik egészen egybe sem a napút-emberélet párhuzammal kifejtett szentenciózus mulandóság-tárggyal, sem az egyetemes „változandóság” bölcselmével; és hogy lényegében tér el a pictura-jellegű tárgytól. Szembetűnő továbbá, hogy szerkezeti felépítése egészében már egyik verstípus szabályait sem követi, s nem a klasszikus retorika lépéseiben fejlik ki. A cím mint kijelölő megnevezés *felidéz* egy olyan hagyományt, melyet a vers a maga egészében, alapjában már *nem követ* a tárgy saját poétai tárgyá formálásában, noha nagy mennyiségben *fölhasználja* e hagyomány jellegzetes elemeit: szentenciáit, érvelő fordulatait, kifejezéselemeit, képi-nyelvi kliséit. Csakhogy nem a vers egészét formálóan, meghatározóan; nem a „csinálás” eredendő módjában, hanem mintegy a „csináláson” még innen álló kellékként, hagyományba kapcsoló, értelmező rekvizitumként. Ilyenformán a felidézett, de egészében mégsem követett hagyomány összefüggésében veendőik számba és veendőik tudomásul a vers „cifra-ideális” képzetei, a „rózsák”, „Etéziák”, „Cypris öle” típusú festések, az allegorizáló életút-napút párhuzamból adódó sztereotip megszemélyesítések éppúgy, mint a fogalmibb szentenciás fordulatok: a „valamint felért... Szintoly gyorsan leszáll” igazsága, vagy a „Nem adtál szüntelen tüskétlen rózsákat” sor, mely csak napi tapasztalatunkból idézheti föl közvetlenül a ’nincsen rózsza tövis nélkül’ közhelyet, történeti verstudatunkból kevésbé.⁴ A felidézett klasszikai

⁴ Vö: Orosz László: *Berzsenyi Dániel*. Bp. Nagy Magyar Írók sorozat, 1976. 120.

hagyomány szerint kell tudomásul vennünk az irreleváns (nem univerzális igazságú) személyes életrajzi vonatkozások teljes hiányát, s a vers ilyen értelemben vett elvontságát is.

(*A hagyomány megszakítása. Átformált átvétel.*) A klasszikus vonásokról szólva nem egyszerűen a hagyományhoz kapcsoló momentumok merültek föl, hanem ezek megszakított-sága, a hagyomány teljes alkalmazásának hiánya is. A „hézagot” a vers a maga egyedisége eltéréseivel, alkotó módon be is tölti. Annak bemutatására, hogy az egyedi megformálás hogyan történik, alkalmas lesz kiindulásképpen megvizsgálni a két kezdősor viszonyát feltételezett eredetijükhöz. Vargha Balázs hívta föl a figyelmet, hogy Berzsenyi sorai Csokonai: *Déli aggodalom* című versének kezdését visszhangozzák.⁵ Az átvétel ténye klasszicista felfogásban teljesen „legális”, módja azonban már a Berzsenyi-vers szuverén megformálásának lényegéhez vezet. (Az összevetés a két vers felépítésének bizonyos tényeire utal, nem minősítő-értékelő jellegű!) Csokonai-nál így szól a két kezdősor:

Felhágott már a nap a dél hév pontjára,
Egyenessen omlik lefelé sугára.

Berzsenyinél így:

Felhágsz, éltem napja, eged délpontjára,
Ragyogva omlik rám fényed hév sugára.

⁵ Vargha Balázs: *Berzsenyi*. Bp. 1959. 116. – Vargha Balázs pusztán feltételes módban pendíti meg az átvétel lehetőségét, filológiai bizonyításra nem kerül sor. Megjegyzendő, hogy Merényi 1979-es Berzsenyi Kritikai kiadása Vargha Balázs észrevételére, s az ebből adódó filológiai kötelezettségre nem is reflektál. Így mi is csak feltételes módban szólhatunk. Utalunk viszont arra, hogy Merényi 1968-as Berzsenyi-kiadása *Az élet dele* című verset 1804-1808 közöttinek datálja, a Kritikai kiadásban – indoklás nélkül – 1807 és 1808 közöttinek. A *Déli aggodalom* a Lilla-versek 1805-ös megjelenése után elvben eljuthatott Berzsenyihez. (A költő 1817-től, az Antirecensio első fogalmazásától kezdve említi többször Csokonait.)

A véletlen egybeesés lehetőségét alighanem bizonyosan kizárva azonos e két sorpárban a versforma (páros rímű felező tizenkettes); a (ragozásban eltérő) kezdőszó; azonos a „pontjárásugára” rímpár (a „dél” és a „hév” tagok elmozdulása játékaival csak aláhúzza ezt az egybeesést); egybevágó a megjelenített természeteti kép; túlnyomórészt azonosak az elrendezésben részleg módosult lexikai egységek (Csokonainál tíz, Berzsenyiné tizenegy sűrűsödik össze, hét azonos: ‘felhág’, ‘nap’, ‘dél’, ‘hév’, ‘pont’, ‘omlik’, ‘sugár’).

Tendenciózus különbség mutatkozik az eltérő elemek természetében. A Csokonainál fennmaradó, három elkülönítő lexikai egység a leírás térbeli-időbeli objektív pontosságát erősíti (‘már’, ‘lefelé’, ‘egyenesen’). Berzsenyi a fentieket elhagyva e külsődleges pontosságot csökkenti. A helyükbe léptetett négy új egységgel elmozdul a személyes irányulás (‘rám’) és az értékelő-minősítő meghatározás (‘ragyogva’) felé; részint pedig ráhalmozva két, kevésbé informatív elemet, értéktelítő tartalmakkal (‘ég’, ‘fény’) gazdagítja a képet.

A szubsztanciális képelemek nagyobb száma összefügg azzal, hogy Berzsenyi azonos terjedelemben, hasonló egyszerűség illúzióját keltve a sorok alanyának sokkal rétegzettebb, szélesebb háttérkapcsolatait rögzíti, mint Csokonai. Csokonai soraiban a két nyelvtani alany: ‘a nap’ és ‘sugára’; Berzsenyiné ‘... napja’ és ‘... sugára’. Mindkét változatban a két-két alany, továbbá az első alany és helyhatározó logikai birtokviszonyt jelölő kapcsolatba is fordítható. Csokonainál így a sorok alanya tágabb tartalmaként bírja a ‘nap sugára’ és a ‘nap dele ... pontja’ kapcsolatot; Berzsenyiné pedig a ‘... napja fénye sugára’ és a ‘... napja ege dele pontja-délpontja’ kapcsolatot. A közös alap-alany előtt Berzsenyiné további birtokviszony áll (‘éltem’), s ez ragjával további birtokost, végső alaptagot idéz: „én”. A Csokonai-sorok *nap-dél-pont* és *nap-sugár* lírai alanytartományával szemben a többrétű (négy- és ötszörös birtokviszonyba koncentrált) *én-élet-nap-ég-dél-pont* és *én-élet-nap-fény-sugár* áll. Berzsenyi tehát nem egyszerűen egy össze-

tettebb versalanyt formál a két kezdősorban, hanem beleépíti a versegész meghatározó lírai alanyának („én”) és a kifejezés eszközt képező önobjektíváló nyelvi alanyának („nap”) a kettősségét. A két alany megosztottságában is érvényesülő összetartozását érzékelteti: egységüket a teljes képi „világot” birtokló én-ben. A lexikális eltérések tendenciája: a személyes, minősítő-értékelő vonatkozások előnyomulása így kap értelmet. Nem a pusztá kép, hanem az alany kiteljesítői.

A Csokonai két sorában kibomló nyitókép az ő versének egészében a személyes tartalmak bevezető hasonlata, kifejtésük vonatkoztatási pontja, „ürügye” lesz; Berzsenyinél az egész verset meghatározó, homogén személyesség azonnali hordozója – így szubjektívebb, expresszív irányban eltolt leírás, noha klasszikus plasztikusságát megtartja. Csokonai „dele” külső természeti jelenség, Berzsenyié benső emberi tartalom. „Az élet dele” az emberi világ olyan ténye, mely csak a személyes átéltségben, szubjektív átéltséggként létezik; olyan valóság; melyet mindenkor csak „én” élhetek át, ismerhetek föl. – A kezdősorokban Berzsenyinél tehát alapvetően más természetű versbeli „beszédhelyzet” – a személyesség jelenlétének más formája – áll elő, s más az így induló közlés érzelmi-szándékbeli szituáltsága.

III.

