

A növényi növekedés és az ihlet poétikai kapcsolata Babits Mihály költészetében

The poetic connection between
plant growth and inspiration
in the poetry of Mihály Babits

ÁGOSTON ENIKŐ ANNA

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktorjelölt

agostoneniko94@gmail.com

ORCID 0009-0000-9135-2332

A B S Z T R A K T

Babits Mihály a költő „lelkét” határozza meg az ihlet forrásaként, amely magához hasonló formába rendezi a vers építőelemeit. Ennek ellenére a rendezőelv mintázata mégsem vezethető vissza a költő biografikus énjére: az alkotó által felhasznált vereségeket Babits statikus anyagként fogja fel, amely az ihlet szervező dinamikájában léphet a növény növekedéséhez hasonló folyamatos mozgásba. A versben rögzített költői lélekfogalom Babits felfogásában már inkább a lírai én nyitottsága felől értelmezhető, amelyhez hozzájárul Wilhelm Dilthey ihletdefiníciójának hatása, Babits általi továbbgondolása, valamint Henri Bergson által körüljárt életlendület és a költői ihlet összekapcsolása. Babits ihletfelfogásában megjelenő biológiai és alkotói folyamatok párhuzamba állítása, a növényi növekedés és a költői kifejezés processzusai a versekben is érintkeznek. Ennek legerősebb példái a mag és a csíra képi megjelenése, amely meghatározza *A lírikus epilógja*, a *Recitativ* és *A gazda bekeríti házát* poétikai felépítését és nyelvszemléletét, mintha a nyelvi forma a zártság ellenére magában foglalná az ihlet kiterjeszthető dinamikáját, amely folyamatos feszültségben áll a determinált fogalmisággal.

A B S T R A C T

Mihály Babits identifies the poet's 'soul' as being the source of inspiration, this 'soul' arranging the building blocks of the poem into a form similar to itself. The organising principle's pattern cannot, however, be traced back to the poet's biographical self: Babits regards the poetic units used by the artist as static material which, within the organizing dynamics of inspiration, can enter into a continuous movement like the growth of a plant. In Babits's conception, the poetic concept of the soul recorded in the poem can be interpreted more in terms of the openness of the speaker, an idea influenced by Wilhelm Dilthey's definition of inspiration and Babits's further reflection on it, as well as Henri Bergson's connection between and poetic inspiration. The parallel Babits draws between the biological and the creative processes – the processes of plant growth and poetic expression – is reflected in his poems. The strongest examples of this are the images of the seed and the sprout, which define the poetic structure and linguistic approach of 'A lírikus epilógja', 'Recitativ', and 'A gazda bekeríti házát', as if the linguistic form, despite its closed nature, contains within itself the extendable dynamic of inspiration, something which is in constant tension with deterministic conceptuality.

Babits Mihály ihletfogalma

„Nyilvánvaló, ha mi az írók pszichológiájával akarnánk foglalkozni, könnyen meg-ejthetnők azt az érzést, amely azon íróban az »ihletet« érezteti. Az íróban valami ösztön dolgozik: megérzi azt, mely élmény alkalmas a lélek kifejezésére. Mintha valaki megszúgná neki: mi való művébe, és mi nem.”¹ Babits keveset használja az ihlet fogalmát, ahol azonban megjelenik, mindig az alkotó „lelki” alkatával és annak mechanizmusaival fonódik össze: a feladattal, hogy kifejezze az alkotó „belső lényegét”. Ahogy az idézett 1919-es előadások egyik jegyzete is mutatja, az ihletfogalom a babitsi alkotáselmélet központi kérdéskörével áll kapcsolatban. Az előadások vizsgatérően foglalkoznak az alkotó lelki logikájának szelektív és asszimiláló működésével,² amely a fenti idézet szerint az ihlet fogalmával is lefedhető, és a „lélek” homályos tartalmaihoz való hozzáféréssel függ össze. Babits később, még 1932-ben is a középkori költészetről írva az ihletet az alkotó tulajdon lelkéből eredezteti, amely feszültségben áll a vallásos, istentől származó ihlet és vers elképzelésével.³

A babitsi alkotói koncepcióban a külső tapasztalatok az alkotó „lelki karaktere” alapján rendeződnek és nyernek formát („expressziót”), amely forma az alkotó „lényegének” jelölője. Ez a fajta lényegiség a költő esszéiben megjelenő egyéniségfogalommal magyarázható, amely szerint az egyéniség nem határozható meg szociológiailag vagy pszichológiailag, hanem a művészi önkifejezéssel ragadható meg: transzcendentális, istentől ihletett, egyetemességgel teljes, egyenértékű az örökérvényű költészettel.⁴ A Babits által használt „lélek” és a „lényeg” fogalmak a mű előtti tartalom tudattal nehezen megragadhatóságára, formátlanságára utalnak, amely így a nyelv formájának, a zárt fogalmi működés és az éntudat határainak felnyithatóságát villantják fel. Hiába mutatnak a szerzőre a művek, mégis az alkotó olyan részével állnak viszonyban, amely nem a nyelv hagyományos fogalmi terében mozog. A költeményben mégis formát keres a költő, amely megvalósítja a költői nyelv és a „lelki teljesség” közti jelölő-jelölt relációt. Babits 1903-tól alakítja a jelölő és jelölt viszonyára vonatkozó elveit, amelyek egyre inkább összefonódnak

¹ BABITS Mihály, *Egyetemi előadások 1919, Szabó Lőrinc gyorsírási lejegyzése alapján*, szerk. LIPA Tímea, Ráció, Budapest, 2014, 270.

² „[A]z élmények mind jobban és jobban háttérbe szorulnak, csak jelek lesznek számára, amelyekkel a maga belső és önmagától kifejlődött mondanivalóit mondja el [...]”. (Uo., 183.)

³ „Inkább azt lehetne elképzelni, hogy az első keresztények mind csupa költők voltak, a lelki ébredés hatalmas ihlettségében. [...] [A] szent szövegek mellett nyilván hamar jelentkezett az egyéni ihlet is, jelentkezett a költő, új meg új versekkel, ahogy már Tertullianus megírja. [...] A költő ihletét isteni jelnek érezték és a szentség bizonyítványának. »Mutasson valami zsolnárt! – kiáltott Tertullian Marcionnak. – Valami víziót! imát, ami a lélek révületében született, in amentia, örületben!» Mások, mint Szent Efrém, »édességbe burkolt méregről« beszélnek. [...] Ez az áradata a költészetnek, ez a szabadsága az egyéni ihletnek bizonyítékul nem járt teológiai veszély nélkül.” (BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok II.*, szerk. BELIA György, Budapest, 1978, 353–355.)

⁴ MARGITTAI GÁBOR, *Nyugtalan klasszikusok, Ars Poeticák és arcpoétikák – Hagyománytudat Babits Mihály esszéművészetében*, Attraktor, Máriabesenyő–Gödöllő, 2005, 23–35.

a „világegész” lényegi megragadhatóságának dilemmájával, majd leépítik a nyelv referenciális, külső világra vonatkozó jelölő funkcióját.⁵

Ez a fajta belső „teljesség” összefüggésben áll a babitsi objektivitással. Ugyan az objektív líra felfogása az 1900-as évek elején ugyan jelen van a költők köztudatában, és jellemző a Nyugat szerzőire is, akik többnyire ezalatt a schopenhaueri értelemben vett pillanatnyi érzelmeken túli, közvetlen önkifejezést értik, de Rába György a babitsi objektivitásban egyéni jellemzőket fedez fel.⁶ Az első verseskötettől egészen az egyetemi előadások időszakáig jelenlevőnek tartja azt a fajta objektivitást Babitsnál, amely arra törekszik, hogy a vers a „végtelenség együttlátását” tegye lehetővé: „[...] »túl van a lelken«, tehát már nem az általános lélektanra tartozik, de mint kivetítés több a személytelen valóság »élethű« visszaadásánál.” A Babits által használt ihletfogalom akkor válhat még érthetőbbé, ha az alkotási mechanizmusban a tudat és a „lelki tartalom” relációjára koncentrálunk.

