

MIKLÓS PÁL

BABITS *AESTATI HIEMS* CÍMŰ VERSÉRŐL

AESTATI HIEMS

1. Elszállt a nyárnak utolsó viharja,
2. nyúlt jegenye szomjassan andalog,
3. sárgúlva rognak árva kazalok,
4. sárgúl a nyírott róna törpe sarja.

5. A gép a búzát álmosan hadarja,
6. szíján suhogva vaskerek forog;
7. únt hő az égből lankatag csorog,
8. s a földet már az őszi érc kaparja.

9. S az őszi szél is nemsokára nyalja
10. s tétül üres marékkal kavarog;
11. horgolva úzik csókák, karvalyok.

12. Múl a szüret, fonnyad a róna tarja;
13. tanyában járja alsós és tarokk;
14. s az élet emlékéit a hó takarja.¹

Megkísérlem ezt az eléggé ismert verset — valamikor középiskolai tankönyvben is szerepelt — magából a szövegből kiindulva elemezni. Olyanféle elemzés lesz ez, amely egy „eszmenyi olvasó” mindenkori olvasásának általam elgondolt sémáját tartalmazza: a verses művek megközelítésének módszeres példája kíván lenni. Nem egyedül lehetséges vagy egyedül jó példának szánom, hanem csupán egy kísérletnek, mégpedig arra való kísérletnek, hogy miképp fejtheti fel ez az „eszmenyi olvasó” — tehát az irodalmi műveltség alapjait a középiskolában becsülettel elsajátító s azt még némi érdeklődéssel is megtoldó olvasó — a verses szöveg szépségeit és jelen-

¹ A vers szövegét (és más idézett versekét is) a *Babits Mihály Összegyűjtött versei*, Szépirodalmi Könyvkiadó 1963. kiadásból idézem. (Nem hibátlan, sajnos. Pl. az *Ősz és tavasz között* interpunkciója az első strófában hibás: 549. l.)

tését magából a szövegből és feltételezett ismereteiből; csak kiegészítésül utalok arra, hogy mélyebb érdeklődés merre vezetheti tovább.

1.

Nem valószínű, hogy az olvasók, még ha „eszményi olvasók” is, első pillantásra megértik a vers címét. Akinek szerencséje van, jegyzetelt kiadást tart a kezében; Babits esetében ez legfeljebb tankönyv vagy antológia lehet. Jegyzet híján valahol meg kell tudakolni a címül szolgáló latin kifejezés jelentését.

A latin nyelvű cím szoros fordításban annyit tesz, hogy „nyárra tél”. Az, hogy a költő latin nyelven írta verse fölé ezt a két, ellentétet és változást érzékeltető évszak-nevet, bizonyára jelent valamit önmagán túl is. Hogy mit, azt hagyjuk későbbre. Egyelőre lássuk a verset.

2.

Az olvasó, gondolom, többször is végigolvas egy verset. Érzéletes sorait, szavainak játékát, rímeinek csengését, ritmusának zenéjét — egyelőre spontánul. Még az is képes erre, aki pusztán szemmel olvas. De az igazi a hangos versolvasás.

Ilyen „próbaolvasások” során dől el, hogy megragadja-e a vers olvasóját vagy sem. Ilyen spontán olvasásból táplálkozó s lényegében teljesen szubjektív „tetszik — nem tetszik” formájában jelentkező ítéletkezés a vers és az egyéni olvasó viszonyában döntő jelentőségű: ettől függ, hogy hajlandó-e az olvasó alaposabban is foglalkozni a verssel, vagy pedig, mint számára érdektelent, félreteresi azt.

Vannak azonban olyan alapvető jellegzetességei a költői szövegnek, amelyek már az első ilyen „próbaolvasások” alkalmával is szembe tűnnek. Rendszerint külső jellegzetességek ezek, amelyek azonban jellemzik a műalkotást: első, legáltalánosabb besorolása — rendszerint a hagyományos

kategóriák, esztétikai, irodalmi osztályok rendjébe — ezek által történik.

Ilyen a vers terjedelme, kötött vagy szabadabb formája, rímes vagy rímtelen volta. A mi versünknel is első pillantásra megállapítható, hogy kötött formájú és rímes. A járatosabb olvasó azt is nyomban megállapíthatja, hogy ez a rímes kötött forma nem egyéb, mint a *szonett*. (A szonett nem tartalmi megjelölés, mint pl. az óda, elégia stb. műformák, amelyek viszont a formai kötöttségekre nem utalnak; de azok is többnyire az első olvasásnál már felismerhető keretet képeznek — sokszor maga a cím is tartalmazza a műforma nevét: *Elégia*: József Attila, *Elégia egy reketyebokorhoz*, Tóth Árpád stb.)

Az sem szükséges, hogy az olvasó a szonett szakirodalmát ismerje, bizonyos iskolai verstani ismeretek birtokában megállapíthatja, hogy két négysoros és két háromsoros strófából áll a vers. Mindössze két rím vonul végig az egész versen: az egyik (a) a *vi-harja* — *sarja*, *ha-darja* — *ka-parja*, *nyalja* — *tarja* — *ta-karja*, a másik (b) az *an-dalog* — *ka-zalok*, *forog* — *csorog*, *ka-varog* — *kar-valyok* — *tarokk*. (Az utóbbiak közül a *forog* — *csorog* rímpár nem esik ki a sorból, mert ennél a fajtánál elég az utolsó szótagok egybecsengése.) A négysoros strófákban ún. ölelkező rímek vannak (abba), a háromsorosokban pedig a két rím közül az (a) a másodikban, a (b) az első strófában ismétlődik, de nem egyformán: *abb* — *aba*. (Felfoghatnánk úgy is, hogy a szonett két háromsoros strófáját, tercijnáját egybeírjuk — van erre lehetőség, hiszen nem mindig szokás így, strófákra tagolva írni a szonettet, másrészt a két négyes és a két tercina az egyik klasszikus szabály szerint ellentétet, drámai feszültséget, hangulati váltást szokott tartalmazni — akkor egy négyest s egy párverset (*abba-ba*) láthatnánk benne. Ennek azonban ellene mond a vers központosása: minden strófa végén, így a két tercina végén is pont van.)