A vers tartalmas megformáltságáról

(*A vershelyzet felépítése.*) Vizsgáljuk meg *Az élet dele* sajátos „beszédhelyzetét”. – Láttuk, a kezdő ige harmadikból második személyűvé változott, a Csokonainál is nyomatékos mondatból erős inverzióval kiemelt megszólító mondat lett. A vers úgyszólván e retorikai nyomatékból lendül el, a megszólítás tényéből fejlődik ki. Az első mondat alanya a megszólítottal esik egybe, mely nemcsak mint raggal jelzett birto-

kosát, hanem mint megszólítóját is azonnal jelenvalóvá teszi a lírai alanyt. A vers egészében ez az *én* „beszél”. A megszólítás irányulásával és a megszólított nyelvi alanyként szerepeltetésével formailag mégis a *te* állítódik középpontba. Annál inkább, mert az első három szakasz nemcsak hozzá, hanem róla is szól. A harmadik sorban átmenetileg már az *én* is belép a nyelvi alany helyébe („S ah, tudom . . .”), az utolsó versszakban pedig teljes egészében átveszi ezt a szerepet. A meghatározó, lírai alany csak azután, azáltal lesz nyelvtanilag is a vers alanyává, hogy a megszólító helyzetben visszatükrözött „létrejött”. (Nem csupán arról van tehát szó, hogy „élete dele” csak a mindenkori „én”-nek lehet, hanem arról is, hogy a nyelvi első személy csakis annyiban létezik a vers lírai alanyaként, amennyiben „élete delét” átélő – életnapját szólító – „én”.)

Láttuk, a személyi viszony tagjai birtokviszonyt is formálnak. Logikailag ez a bennefoglalás és a megnyilvánító helyettesítés viszonyának is fölfogható: az *én* „tartalma” az *élete* (világban objektíválódó megnyilvánultsága); az élet tárgyyszerű egésze pedig metaforikusan helyettesíthető a *nappal* (a fényt, életet adó égítést s az útjával mért időszakasz képzetével). Kétségtelen, hogy az „éltem napja” önmagában közhelyessé kopott metafora.⁶ De új értelmet nyer azzal, hogy a lírai alany megosztott egységét a grammatikai és retorikai viszonyokkal egybehangolt képi objektívációban rögzíti. A metafora eredendő tartalmassággal tölti föl e formai viszonyokat, de közben a retorikai és grammatikai kapcsolatrendbe formálódva a tartalom megújul, eredeti módon aktualizálódik. Az elkopott szókép csak kiindulás ahhoz, hogy segítségével a lírai *én* a versben költőileg objektíválja magát; mintegy tárgyi valóságként, viszonyyszerűen fennálló léthelyzetként rögzítse alanyi tartalmát.

A megszólító alaphelyzetből következik, hogy a lírai alany mindvégig a lélektani-nyelvi *én*. De úgy, hogy címzettje –

⁶ Orosz László: I. m.; 120.

mindvégig a *te* – külső valóságként szólítható objektívációja az *én*-nek, birtoka, tartalma, helyettese – mely az első pillanattól a vers középpontjában is áll. Látszólag csak az utolsó versszakig. Itt ugyanis megváltozik a nyelvi alany, s a vers elsőrendű „hőseként” teljes jogába lép az *én*. Grammatikailag szakadást hoz ez az első három és az utolsó szakasz között. Mi őrzi meg mégis az eredendő beszédhelyzet folytonosságát, a megszólított jelenlétét? A záróversszak kezdősorának előre vetett tárgyi mellékmondata, mely a verskezdő inverzió erejét idézve folytatólag biztosítja a megszólalás szituatív jellegét. Előre vetett helyzetében az alárendelt tag ugyanis rejtett kérdőmondat egyben, mintegy a korábbi címzettet szólító, tanács-talan, választalan kérdés: (Éltem napja!) Mit várjak ezután(? – Én)nem látom előre. Az így induló záróversszak tartalma viszont már nem a megszólítottira vonatkozik, hanem nyelvtanilag is az *én*-re, a megszólítóra. De egyben a lírai alany-nak egy olyan élettartományára, mely annak magának is kérdéses: az *én* számára továbbra is „kívüle levő” (ismeretlen), de külsődleges immár *megszólítottjának is*. Az *én-te* önobjektíváló viszonyhoz képest meg nem szólítható „más” világát idézik meg e kijelentések: a csak rámutatható, idegen „harmadik” világát. (Az *én* „könnyes szemmel” nézi csupán e világot, s a *te* számára rámutat – mutatónévmásokkal – e világra, mely mindkettejükön kívül van.)

Szembetűnő, hogy a lírai alany grammatikai alannyá mindig a jelen-jövő irányú kijelentésekben válik: az *én* „tudja” a jelenben, hogy ami elkezdődött egyszer, az hogyan ér véget a jövőben; az *én* „nem látja” a jelenben ezt a megszólítottnak is kérdésessé tett jövőt. Az *én* csak megtörténtségében létezik a maga számára szólítható, birtokolható helyettes *te*-ként; meg nem történt jövőjében lesz a maga számára (az önobjektíváló *én-te* viszonyhoz képest) idegen „harmadik”. A jövőt illető kérdés végeredményben a nyelvtani *én*-hez kapcsolódik. Azért állítható mégis a megszólított elé, mert a vers rendszerében az *én* csak e nyelvtani *te* által képes birtokolni, léte alanyaként

érzékelni és állítani magát; épp ezért csak a *te* által, „elébe mutatva” láttathatja a jövőt önnön szubjektuma számára idegen egyéni létként. Mint önmaga beleveszését a pusztá élet (időbeliség) – és az ezzel eggyé válni már nem tudó, kérdés-szerűvé, üres formává lett pusztá „első személyűség” meghasadtágába. A vers eszerint nem csupán a három nyelvtani személy, hanem egyidejűleg a három alapidő szembesítésével formálja ki egy szubjektív léthelyzet lírai képét.

Kiegészíti mindezt a térbeli viszonylatok képzettségje is. A megszólított eredendően térbeli képzet: égitest (ebből következik kozmikus idő-természete is). Pályamozgásával kirajzolja az *én* életének terét. Az *én*-től való személyi eltérés továbbá magában is térvizonyt sugall; a megszólítás tényével az állítások az *én* mindenkori pontján kívülre mutatnak. A megszólító *itt*-jéhez képest létezik egyáltalán a megszólított természetéből eleve adódó térszerűség mint viszonyított irány („fel-le”): mint konkrét mozgással betöltött, személyes tér. Ehhez képest létezhet csak aztán a megszólított és a szólító elé helyeződő harmadik személyűség világa: mint pusztán rámutatható, konkrét-viszonylagos mozgásokkal telítetlen, személytelen teljes tér. (A záróversszakban ugyan az időhatározás dominál – a fogalmakat és a mondatrészfunkciókat tekintve –, de a mutatónévmások, az eredetileg helyviszonyragok, a „setét ködében” látott „komor kép” tárgyiasságai mégis erős szemléleti térszerűséget sugallnak.) A térbeli viszonylatok képzettségjén ezzel felidéződik a dimenzionális kiterjedés hármassága, és hozzáépül a személyi-idői viszonyokhoz.

A vershelyzet így voltaképpen egyetlen triadikus viszonyt állít föl, s ennek a viszonyrendszernek alapjában három aspektusa – személyi, idői, téri szemléleti arculata – van: *én/most/itt – te/eddig/ (itt→)ott – „ő” (ez, az)/ezután/„amott-mindenütt”* (előre, múltra, jövőre). A három aspektus egyszerre hat a vershelyzet triadikus viszonyrendszerében, úgyszólván komplementer szemléletformaként. Egymásnak mindenkor kiegészítői abban a triadikus rendszerben, mely – elvont relá-

cióként – általuk jön létre; így e rendszerben a személyi-időitéri aspektusok egymás folytonos helyettesítői.

A megszólításban születő vershelyzet megfoghatóan nem más, mint e személyi-időitéri komplementumokból adódó triadikus alaprend. Olyan organizáló rendszer, mely közvetlenül nem mutatható meg – nincs „így leírva” – a vers valamely pontján, magában közvetlenül tehát nem is értelmezhető még. Olyan közvetítő képlet mégis, mely nélkül ez a vers nem létezhetne lírai költeményként és valóságábrázolásként. Minden egyedi mű – Lukács György szerint – uno actu (egy aktusban) tételezi a művészetet, művészeti ágat, műnemet, műfajt. Az *élet dele* vershelyzete e belső folyamatszerűséget sűrítő egy aktusnak – az általános törvényszerűségek konkretizálódásának – gyújtópontja. Képletszerű elvontságában rögzíti a lírai mű általános törvényszerűségeit, ugyanakkor – mint minden további érzéki-tartalmi kibontakozást vezérlő, meghatározott rendszer – e törvényszerűségeknek a legelvontabban vett tartalma, elemi konkrécója is. Ezért tekintjük az adott vers *tartalmas megformáltsága* foglatának. – Segítségével mutatható meg, hogyan formálja, „ábrázolja” a vers mindenké előtt önmagát mint természete szerint lírai költeményt, hogy önmagával az emberi valóság egy részének lehetséges képét ábrázolja.