Amikor Wilhelm Dilthey az ihlet fogalmát említi az *Élmény és költészet*ben,⁷ az minden esetben összefonódik a külvilágtól való elhatárolódással, a befelé figyelemmel, amely a „lélek” belső tartalmaira koncentrálna. A kívülről ható élmény inkább a lélek mechanizmusainak feltárását, kifejezését segíti elő, mint a külső impulzus rögzítését a műben. Dilthey a művekre is úgy tekint, mint a lélek „ritmikájának”, mechanikájának lenyomatára, amelynek tartalma egy egyéni léleké, mégis a mű az egyetemesség felé nyílik meg. Ennek az egyetemességnek az eszménye összefügg – ahogy Dilthey kifejti – Hölderlin és Novalis és a korszakra általában jellemző természet- és individuum felfogásukkal, ahogy önmagukat is teljességgént, részek összefüggésében képzelik el párhuzamban a természet és a mű mechanikájával. Eszerint a szubjektív, határolt világgép a rendszerbeli működések hasonlósága által válhat áthidalhatóvá, egyetemessé. Babitsra jelentős hatással volt Dilthey elmélete, hogy a valóságot az én tapasztalataival és így a költészetet az én „valóságával” azonosította, viszont Babits ezt a teóriát úgy árnyalja, hogy a valóságos ént elválasztja a költőitől.⁸ Ez összefüggésbe állítható a lírai én fogalomtörténeti kiindulópontjával, valamint az 1900-as évek elején zajló német szellemtörténeti diskurzussal, amely főként Margarete Susman és Oskar Walzel nevéhez kötődik. Közülük az utóbbi a valóságos éntől távolodó lírai én grammatikai funkcióját alapozta meg, előbbi pedig hangsúlyozta, hogy a valós én empirikus élete csupán anyag, szelekciós tartomány a versbeli én formájához, amely általános érvényhez, állandósághoz jut.⁹ A babitsi „lélek”-fogalom az 1919-es előadások alapján nem a tudatban megjelenő énnel azonosul, hanem inkább versszervező, versalakító funkciót tölt be, amely

⁵ SIPOS Lajos, *Új klasszicizmus felé...*, Argumentum, Budapest, 2002, 45–47.

⁶ RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 25–26.

⁷ Wilhelm DILTHEY, *Élmény és költészet*, Franklin-társulat, Budapest, 1925.

⁸ RÁBA György, *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé, Babits és a százéves Nyugat költői*, Argumentum, Budapest, 2008, 84–85.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007, 123–126.

a tudatban megjelenő, formát öltött reflexiókat is eszközként használja a „szerves egész” kifejezéséhez. Babits az egyetemi előadásokban még mindig a lélek rögzítéséről beszél, ez alatt azonban nem egy statikus én megközelítésére gondolhat, hanem arra, hogy hogyan lehet eljutni a rögzíthető formán keresztül a belső mozgáshoz. Ez a mozgás a lélek vagy az ihletműködés körvonalazhatatlanságának objektíválása a formában. A tudatban megjelenő én is csak egy produktum, forma, amelynek nyelvi rögzítése során a felnyitás, a „végtelen egésszé” tétel a cél, amely – ahogy látni fogjuk – párhuzamba kerül a szerves világ működésével. Nem mellesleg érdekes, ahogy Babits a versei keletkezéséről beszél 1919 és 1921 között: általában ő maga is mozgásban van, séta közben gyűjti a látszólag statikus, térbeli referenciájukhoz rögzített élményeket, amelyek aztán a térről, a jelentésről leválva, még az én érzelmi életétől is különválasztva formálódnak a vers elemeiként, mintha egy külvilágtól, referenciáktól elválasztott alkotói én saját mozgására fűzné fel azokat.¹⁰ „Az élet megélt tényei, saját érzései, élményei [Babits] számára sosem versben megörökítendő témák, legfeljebb olyan elemek, amelyek a vers építésében felhasználhatók.”¹¹ Babits költészetének alakulásán végigvonul az érzelmi életből tárgyiasítható személyiségrajz, az önkifejezésből a megismerés megragadására irányuló törekvés.¹² Babits „[...] a verset megformált valóságtartalomnak tekinti, olyan művészi kifejezésnek, mely az élményt asszociációkkal, költői képekkel és finomszerkezetek másodlagos expresszióval fölgazdagított tudatállapotként tolmácsolja, más szóval az érzeteket és benyomásokat a belső élet jellegzetes mozgásformáival hatja át.”¹³ „[...] [A]z emlékekkel felgazdagodott, azokat mozgásukban, kívülről szemlélő és egységben látó művész, aki képes a világot »beélni önmagába« és belőle önmagát kiépíteni, ez lesz az alkotói ideálkép számára [...]”, írja Kelevéz Ágnes, aki az 1911-től kialakuló önszemléleti verstípus alapját, valamint az 1919-es előadásokra is kiható alkotói modellt Bergson filozófiájának tulajdonítja.¹⁴

Babits a lélek nyelvi kifejeződésének folyamatát a növényi növekedéshez hasonlítja az 1919-es előadások több pontján is:

Nem az élmény, a nevelés, a külső körülmények által reá erőszakolt dolog teszi a költő költészetét azzá, ami, hanem az a valami, amit magával hozott, ami mozgatja, mely eleven szervezet, „növény”, mely egész életében nő. A viszonyok mostohaasága elnyomja, gátolhatja a növényi fejlődést, de nem teheti lényegesen mássá, mint amivé fejlesztik saját szervezetének törvényei. [...] [A]z élmény szerepe mellékesnek fog feltűnni, csak anyag, eszköz, amit aszerint választ ki a költő, amint a belső logikus fejlődésnek szüksége van anyagra, hogy ki tudja magát fejteni.

¹⁰ GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről*, It 1975/2., 443–462.

¹¹ CSOKONAI-ILLÉS Sándor, *Babits Mihály és Fogaras*, Argumentum, Budapest, 2010, 81.

¹² RÁBA György, *Tudatlirája és a „lírai festmények” verstípusa* = Uő., *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 12–51.

¹³ Uo., 21.

¹⁴ KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája*, Argumentum, Budapest, 1998, 184.

A fejlődés belső logikával történik, mint a növény növekedése, és minden mű folytatódása az előzőnek. [...] Eleinte ez az élmény elborítja a költő egyéniségét, éppúgy, mint a növény fejlődésének első szakaszában még el van borítva a talaj által, és csak később sikerül kitörnie az alól. [...] [A]z írói zseninek egyik lényege az a mélyről, önmagából való kérés, az a magával hozott, született tendencia, ami magától érik ki a művekben és fejlődik, és az élmények evvel szemben csak anyagot képeznek, mint az a táplálék, amelyet a növény kap az égből, légből, földből, de ami a növény milyenségét nem determinálja, mert azt csak a saját törvényei determinálják.¹⁵

Látható, hogy ebben a gondolatsorban is jelen vannak az eddig tárgyalt alkotói elemek. Jelen van egy belső rendezőelv, amely az alkotó egyéniségéből származik, veleszületett minta, így a külvilág hatásainak ellenáll, de felhasználja azokat mint formába önthető anyagot a versek megírásához. Ahogy az alkotói folyamatot a növényi növekedés működésével köti össze, párhuzamba állítva az egyéniség és az organikus lét anyagtalan szervező logikáját, úgy az alkotás folyamataiba beemeli a biológiai értelemben vett élet önműködő és a külvilág „anyagi” hatásainak nekifeszülő mechanizmusait is. Mintha az élmények, a nyelv mint anyag és a lélek mint anyagtalan kifejeződésre váró erő egymásnak feszülne, akárcsak Bergsonnál az élet és a materiális világ, amelyben az élet maga kifejezést nyer, de mint dinamika és statika örök harcban állnak: „[...] [Babits] gondolkodását legkorábban 1908 végétől Bergson ismeret-, majd lételmélete befolyásolta, és a francia filozófusnak abban az eszméjében, hogy körvonalazhatatlan élményeinket csak úgy hívhatjuk a homályból a fényre, ha valamely mozzanat formát társít hozzá.”¹⁶ Rába Babits költészetének számos konkrét poétikai példáján keresztül mutatja meg a Bergson-hatást, amelyet főként az „életlendület” a verset „végtelenné” nyitó mechanizmusában látja.¹⁷