A rímekről még sok érdekes dolgot állapítana meg egy szakember (nyelvtani formájuk, elhelyezkedésük, hangtani értékük, azután lélektani hatásuk mind-mind sok érdekes titkot rejt). Számunkra azonban elég az is, amit a mi olvasónk

megállapíthat, hogy ti. két rím váltakozik végig a szonett 14 során át (holott a rímek változhatnak strófánként is), és hogy mindkét rím csupa mélyhangú szavakból áll (kivétel nélkül mély magánhangzókat tartalmaz). Mindkét sajtóság valamiféle egyhangúságot éreztet, illetve a váltakozás gépieségét sugallja.

(Az a tapasztalatom, hogy egy szonetre még csak ráismernek az olvasók — külső képe, jellegzetes tagolása alapján, de már azt, hogy milyen a vers ritmusa, sokkal nehezebben találják ki. Már pedig többnyire lényeges hangnemi, intonációs különbségek rejlenek a magyaros és a nyugateurópai vagy klasszikus ritmikai képleteket alkalmazó versek között. A műnek [és költőjének] bizonyos hovátartozását eleve megszabja ill. jelzi a használt versforma. A szonett [s bizonyos fokig maguk a jambikus sorok] rendszerint valami tudós költőtípust árulnak el a magyar költészetben; a magyaros versformák nem feltétlenül az ellenkezőjét jelzik, de azért ritkán, csaknem kivétel-szerűen fordulnak elő erősebben gondolati tartalmú líra kifejezésére, különösen a huszadik században.)

Nos, a szonettnél egyszerű a dolog: a jambus itt előírás. Emelkedő lejtésű időmértékes ritmus viszi a vers dallamát: az (a) rímű sorok ún. ötödféles jambusokból állnak (pl. *A gép a búzáat álmosan hadarja*: // o- / o- / - - / o- / o- / o //), a (b) rímű sorok viszont ötös jambusokból (pl. *Tanyában járja alsós és tarokk*: // o- / - - / o- / - - / o- //). Jegyezzük meg, hogy a jambikus sorokban általában a jambus (o-) helyén, a kivételesen fontos helyen álló (pl. utolsó előtti, ill. utolsó, rímelő) verslábak kivételével, rendszerint állhat spondeus (- -) is.

Ha az olvasó nagyon művelt volna, akkor azt is tudná, hogy az (a) típusú rímet nő-rímnnek, a (b) típusút pedig hím-rímnnek szokás nevezni a francia verstanból származó elnevezés alapján; annyit azonban anélkül is megérthet, hogy az (a) típus nyitott, csonka verslábakkal, magánhangzóra végződő sor, a (b) típusú viszont zárt, teljes verslábbal, mássalhangzóval végződik. Emiatt a (b) típusú sor rímelési követelményei kevésbé szigorúak: a rím korlátozódhatik az utolsó szótagok össze-

csengésére, az utolsó előtti magánhangzóknak nem kell feltétlenül egyezniök; az (a) típusnál azonban csak akkor beszélhetünk tiszta, szép rímekről, ha mindkét szótag magánhangzói megegyeznek. A vers rímelése ebben a tekintetben nagyon gondos, de azért nem iskolásan merev. Az első versszak rímei csak részben felelnek meg annak a követelménynek, amely névszó és ige, általában szófajok, ill. alakok váltakozását igényli a rímpárban: a *viharja* és *párja*, a *sarja* egyformán névszók, az *andalog* (ige) és a *kazalok* (névszó) viszont különböznek szófajilag. A második strófában mindkét rímpár esetében ige rímel igével, az egyik ráadásul ragrím (*hadarja*, *kaparja*); ennek a strófának az egyhangúságot érzékeltető szerepe, úgy látszik, erősebb. A két tercínának a rímelése sem éppen mintaszerű: az (a) típusú sorok váltakozása (*nyalja*, *tarja*, *takarja* : ige, névszó, ige) ugyanazt a ragot használja, a (b) típusú sorok rímeiben is van váltakozás (*kavarog*, *karvalyok*, *tarokk* : ige, névszó, de többesszámban, névszó).

Annyit mindenesetre megállapíthatunk, hogy erősen kötött formájú verssel van dolgunk, amely gondos munkát igényel a költőtől. Ezt a kötött formát az egyetlen rímpár alkalmazása egyhangúbbá teszi, egyúttal pedig szabályosságát hangsúlyozza.

3.

Ha a verset néhányszor hangosan is végigolvassuk, végigzümögjük, nyomban fel fog tűnni, hogy a mély (sötét) hangok uralkodnak benne, ezek adják meg jellemző hangszínét. Mélyhangúak kivétel nélkül (mint már említettük), az összes rímek, de feltűnő az egész versen végig a mély magánhangzók gyakorisága a többiek rovására. (Meg is számolhatjuk ezeket, akkor ki fog tűnni, hogy impresszióink nem csapott be: bár csak egyetlen egy olyan sor van, amelyik kizárólag mély magánhangzókat tartalmaz, [a 3.: *Sárgúlvá* rognak *árva kazalok*,] minden sorban több a mély magánhangzó, mint az egyéb.) Ezek a mély hangok itt jambusokban

és spondeusokban, tehát a hosszú időtartamú szótagok uralmát jelentő verslábakban fordulnak elő. Ebből adódik a versnek az a zenei hatása, amelyet — mint a zene jelentését általában — csak körvonalaiban, érzelni hatás-típusaiban mer az ember szavakkal leírni: lassúság, komolyság, nyugalommal ötvözött ritmikus változás stb.²

A mássalhangzók viszont avval hívják fel magukra a figyelmet, hogy sok közöttük a folyékony (l, r), a palatális (ny, gy, i) és a sziszegő réshang (főként zöngétlenek: s, sz); ezek érzéki hatásuk alapján bizvást szembeállíthatók a zárhangokkal és a nazálisokkal, s ilyen szembeállításban a mi versünkben domináló mássalhangzók csoportja a folyékony-ság, légység, továbbá gördülékenység, olykor gyorsabb (*suhogva*), olykor lassúbb (*lankatag*) mozgás képzeivel mutat szorosabb kapcsolatot. Ebben a hatásban is szerepet játszik a hosszú szótagok gyakorisága.