(A vers „önábrázoló” elve.) A cím témakijelölő jellege azt sugallja, hogy a megadott tárgyról („a valóság egy részéről”) egy adott személy („a költő”) bizonyos kijelentést készül tenni („a vers”) valamely hallgatósághoz („a befogadóhoz”) intézve.

A *tárgy* (a valóságvonatkozás) merőben elvont, univerzális. Az élet általában, pontosabban az életnek egy bizonyos momentuma általában: „az emberi életek összegzőpontja”. Az élet teljes elvontsága valójában nem jelölhető másként, mint a személy-idő-tér absztrakt szemléletformájában; az élet bizonyos egyetemes érvényű mozzanata („dele”) is csak ennek az elvi viszonyrendszernek valaminő kibontásával közelíthető

meg. A vershelyzet triádjában mindenekelőtt jelzésszerűen rögzül tehát annak az *elsődleges tárgynak, valóságrésznek* a szerkezete, melyre a mű *vonatkozik*, melyet ábrázol.

A vers erre a valóságra vonatkoztatott kijelentésként létezik mint személytől személyhez („költőtől” „befogadóhoz”) intézett közlés. A vershelyzet triádjában e kommunikációs aktus szerkezetének jelzése is benne foglalt (*én-től, te-hez, „ő”-róla*). Ugyanakkor azonban a közlés tárgya (a valóság rész) olyan emberi élet-konkrétságok gondolati összegzése, mely konkréciók sorába a közlő és a közlést fogadó személy egyaránt beletartozik (mint „élettel bíró” és élete összegzésponjtját elvben fellelni képes ember). A vers mint a közlőtől a címzettnek intézett megszólítás tehát nemcsak olyan állítás, mely tárgyára mint a megszólító kommunikációs viszonyon kívül levő, gondolati „harmadikra” vonatkozik, hanem egyszersmind olyan állítás is, mely a tárgyra mint a kommunikációs viszony tagjaiban is konkrétan adott valóságra vonatkozik. Olyan állítás tehát, melynek során a közlő önmagát „állítja”, mi több: önmagát a befogadóval azonosként „állítja” a tárgyban. A közlés úgy vonatkozik tárgyára, hogy maga lesz a tárgy; úgy személytől személyhez intézett, hogy maga a közlő és a címzett mint potenciálisan azonos, „magát” a tárgyban állító alany.

Ezzel már a vers műalkotás-természetének elvi szerkezete is jelzésszerűen beleformált a személyi triádba. A költő-valóság, illetve a befogadó-valóság kettős szubjektum-objektum viszonya „közé helyeződő” mű olyan közvetítő, *másodlagos objektum*, mely az esztétikai viszonyban a két szubjektum azonos tárgyaként lép föl, s mely a hozzá való viszonyt egyezően vezérli. Ha tehát az alkotó oldalán jelentkező elsődleges szubjektum-objektum viszony a személyességben, mintegy annak tartalmaként jelentkezik, úgy kell lennie a befogadó oldalán is. A lírai műben a költő és a befogadó partikuláris énje feletti mű-szubjektumként találkozik. E „találkozásponjt” a lírai alany, mely önmagát mint másodlagos tárgyat közli: a

költő és befogadó partikularitását magába foglaló valóság-tárgyra vonatkozó, azt „helyettesítő” verset.

Lévén a költemény nyelvi anyagként megjelenő tárgy, magát úgy formázza, hogy egyben nyelvi közegének szerkezetét is rögzíti. – Minden nyelvi megnyilatkozás rendszerszerű meghatározója a nem szubsztanciális, formális egyes szám első személy. Bármely alanytalan, általános alanyú vagy hiányos mondat fölfogható a formális alanyosságához képest létező alakulatnak; az alanyosság *pro*-nominális nyelvi jelölő elemeinek rendszere pedig az egyes szám első személyhez viszonyítva áll föl. (Második személyűség csak első személyűség „számára” adódhat; harmadik személyűség csak az előbbieket relátumaként képzelhető.) Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy bármely tetszőleges beszédaktus nem köteles ezt az alapjában álló rendszerűséget ténylegesen „be is mutatni”, elegendő, ha konkrétságában arra utalt. Berzsenyi versében mindazonáltal ez a „bemutatás” is megtörténik. A vers műalkotás- és közléslétének szerkezetét jelzésszerűen rögzítő személyi hármas-viszonyt a vers anyagában, formális (pronominalis) nyelvi konkrétségében is leképezi, belekapcsolva az adott anyagiságot a nyelvi közegen túli műmeghatározottság rendjébe. A vers nyelvi anyagában először a második személy jelenik meg. Utána lép föl az addig csak közvetve felidézett első személy. Az első és második személy explicit nyelvi formájával viszont felidéződik már – a vers anyagában implicit módon – a viszonyított harmadik személyűség. Az a szemléleti harmadik tag, mely a műmeghatározottság rendjében nem más, mint a vers maga. Az a másodlagos tárgy, mely ugyanakkor persze nyelvi anyag is; és amely végső vonatkoztatási pontként már a *lírai én*-t idézi föl nyelvi-anyagi mivolta első személyűl.

A vershelyzet triádja tehát mindenekelőtt magát a verset formázza, *ennek* a lírai műnek létét állítja. Azzal, hogy jelzésszerűen, elvben magába rögzíti a vers valóságra vonatkoztatottságának, kommunikációaktusának, műalkotáslétének és nyelvi-egének szerkezetét. A valóságvonatkozás univerzális, mérhe-

tetlen elvontsága és a nyelvi első személyűség formailag abszolút konkrét közvetlensége között ez a triadikus alakképlet köti meg a művet mint az *én*-be koncentrált, elvben egyetemes érvényű tartalmak objektivációját.

(*A vers valóságábrázoló elve*). Egy műalkotás nyilván csak azon feltétellel idézhet föl másodlagosan valamely valóságot, ha létezik; ha mindenekelőtt önmaga létezését fölállítja. A mű önformázása elvileg azonban még nem valóságtükrözés, pusztán annak létfeltétele. Ez az elvi distinkció akkor is alapvető, ha – mint Berzsenyi költeményében – a mű önállítása és ennek révén lehetséges valóságfelidéző tartalmassága technikailag ugyanabban az alapszerkezetben (végső formáló tényben) koncentrálódik. Sőt, ha nem figyelünk kellően erre az elvi distinkcióra, épp az adott költemény egészen kivételes módon evidens, *organikus megformáltságának* ténye homályosodik el.

Mert *mit* mond a valóságról (milyen felidézett valóságot tükröz) a vers (az önmaga létezését mindenekelőtt megformáló művi objektum)? Ez a „mit” immár nem a készen kapott, hanem a „poéta-csinálta” tárgy tartalmi aspektusa. – A „készen kapott” tárgy (elsődleges valóságvonatkozás) a címben summázódik: minden emberélet lehetséges összegzés-pillanatát foglalja magában. Ám a vers alanyisággá formálja ezt a tárgyat: a benne foglalt valóságot az általában vett emberi benső tartalmaként, a szubjektum valóságaként közli. (Ami esztétikailag lényegesen különbözik a személyes-egyéni tartalomtól!) A „poéta csinálta” tárgy így az emberi egzisztenciát illeti általában.

Az élet a maga tényszerű személyi-idő-téri mivoltában egzisztenciaként lehet egészében és maradéktalanul szubjektum-tartalommá. Az egzisztencia így a személyhez rendelt életobjektivitás egészének szubjektív foglalata, benső birtokoltsága és szintézise; az élet állandóan változó, még és már szüntelenül más személyű, idejű, terű tényének rögzítője az állandó én-ittmost origóban. *Az élet dele* ennyiben minden életek lényegi összegzéspontjának bemutatása egzisztenciális szintézisként –

elvben már a vershelyzet triádja szerint. Ez a formális „tartalom” persze tovább konkretizálható: mint a szubjektumban tartalmazott életszintézis konkrét módja és lehetősége történetileg és egyénileg is értelmezhető adekvációt nyer.

Láttuk, a költeményben a személyi *én*-forma pontszerűen rögzített, kiterjedéstelen, magában nyugvó „megvalósulatlan-ság”. Ezzel szemben legelőbb a hozzá viszonyított *te*-forma jelenik meg a versben: mintegy a „megvalósulás” dimenzionális „második” fokaként. Végül pedig az objektív életdimenziók teljessé lett „harmadik” foka mutatkozik: de a szubjektív tartalmasság önobjektíváló duális számára „külső” idegenségként. A triadikus szerkezet így formailag a tézis-antitézis-szintézis logikai rendjét is felidézi, noha valójában tagadja. E versben az emberi bensőség a maga birtokolt teljességét csak a duálisban képes felmutatni; ennek az *én-te* szembesülésnek a „feloldását” (a szemléleti „harmadik”) pedig épp mint a szubjektív léttartalom világba-semmisülését, idegenségét látja.