Babits 1910-ben ír Bergsonról, és az ihlettel hozzáférhető élet lehetőségét emeli ki esszéjében:

Ez a magyarázata az ihletnek, amely nem egyéb, mint az emberben megmaradt csökevény ösztön, s csodálatosan megérezni, megérteni és követni bírja az életet, például a költőkben, filozófusokban és művészekben. Az ihlet azonban embernél csak szórványosan lép fel, míg a rovarok lelkivilágának javát az ösztön alkotja. [...] Nem kell a filozófiának lemondania, hanem az értelem mellé segédeszközként kell vennie az intuíciót és az ihletet is, mely mint az ösztönnek az emberben megmaradt alakja az élet irányát követni képes. A leghatalmasabb filozófiai rendszereket a költői ihlet s nem a puszta értelem alkotta. Minthogy az ösztön, ihlet az emberben csak szórványos, csökevény, az értelem pedig tudatunk rendes alakja, azért nem tudott az élet megértése, a filozófia annyira haladni, mint a praktikus tudományok, kivált

¹⁵ BABITS, *Egyetemi előadások 1919*, 178–180, 184.

¹⁶ RÁBA, *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé*, 100.

¹⁷ *Uo.*, 313–345.

a fizika; de nyitva áll előtte az egész jövő, és a szabad emberi szellem számára nincs lehetetlenség. [...] Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára.¹⁸

Ha figyelembe vesszük az 1919-es előadásokban meghatározott ihletfogalmat, akkor láthatjuk, hogy az ihlet a léleknek megfelelően asszimilálja a külvilág tapasztalatait, hogy a műalkotás a lélek kifejeződése legyen. Az előadás ezt a növényi növekedés hasonlatával szemlélteti. Ezt mérlegelve nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a Bergson-esszében Babits az „ösztön” kifejezést használja az ihletre. Ebben a szövegben az ihlet a tudattól elszakított működésre utal. Ha összevetjük Bergson *Teremtő fejlődés* című művét és a Babits-esszét, feltűnik, hogy Babits sokkal erősebb kapcsolatot alakít ki az ihlet és az ösztön fogalma között, mint ahogy az az eredeti műben szerepel. Bergson az ihlet fogalmát művében csupán kétszer használja, ebben a két esetben is a költészettel kapcsolatban:

Mikor egy költő nekem a verseit olvassa, érdeklődhetem iránta annyira, hogy gondolataiba lépjek, érzelmeibe illeszkedjem, újraéljem az egyszerű állapotot, melyet mondatokban és szavakban szór elém. Akkor együttérzek ihletével, folytonos mozgással követem, s mozgásom, mint maga az ihlet, osztatlan cselekmény.¹⁹

Ezek után Bergson a vers egyre kisebb elemeire bontásáról értekezik, amelyben így a részek különállnak, a tudat folyamatosan a részek közötti viszonyok térképezésére koncentrál. És ez minden esetben geometriai formákra törekszik, közben pedig egy folyamatosan táguló rendszert észlel.²⁰ Feltűnő, hogy az ihletdefinícióban az „osztatlan cselekménnyel” való azonosítás jelenik meg, amely hangsúlyozza annak az élethez hasonló dinamikus jellegét és az általa felépített anyagi konstrukció megbonthatatlanágát, mivel a megbontás az ihlet, az élet megszűnésével lenne egyenlő.

Bergson negyven oldallal később a szerzői lelket is bevonja az ihlet-élet nyelvet formáló fogalmi rendszerébe. „Az élet valójában lélektani rendű, s a lelakiségnek lényege egymásba hatoló tagok sokaságát foglalni magába. [...] De ami lélektani természetű, az nem illeszthető pontosan a térre, sem teljesen be nem férhet az értés kategóriáiba.”²¹ Ezzel Bergson megteremtí a lélek, az élet és az ihlet felépítésének hasonlóságát, amely nem ragadható meg az elme által felállított rendszerekben:

Én tehát – kénytelenek vagyunk elfogadni az értés nyelvét, mert csak az értésnek van nyelve, – sokszerű egység és egységes sokszerűség vagyok; de egység és sokszorosság csak felvételek személyemről, melyeket értés készít rólam, mikor rám

¹⁸ BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, MTA, Budapest, 1930, 19–22.

¹⁹ BERGSON, i. m., 192.

²⁰ Uo., 192–194.

²¹ Uo., 235.

szegezi kategóriáit; nem férek sem egyikbe, sem másikba, sem egyszerre mindkettőbe, bár a kettő egyesítve adhat valami közelítő utánzatot arról a kölcsönös egymásbahatolásról s arról a folytonosságról, melyet önmagam mélyén találok. Ilyen az én belső életem s ilyen az élet is általában.

Ezzel Bergson a korábban már említett „lírai én” század eleji meghatározását az élet vonatkozásában közelíti meg, ahogy az én rögzíthetetlen dinamikájáról és az elme által megragadott egységek közötti érintkezések folyamatos tágulásáról ír. Babits számára meghatározható lehetett ez a fajta bergsoni felfogás, amely az ént mint lelki létezőt határtalanságban írja le, de még a versben való rögzítését is úgy jeleníti meg, mint lehetőségek sokaságát, amelyek a véges anyagban – a különböző társításokban – lehetővé teszik az élet rögzíthető formáját:

Az anyaggal való érintkezésünk tör pácát e szétesésben. Az anyag ténylegesen elosztja azt, ami csak lehetőségképen volt sokszoros, és ebben az értelemben az egyesítés részben az anyag műve, részben annak hatása, amit az élet hord magában. Így mondhatnék egy költői érzelemről, mely külön strófákká, külön szavakká külsősödik, hogy az egyénített elemek e sokszorosságát tartalmazta, s hogy azt mégis a beszéd anyagiassága teremti meg. De a szavakon, a sorokon, a strófákon át fut az egyszerű, eredeti ihlet, mely a költemény maga. Így a szétesett egyének között még kering az élet; az egyénítés hajlamát mindenütt támadja s ugyanakkor visszaállítja egy ellentétes és kiegészítő társító-hajlam, mintha az élet sokszoros egysége a sokszorosság felé vonzatva annál több erőt fejtene ki, hogy visszazáruljon önmagába. Alig szakad el egy rész, máris igyekszik egyesülni, ha nem is a maradó egészszel, legalább is azzal, amit belőle a legközelebb talál.²²

A fentiek alapján Babits valószínűleg az ihlet-élet felcserélhető párosából kiindulva emeli be az ösztön fogalmat is az ihlet szinonimájaként, és Bergson *Teremtő fejlődésének* relációjában olvasva az 1919-es előadások alkotás – növényi növekedés párhuzamát, egy tudatosan megalapozott hasonlatot látunk. Babits a Bergson-esszében említi a növényi energiát, amelyet az állatok is felhasználnak a növények elfogyasztásával. Ez elősegíti, hogy szabad mozgást végezhesenek. Ennek ellenére Babits kiemeli a *Teremtő fejlődéséből* azt a megállapítást is, hogy némi tudatuk és mozgásterük a növényeknek is van.²³ A növények szerves anyagot állítanak elő az atmoszféra, a föld és a víz ásványi anyagaiból.²⁴ Ez váltja ki azt a fajta különbséget, amely az állat és a növény fejlődése során megvalósult: a növény az állattal szemben rögzített, mivel nem kell elmozdulnia a tápanyagul szolgáló energiáért, amelyet a környezetéből alakít át magának. Az elmozdulás szükségtelensége nem feltételez „eszméleti” állapotot, mint az állatok mozgása. A növényi cellulózhártya kivonja a növényt a külső

²² Uo., 236.

²³ BABITS, *Bergson filozófiája*, 18.