A vers hanganyagából tehát egyrészt a lassúság és a komolyság, másrészt a gördülékenység, mozgás képzeit emelhetjük ki. Ezek az érzéki képzetek azonban nagyon elmosódott jelentésűek: csupán a vers hangulati keretét adják, amelyben a konkrét fogalmi jelentések szinte végtelen skálája helyezkedhetik el. Csak a továbbiakban fog kiderülni, hogy ez a hangulati keret mit erősít vagy esetleg mivel képez ellentétet. A vers hangszövege által keltett érzéki benyomást, a vers zenéjét, (amely még szemmel való olvasás esetén is érvényesül bizonyos fókig), tehát csak hangulati keretként foghatjuk fel. Ezt is csak úgy, hogy szembeállítjuk poláris ellentétével, amit a játékosan friss pattogásban, tréfásan vidám ritmikában jelöl-

² A nyelvtudomány megkülönböztet világos (f, i, ű, ü, é, e, ő, ö, á) és sötét (aó, o, ú, u) hangszínű, másképp palatális és veláris képzésű magánhangzókat. (Vö. pl. FÓNAGY I.: *A költői nyelv hangtandából*. Irodalomtörténeti Füzetek 23. Bp. Akadémiai Kiadó 1959.) Itt én inkább a hagyományos iskolai felosztást alkalmazom, (amelynek alapján a magyar magánhangzó-illeszkedést tanítják), mert céloznak ez is megfelelő és szélesebb körben ismert, mint az említett nyelvészeti szakki-fejezések.

hetünk meg. (Babitsnál erre olyan példát találni, mint pl. Tóth Árpádnál az *Április*, nem könnyű, de azért akad ilyen jellegű verse is, pl. a *Gretna-Green*.)

4.

A vers zenéjét sosem tudjuk elszigetelni teljesen a vers többi és konkrétabb jelentést hordozó rétegétől: a zene, a hanganyag értelmesebb szavakat hordoz. Ezek fogják lazán körvonalazott hangulati keretünket pontosabban megjelölhető értelemmel feltölteni. A vers hangtani vizsgálatától lépünk most tovább: a vers szóanyagát fogjuk egyenként szemügyre venni (a lexikális anyagot, szókincset s annak morfológiai, alaktani sajátosságait nézzük meg, de érdeklődésünk végeredménye a szavak jelentéstani, szemantikai értéke lesz).

Az első strófa szavait vizsgálva, aránylag kevés magyarázatra szoruló szót, illetve szóalakot találunk. A *nyúlt* (jegenye) köznapi megfelelője pl. a *nyúlánk* lehetne, s bár az itt használt ige múltidejű melléknévi igenév formájában ritka (inkább a 'megnyúlt' igekötős alak használatos), értelmezése nem okoz nehézséget. A költő megkettőzte a *szomjassan* alak elnyerése céljából a 'szomjasan' szabályos alak *s* hangját — bizonytalán azért, hogy a 'szom-ja-' (-o) trocheus helyett, amely elcsúfítaná a jambikus sort, a *szom-jas-|-|* spondeust nyerje.³ Az *andalog* mozgást jelentő ige *s* csak élő alanya lehet, itt azonban a *jegenye* az alanya *s* ezzel sajátos képpé válik: a *jegenye* ugyan mozdulatlan, az ige azonban lassú, ütemes mozgást jelent, a kettő összekapcsolása ebben a formában — az egyes

³ SOLTÉSZ KATALIN igen alapos munkájában (*Babits Mihály költői nyelve* Bp. Akadémiai Kiadó 1965.) azt mondja, hogy a Babitsnál gyakori jelenség, ti. két magánhangzó közt a mássalhangzó megnyúlása, dél-dunántúli nyelvjárási sajátosság (i. m. 343). Ez igaz, de a mi versünkben az általam feltüntetett ok a valószínű, annál is inkább, mert az ellenkezőjére is van ugyanebben a versben példa: az 5. sor *álmosan* szavát épp azért írja szabályosan a költő, hogy *-mosan* (o-) jambusa ép maradjon; ott erre van szüksége.

számban levő alannyal — a jegenyesor képét villantja fel az olvasóban, mintegy megsokszorozza a jegenye képét.^{3a} Az élettelen alanyokhoz rendelt, szótárilag élő alanyt kívánó igék gyakoriak a versben (*rogynak, kazalok, gép — hadarja, érc — kaparja, szél — nyalja*), ezek azonban csak sajátos változatai egy költői eljárásnéven is használt, de a nyelvre általában jellemző folyamatnak, a megszemélyesítésnek.⁴

Éppen a megszemélyesítések adhatják ennek a versnek másik feltűnő vonását, amely már a szóanyag szintjén jellemezheti a költői szöveget. Azok a képpé alakult szókapcsolatok, amelyek a szótári jelentést módosítják, végigvonulnak a versen: a *hő*, amely *csorog*, a *szél*, amely a földet *nyalja* s amely *üres marék*kal kavarog, a *jegenye*, amely *szomjassan* andalog. Egyik különösen érzékletes kép a szélben repülő madarak mozgását varázsolja elénk szuggesztív erővel: *horgolva* (*űzik* a szelet — N. B. ez is sajátos kép, metalepszis!) — ez a „horgol” igen konkrét jelentése mellett a „horgas inú”, „horgas orru” kifejezések tartalmát is asszociáltatja. Ezek mellett a metaforikus képek mellett vannak metonimikus képek is: *gép*, azaz cséplőgép, *őszi érc*, azaz eke (N. B. ez egyben perifrázis is!); *tanyában járja alsós és tarokk* : összetett kép, amely az ember jelenlétét személytelen igével írja körül, s a metonimiákkal felépített mondat perifrasztikus értelmű: a tanyák lakói számára eljött téli unaloműzés, a kártyázás ideje. (Jegyezzük meg, hogy az

^{3a} MARTINKÓ ANDRÁS kollégám, akinek dolgozatomhoz fűzött megjegyzéseiről és tanácsairól ezúton is köszönetemet fejezem ki, felhívta a figyelmemet arra, hogy az *andalog* igében érezhető (s számára erősen érezhető) az „elandalodik”, „andalít” szavakban (alapjelentésként) meglevő 'elméláz', 'elgondolkozik' jelentés; ezért az *andalog* szót a versben ő statikusabb képben fogja fel: 'mélán álldogál' lehet a megközelítő jelentés számára.