A lírai alany tartalma: az élet idődimenzióinak jövőhöz mért jelen-szintézise; térdimenzióinak a teljes téri kiterjedtséghez mért pont-szintézise; emberi kapcsolat-dimenzióinak az „összeshez, mindenhez” mért *én*-szintézise. A vers ezt a szintézist feszültségteli ambivalenciaként mutatja be. A jelen a jövőhöz mérten, az itt a teljes térhez mérten létezik, s a világ emberi „mindenéhez” mért *én* egzisztenciális tartalmasságát adja, de: ez a *létesítő szempont* hordozza egyszersmind *szubjektív tartalmassága* kétségbe vonását is. A jövő, teljes tér, emberi világegész objektív perspektívája szerint jöhet egyáltalán létre a személyhez kötött élet konkrét relátumainak szubjektív szintézise, de e perspektíva idegensége valójában a lét szubjektív birtokoltságának föloldója, kétségbevonója is. A vershelyzet személyi viszonyára visszafordítva a szót úgy is mondhatnánk: a pusztán *én-t* a *nem-én* megpillantott világegészre döbbsenti rá a *te* realitására is: arra a második személyre, melyben az *én* saját létét tényleges valóságként és szubjektív tartalmasságként „szólíthatja”. Ám épp ezért: a *te* formájában szólí-

tott-birtokolt szubjektív valóság extenzíve mégis korlátozott; eléje idegen, rajta kívüli „ő”-ként helyeződik az objektív valóság egésze. Mintha az emberi lét szubjektív autentikussága csak a menten magát el is vesztő tényleges kiteljesedést ismerné; mintha az élet bensőleg átélt egésze csak idegenbe veszésének pillanatában jelenhetne meg.

A vershelyzet kvázi-szintetizáló triadikus formájában tehát voltaképp egy ellentét jelenik meg: a *szubjektív életértelem teljesevé* és az élet eredendően „*megvalósulás-köteles*” *objektív teljesevé* állítódik szembe, mint *egymást feltételezve kétségbe vonó* két pólus. A megszólító duálisban jelenik meg az élet benső birtokoltságának ideális létértéke. Ám ezt csak a duális elé helyezett „harmadik” taggal teljesedő valóságdimenzió tehetné ténylegesen objektivált létté. Utóbbi azonban a szubjektív életértelem idealitásával ellentétes, nem tudja azt a maga eredendő bensőségével magába foglalni. Az élet szubjektív értelme nem jöhet *létre* egészen a világban; az élet benső értelme-tartalmassága nem lehet egészen azonos az élet létesülő objektivitásával. Egyetlen pillanat lehetséges, mely a két, ütköző egzisztenciális értékeltet tartalmaz valóságként átélve egyesíti. Az a pillanat (én-itt-most), melyben e tragikus, feloldhatatlan ambivalencia *felismerődik*, s *úgy* ismerődik föl mint az *én* létének *lényege*. Ez a beteljesüléssel azonos ön-elvesztés pillanata: „az élet dele” – mint „poéta-csinálta” tárgy.

(A vers „*önábrázolásának*” és *valóságábrázolásának konkrétója*.) A költemény jellemző vershelyzetéről – összefoglalva – a következőket szögezhetjük le. A versben az elsődleges tárgy (az élet egy lényegi momentuma) olyan másodlagos tárggyá (mű-objektummá) alakul, mely egyetlen formai képletben rögzíti a felidézett valóság szerkezetét, és a felidéző mű-valóság természetének szerkezetét. Ugyanebben a formai képletben rögzíti a vers ábrázoló, „tartalmi” aspektusát. Azt a tényt, hogy a nyelvi-művi másodlagos objektum úgy vonatkozik a primér valóságra, mint egy nyelvi-művi másodlagos szubjektum, a *lírai én* állítása. E lírai én pedig hordozója a személyes

egzisztencia történetileg és egyénileg konkretizálható tartalmainak; a személyes-különösen megmutatkozó, korra jellemző „emberi lényeknek”.

Egyéni konkrétcióként sem foghatjuk föl azonban a lírai én tartalmát úgy, hogy benne közvetlenül a költő naturális egyedi valóságának elemeit keressük. Csakis úgy fogható föl, mint az önmagukban irreleváns, partikuláris eredőknek egységes, szubjektív életérzésbeli, világképi lecsapódása. E lecsapódás formája: Berzsenyi költészetének zárt, egyszeri, egyedi egésze. A költői egyéniségről nem lehet más torzítatlan közvetlen információ.

E költészet egésze ugyanakkor egycsapásra nem fogható át közvetlenül. A költemények során át ismétlődő motívumok azonban az egyéni költői világ szerkezetéről sokat elárulnak. A költői jelentésteremtés benső logikájáról, mechanizmusairól informálnak, noha „idézhetetlen”, helyhez nem köthető, implicit viszony-tényei az életműnek. A Berzsenyi versvilágát átszövő motívum-rendszerek alapjaiban egy eredendően ellentéteken nyugvó szemléletforma bináris elve mutatkozik. E két-pólusú motívumvilág megnyilvánul mind nyelvi vagy fogalmilag azonosítható, versek során át ismétlődő képzetpárokban („álom”-„felriadás”; „csalátás”-„bölcesség”; „álorca”-„átható szem”; „liget”-„vadon” stb.), mind pedig grammatikai formák, relációk ismétlődéseiben („itt”-„ott”; „most”-„akkor/majd”; „mindig”-„soha”; „minden”-„semmi”; tagadva állító és állítva tagadó versszerkezeti eljárások, stb). Végző soron ezek a nagy mennyiségben variálódó motívumpárok egészen elemi oppozíciókra vezethetők vissza. Legáltalánosabban a *szubjektív belső* – *objektív külső* fogalmi-szemléleti ellentétre, de nem utolsó sorban az *én* – *nem én*, *most* – *akkor* (jövőben/múltban), *itt* – *nem itt* párokra.

Ám ennek az ellentétező motívumvilágnak az egyes motívumelemei mindenkor úgy jelennek meg egy-egy adott vers kontextusában, hogy konkrét értékelő viszony járul hozzájuk; mindenkor konkrét értékválasztást sugalló szövegösszefüggés-

ben állnak. Még hozzá a változó kontextusokban változhat egy-azon motívumelem értékelése, s ezt a változást akkor ellenpárja is követi. (Például az „álom” különböző előfordulásaiiban hol pozitív dolog, hol negatív képzetek tapadnak hozzá, s ugyanígy lesz ambivalens a „felriadás” is.) Az egyes versekből elvonható motívumtartalmak tehát értékváltóak, s így az egész motívumrendszert áthatja az ambivalencia. Az értékváltó ellentéteket hosszú távon sem oldja szintézisbe semmiféle „följük rendelt”, harmadik entitás; a bináris rendszer nem ismeri a tiszta szintézist. E rendszer kvázi-szintézise nem más, mint ambivalenciája: a motivikus párok ellentétességükben is felcserélhető értéktermészete a szintézist tagadva idézi. A kétpólusú rendszer mindenkori „egyik fele” (az én-itte-most, szubjektív-belső fogalmaira redukálható szemléleti oldal) olyan feltétlen szubjektív és ideális érték, mely egyidejűleg negatívum a „másik fél” (az objektív-külső) oldaláról nézve. Utóbbi pedig olyan feltétlen, törvénykező valóságérték, mely egyidejűleg negatívum: üresség, ideáltalanság lesz a szubjektív-belső oldaláról nézve.

Végeredményben tehát a motívumvilág egészéből is ki-mutatható az a szemléleti ambivalencia, mely egybevá-g a vizsgált versben mutatkozó feszültségteli kettősséggel; a motívumrendszerben is jelen van az a tragikus feszültség, melyet a versben mint a szubjektív életértelem teljességgel és a megvalósulás egymást kizárva feltételező ellentétét fogalmazzuk meg.

Ez a költői egyéniséget és a verset is jellemző alapvonás ugyanakkor mélyen korérvényű. A szubjektív-belső és az objektív-külső szféra ütköztetése; a személyes életértelem és az objektív megvalósultság értékének disszonanciája; az emberi világ egészének bináris szemléleti párokba formázása; az ellentéteket nem „kívülük”, hanem „bennük” szintetizálni vágyó törekvés lényegében már *a romantikába mutat*. Olyan általános valóságviszonyt, életérzést, világképet jelez, melynek disszonanciájában ismerődik föl eredendően az objektív világgal immár nem azonos, nem egészen „benne létező” szubjektí-

vitás. Berzsenyinéél ez a megvalósultság rendjétől egészében el nem ismerhető szubjektivitás még nem jut végleges uralomra, de már legyűrhetetlenül jelen van: világon kívülrekedt különállásban vállalva és mégsem vállalva magát; immár teljesülhetetlen törekvéssel arra, hogy kívülrekedtségét megszüntetve teljes harmóniába jusson világával.