²⁴ BERGSON, *i. m.*, 103.

ingerek alól.²⁵ Az elzárttsággal együtt jelentkező érzéketlenség és a mozdulatlanság teszi lehetővé az egyre bonyolultabb és bármilyen irányú mutációk fejlődését a növényekben.²⁶ Bergson megközelítése hasonló Babits felfogásához a versalkotó folyamatok vonatkozásában, amely szerint a költő a külvilágtól zárt „lélek” szervezői potenciálját hívja segítségül a külvilág „anyagának” válogatásához és nyelvi formába öntéséhez, hasonlóan a külvilág hatásától zárt növényi élet a szervetlen anyagokból kinyert energiatermelő és önmagát építő működéséhez. A babitsi „lélek” a versben, a növényi élet a növényi organizmusban fejlődik, amelyben az ösztön azért is kulcsfogalom, és azért emeli ki Babits is az esszéjében, mivel Bergson könyvében az „eszméletlenséghez” kapcsolódik, a növényi fejlődés szempontjából pedig domináns a külvilág viszonylatában létrehozott öntudathiány a növekedés során.²⁷ Az értelem az eszmélet felé, az ösztön pedig inkább az eszméletlenség felé halad.²⁸ Tehát a babitsi alkotás folyamata feltételez egyfajta értelemhiányt, a lélek önmagáról való elemző tudásának elhagyását, amely – ahogy fentebb a bergsoni verselemző példa is mutatta – megbontaná a szervezett teljesség kialakításának lehetőségét, mivel egységekre tagolná. Így elveszne a részegységek közötti relációk folytonos tágulási lehetősége, amelyet az elme szerkezetileg képtelen felépíteni. Ezt a táguló szerkezetet csak az élet, az ösztön valósíthatja meg az anyag felhasználásával:

Az értelem minden dolgot gépszerűen kezel, az ösztön ellenben, ha szabad így beszélnünk, szerves módjára jár el. Ha a benne szunnyadó eszmélet fölébredne, ha ismeretté belsősdnénk ahelyett, hogy cselekvéssé külsősdnénk, ha kikérdezhetnek és felelni tudna, az élet legbensőbb titkait lepleznék le nekünk. Mert nem tesz mást, mint folytatja a munkát, mellyel az élet az anyagot szervesíti, annyira hogy, mint ezt nagyon gyakran kimutatták, nem tudjuk megmondani, hol végződik a szerveződés és hol kezdődik az ösztön.²⁹

Mivel Babitsot az egyetemi időszakában mélyrehatóan foglalkoztatja Arany János,³⁰ ideálképként tekint rá.³¹ Bizonyára nem került el a figyelmét Arany egyik 1860-as levele, amelyben a vers csírájának képe a vers nem tudatos előzményét jelenti. Ebből az előzményből aztán kiindul a tudatos formálással szabályozható képződés.³²

²⁵ Uo., 104, 106.

²⁶ Uo., 113.

²⁷ Uo., 134.

²⁸ Uo., 135.

²⁹ Uo., 153–154.

³⁰ SIPOS, *Új klasszicizmus felé*, 50.

³¹ RÁBA, *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé*, 87.

³² „[...] a szellemnyilatkozásban, főleg ha költészetre, s itt leginkább a lyrára szorítjuk, alsó fokozat a neszme (non sens úgy-e?), vagy alig több ennél. [...] Mi is lehetne az inventio műveinél, egyéb mint neszme, vagy félig homályos eszme legfőlebb. Itt nem a logica vezet bizonyos eszmékhez, itt a pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejlődni, s ha kisérhetjük is, szabályozhatjuk is további fejlődésében, a csíráról, a keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak.” (Arany János *hátrahagyott iratai és levelezése IV.*, Ráth Mór, Budapest, 1889, 147.)

Babits talán azért is választja a költő „lelkét” verselőttes tartalomként, mert a tudatot zártnak fogja fel, ahogy a nyelvet is determinált jelölőként: mindkettő ellen egy rögzíthetetlen dinamika lép fel, az ihlet, amely a lehatárolhatatlan lélekkel működik együtt és a növény növekedéséhez hasonlóan életként tör fel a magból és formálja a számára adott anyagi lehetőséget. A mag vagy csíra képe Babits verseiben zártságként jelenik meg, mint lehatárolt forma, de jelen van valamiféle belső, formátlan tartalom, amely a determináltság ellen fellépve teszi lehetővé a csírázást és a növényi növekedést. Babits költészetében folyamatosan visszatérő bizonytalanság a nyelv és a költő által kifejezni kívánt tartalom, a „belső és külső szó” közötti azonosság, amely a nyelvet idegenné teszi.³³ Az alkotói folyamatot az 1919-es előadásokban a külső és a belső világ összecsapásaként ragadja meg, a külső élmények és az alkotó belső logikájának összecsapásaként, amely a lélekkel azonosítható formává alakítja a külsőt:

Mert hiszen a nagy író lényege az: hűség önmagához, ez azt jelenti, hogy egy új élménynél nem engedi magát megtörni, eltörni karakterében, hanem új élményt asszimilálni törekszik, minden átélés tulajdonképp küzdelem az én között és a között a külső körülmény között, amely reám hat. [...] [M]int nemcsak az olvasmányokból nyert élményeknél, hanem a külső világból kapott bármilyen élőlény-nél a nagy író képes az élményeit asszimilálni, saját lelkéhez olvasztani, míg a gyenge íróban az élmény elborítja az egyéniséget, az író a maga külső nyereségében fog megjelenni, és nem asszimilálódva. [...] A külső élet sokasága, ami rám támad, mindannyiszor anyaggá lesz az író kezében, amiből egy egységes valamit, az ő saját lelkét építi fel, fejezi ki, tükrözi vissza.³⁴

Ez a fajta feszültség van jelen *A lírikus epilógja*, a *Recitativ* és *A gazda bekeríti házát* című versekben is. Ezekben ugyanis a lírai én és a nyelvi kifejezés különböző poétikai megoldásokkal ugyan, de egymásnak feszül. A három vers megírása után 1936-ban Babits arról ír Kosztolányi és a saját alkotói működését összehasonlítva, hogy amíg Kosztolányi szabadon uralkodott ihlete felett, addig ő fordított viszonyban, éppen kiszolgáltatott szenvedője volt a saját ihletének:

Kettőnk közül ő volt a józanabb, gyakorlatibb. Az írói mesterség hőse, akivé lett, már korán jelentkezett benne. Szilárdan megvetette lábát a hagyományban, s makacs munkával akarta kiharcolni az állandó ihletet. Eszménye Arany volt, Flaubert, Stendhal és a parnassienek. Esztétikáját én is elfogadtam, de levontam belőle a végső következtetéseket. Szakítottam a költészet regényes konvencióival, és gúnyolva beszéltem az ihletről. Viszont teljesen ki voltam szolgáltatva az ihletnek, amelyben nem hittem. Sohasem tudtam rabbá tenni, mint ő; kedvemre

³³ CSEKE Ákos, „...s mit ér a szó, mely csupán tiéd?” = Közelítések..., Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján, szerk. SIPOS Lajos et al., Savaria University Press, 2008, 126–136.

³⁴ BABITS, Egyetemi előadások 1919, 175–176, 182.

idézni s rendelkezni vele, akár a mese hőse a szolgáló szellemekkel, melyek egy gyűrűforgatásra megjelennek. Neki mindig rendelkezésére álltak; elkísérték az újságírás robotjába; segítő sugalmuk tökéletes műremekké emelt egy-egy röpké cikket, levelet, riportot. Ő valóban megtörte a paripát, keményen kilovagolva, hogy minden lépése tánc lett. Az írás munkafegyelmét számtalanszor jobban bírta, mint én, kinél a görcsös erőfeszítéseket hosszú csüggedések követték. Zsenge barátságunk folyamán mindig ő volt a biztató, a bátorító: noha fiatalabb nálam, s maga is a lelki kataklizmák korát élte.³⁵

Ez a különbség párhuzamba állítható azzal, hogy amíg Babits az ihletet a szerző lelki kifejezésének folyamatával azonosítja, addig Kosztolányi „technikai diszpozíciónak” nevezi, és a nyelvműködésre vonatkoztatja.³⁶ Ha a korábban idézett 1919-es előadásszöveg lélekhez asszimiláló mechanizmusát is hozzáolvassuk a Kosztolányiról írt sorokhoz, akkor világossá válik, hogy a felfogás alapján nem enged teret a nyelv által adott lehetőségek felnyitásának, mivel nem a nyelvre, hanem a lélek mozzanataira helyezi a hangsúlyt. Babits visszaemlékezése is alátámasztja, hogy a – valószínűleg Babits felfogásában a korábbi, elavult jelentéstartalmaktól terhes – „gúnyolt” ihlet fogalmát Kosztolányi a „munka robotjával” definiálta újra, amely nem a lélekhez való befelé fordulásban keresi az alkotás dinamikáját, hanem magában a rendelkezésre álló anyagban és annak mozgásában.