⁴ SOLTÉSZ K. i. m.-jában azt írja, hogy „Mozdulatlan, élettelen tárgyak mozgást jelentő igével való megjelenítése a megszemélyesítéshez közel álló, hagyományos költői eszköz; egyesek a megszemélyesítéstől elkülönítve 'animizmus' néven tárgyalják...”. Szerinte Babitsnak különösen fiatalkori verseiben gyakori ez a költői eszköz. (I. m. 207.)

idézett kártyajátékok neve szociológiailag értékes információt tartalmaz, bár ez az információ nem annyira a vers jelentéséhez fontos, hanem a költő szemléletére vonatkozólag: Babits a tanyák lakóin nem parasztokat ért, hanem szerényebb életmódú, kisebb vagyonú földbirtokosokat. A tarokk és az alsós jellegzetesen „úri” kártyajátékok!)

Az első versszak értékesebb szavai, szóalakjai és szókapcsolatai nyomán a többi szakasz hasonló érdekességű elemeit is érintettük. Említést érdemel még a *nyúlt* alakhoz hasonló *únt* igenév; a *róna törpe sarja* és a *róna tarja* (az *sárgúl*, emez *fonnyad*) perifrázisok, a második ritkább szóval élő eredeti szókapcsolat (a 'tar' melléknév főnevesítése által képzett szinekdoché: a 'tar róna' helyett). Ezeknek a szavaknak és szókapcsolatoknak a városi olvasó számára inkább csak hangulati jelentése működik itt, konkrét jelentésüket nem igen tudatosítja. De ez, ha zavaró is a vers teljes megértése szempontjából, az egész vers spontán élvezetét nem akadályozza meg, akárcsak a könnyen érthető, bár szokatlan *tétúl* tájszó, a 'múlik' ige iktelenített alakban: *múl*, stb.

Azokat a szavakat néztük végig, amelyek valamilyen okból (szokatlanság, eredetiség) magyarázatot igényelhetnek.⁵ Ennél fontosabb azonban módszeresen megvizsgálni a vers szavainak alaktani jellegzetességeit. Lássuk először a szöveg rugóit, mozgató szavait: az igéket. A szonett 14 sorában 15 határozott igealak van; a 12. sor kivételével, amelyben kettő van (*múl*, *fonnyad*), minden sorra egy-egy jut. Sok rímet alkot (8 rím ige, a többi főnév), de ezeknek elhelyezkedése érdekes: csak a

⁵ Szóstatistikai, rendszeres, összehasonlító (az egész életműhöz vagy a magyar költői nyelvhez stb. viszonyító) lexikális vizsgálatra az „eszmenyi olvasó” nem képes, de nem is szabad elvárni tőle ilyet! Az irodalomtudományi műhelyekben helyénvaló, bonyolult technikai eljárásokat, matematikai, statisztikai jellegű vizsgálatokat vagy akár más, pl. lélektani, zenci stb. laboratóriumi vizsgálatokat sosem szabad az olvasóra — még olvasmány formájában sem! — rákényszeríteni. Ez a szaktudomány műhelymunkája. Az olvasó számára a vers nem matematikai gyakorlatok kísérleti anyaga, hanem *olvasni-
valól!*

második strófának ige minden ríme (*hadarja, forog, csorog, kaparja*) — ez az igés rímelés a mozgás mozzanatát hangsúlyozná a strófában, azonban ezt a rímek alaki egyhangúsága (ragrímek, ill. szófajilag azonos rímek) ellensúlyozza.

Még érdekesebb képet mutatnak az igék időalakjai. A 15 határozott igealak közül *egy múlt idejű* (az első: *Elszállt*); a második sortól kezdve végig *csupa jelenidejű igealakot* találunk. Csakhogy a 14 jelenidejű alak voltaképp nem mind jelen időt fejez ki! Ismeretes, hogy a magyar nyelv a jövő időt is szokta jelen idejű alakkal (és rendszerint egy határozóval, amely a jelen idejű alak jelentését módosítja) kifejezni. Itt is ez történik: a jelen idejű alakok csupán a második strófa végéig (a már szócskával módosított jelentésű *kaparja* alakig) sorakoznak, onnan kezdve más időszemlélet következik: a kezdő mondatban, az első tercina első sorában egy határozószó (*nemsokára*) segítségével módosul a jelen idejű alak jelentése; a *nyalja* alak tehát már jövő időt fejez ki. A következő sor *s* kötőszava (és a mondat jellegének azonossága) kiterjeszti ennek a módosításnak az érvényét a *kavarog* ígére is, valamint a tercina utolsó sorára, az abban levő mellérendelt mondatra és ígére (*űzik*). Bár formailag semmi sem jelzi, a szöveg folytatását, az egész vers jelentése főlől szemlélve, ugyancsak értelem szerinti jövő időnek ítéelhetjük; úgy értjük a következő ígét, hogy (majd) *múl* a szüret és (majd) *fonnyad* a tar róna stb., tehát a többi ígét is jövő időt kifejezőnek érezzük. Az indító múlt idejű alakon kívül tehát az első két strófában valódi jelen időket, a két tercinában azonban voltaképp *jövőt kifejező*, csak formálisan jelen idejű igealakokat találunk.