Az elemzett versben ez a költői egyéniséget korérvényűen jellemző alapvonás úgy jelenik meg mint a lírai alany benső valósága. A lírai alany – láttuk – eredendően a vershelyzet triádjában objektíválódik. A vershelyzet triádjára pedig az alakilag teljes, egyértelmű szintézisképzés *formájában* a szólítható-bensőséges és rámutatható-külső világ *tartalmi* ellentétét rejti. Az emberi szubjektum és a világ antagonisztikus viszonya úgy jelenik meg tehát, mint az egzisztenciális szintézis „tartalma”; e szintézis-„forma” azonban másfelől maga is „tartalom”: a lírai alany benső valósága (a lírai alanyé, melynek „formája” ez a költemény). Tartalom és forma „egymásba átcsapásának” bonyolult közvetítettségében születik meg így a történeti-egyéni konkréciónak a végülis a magára ismerő romantikus szubjektumé, mely nem tud már egészében „visszatalálni” objektív világába. Az emberi lét teljessége – a vers szerint – csak a szubjektumban megvalósuló, átélhető „szintézis” formájában jöhet létre, e „szintézisben” sajátítható el feloldhatatlan belső ellentmondásával. (A kéttagú ellentétet átfogó triadikus szerkezetet nem érezhetjük tehát a vers romantikus impulzusát „megfegyelmező” klasszicista jegynek. Éppolyan formalizmus lenne ez, mint néhány jellemző klisé, sztereotípa alapján minősíteni a művet a klasszika gyenge képviselőjének. Épp e hagyományos elemek, alaki jegyek egységbe foglalóját és átértelmezőjét „felejténék ki” ezzel a műből: a megformálás esztétikai egyéniségét – s ezzel, ezáltal a mű tényleges történeti helyiértékét.)

IV.

A formaszervezésről

Láttuk, hogy a Csokonaitól eredeztethető kezdősorok átformálásával felállított vershelyzet triadikus képletében miként található a költemény „önábrázolásának” és valóságábrázolásának elve. Láttuk, hogy a megformálás fenti organikus egysége szerint poétikailag, az ábrázolás konkrétója szerint szemléletlenül alapjában romantikus indítást mutat a költemény. Nemcsak ebben az átfogóbb értelemben organikus rögzítője azonban a vershelyzet a műnek. Legközvetlenebbül a verstani, retorikai, grammatikai szerkezetet, a poétizálás módját is vezérli. Noha a vers elemzése ennek fölfejtése nélkül nem teljes formai szempontból sem, terjedelmünk most már csak arra marad, hogy példákkal illusztráljuk az állítást.

A vers mint egylényegű, autonóm beszédegység egészében is fölfogható egyetlen mondatnak. Ha a logikailag-nyelvtanilag önállótlán, rövid strófazáró sorokat a megelőző, teljes negyedik sorokhoz csatoljuk, a vers összetett mondatának tagmondái egy-egy verssorral azonosak. Csak állítmányaikat kiírva a tagmondatok verssorrendje a következő:

- I. strófa: felhágysz / omlík / *tudom*, felért / leszáll
 II. strófa: nem volt felhőtlen / felderült / rejtézel / mosolygjon
 III. strófa: nem adtál / nem lengettél / adtál / (adtál)
 IV. strófa: várjak, *nem látom* / nézek / emlegetem / rettegem

Az egy tagmondat – egy verssor megfelelés rendjéből szembe-tűnően kiugrik az első versszak harmadik, és a negyedik versszak első sora, két tagmondatával (állítmányával). A „többlet” nem más, mint a versegész két grammatikai főmondata: „S ah, tudom” – „nem látom”. E két főmondat kapcsolata nyelvtanilag nem evidens. Gyakorlatilag azonban a vershelyzet én-te duálisának és a vele szembeállított „harmadik” világának ellentétes tartalmi szférája sorolódik az egyik és a másik főmondat

fennhatósága alá. (E megosztottság úgy is megjelenítődik, hogy az első főmondat alárendeltjei közvetlenül vagy közvetve a „nap”-ra vonatkoznak, a második főmondat alárendeltjei pedig közvetlenül az én-re.) A két főmondat alá rendelődő ellentétes tartalmú és személyben is ellentétezett részek azonban mondattanilag azonos elven kapcsolódnak. Az első három versszak a *tudom (azt)* alaptaghoz, a negyedik pedig a *nem látom (azt)* alaptaghoz egyformán tárgyi alárendelésor formájában kötődik. A rendelt részek mondattani kapcsolódásformája szerint a két főmondat egységes, egybevágó, fedésbe hozható; a rendelt részek tartalmát (és pronominális rendjét) tekintve pedig ellentétes. A két főmondat így egyetlen alaptagnak is tekinthető, mely mindazonáltal egy antitézist foglal magában. A kételemű alapmondat állítmányaiban is tükröződik ez. A *tudom – nem látom* állításpár alapszavai tartalmilag rokon fogalmak: a valóság tudati-érzéki elsajátítására vonatkoznak, ennyiben egybevágók, párhuzamos képzetek. Az állításpárban ugyanakkor állító-tagadó szerkezet szembesül, formailag tehát mindenképp antitetikus. A főmondat tartalmilag a valóság elsajátítására vonatkozik, és az egzisztencia egészét kifejező versrészeket mondattanilag azonos módon rendeli magához. De a rokon, egységes szemléleti tartalmat egy állítás-tagadás szerkezet formai ellentétében fogalmazza meg, s a szerkezet ellentét-tagjai alá nyelvtanilag rendelt versrészek azonosak az egzisztencia belső megosztó tartalmait (én-te, „ő”) hordozókkal. A vershelyzet formai triádjába rejtett tartalmi antitézis így születik újra a vers mondatszerkezetében: mint az alaptag és a rendelt tagok viszonyát és belső szerkezetét átható tartalmi-formai egybevágóságon belül érvényesülő formai-tartalmi ellentét.

A mondatszerkezet részletezőbb vizsgálata további, bárha az alapproblémával egyre elvontabban kapcsolódó szimmetria-asszimmetria kombinációkat fedezhet föl. Mondtuk, hogy a vers a kéttagú főmondat tárgyi alárendeltje. Az első három versszakban az alárendelések belső szerkezete azonos. Vers-

szakonként három-három-három, egymással mellérendelt mondat adja a tárgyi tagok sorát. (Tudom azt, hogy: *felhúgsz, omlík, leszáll – nem volt felhőtlen, felderült, rejtezel – nem adtál, nem lengettél, adtál.*) Az első három szakasz annyiban is egybevágó szerkezet, hogy a 3-4. sorokat tevő tagmondatok egymással további szoros, alárendelő viszonyban vannak: (amint) *felért*, (olyan gyorsan) *leszáll*; (azért) *rejtezel*, (hogy) *mosolygion*; illetve halmazott szerkezetű állnak (mely az alárendelő viszony szorosságát éppúgy felidézi, mint elliptikus mondatnak értelmezve az összetett mondat jellegét). A rokon strófavégi szoros szerkezetek a tárgyi alárendelések hármas mellérendelő sorai „alatti”, harmadik szinten helyezkednek el.

– A negyedik versszak szerkezete egészében eltérő. Főmondata és tárgyi alávetettje az első sorban áll, a 2–3–4. sorok egymással mellérendelt tagmondatai pedig érthetők az első sor okadó alávetettjének éppúgy, mint következményes mellérendeltjének. (*Nem látom azt, hogy mit várjak, azért, mert/ ezért tehát: nézek – emlegetem – rettegem.*) A három szakaszban ismételt *három*tagú tárgyi sorral szemben ez *egy* versszakban *egy* tárgyi tag áll. Az utolsó strófa így ellentétbe hozó szerkezete szerint leválik a megelőzőkről; de ugyanakkor három szakasznyi előzményével mint egyetlen, osztatlan egységgel arányosan, azonos értékűen áll szemben: a három szakasz – három tárgy egységgel egy szakasz – egy tárgy egység tart egyensúlyt. Ez a két főmondatot (s az alájuk rendelt részek mélyebb tartalmi szféráját is) egyensúlyba állító szerkezeti arányosság ugyanakkor mégis egy 3:1 strófafelosztású aszimmetriában jelentkezik. Az első *három* szakaszban a mellérendelő tárgysoroknak *egy* alávetett tagjuk volt. Az utolsó szakaszban az *egyetlen* tárgynak (mit várjak) *három* mellérendeléssel kapcsolt alárendeltje van (ha okadó viszonyként értjük); vagy nincs egy alárendeltje sem, csak főmondatán keresztül kapcsolódik a *három* mellérendelt taggal (ha következményes viszonynak fogjuk föl). A hármas mellérendeléssor (mint az előző strófákra hasonlólag utaló) itt is megvan;

viszont nem ugyanott (az első tárgyi alárendelés szintjén) áll, ahol korábban, hanem „alatta” (a második alárendelés szintjén) vagy „fölötte” (a mellérendelés szintjén). Ez a hasonlóságon belül ismét ellentétező tény. A záróversszak ilyenformán megfordított szerkezeti tükörképe a megelőző versszakok szerkesztésének, pontosabban kicsinyített negatív lenyomata a megelőző szakaszok egységének. – A mondat szerkezet részleteiben is ható ellentétező, aszimmetrikus – és ez ellen dolgozó arányosító törekvések rendjében is a vershelyzet eredendő feszültségét (a szintézis formájába rejtett ellentét elvont alakító elvét) látjuk működni.