József Attila is hasonló ihletszemléleti különbségre világít rá *Az Istenek halnak, az ember él* című kritikájában,³⁷ amelyben az ihletet a szerző belső világa helyett a nyelvműködésnek tulajdonítja. A „lélek” fogalmát is újradefiniálja, amely nem a pszichológia psziché fogalma felől ragadható meg,³⁸ hanem inkább az anyagot folyamatos mozgásban tartó erőként. Ez hasonló lehet ahhoz, amit korábban Babitsnál is láttunk az élet és az anyag ellentétében. Mégis ebben az esetben nem a szerzői „lélek” mintájára válogat a költő a kifejezőeszközök közül, hanem maguknak az eszközöknek a belső mozgását állítja poétikai konstellációba, amely egy teljességben befogadható „műegészt” alkot. A külvilágot egy lezárhatatlan, teljességében befogadhatatlan rendszerként fogja fel, amelynek darabjait a költő lezárttá alakíthatja, ha a dolgokban rejlő „lelket” „ihletté” alakítja az anyag lezárt egésszé formálásával. A világ részegységeiben rejlő belső tartalom, amely dinamikus erőként is felfogható, a valóságban jelenlévő „lélek” a műalkotás világában az „ihlet” fogalommal cserélhető fel. Ez így rendezőelvként működik, hogy a végtelenséget lezárt formába lényegítse. József Attila azt kritizálja Babits alkotói tevékenységében, hogy a szerzői szándékon, az önkifejezésen túllépve nem engedi át a nyelvnek az irányító

³⁵ BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok II.*, szerk. BELIA György, Budapest, 1978, 221.

³⁶ Ehhez lásd: BÓNUS Tibor, *Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók* = Uő., *Diskurzusok összjátéka, Irodalmi olvasásmódok*, Balassi, Budapest, 2001, 143.

³⁷ JÓZSEF Attila, *Az Istenek halnak, az ember él* = Uő., *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, Osiris, Budapest, 1995, 215–236.

³⁸ N. HORVÁTH Béla, *Politika és/vagy poétika*, Új Dunatáj 2008/9., 108.

szerepet. Ennek egyik oka lehet a Babits által megújított szimbolista líramodell, amelyben metaforikus vagy analogikus viszonyba kerülnek a lélek belső történései és a világegész.³⁹ Az ezzel szembeni fellépést igazolja a szalagúthasonlat is, amely Bókay szerint a műalkotás körében a körbelátást, a mindent látást úgy teszi lehetővé, hogy közben a szemlélőnek nincs meghatározott pozíciója a körben.⁴⁰ „Babits a képteremtő szubjektumot, míg József Attila az önmagát kibontó, lekerekítő és beteljesítő képet teszi meghatározóvá.”⁴¹ A versek átdolgozásaira jellemző a jelentéstágitás és a hang forrásának stabilizálhatatlansága,⁴² az antropologizmusok átírásai és a nyelv materialistásának előtérbe kerülése,⁴³ amelyek mind összefüggésben állnak a szubjektum perspektívájának felszámolásával. Ez így a szerzői „lélekre” irányuló ellenállásként, az ihlet fogalmának poétikai kivetítéseként is felfogható.

A lírikus epilógja

A lírikus epilógját egy metapoétikai gesztus határozza meg, amely explicit módon a vers szemantikai impliciten pedig a nyelvi-poétikai síkjába is beíródik, centrális pozíciót nyújtva az én hangjának, személyjelöléseinek, de látens módon a határokon való túllépést is megvalósítva. Áttekintve *A lírikus epilógja* recepcióját, érzékelhetővé válik egyfajta feszültség a versben megjelenített lírai én zártsága és egyben nyitottsága között. Ahogy Horváth János írja, itt már nem egy olyan ihletforrásról van szó, amely a versen keresztül a szerzőre mutat, hanem maga az ihlet koncepcióként érvényesül.⁴⁴ Horváth szerint nem a szerző „lelkének” lenyomata a mű. Babits ugyanis nem úgy ragadja meg a lélek fogalmát az alkotói felfogásában, mint a szerzői személyiséget, hanem inkább mint azt és vele együtt a nyelvet formáló rendszert. A babitsi „lelki tartalom” nem a szerző tapasztalatainak kifejezésére szolgál, hanem a referencialitáson és fogalmiságon túlmutató költői rendszerek megalkotására. Ezt részben Edgar Allan Poe *A műalkotás filozófiája* című esszéje is előidézhetette, amelyben a „lélek” hasonló módon a szellemi és érzelmi működésektől elválasztott irányítói mechanikát és mintát képvisel, amely a költői eszközválasztást határozza meg. Babits felfogásában – ahogy a tanulmány bevezetésében látható – a „lélek” egy egyéni szerzői mintázat, de *A lírikus epilógja*, a *Recitatív* és *A gazda bekeríti házát* arra a törekvésre épül, hogy feltárva és feloldva a nyelv és az azzal

³⁹ ANGYALOSI Gergely, *Szárnyaska számár az őszi kertben*, József Attila Babit-képéről, Új Dunatáj 2008/9., 22–23.

⁴⁰ BÓKAY Antal, *A késő szimbolikus beszédmód kritikája – A Babits-esszé = Uő.*, József Attila poétikái, Gondolat, Budapest, 2004, 42.

⁴¹ Uo., 37.

⁴² DOBOS István, *Az újrairt költői képek olvasásának szubjektumszemléleti implikációi = Hang és szöveg, Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, Szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003, 309–316.

⁴³ FINTA Gábor, *Szükséges-e az apagyilkosság? – Babits Mihály és József Attila*, *Literatura* 2008/3., 350–361.

⁴⁴ HORVÁTH János, *Babits Mihály*, *Studia Litteraria* 1967, 14.

szorosan összefonódó én határait, közelebb kerüljön a „lélek” kiterjesztett (általa teljességgként értett) rögzíthetőségéhez. Tehát nem a nyelvi működés lehetőségeiben látja az ihletet, inkább a költő lelkének kifejezési formája dominál az alkotás során, így a mű mindig visszamutat az alkotóra. Ennek ellenére a versek nem egy biografikus referenciákkal lehatárolt lírai én hangját viszik színre.

Babits mintha egy olyan lírai ént alkotna meg, amely ugyan nem kötött referenciálisan a szerzői énhez, de a nyelv formáiba záródik és közben ki is nyílik a „teljességbe”. Az én a tudat megismerhetőségének határait viszi színre, amire az agyhoz hasonló diómetafora is utal. Ezt a megismerhető tudatot, az ént és vele együtt a nyelvi formát azoban egy olyan dinamika formálja, amely ezen a formán túlmutat. Itt is jelen van az a fajta alkotói felfogás, amely a tanulmány bevezetésében kirajzolódott: a „lélek” felhasználja a külvilágból nyerhető formákat, önmagával azonosítható struktúrát alakít ki. De ahogy a bergsoni életlendület is dinamikus a statikus formához képest és folyamatosan alakítja az anyagot, *A lírikus epilógjában* ez a fajta harc a nyelvi-poétikai formákban nyilvánul meg. A vers a poétikájával véghez viszi a mag, a „dió” belülről történő feltörését, akárcsak a csírázását, amely során a növény a belső tartalmaiból építkezve, az élet lendületével növekszik.