Az egész szonettban végig kizárólag harmadik személyű igealakokat találunk (mindössze két többes számút köztük). A harmadik személyű igealak minden személyes részvételt távol tart, ez a tárgyilagos közlés (elbeszélés, leírás stb.) igealakja. Ez az objektivitás közvetett módon azt jelenti, hogy a költő személyisége, szubjektív énje és személyes viszonya tárgyhöz nincs közvetlenül jelen a versben: visszahúzódik. És mégis ott van: pl. azért *s* azáltal, hogy a formálisan jelen-

idejű igealakok a szemlélet egységét, szimultaneitását szolgálják, egy „beszélőt” jeleznek.

Ha az igék jelentését vizsgáljuk, azt találjuk, hogy az első strófa igéinek a sorrendjében a mozgás lassulása fejeződik ki: mind mozgást jelentő ige ugyan, de a mozgás minősége mindnél más. Kezdődik az abszolút gyorsasággal (*Elszállt*), folytatódik lassú mozgással (*andalog*), majd történéssel (*rogynak*), végül állapotváltozást jelentő igével fejeződik be a sor (*sárgúl*). A második strófa ismét mozgást hoz: *A gép a búzádt álmosan hadarja* stb. Ez a gyors mozgás ismét lelassul (*csorog*, *kaparja*). A tercinákban a mozgás ismét gyorsul (*nyalja*, *kavarog*, *űzik*), majd ismét lassul (*múl*, *fonnyad*), hogy aztán a személytelen és általánosított jelentésű, voltaképp történést s nem konkrét mozgást jelentő igén (*járja*) át ismét egy mozdulatlanságot érzékeltető igében (*takarja*) haljon el a vers utolsó szavában (és rímében).

A névszók vizsgálatánál az tűnhetik fel, hogy többségben vannak az élettelen (tárgy) jelentésűek, az élők is inkább növények (*jegenye*, *sarja*) illetve az állatvilágból valók (*csókdák*, *karvalyok*). Az ember nem jelenik meg a versben, legalább közvetlenül megnevezetten nem.

Melléknevek részint határozói alakban (*szomjassun*, *álmosan*, *lankatag*) fordulnak elő; ezek is, a többiek is funkciójukat tekintve minősítők, míg azok a cselekvést vagy történést, emezek a minősített tárgy nagyságát (*törpe*), állapotát (*üres*) vagy térbeli (*drva*) ill. időbeli helyzetét (*utolsó*, *ősz*) jelzik. A melléknévi igenevek múlt idejűek (*nyúlt*, *nyírott*, *únt*), funkciójuk ugyancsak minősítés. Érdekes, hogy a két szint jelentő szó (*sárgúlva*, *sárgúl*) nem melléknév, hanem ugyanazon igének két alakja. A melléknevek elhelyezkedésére az jellemző, hogy legtöbb van az első strófában, az utolsó tercinában azonban egy sincs! A melléknevekhez még hozzávethetjük a szemantikailag azonos funkciót betöltő határozói igeneveket (*sárgúlva*, *suhogva*, *horgolva*), s ezek elhelyezkedése sem változtat előbbi megállapításunkon. A melléknevek tömörülése a vers elején és eltűnése a vers végén

ugyancsak később értelmezhető tény, de most is megállapítható, hogy szemben az első szakasz színességével, a második és harmadik plasztikusságával, (s ezeket a mozgás térben helyezi el), az utolsó szakaszban színtelenné és a plasztikusságból is kiemeltté válik a vers tárgyi világa, azaz: egyértelműen halad a konkrétól az absztraktig.⁶

A lexikális és a morfológiai szinten kikeresett sajátságok akarva-akaratlan elvontak bennünket olykor távolabbi (mondattani, funkcionális) összefüggések felé is; ezeket az összefüggéseket azonban már a mondattani szerkezetek szintjén kell megpróbálnunk értelmezni.

5.

A 14 soros vers 15 mondatból áll: a 12. sor az egyetlen, amely két rövid mondatot tartalmaz, a többi sor mind egy-egy mondatot alkot. Már ez önmagában érdekes: visszautalva a verstani és hangtani sajátságokra, azt mondhatjuk, hogy a hangok zenéjében sugallt nyugalmas komolyságot erősíti a verssoroknak és a mondatoknak majdnem egyhangú egybeesése: az elmúlás monoton lépései.

A mondatok kivétel nélkül kijelentő mondatok, az összetett mondatok kivétel nélkül mellérendelő viszonyban levő mondatokból állanak.⁷ Szorosabb kapcsolat mindössze a 8. és 9., valamint a 9. és 10. sor (illetve mondat) között van: az első

⁶ Szokás — már mondattani szinten — külön választani az ún. *megkülönböztető* jelzőket a *kiemelő* jelzőktől. (Vö. pl.: TÖRÖK G.: *A líra : logika*. — József Attila költői nyelve. Magvető-Tiszatáj, Bp. 1968. 90 skk.) Ennek a mi versünk esetében nincsen különösebb szerepe, ezért egyszerűen mellőzöm.

⁷ SOLTÉSZ K. is azt írja, hogy a kijelentő mondat sajátos funkciója a leírás; hozzáteszi, hogy Babits mozgalmas költészetében a csupa kijelentésből álló vers elég ritka, s többnyire valami nyomasztó, reménytelen hangulat árad belőlük. Példának idézi a *Csíkperőzsa*, az *Egy szomorú vers*, a *Zengő légyepokol* címűeket. (I. m. 188.)

két mondatot közös tárgyuk (*a földet*) a másik kettőt közös alanyuk (*az őszi szél*) kapcsolja össze. Az utóbbiakat *s* kötőszó választja el. (A többi *s* kötőszó sajátos ellentétben van helyzetével: az első [8. sor] előtt ugyan vessző van, de a két összekapcsolt mondat értelme meglehetősen távol esik egymástól; ez a másik kettőnél odáig fokozódik, hogy az egyik [9. sor] új mondatot kezd, előtte pont volt, a másik [14. sor] előtt pedig pontosvessző — mindkettő a mondatok értelme közti nagyobb távolságot jelzi. Ilymódon az írásjelek a szóban forgó mondatokat szétválasztják, a kötőszavak viszont egybekapcsolják.) A mondatoknak soronkénti egyenletes eloszlása, sorokkal való egybeesése ismét a vers nyugalmas hatását erősíti. Azt, hogy csupa kijelentő mondatból álló verssel van dolgunk, úgy értékelhetjük, hogy objektív közlést kapunk, tárgyilagos ténymegállapítások sorát. (A hagyományos poétika fogalmai szerint jellegzetes *leíró* vers, költői leírás áll előttünk. Hogy ez önmagában keveset mondó osztályozás, arra még visszatérünk.)