Van azonban tartalmasabban indokolható oka is a mondat szerkezet aszimmetrikus arányosságának. A főmondat *tudás-nem látás* fogalompárja úgy idézi föl a valóság elsajátításának problematikáját, hogy *racionális-tudati és érzékelő-átélő oldalt antitetikusan szembesíti*. Az élet mind elsajátított egész valóság e két oldal *egységében* jelentkezne. Ha *szembeállítód-nak*, akkor a tudás objektív elve találhat rá az élet személyi-idői-téri egészére, s a látás érzéki-átélő elve őrzi a szubjektív tartalmasság igényét – mely, ha nem azonos-egybevágó a tudással, akkor valóságosságának „terjedelmében”, végülis egész valóságérvényében korlátozott; a tudás pedig szubjektív tartalmasságának hiányával veszít érvényéből. A főmondat állító elemének alávetett versrész nem véletlenül foglal magában *három* versszakot, szakonként *három* tárgyi tagot, s ezzel szemben tagadó elemének nyelvi alárendeltje *egy* szakaszt és *egy* tárgyi tagot: a *tudás* kiterjed az élet objektív, dimenziális egészére, a *látás* viszont csak a megéltén, átélten szubjektíve már birtokoltra, de *nem* a valóságot kiteljesítő harmadik dimenzióra. (A főmondat két eleme alá rendelt versrészek 3:1 arányú aszimmetriája ezt a tartalmat is „leképezi”.) A záróversszak rejtett kérdése, tényleges állítása (hogyan mit várjak? – azt nem látom) a jövő miatt támad ugyan, de már *korántsem csak* az élet „jövő részére” vonatkozik. „*Annak*” (múlt) és „*ennek*” (jövő): már megélt és még nem élt időnek egy-

aránt elbizonytalanítója („láthatóságuk” sírásban, rettegésben elhomályosítója). Siratnivalóvá lesz a múlt is, mely a középső két versszak pozitív képeiben örömteli életrészként, látottan és tudottan, de még nem teljes megvalósultságú életként jelent meg. A *nem látás* (mely közvetlenül a jövőre vonatkozik) valójában az *egészet* teszi „nem látottá” (*szubjektív értelmében*, tartalmában kétségbe vontta), azaz csak „tudottá” (csak létezővé). Lényegi „terjedelmében”, elvi súlyában ezért azonos érvényű is a *nem látom* alaptagú záróversszak a *tudom* alaptagú három szakasszal. A tudott lét egészére rávetül valami egyidejű nemlátottság: a jövő objektív valóság-perspektívája szerint ugyanaz lesz egészében szubjektíve már nem birtokolható, átélhető, ami egészében megvalósuló és tudott. Az utolsó versszak felépítése ennyiben szükségképp kicsinyített negatív szerkezeti lenyomata, ellenképe az első három versszaknak.

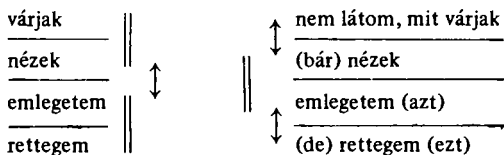
A tagmondatok igeidőit nézve az is feltűnik, hogy a *tudom* főmondattag strófájában a tárgyi mellékmondatok állítmányai mindhárom igeidőt „végigjárják” (felhagsz, omlik – felért – leszáll majd), a *nem látom* tag strófájában jelen idő áll csak (várjak, stb.). E két versszakban ugyanakkor voltaképp egy jelen-jövő viszonylat jelenik meg (a „felért” múlt idejű alak itt előidejűséget fejez ki, a „várjak” jelen idejű alak hasonló tartalommal bír). Ezzel szemben a két középső versszakbeli tagmondatok állítmányai következetesen múlt idejűek, s valóban az élet múlt részére vonatkoznak e szakaszok (arra a részére, mely tudott és látott volt). A jövő szerint adódó életteljesség tudás és nem látás elve (kimondásának versbeli helye szerint, strófikusan) mintegy keretezi ezt a múltat, s a strófák számát tekintve egyensúlyt tart vele. A múlt, bárha tudott és látott életrészt, objektív életegészként csonka még. Ám mint a szubjektív életértelem értékének hordozója, elvben azonos súlyú is („két versszaknyi”), mint a nem látva tudott egész, a jövővel kiteljesedő megvalósultság (vö.: 1. és 4. szakasz). Utóbbi mindazonáltal keretezi, magába foglalja mint – formailag is – vele ellentétes elvű élettartományt ezt a múltat, szubjektív lénye-

get. Az aszimmetrikus mondatszerkezetet tehát egyidejűleg átfedi egy szimmetrikus időszerkezet: a verstartalom belső ellentmondásossága így egyszerre „képeződik le” lineárisan tagoló szerkezeti ellentétként (mintegy az extenzív életobjektivitás szemléleti alapjáról) és keretes, „körkörösén” tagoló szerkezeti szembenállásként (mintegy a pillanatszerű szubjektív átéltség alapjáról).

A költemény retorikai szerveződése úgyszólván elkülöníthetetlenül, folytatólag épül rá e grammatikai rendre. Alapjában tiszta szemléleti, logikai oppozíciók és párhuzamok struktúrált egymásutánját mutatja. Mindenekelőtt a tagmondatokkal egybevágó verssorok viszonyát jellemzi ez a felépítés. Az első két strófában megismételten azonos relációk mutatkoznak: az 1-2. és a 3-4. sorok logikai-szemléleti *ellentéttel* kapcsolódnak, s az ellentétet tartalmazó sorpárok egymással *párhuzamosan* futnak. A harmadik versszakban ennek a szerkesztésnek „negatívja” lép érvénybe: a két-két sorpár egymással *párhuzamos*, és a két paralel szerkezet egyetlen *ellentéttel* kapcsolódik:

felhágsz	nem volt felhőtlen	↕		nem adtál
omlik (rám, le)	felderült	↕		nem lengettél
felért	rejtezel	↕		adtál
leszáll	mosolygjon	↕		(adtál)

A versegész mértani középpontján tehát a szakaszokat párosan osztó szerkesztőelv megfordul, s ez lineárisan két egyenlő részre osztja föl a verset úgy, hogy a két versfél ellentét-párhuzam szerkezete egymást „negatív-pozitív előhívásban” tükrözi. Az utolsó szakasz felépítése azonban önmagában is két-értelmű. Részben felfogható a harmadik szakasz szerkezetét ismétlőnek, de tekinthető az első két szakasz szerkesztése szerinti-nek is:



Az utolsó versszak így a retorikai szerkesztés szerint is kicsinyített mása a megelőző szakaszok egységének (kétértelműségével tükrözi az ellentétes-párhuzamos szerkesztőelv megfordulását a második szakasz után). Másrészt az is következik az utolsó strófa kétértelmű szerkesztéséből, hogy a vers egészét tekintve a középpontos-lineáris felosztást (az 1-2. és a 3-4. strófa ellentétes szerkezetű) átfedi egy szintén lehetséges keretes felosztás is (az utolsó strófa szerkezete egyező is a kezdőstrófiáéval). – A retorikai szerkezet így a grammatikai szerkesztés verstagoló, felosztó rendjét követi lényegében.

Ugyanakkor a retorikai szinten szembeötlő a grammatikai versosztással ellentétes tagolás is. A kiugró tagadó szerkezetek jelenléte („nem volt”, „nem adtál”, „nem lengettél”, „nem látom”) egyértelműen a 2-3-4. szakaszt kapcsolja össze, s helyezi formailag szembe az első szakasszal. A grammatikai mondat szerkezet 3:1 arányú aszimmetrikus osztásával ellentétesen az állító-tagadó retorikai formák szerint 1:3 arányban osztódik a vers. Mintegy a sorrendileg másodiknak fellépő tagadó formák mennyiségi uralmával jelenítve meg a grammatikai mondatrendben tükrözött objektív életegész („tudom”) „terjedelmével” elvi súlyában egyenértékű – bárha tagadottan megmutatkozó – szubjektív életértelem („nem látom”) ellentétes tartományát.