Sipos Lajos Babits egyetemi tanulmányait, levelezését és kéziratoss első verseinek alakulását tekintve arra a következtetésre jut, hogy Babits a biografikus én referencialitásától távolodva, a személyes én és a lírai én azonosítását egyre inkább elhagyva, egy tágabb tereket képviselő lírai én felé halad.⁴⁵ Ezt támasztja alá az is, hogy Kelevéz Ágnes a vers címadásának változatait visszakövetve állapítja meg, hogy a „lírikus”, az ő-ként „objektivált” alkotói én nem szerepelt az első címadások ötleteiben.⁴⁶ Angyalosi Gergely a modern líra személytelenedéséről írja, hogy „[...] Baudelaire-től Rimbaud-n és Mallarmén át Eliotig és Ezra Poundig a modern líra fokról fokra homályosabb, hermetikusabb lesz, egyre kevesebb valóságreferenciával él, nyelve pedig személytelenebbé válik, az ön-identitás feladásáról tanúskodik”. Majd *A lírikus epilógjáról* szóló tanulmánya végén felveti, hogy ugyan a vers fenntartja az önmagával azonos és teljes én koncepcióját, mégis talán elmozdul a szubjektum nélküli tudat nyelvhasználata felé.⁴⁷

A lírai én és a versnyelv együttes konstellációja a versben megszólaló hangot egy körkörös bezártságba helyezi. Olyan körbe, amelyből csak egyetlen mód nyílik a kiszabadulásra: a hang megszüntetésével, az elhallgatással. Mintha a Rába György által feltárt reláció *A lírikus epilógja* és a schopenhaueri metafizika körmetaforája között nemcsak tartalmilag határozná meg a verset, hanem a nyelvi formára is kiterjedne.⁴⁸ Az én a nyelvi formán keresztül, akár a gömb felszíne, felismerhető, határolható, de teljes megismerése túlmutat a formán. Ahogy azt már Nemes Nagy

⁴⁵ SIPOS Lajos, *A Babitsi vers geneziséhez, A lírikus epilógja és az In Horatium = i. m.*, 31–46.

⁴⁶ KELEVÉZ Ágnes, *Esti kérdések, Irodalomtörténeti nyomozás Babits költészetében*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2021, 164–166.

⁴⁷ ANGALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, *Literatura* 1997/2., 203–209.

⁴⁸ RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 18–19.

Ágnes is érzékelte, a vers énje paradox módon egyszerre zárt és kiterjeszthető.⁴⁹ Az én léte egyenlővé válik a vers létével, valamint ez a reláció reverzibilis, akárcsak a vers folyamatos önmagába érése a körkörösség zárt és egyszerre végtelen paradoxonával. A végtelen reverzibilitás az énnel és a versnek egy olyan grammatikai-poétikai zártságot nyújt, amely ugyan a vers határain belül a végtelenbe felnyitható, de mégis határolt marad, és így terjed ki az én a vers hangjára, a vers zárt végtelenére.

A nyelv és az én viszonyára érdekes példa, hogy Babits költészetének első időszakában a külvilág előtt szereplő tulajdonnév és a személyiség ellentmondásos viszonyba kerül.⁵⁰ Kelevéz Ágnes Babits névhez való viszonyulásáról írja, hogy *A lírikus epilógjával* összecsengő *Névjegyemre* című versben a név üres jelként érvényesül, amely a jelölttől, tehát a személyiségtől független.⁵¹ A *Névjegyemre* érdekes módon egy olyan jelölői funkciót tár fel, amelyben elveszik a jelentés, így maga a nyelv egy – a körkörösség és mozgás miatt – rögzíthetetlen és végtelen, de zárt teljességet tár elénk: „S e rövid név, értelme tárva, / tudjátok mégis, mit jelent? / Egész világot, önkörében, / mely zártan, szuverén kereng.” Ilyen tekintetben felmerül a kérdés, hogy *A lírikus epilógjának* nyelvi megvalósulása egy rögzíthető jellel feltöltött énré mutat-e rá.

A *lírikus epilógja* önreflexiójában a képiség szintjén megjelenő körkörösség („Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm”) az én determinált kiterjedését viszi színre, a kint és bent tükröző relációját is felhasználva („Vak dióként dióba zárva lenni”). Az én és a mindenség, a bent és a kint olyan értelemben válik azonossá, mintha az én és a vers mintájára a mindenség is korlátozott határokkal rendelkezne. Szerkezetileg a vers elejére és végére elhelyezett végpontjelölések kereszteződése és megfordíthatósága teszi lehetővé a folyamatos ismétlődést: a keresztezés a kör végtelenségéhez hasonlóan a kezdettől a végig jutás megfordításával a vég visszafelé, a kezdethez irányít, a kezdet pedig újra a véghez: „Csak én bírok versemnek hőse lenni, / első s utolsó mindenik dalomban”, „jaj én vagyok az ómega s az alfa”. A versben többszöri alkalommal is előfordul „magam” személyes névmás palindromként az én nyelvhez rögzített, végtelenül körbeérő zártságát a szó bármelyik irányból történő olvashatóságával viszi színre, felcserélhetővé téve a kezdetet és a véget.

Az én a grammatikai és a hangzásbeli megkomponáltsággal is a nyelvbe záródik. Az énből való szabadulás azért is lehetetlenül el, mert az én szemantikailag a nyelvbe ágyazódik („mert én vagyok az alany és a tárgy”) és grammatikailag is, a hangzással egybekötve. Az egyes szám első személy igeragjaiban („vágyom”, „jutottam”, „hiszem”, „megundorodtam”, „kitörnöm”, „tudom”), a személyes névmás különböző alakjaiban („magamnál”, „rajtam”, „magam”) a birtokviszonyokban („versemnek”, „dalomban”, „körömből”, „nyílam”, „vágyam”) valamint a szintaktikailag hozzájuk tartozó

⁴⁹ NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Magvető Kiadó, Budapest, 1984, 28–33.

⁵⁰ KELEVÉZ Ágnes, »Kit új korokba küldtek régi révek«, *Babits útján az antikvitástól napjainkig*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008, 135–155.

⁵¹ *Uo.*, 135–136.

szavakban megszólaló, a grammatikailag az énre mutató gyakori „m”-ekkel a vers egységeit az énre fűzik fel, ezzel is zártságot alkotva. Mintha a lírai ének nemcsak a formáját, hanem a körkörös haladási útvonalt is a hangzás határozná meg.

Az énhang(zás)ból való kitörés egyik kísérlete, hogy a főnévi igenevekkel – tehát a ragozás kivédésével – kiterjesztik az én létét a „hős” létigéjének főnévi igenévként való használatával („Csak én bírok versemnek hőse lenni”). És a vers a mindenség („a mindenséget vágyom versbe venni”), valamint a diómetafora („Vak dióként dióban zárva lenni”) esetében is ezt a fajta grammatikai felszabadítást használja. Ez az én kiterjesztésének vagy a mindenség beemelésének lehetséges módozataiként szolgálhat: átruházza a mindenséget az énre és az ént a mindenségre. Ez a megoldás azonban kapcsolatba lép a korábban említett diómetaforával is, így a mindenség az énhez hasonló határoltóságban válik az énnel azonossá: ellehetetlenül a kitörés lehetősége. Hasonlóan működik a vers, amikor a „törés” főnév mentesíti magát az alany grammatikai jegyeitől, ellentétben a „törnöm”-mel („s törésre várni beh megundorodtam. / Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm”), ezzel is mintha a hang az egyes szám első személy ragját próbálná meg kivédeni.