Mondattani szinten a fentebb kiemezett lexikális és morfológiai vonások a szonettforma klasszikus tagolási elvét erősítik. Eszerint a klasszikus elv szerint a szonett egyik „alapvonása” belső feszültsége, drámaisága,⁸ amely többnyire a két négyesoros strófát és a két tercínát állítja szembe egymással, az első nyolc sorhoz képest hoz változást vagy ellentétet az utolsó hatban. A vers 15 tényközlése, kijelentő mondata úgy oszlik el, hogy már az időszemléletével kettéválasztja a verset, és éppen a klasszikus elv szerint: az első sor múltra vonatkozó (múltidejű) mondatával bevezetett két négyes végig jelenre vonatkozó (és jelenidejű) közlést tartalmaz, csak utolsó sorában utal ennek a jelennek a távlatára (a *már* módosító szóval és az *őszi* jelzővel); a két tercina viszont végig jövőre vonatkozó közlést, nem valódi tényleírást, hanem látomást tartalmaz. Lássuk ezt részletesen is:

⁸ L. GÁLDI L.: Ismerjük meg a versformákat. Bp., Gondolat 1961. 154.

- I. 1. sor: csupán időpontot közöl, amelynek értelme az, hogy a nyár végén járunk;
- 2.—4. sorok: már térbeli leírásra térnek át, egy tájat állítanak szemünk elé, azaz először is a táj hátterét (jegenyesort, kazlakat, sárguló rónát), éspedig az alakok és színek megjelölésével;
- 5.—8. sorok: a térbeli leírás folytatása, most már közeli tárgyak részletezésével, mozgásuk jellemzésével (cséplőgép dolgozik, szíja vaskereket forgat); majd a kép általános hangulatáról kapunk egy jellemző adatot (a meleg bágyasztó); végül a táj képét ismét egy távoli jelenség bemutatása (már megindult az őszi szántás) zárja le.
- II. 9. sor: ismét időt jelez (nemsokára itt az ősz) a leírt tájra vonatkoztatva (az állítmány tárgyát csak a tárgyias személyrag jelzi, ez utal az előző mondat tárgyára: *a földet*); áttértünk a konkrét leírásról a jövőbe pillantásra;
- 10.—11. sorok: ismét képpé, leírássá vált át a vers, előbb a szél mozgását jellemzi (*tétül üres marékka kavarog*), majd őszi madaraknak a szélben csapongó röptét adja vissza; most már a közeli jövőben vagyunk, azt a szelet és azokat a madarakat látjuk, amelyeket majd az ősz hoz el;
- 12.—13. sorok: egy időt jelölő mondat (*múl a szüret*) és annak térbeli jelzése (*fonnyad a róna tarja*) után az időszakot általában jellemző szokás (kártyázás) utal arra, hogy beáll a zordabb ősz, amikor elnéptelenedik a táj;
14. sor: ismét térbeli kép (hótakaró) jelzi azt, hogy az ősznek is vége, itt a tél, ez a konkrét kép azonban egy elvont mozzanattal társul (a mondat alanya és állítmánya konkrét fizikai jelenséget fejez ki, tárgya azonban elvonttá tett — *az élet* — pszichikai jelenséget — *emlékét* — kapcsol hozzájuk), s ily módon a vers a konkrét táj leírásából a változás látomászerű ábrázolásán keresztül általános és elvont dologhoz jut el, az élet s az idő múlására utaló reflexióban végződik.

6.

A nyárból őszebe, majd télbe váltó táj képsora tehát a versnek a közvetlen jelentése. Ez a leírás olyan dolog, amely prózában is elmondható volna; itt azonban vers szól hozzánk: zenéje, ritmusa, rímcsengése, sajátos vers-szerkezete, sajátos szókincse, a szonett-szerkezet, képcinek rendje mind-mind jelent valamit, s ezeknek a jelentéseknek együttese adja a vers teljes jelentését. A beszélt nyelv grammatikája segítségével kielemezett jelentést a költői nyelv grammatikája módosítja.

A tájnak évszakok szerinti változását leíró képsort mindenképp előtt a mélyhangúsággal jellemzett zene, a lassú ritmika, a nyugalmasan sorakozó, verssorokkal azonos lélegzetű mondatok hordozzák: ezek a képsort *komoly szemlélődés* lecsapódásának, reflexiójának tüntetik fel. A meghatározott időpontból, a nyár végéről indított konkrét táj leírását (jelzők), amely a szonett második felében látomás elképzelésébe (ritkuló jelzők) csap át és az elmúlást idéző hótakaró előre látott képével zárul, egyetlen rímpár váltakozása teszi szokatlanul szabályossá, a *változás törvényét* kifejezővé. Ezt erősítik a tárgyilagos kijelentések is, s ezt sugallja a latin nyelven, a klasszikus hagyomány és a törvények nyelvén a vers fölé írt, tömör cím is: valami *örökkön érvényes törvényről* szól a vers. És amint a reflexió formálisan is megfogalmazott, utolsó verssorban elhangzó szavai mondják, az élet változásának, mégpedig egyirányú változásának, az emlékké válásának, tehát az *élet múltékony-ságának* a törvényét ismeri fel a természeti változásban.

7.