Jellemző, hogy a pozitív „tudás”-sal konfrontált „nem látás” negatív formájával egybehangzóan, a tagadó retorikai szerkezetek uralma alatt éppen a 2-3-4. szakasz különül el: a múlt és a jövő egységeseen. A „nem látás” az élet egészét minősíti át, nem csak „jövő-részt”. A jövő objektív életdimenziója „okozza” a múlt tagadó retorikai formákba való átfordítását; a

múltban (a szubjektív tartalmasság világában) így eleve „benne van” a lényegével ellentétes objektív életperspektíva jelzése: a múlt pozitív képei következetesen *tagadva állító szerkezetek* segítségével jelennek meg. Szükségszerűnek tetsző így, hogy nem csupán az erősen kapcsolatteremtő anaforikus strófa- és sorkezdő tagadások, hanem a rejtettebb, szintagmán belüli negatív formák is a két középső versszakban koncentrálnak: „*Nem* volt ekkor is *felhőtlen futásod*” – „*Nem* adtál *szüntelen tuskétlen rózsákat*”. Technikailag ezek a tagadva tagadó formák egyenértékűek azzal az állítással, hogy (gyakran) *felhős volt futásod*’ és (olykor) *tuskés rózsákat adtál*’. Ám a jövő perspektívája szerint kérdésessé lett múlt mégiscsak a pozitív, szubjektív életértelem ideális hordozója, így „negatívumai” érzékletes pozitív képekből épülnek föl, noha e pozitív képek maguk is negatív tartalmak „tagadói” – és megmutatói: „*felhőtlen futás*”, „*tuskétlen rózsák*”. – Nincs helyünk a vers értékstruktúrájának elemzésére kitérni, így csak közbevetőleg megjegyezzük, hogy eszerint – jellemző módon – a két középső szakasz tűnne ki kétszeres negatív nyelvi szerkezetével és erős retorikai ellentéteivel egészében pozitív alaptartalmúnak, míg a nagyobb mértékben, vagy kizárólag pozitív nyelvi formákkal élő két keretversszak végül is negatív kicsengésűnek. – A múltra vonatkozó szakaszokba tehát a tagadó formákkal beépül a jövő-perspektíva formális jelzése (a *nem* látás alaki előjele), de e negatív szerkezetek itt épp a pozitív képzeteket, a szubjektív tartalmasság világát nyomatékosítják. (A tagadó szerkezetek e funkciója nyilván éppúgy átminősíti a bennük felhasznált képi rekvizitumok költői értékét, ahogyan a vershelyzet formáló megoldása is átértékelte a cím elkoptatott metaforáját.)

A vers képei, képi összetevői – önmagukban – meglehetősen szokványosnak tűnhetnek. A poétizáltság igazi ereje nem az egyedi képek sugallatos újszerűségében keresendő, hanem a képek utaló kapcsolatrendjének kidolgozásában, mely szintén a vers alaptartalmának, a vezérlő vershelyzetnek megfelelő. Nagyívű, több részletből felépülő, koherens képvilágot, érzék-

letesen plasztikus „panorámát” fest az első versszak. A későbbiekben ilyen koherens, nagyívű képi egységgel nem találkozunk; a második versszaktól különösen felaprózódik, közvetlenül-vizuálisan nem kontinuos képzeteket soroló, jelzészerű elemekre bomlik a versfolyamat. E képek kevésbé látató, mint inkább allegorikus, gondolatilag vagy nyelvtanilag, akusztikailag utaló összefüggés szerint épülnek egymáshoz. Lényeges pontokon megtartják a nyitóképpel való kapcsolatot; így anélkül, hogy a nyitókép közvetlenül vizuálisan épülne tovább, a vers képi világa egységes „gondolati látvány”, intellektuális érzékletességgé teljesedik.

A nyitókép alapjellegét egyrészt az erőteljes térbeliség érzéki dominanciája szabja meg (vö: „délpont”, „nyugovóhely”, „hanyatló pálya”, „fel-”, „le-” stb). Ezt nem tartalmi-képzeti, hanem nyelvtani és verstani tényezők is felerősítik. Az első strofa egyszerű, rokon szerkezetű tagmondataiban fontos szerepet játszanak a helyhatározók: egységesen sublativusi névszói alakok. A határozó három sorban véghelyzetbe kerül, a ragelem egyben rím lesz. A második sorban mint alakilag is eltérő névmási határozó („rám”) sorbelső helyzetbe vonódik, de a sorvégre egyszersmind olyan másfajú névszó („sugára”) kerül, melynek végződése hangzásban egybevág a sublativusi ragelemmel. Ilyen módon a nyelvtani térvizonyjelölés „átcsap formába”: verstani, hangzási konstituenssé lesz, s mint auditív érzéki réteg ráhangolódik a képi érzéki rétegre. Sorvégre, rímhelyzetbe az egész versben – alany, állítmány, tárgy mellett – csak határozó kerül, később is csak helyhatározó ragos: az utolsó versszakban újra felbukkanó sublativus, egyébként pedig inessivus (mely egy „ál-inessivus” rímeltetésével szintén hangzásformává lép elő: „fellegekben”-, „kedvesebben”).

Az ilyenformán akusztikai tényezővé lett (nyelvtani közvetítettségű) képi tartalom (térképzet) ugyanakkor lehetővé teszi, hogy azonos hangformájában különféle, akár ellentétes képzet-tartalmakat kapcsoljon össze (délpont-nyugovóhely, Cypris öle-setét kód). Sőt, hogy összekapcsolja magát a két ellentétes

szemléletformát, az érzéki *teret* és a fogalmi *időt*. A záróversszak sublatívusi formái ugyanis már a tiszta időbeliséget jelölő, nem érzéki fogalmakhoz csatolódnak: „előre”, „múltra”, „jövőre”. Ezzel a vers végére mintegy a „tér formájában” uralomra jut a teret végtelenné tágító, feloldó idő elve, s ez az idő (az életobjektivitás egészének kifejezője) a nyitókép „terére” (a duális viszony, a szubjektív tartalom kifejezője) vonatkozik vissza.

A nyitókép érzéki térszerűségét közvetlenül kidomborító tartalmas elemek nyelvtani közvetítéssel más módon is ráterhelik jelentésüket a pusztá auditív síkra. A versben például csak három igeikötő fordul elő: *fel*, *le*, *el*; ezek is csak az első másfél versszakban. A téri tartalmú *fel-le* pár közvetlenül jelentős szerepet kap a nyitókép érzéki felépítésében. Az időibb természetű *el* igeikötő némileg a *le* szinonimájaként csak a második szakaszban bukkan föl egyszer. Ugyanakkor szembe tűnő, hogy a vers hangzásszövetében milyen evokatív szerepet kap az *f* hang alliterációja, a *-fel-, -el-, -le-* hangcsoportok szüntelen ismétlődése. Ám e hangismétlésekben is feltűnik az a törvényszerűség, hogy a 3-4. szakaszban immár nincsen többé egyetlen *f* hang sem, s az addig nagyobb számú *-le-* hangcsoportot is kizárólagosan fölváltja az *-el-* hangzácscsoport. E hangoknak nyilvánvalóan nincs önmagukban semmiféle jelentésük, hangulatjelentésük sem. Csak magukra vesznek, s így „evokálnak” olyan nyelvtani (s mögöttük: képi, képzeti, érzéki) tartalmakat, melyek a versben közvetlenül is megjelentek. A „véletlen” azonos hangforma magába rögzíti e tartalmakat, s a maga érzékletes-sejtető, „öntudatlan” módján kiterjeszti, továbbviszi, értelmezi, át is alakítja őket. A kezdőkép térelvűsége a hangzássíkon „átfordul” időelvűségbe (*fel*, *le* -*el*). De ez az akusztikai átértelmeződés folytonosan visszautalt a kezdőképre.