Egy törésponton szökinthet ki a vágy, ahol az egymást követő két sornál az egyiknek az elejére, a másiknak a végére kerül a törésre utaló kifejezés. Így beér egy ciklus, az egész vers körbeér a már említett kezdet-vég és vég-kezdet párral. Ez a két sor pontosan a vers közepén helyezkedik el, amelyet a nyelv alkot és zár le. Ahogy az én szemantikailag és grammatikailag azonosul a vers megszólalásával, a nyelv keretei közül nincs szabadulási lehetőség, csak az elhallgatás törheti meg a nyelvet. Amint a birtokos viszonyból a nyíllal azonosított vágy kiválik a kettőspont után, létrejön egy rövid, hangot megszakító elhallgatás („csak nyíllam szökinhet rajta át: a vágy –”). A nyíllal azonosított vágy a nyelv szintjén az elhallgatás pillanatában szivárog ki és valósul meg. A kötőjel vizuálisan is nyílként érvényesül, amely a csend- és a nyíljelölésben jön létre; a kettő egymás függvénye. A nyíl és a vágy azonosításával az elhallgatásban felszabadul a vágy, és annak tárgya: a mindenség versbe foglalása („a mindenséget vágyom versbe venni”). Az ezt követő sorban visszavonja a „vágy” megvalósulásának lehetőségét („de jól tudom, vágyam sejtése csalfa”). A vágy, birtokviszonyba kerülve, autonómiáját, így a vers megtörésének lehetőségét is elveszíti. Megkérdőjelezhetővé válik, hogy a nyelvi megszólalást megszüntetve a hallgatást, a vágy beteljesülését lehetetleníti-e el.

Vida Gergely hívja fel a figyelmet a csalfa-alfa rímpárra, amely így a vágy kiszámíthatatlanságát a lírai énré is átruházza.⁵² Ez azért is válik érdekessé, mert így – ahogy a „vágyam” a birtokviszonyban visszakerül a lírai énré – a vágy a körkörös szerkezet kialakítójává válik. A végtelen variációk terévé, amely a lírai énben lehetővé teszi a „mindenség” elérését. Mintha a versben az én hangja a megismerhető tudattal kapcsolódna össze, amelyet a vágyban, egy ösztönös tapasztalatban

⁵² VIDA Gergely, *Babits-olvasatok, Játék, konvenció és típus a fiatal Babitsnál*, Kalligram, Pozsony, 2009, 127.

reprezentálódó, tudattal nem megragadható mintázat alakítana. Rába György idézi Spinoza *Etikájából* *A lírikus epilógja* értelmezéséhez, hogy „[...] [a] kívánság az ember lényege maga”, majd arról ír, hogy a költő célja a filozófia körének poétikává egyenesítése, és Babitsot idézi, miszerint „[...] minden jó filozófia kör, és körben forog, de az írónak kezdeni és végezni kell: eltalálni a kör egyenesítését”.⁵³ Mintha *A lírikus epilógjában* a vágy maga mint a lírai ént alkotó, folyamatos mozgásban lévő lényeg az énnel és a világgal együtt a vers filozofikus síkját tartaná körben. A lírikus versírói akarata azonban, hogy ezt „kiegyenesítse”, mintha belülről feltörné a magot, és ezzel egy felfelé növekedő növényt alakítaná önmagát. Mindez az én nyelvi korlátjának megszüntetésével jár. Rónay György Babits költészetében a vágy megjelenését Babits szerzői felfogásából levezetve az élethez hasonló örök változásként határozza meg, amely céltalan, csupán a változásra való törekvés az állandója, és idézi Babits egyik 1904-es, Kosztolányihoz írt levelét: „[...] a nagy művész...a természet végtelen variációit is továbbvariálja. [...] Minden grand-art egyik őstémája az emberi lélek örök vágya a különbségre, az újra, amely szintén a természet kiapadhatatlan variáció-ösztönének folytatódása.”⁵⁴

Recitativ

A *Recitativ* nyitósora és az első versszak hiába kísérli meg a nyelv határait a zenén keresztüli egységesüléssel feltörni, mivel a nyelv grammatikája magába zárja a kiterjeszthetőt. Ennek ellenére jelen van az igék passzív formáival megjelölt, de még el nem ért egységesülés és kiterjedés vágya. A *Recitativ* nyitósorának önmegszólításában („Ó, mért nem lettem én muzsikusz?”) az én jelenléte korlátozza az igeragozást és ezzel együtt a kiterjedés lehetőségét is, ahogy az első versszakban a gyöngyhöz kötődő „lepörög” ragozása is a gyöngy grammatikai zártságát viszi színre. Az így megvalósuló „ö” alliterációja („gyöngy lepörög”) pedig még zártabb egységgé teszi a gyöngyöt, amely a pörgés cselekvésében, mozgásában még inkább kihangsúlyozza a gömbfelületet, és magába zárja a hangzást. A vers az énhez kötött madárhasonlással a megszólaló lírai ént nemcsak színben különíti el a tájtól, hanem a „nedvezi” ige ragozásával is. Az én, a lélek és maga a vers nyelvi formája a bezárt-ságon keresztül azonosítható:

Ó, mért nem lettem én muzsikusz?
A szerelemnek e tengerén
elúszni - nem mint barna madár
fehér egen; vagy azúr vizen
mely tollát kívül nedvezi csak
s zsírjáról minden gyöngy lepörög

⁵³ RÁBA, Babits Mihály költészete, 15, 17.

⁵⁴ RÓRAY György, *A nagy nemzedék*, Magvető, Budapest, 1971, 101–102.

hanem (keserves lelkem ürröm-
cseppjével) átitatva puhán,
átjárva egészen, szíva és
foszlódva lassan, omladozón,
eltűnve - nem befulva, hanem
beléolvadva!...

Az egységesülésre vonatkozó cselekvések határozói igenévként („átítatva”, „szíva”, „átjárva”, „foszlódva”, „eltűnve”, „befűlva”, „beléolvadva”), főnévi igenévként („elűszni”) és folyamatos melléknévi igenévként („omladozón”) jelennek meg, amelyek a személytelenség elkerülésével válthatná ki a kiterjedést, de az igével ellentétben a „cselekvés” mégis passzív formában marad. A grammatikai tudatosság tekintetében a vers hasonló *A lírikus epilógjához*, ahogy a vizuális írásjeleknek is jelentéstartalmat nyújt a vers, akárcsak a versszak egyetlen főnévi igeneve után használt kötőjel: „A szerelemnek e tengerén / elűszni –” sorokban vagy az „eltűnve” utáni újabb kötőjel. Ezek közül az előbbi az úszás nyomvonalát vizualizálhatja, de mindkét esetben bizonyos az elhallgatás, amely az elűszni és eltűnve jelentéstartalmából következik, mintha a vers a vizualitással emelné a cselekvés szintjére a nyelvben nem megvalósíthatót. Ehhez hasonló a versszak végén használt három pont, amely az egész versben egyetlen egyszer fordul elő, és vizuálisan a csöpgésre megint csak a képiség formájával reflektál. A hanggal ki nem mondható vizualitás felett mégis hatalmat gyakorol a nyelv fogalmisága, ahogy a szemantikai tartalmat határoltabbá teszi. Akárcsak az, ahogy a zárójel közé helyezett sorok az egész versszak nyelvi párbeszédében, kontextusában a lélek körbe zártságát rajzolják a versben és ezzel a passzív igékkel inszenírozott vágyott egységesüléstől elválasztják a lelket, és mindegyeszer a lélek birtokviszonyába helyezett analagonjához, a csepphez, a gyöngyhöz teszik hasonlóvá: „s zsírjáról minden gyöngy lepörög / hanem (keserves lelkem ürröm- / cseppjével) átitatva puhán”. A *Recitativ* viszonylag kevés zenei elemet tartalmaz, de a már említett „gyöngy lepörög” mintha a visszatérő „ö” összecsengését is magába görgetné, zárna a forma. Ehhez hasonlóan a „k” kemény hangzását a vers a magokra és annak zártságát a szavakra is kiterjeszti, amit a hangzás is összefog, valamint a magok gyöngyhöz hasonló formája magába zár: „Ó, ti kemény / magvak, ti lelkem magvai, szók!”. A későbbiekben a „k” kemény, sértő hangzása jelen van a könny, kavics, homok szavakban is, amelyek geometriai szempontból megint csak formai hasonlóságban állnak.