Ha az „eszményi olvasó” mindezt kihüvelyezte a versből, akkor érezheti szükségét annak, hogy ezt a költői üzenetet további összefüggésekben helyezze el. Szubjektív ítélete lényegében már akkor eldőlt, amikor úgy határozott, hogy alaposabban szemügyre veszi ezt a verset — azért határozott így, mert *neki tetszik* a vers. A tetszésnek is vannak fokozatai, amelyekbe

azonban nem lehet beleszólni; azt, hogy egy bizonyos vers tessék valakinek, nem lehet sem elemzéssel, sem másfajta közvetlen befolyásolással elérni. A tetszést csak közvetett úton, a nevelés hosszú folyamatában lehet befolyásolni. Azt viszont, hogy egy műnek *objektív értékei* vannak vagy lehetnek, ki lehet mutatni, anélkül, hogy meghitt kapcsolatba kerülnénk vele; arról meg is lehet győzni valakit, anélkül, hogy szükség volna tetszésének előzetes meglétére. A *Nemzeti dal* értékeiről mindannyian meg vagyunk győződve, de azért az mégsem az a vers, amit az emberek kedvencükként, meghitt, versolvasásra való perceikben elővesznek.

Az objektív értékek megállapításához szükséges a verset elhelyezni nagyobb összefüggésekben is. Mindenekelőtt abban a költői életműben, amelyből kiemeltük. Hiszen egy vers önmagában csak egyetlen mondata egy nagyobb szövegnek, annak a költői üzenetnek, amelyet az egész életmű képez. Egy életműkiadás is megfelel erre a célra. Babits műveinek ui. nincsen kritikai kiadása, olyan kritikai vagy történeti monográfia sincsen, amely részletesebb útmutatást adna egyes versekről, keletkezésükről, a többihez való viszonyaikról.⁹ Az olvasó azonban maga is elkezdheti keresgélni a kötetben a vers rokonait.

A legegyszerűbb eljárás ilyenkor az, hogy a versben kifejezett „alapgondolatnak”, vagy témának a párhuzamait, megfelelőit, variánsait keresik meg. Ebből a szempontból a versnek a legelőkelőbb rokonai az *Esti kérdés*, valamint a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötetnek címét szolgáltató verse, a *Ballada Irisz fátyoldáról*. Az *Esti kérdés* terjedelmesebb, szerkezetileg is más típusú vers: a hosszú bevezetés konkrét tájélmények enumerációjával, szinte már fárasztóvá váló felsorolásával

⁹ Nemrég jelent meg PÓK L.: *Babits Mihály alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó 1967. című, sok illusztrációval kiadott személyiség-portréja; jól használható, tömör eligazítást ad RÁBA Gy.: *Babits Mihály* című fejezete A Magyar Irodalom Története 1905-től 1919-ig (A M. Irod. Tört. V., Akadémiai Kiadó, Bp., 1965. 242–273.) c. kötetben.

(*midőn . . . olyankor . . . mégis . . .*). végre eljut a kérdésekhez, azokat ismét a feszültséget egyre fokozó enumeráció végén summázza:

miért a végét nem leő idő?
vagy vedd példának a piciny fűszálat:
miért nő a fű, hogyha majd leszárad?
miért szárad le, hogyha újra nő?

Itt azonban mégsem az elmúlás maga s az azon érzett csendes szomorkásság a vers tárgya, hanem az élet körforgásának *értelme*. A rokonság tehát távoli, az eszmekör azonos csupán.

Közelebbi rokon a *Ballada Irisz fátyoláról*. Ennek is az évszakok változása adja keretét: a tavasz, a nyár, az ősz tarkasága, amelyeket színekben bővelkedő képekben fest elénk a vers első három szakasza. Az utolsó, csonka strófa aztán Irisz „fehér gyászát” egy furcsa, első pillantásra érthetetlen kérdéssel teszi kétségessé:

Herceg! hátha megjön a tél is?
Lesz fehérsége, barnasága,
lesz jégvirágos tarkasága,
mikor
fehér gyászát felölti Irisz.

A többi évszak érzékletes, színes, mozgalmas képét itt három elvont főnév helyettesíti (a *jégvirágos tarkasága* is ellentmondást rejt: a tarkaságot színtelenné halványítja a jég fehérsége). A kérdés pedig az elmúlás könnyörtelen távlati képét kísérli meg kétségessé tenni, mintegy elhesseníteni magunktól.

Ha azonban nem ezt az elmúlás-témát választjuk az összefüggések keresésének fő szempontjául, hanem az évszakok motívumát, akkor nagyon sok rokon verset találhatunk. Felfedezhetjük, hogy ennek a jellegzetesen tudós magatartást és városiasságot képviselő — vagy legalább annak elkönyvelt — költőnek milyen sokatmondó jelenség az évszakok, hónapok jegyében megfigyelt és megörökített természeti változás, mennyire mélyen gyökereznek ezekben a természeti képekben

élményei, mennyire ezekből sarjadnak reflexiói. Már a verscímek is árulkodnak erről. Igen sok verse visel címében is évszak, hónap, időhöz kötött népszokás vagy egyházi ünnep megjelölést. Még több azonban az olyan, amely szövegében, képeiben idéz fel egy-egy konkrét évszakot és azzal jellemzett tájat, természeti környezetet. Egyik ilyen verse — többek között — az *Édes az otthon*. Ebben egyetlen egyszer sem írja le a négy versszakban megénekelt négy évszak (sorrendben tavasztól télig) nevét; azt, hogy az évszakokról s éppen melyikről van szó, csupán az egymásra toluló képek érzékeltetik, de azok félreérthetetlenül. S mindezeknek a képeknek egyedül visszhangzó kontrasztjaként, (mert bár mindegyik az évszakok természeti szépségét énekli meg, mégis, azért is) „édes az otthon” szólammal végződik minden strófa.

Az előbb idézett versek az elmúlás szomorkás, kétellyel a bizonytalan távolba utalt vagy éppen kínzó töprengésbe torokló képét idézték fel, a legutóbbi azonban, éppen azok ellentétéként, a derűs idillt fogalmazza meg az évszakok keretében. Ha ezeket a motívumokat keressük, azt fogjuk találni, hogy Babits költészetében is különböző mondanivalók keretétül szolgálnak az évszakok s az azokkal is jellemzett természeti környezetek.