Az első stórfabeli nyitókép alapjellegét másrészt a sugárzó, hevítő fény és ragyogás képei szabják meg („nap”, „fény”, „hév”, „sugár” stb). A képnek ez a domináns érzéki rétege

nem formalizálódik (nyelvtanilag, verstanilag, akusztikailag), vagy legalábbis – érthetően – jóval kevésbé, mint az eleve relációkban megnyilvánulóbb térszerűség. A nyitókép e „vizuálisabb” rétege így nagyobb részben közvetlenül is képzeti vissza-utalásokkal idéződik föl a vers során. Kézenfekvő ellentétes képkapcsolással jelenik meg a második strófában a napfényvel, ragyogással szembeállított *felhő*, *felleg* elem; ezeknek általánosítóbb, elvonatkoztatóbb szinonimája, a *fátyol* pedig újabb kézenfekvő ellentéttel idézi az immár antropomorfizáló *mosolygó orca* képzetet. Az annyi más szempont szerint is „versfordító” záró versszak képi világa szigorúan erre az előzményes képi rendre vonatkozik, utal vissza. A *könnyes szem* és a *komor kép* egyaránt utaló kapcsolatba lép a *mosolygó orcával* (ellentétesen) és a *fátyolozott orca* rejtett képösszefüggéssel (rokonértelműen). A *setét köd* pedig közvetlenül szintén a *felhőzöttség*, *elhunyás* elemekre utaló, párhuzamos képzet, de egyben az egész nyitókép ragyogásteli világának globális ellentéte, végleges tagadása. Nemcsak a *fény-setét* abszolút ellentéte szerint, hanem a képek jellegében érvényesülő plasztikusság-elmosódottság szerint is.

Az első két szakasz képvilága még lényegében megmarad a napút tárgyias, érzéki bemutatása szintjén (noha már antropomorfizálódik). A minősítő, értékelő szempont itt következőként térszerű viszonylatok ellentéteztetésében jelentkezik (fel-le, délpont-nyugovóhely, felhőbe rejtezés – fátyol alól kibukknás stb). A harmadik szakasz „rekvizitum-képei” ettől a képzetkörteől már alaposan elszakadnak, fogalmibb, allegorikus emberi vonatkozásokat hordoznak, még ha rejtve, eredendően őriznek is valami kapcsolatteremtő természeti-tárgyi jelleget (triviálisan: a „rózsák” és „Etéziák” életét is a nap útja szabályozza). De már a tárgyiasságokat minősítő, értékelő szempont csak idői reláció lesz („nem szüntelen”, „nem mindig” – de „órák”). A záró versszakban végül egyenesen a nézett, de nem szólítható, látható, fogalmi időbeliség (múlt, jövő) lép a kezdeti térbeli elemek helyébe. Ez az időbeliség ugyanakkor nem-

csak a nyelvtanilag és verstanilag teret rögzítő hangzásforma tartalmaként jelenik meg, hanem képi szinten is, a nyitókép térbeliségére visszautalóként. A *setét köd* maga a tájékozódást, látást immár megszüntető, abszolút „tértelenség” érzéki közege. Az áthatolhatatlan, fátyolba burkolt *idő* közege, mely elködösíti, elfelhőzi az „orcával” bíró létezését. A második strófa *elrejtetés – láthatóvá válás (és látás)* képzetkapcsolatára az utolsó strófában az *elködösülés – többé nem látás (és láthatóság)* képzete válaszol. A második strófában a „néző” az *én* volt, a „látó” és „láthatóvá tevő” pedig a *nap*, fátyola alól kimosolyogván: „látó” volt tehát az *én* is (a nap fénylő orcája által), s egyben „láthatóvá tevő”, a világot fénnel elárasztó lény (mint a nap képében szemlélt szubjektív lényege önmagának, létének). Az utolsó strófában az *én* immár csak a „néző”, de immár mint „nem látó”, mint a „könnyes szem” fátyla mögé rejtett, az *idő* ködfelhőjére, „komor képére” (s nem mosolygó orcára) tekintő néző: láttató napját vesztett ember; láthatóságát vesztett napja önmagának.

A közvetlen formai adottságában még sosem értelmezhető verstani-akusztikai szint csak a fenti grammatikai-retorikai-stilisztikai szintek „tartalom-képző” összefüggése szerint taglalható. Már eddig is utaltunk arra, hogy a verstani, hangzási rétegre hogyan terhelődnek rá jelentésösszefüggések. Alighanem hasonlóan értelmeződhet a metrikai szerkezet is: a párosrímű felező tizenkettős és a strófán belül „rideg” – de a versegészben tágabb rímkapcsolatot teremtő – együtemű sor kombinációján alapuló, erőteljesen *lezáró*, strófikus autonómiát és erőteljes *strófa*kapcsoló szerkesztést biztosító versforma. A verstani elemzés nyilvánvalóan számba kell vegye a zárt, szintetizáló felépítésben nagy feszültséget teremtő ambivalenciát: a tizenkettős sorozatos bináris osztásának és a záró-sor megtörő osztatlanságának, valamint az ütemtípus megváltozásának az ellentmondását. Hasonlóan azt a feszültséget is, mely az előbb jelzett metrikai relációk és a zárósorokra rájátszott időmérték-allúziók (adoniszi lejtés) révén felkeltett

szapphói strófa-képzet és az eredendően ütemhangsúlyos ritmuselv között támad. Figyelmet érdemel az explicit rímképlet mellett (aabbX – cdddX, ahol a rideg sorok strófaközi párosrímet adnak) a rímhangzók palatális-veláris megoszlása szerint adódó, más tagolást mutató „rejtett rímképlet” is (vvppV – vvppV – vvvvP – ppppP). Szem előtt tarthatók egyszersmind a hangzásminőség olyan tényei, hogy például a ríMZáró szótagok csakis azt a három alapvető vokálist tartalmazzák (a-o-e), melyek a vers teljes magánhangzóállományának kb. 60 %-át teszik, s a labialitás, zártság, hangszín szerint elemi oppozíciókat képezve „szerkezet-evokáló” képességgel bírnak. Nem soroljuk tovább a lehetséges szempontokat. Arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy az ilyen részletezőbb verstani, hangtani vizsgálatok óhatatlanul a nyelvtani relációkhoz, a retorizáltság és poétizáltság tényeihez mérve tudnak értelmezésként kibontakozni (vö: a sorosztás „szintaxisa”, a rímszerkezet mondatrész-vetülete, a rímtagok képzettartalmainak ellentét-párhuzam rendje) – és végül is az eredendő vershelyzet egyre „tartalmasabb” tényeihez kell szükségképp elvezetniök.

*

Teljes elemzés igénye nélkül legalább jelezve bemutatni próbáltuk, hogy a vers „csinált” egysége formaszervező eljárásainak szintjén is a grammatikai-retorikai-stilisztikai-verstani rétegek szétválaszthatatlan, egymásba fonódó összetettségében teljeseedik be; s hogy e formaszervező versrétegek egészében a vershelyzet szerkezetéhez adekvátan, annak elvi „vezérlete” szerint működnek.

A különböző versrétegek egymásra terhelik, „egymásban folytatják” tartalmaikat. Ezzel a folytatólagos egymástól függéssel egyrészt olyan szerves költői nyelvet teremtenek, mely – a mindenkori elemző sajnálatos terhére – tudományos vagy napi-fogalmi nyelvekre végül is a legkevésbé sem fordítható le, és csak a vers szó szerinti újramondásával rekonstruálható.

Másrészt olyan egységes nyelvi szövetet adnak, melyből – ha visszatekintünk a dolgozat elejére, most azt mondhatjuk, hogy – bár elvben kiszűrhetők: mégis az egyedi versre nézve csak „értelmetlenül kiszűrhetők” az irányzati, formai jegyek, klisék. A Berzsenyi-vers izolálható klasszicista rekvizitumainak akkor sincs a mű egyedi-egyszeri mivoltához és előremutató történeti minőségéhez *önmagukban* alkotó közük, ha e rekvizitumok történeti kontextusa nélkül a vers nem lenne folytonosságteremtő kulturális-irodalmi „jel”. Másfelől a vers ön- és valóságábrázoló formáltsága, organikus formszervezése szintén nem izolálható, per definitionem nem „kigyűjthető” romantikus jegye, rekvizituma a versnek. Épp azért, mert *Az élet dele* eredeti, *alkotó* mű, nem pusztán másodlagos, egy már adott hagyományt „újraélő” költemény. Történeti lényege így kivételes mód originalitásával esik egybe: az esztétikai értékben. – A vers esztétikai megítélése lényegében eddig is egybeesett történeti-irányzati minősítésével (zárójelbe helyezettsége – klasszicizmusának egyértelmű tételezésével). Ennek a megítélésnek is igyekeztünk – formai vizsgálatunkkal – ellenkező előjelet adni.

BÉCSY ÁGNES

„MOSTAN SZÍNES TINTÁKRÓL ÁLMODOM . . .”*

EGY KOSZTOLÁNYI-VERS IRODALOMLÉLEKTANI ELEMZÉSE

Az irodalomlélektan művelése nálunk inkább az alkotás-lélektan, illetve a befogadás lélektana kutatását jelenti, mintsem az egyes műalkotások struktúrájának vizsgálatát, értelme-

*Kísérletként közöljük e tanulmányt. Eredményeit azonban vitathatónak véljük. A cikkhez kapcsolódó hozzászólásoknak szívesen helyt adunk.

A szerk.