Az irodalomtörténet segítségével nagyjából meg tudjuk állapítani a mi versünk keletkezésének idejét és helyét. Az *Aestati hiems* a fiatal, mondhatjuk, kezdő költő műve, Baján íródott 1906 nyarán.¹⁰ Ezidőtájt sok az idegen hatás, olvasmányélmény, tudóskodó, műveltséggel hivalkodó elem Babits verseiben, de a dekadens hangulatok, a halál, elmúlás is gyakran jelentkező témája. Talán még jellemzőbb ez a Fogarason eltöltött éveire, amelyekben az *Esti kérdés* és a *Ballada Irisz fátyoláról* keletkeztek.¹¹ Az *Édes az otthon* ugyancsak korai vers, de keletkezéséről az adatok ellentmondók.¹² Ezeknek az

¹⁰ BELIA Gy.: *Babits Mihály Baján*. ItK 1956. 138—51.

¹¹ BISZTRAY Gy.: *Babits fogarasi évei*. ItK 1956. 300—310, 431—46.

¹² BISZTRAY Gy. i. m.

adatoknak a birtokában a verset az életműnek a korai, kísérletező szakaszába tudjuk helyezni. Magunk összehasonlításai is, az irodalomtörténeti megállapítások is arra intenek, hogy bizonyos kétséggel szemléljük a vers őszinteségét: a táj ősbe fordulása láttán az elmúlás örök törvényére gondoló 23 éves költő az ifjúság színpadias pátoszát idézi elének. Ez a pátosz, ez az örök, nagy, metafizikus problémák búvköréből szabadulni nem tudó fellengzősség szubjektíve lehet őszinte, de őszintesége nem jelentős igazán. A vers hiteles dokumentuma egy bizonyos lelkiállapotnak, amelyet azonban nem sorolhatunk a nagy emberi élmények, inkább csak a kisebbek közé. A hétköznapi, banális dolgokban felfedezett törvény s az arra való áhítatos rácsodálkozás, majd könyörtelensége feletti melankolikus elmerengés viszonylag jelentéktelen pillanata ez.

Az elmúlás gondolata megrázó hitelű, igazi emberi élményekből fakadó versekben a késői Babitsnál fogalmazódik meg. A mi szempontunkból a legérdekesebb, éppen mert keretétől pontosan az évszakok változása szolgál, az *Ősz és tavasz között*, a kései Babits-versek egyik legszebbje. A súlyosan beteg, halálra készülő költő búcsúzik az élettől; minden második strófája a refrénszerű sóhajjal végződik: „óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!” A párosával csoportosított strófák — összesen tíz — itt nem tisztán leírást adnak, bár abból indulnak:

Elzengett az őszi boros ének.
Mégfülelt már hűse a pincének.
Szél s víz csap a csupasz szőlőtőre.
Lúdbőrzik az agyagos domb bőre,
elomlik és puha sárrá rothad,
mint mezitlen teste egy halottnak.

Az ős csúfságából, ijesztő voltából induló képsort hamarosan a személyes érzések közvetlen kimondása váltja fel:

Nem tudjuk már magunkat megcsalni:
óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!

A következő strófapár kerete a tél, a harmadiké az év fordulója; itt már külső kép nincs is, a költő benső világa rajzolódik ki a mozdulatokat („Idegesen nyitunk száz fiókot”), hangulatokat („Türelmetlen ver a szívünk strázsát,”) visszaadó képekből is.

A negyedik strófapár a tavasz közeledtét adja hírül („Olvad a hó, tavasz akar lenni.”), de itt már mindent elönt a halál közeledtének fájdalma, s felismerésének keserűsége. Az utolsó strófapár még mindig a tavasszal vívódik, de már a szimbolikus értelművé vált tavasszal:

Száradt tőke, únt tavalyi vendég:
 nekem már a tavasz is ellenség!
 Csak te borulsz rám, asszonyi jóság,
 mint a letört karóra a rózsák,
 rémült szemem csókkal eltakarni . . .
 Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!

A versnek emberi hitelét a súlyosan beteg költő élménye adja, de az olvasó számára ezt a hitelt szélesebb, társadalmi érvényűvé az alkotó fájdalma avatja: „Mennyi munka maradt végezetlen!” és az alkotó kétségbeesett reménykedése: „Ami betűt ágam irt a porba, a tavasz sárvize elsodorja.”, mert ebben a kétségbeesett sóhajban látszólag nincs remény, de a vers más soraiban sincs: „Csak az én telem nem ily mulandó. Csak az én halálom nem halandó.” — van viszont abban, hogy ezt ki mondja, leírja, versbe önti.¹³

8.

Ha végezetül össze akarjuk foglalni mindazt, amit az *Aestati hiems* című vers szövegéből kifejtettünk, és azt, amit az életmű más darabjaival való összevetésből kaptunk, akkor

¹³ A vers teljes jelentését, bonyolult képrendszerét és struktúráját elemzi kitűnő tanulmányában NÉMETH G. B. (*Egy Babits-vers tanulmányai* — [Hasonlóság, hasonlat, példázat] — *Kritika*, 1968. 9. 18–26.); én csak a vers képrendszerének alapjául szolgáló évszak-változás motívumra utalok itt, amellyel NÉMETH G. B. nem foglalkozik, mint-hogy a képek belső szerkezetét vizsgálja főképpen.

valami olyan ítéletet kell megfogalmaznunk, amely már nem egyszerűen az „eszményi olvasó” gondolatait fejezi ki, hanem többet és mást, hiszen vizsgálódásunk végén már segítségül hívtuk az irodalomtudományt is. Ez a megfogalmazás olyasmit fejezhet ki, hogy bármennyire megtetszik is valakinek ez a Babits-vers, — bár nincs oka tetszését megtagadni — azért nem a jelentősek közül való; objektív értéke inkább csak helyi érték: gondolataival, tematikus keretével és — nem utolsósorban — műgondjával, formai virtuozitásával az életmű korai, érés előtti szakaszának jellemző darabja, de a benne csírázó költőiség igazi költői remekké csak a késői, érett költő művében válik. Egyhelyütt maga Babits is így ír (*Szonettek* c. versében):

Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség
és szenvtelen, csak virtuózítás . . .

...

ez nem költészet; de aranyművesség!
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Mintha az *Aestati hiemsről* írta volna! . . .