Az „Ó, ti kemény / magvak, ti lelkem magvai, szók!” nemcsak az alliteráló hangzókat ejti foglyul, hanem reflektál egy romantikus gesztusra is. Az „Ó” a romantikus hagyományból szívárog át a versbe, az invokáció invokációja, magának a hangnak a megszólaltatása, megidézése, mivel szemantikailag egy ürességet jelöl.⁵⁵ Már maga a hangképzés, az ajkak közötti megnyíló tér is a rajta keresztül haladó megszólalás lehetőségét tartogatja. Ebben az esetben az alliteráló hatás a zeneiségnek helyet adó

⁵⁵ Jonathan CULLER, *Theory of the lyric*, Harvard University Press, 2017, 190, 213, 217, 223, 235, 236.

invokációra is reflektálhat, amely aztán az „Ó” után a nyelv formájába kerülve, akárcsak az említett alliterációk zeneisége, csapdába esik. Az önmegszólító invokációs próbálkozások ismétléséhez tartozik a keretként szolgáló „Ó, mért nem lettem én muzsikusz?” első és utolsó sor, amely az egész versre vonatkozóan az invokáció sikeretelenségébe zárja a nyelvből így kiszabadíthatatlan ént. A keretezés hasonló *A lírikus epilógjának* visszatérő, de kiasztikus kezdet-vég felcseréléséhez, viszont ebben az esetben az invokációban felszabadíthatatlan énre csukódik a nyelv vagy a nyelvre az én, ahogy a megszólaló tudata, emlékei, fogalmi nyelvhasználata nem engedi a kiterjedést. Felmerül a kérdés, hogy az én önkifejezése egy másik művészeti ágban, mint a zene vagy a festészet, mennyire válna zárttá, tehát az én maga a nyelv médiumának zártsága nélkül mennyire korlátlan előzmény?

Az invokációs megszólítások először az énre vonatkoznak, majd a szavakra, aztán a zenei és vizuális művészetekre, majd a végén újra az énre, mintha ez mind önmegszólítás lenne, amelyben a zenei és vizuális alkotáshoz kapcsolódó jellemzőket át akarná emelni a szorosan összefonódó énre és a szavakra. Hiába próbálja megidézni a zenét és a képet („Ó szóltan, tiszta, homoktalan / zene!”, „Ó kép!”) magát a szavakat idézi meg, ahogy a hangképzés szemantikai tartalmú, grammatikai és szintaktikai szabályok közé szorított nyelvi rendszerbe ágyazódik, vagyis egy szabályrendszer keretei közé szorul. Ez az aposztrophikus gesztus a zenét és a képet is szemantikai síkon, a nyelv szabályrendszerébe illesztve emeli be a versbe. Folyamatosan fenntartja a hangképzést, a szemantikai tartalom megtörését, mintha a nyelv ellen harcolna, de közben a hangképzés mégis a szavak képzésében fakad ki. Maga a cím is (*Recitativ*) olyan hangszerkíséretes énekes beszédet, a zene és a beszéd határán álló jelenséget jelöl, amelyben a nyelv szerepe dominánsabb, a zeneiség fölé kerekedik, a nyelvi rendszer befolyásolja a dallamvonalat. A recitativo (énekbeszéd) a 17. században az olasz operával összefüggésben alakult ki: kötetlen éneklési módot jelent, amelyet a kottában zenei hangok jeleznek, de időbeli beosztását (tempóját, ritmusát, hangsúlyait) az adott szöveg határozza meg, tehát a nyelv korlátozza a zeneiséget.⁵⁶

A harmadik versszak felsorolásos egysége után megjelenő („Ó, kép! Ó, színek! Ó, vigasz: alkotás!”) megszólítás-invokáció háromszoros ritmikus ismétlése mintha a kép, a szín, a vigasz nyitottságát reprezentálná és azonosítaná az alkotással, de szemantikailag a következő sorokban újra csak a szavak determináló hatása jelenik meg. Amint a „mondva” módhatározó a szavakra, a beszédre irányul („Hanem beszédben mondva el, annyi jaj / ahány szó benne”), a nyelv a tagoltsággal, a ritmikus szaggatottsággal uralkodik a vers melosza felett: a jajongás és a szavak darabossága párhuzamba kerülnek. Az ezután következő egységekben a kettőspontok a nyelv működéseiben való fokozatos mélyülést reprezentálják, ahogy a korábban a festészethez társított képi technika megvalósul, de fel is tárul a nyelv darabosságának

⁵⁶ *Zenei lexikon*, szerk. BALÁZS István, Corvina, Budapest, 2005, 226, *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, Akadémiai, Budapest, 1994, 643.

párhuzama. A következő zárójel ennek a formának a még korlátozottabb mélységeiig hatol tovább: az én érzékeléséhez, emlékeihez kötött fogalmi jelentésekig; ez a nyelvbe való hatolással, annak szétszedésével („szótag”) is érzékelhető, mely az emlék és a szavak darabos felépítése közötti hasonlósággal is újra csak az egység nélküli részek elkülönülésére reflektál. Ezt a darabosságot teszi láthatóvá a felsorolás, amelyet a harmadik versszak eleje a vizuális művészethez kötve egészen a megszólításig visz színre („Ha festő volnék”). Ezek a képek is a nyelv, a fogalmiság szintjén érvényesülnek. A felvillanó képek nem jelenítenek meg tágabb jelentéstartományokat önmaguk konvencionálisán túl, ellentétben a megszólítás utáni egységben, mivel a negációval a vágyott kiterjedést szemantikailag építi be a képekbe. Ezzel kíséri meg a vers a fogalmiságon túli kiterjedést. A vers végi megszólítás korlátozása azonban ellehetetleníti a vágyott cél elérését.

Az ismétlődő invokációk – a már említett poétikai formákkal – nem az én és a nyelv határainak feloldása felé haladnak, hanem éppen ellenkezőleg: az én és a nyelv együttesének analogonja a gömbszerű motívumok mentén a csepp, mag, homok, kavics irányába transzformálódik. A vers nyelvi formálódása, a vers megszületése folyamatosan a dermedt formákon keresztül a záródás felé tart. A „keserves lelkem ürm-cseppjével” sorokban a lélek és az én birtokviszonyában áll a „csepp”, annak származéka, és egy elválasztott egységként van jelen a passzív igei formákkal ábrázolt vágyott „tengerben”, akárcsak a később megjelenített homok a szemben, kavicsok a fürdővízben és az őstengerek üledéke. Amíg *A lírikus epilógjában* az én, a vers maga egyetlen magként, dióként alkotott egységet és bezártságot, addig a *Recitativban* a szavak záródnak önmagukba, amelyek a lélek, az én viszonylatában válnak zárttá. Amíg a hangnak egy én a forrása, addig a megszólalás nem alkothat határolhatatlan teljességet, mindig határolt darabokra esik szét. Az éntől származó szavakat a hangadó emlékei és az azzal összefonódó jelentések korlátozzák, amelyek ellehetetlenítik azok egységesülését, és ellentétben a nyelvhasználatot a zenei vagy képi kifejezőeszközökkel darabossá teszik. A lélek, az én lenyomatai a szavak, a homok, a magok, a kövek. Ezek a birtokviszonyból adódóan látszólag nem egyenlők a hangadóval, mégis folyamatos a forrásra való visszautalás, mivel annak jelei-ként működnek. Kelevéz Ágnes ír arról, hogy Babits költészetében több helyen is megjelennek a gyöngyök képének hasonlatával összeforrasztott emlékek, amelyek visszautalnak Bergson *Teremtő fejlődésében* megjelenő gyöngyök hasonlatához: az én, akár egy nyaklánc fonala, magára fűzi a múlt különböző eseményeit, és ez a múlt folyamatosan hatással van a jelenre.⁵⁷

Mégiscsak lehetőség lenne egy nyitott én ábrázolására a *Recitativ* gondolatmenete szerint, de a nyelv nem a megfelelő médium, ezért válik darabossá az átvitel; a szavak a fogalmiság miatt válnak determinálttá. Babits az 1919-es egyetemi előadásaiban többször is hangsúlyozza, hogy a többi művészeti ággal szemben az irodalom az egyetlen, amely fogalmi alapú. A fogalmi gondolkodás, a jelentés az,

⁵⁷ KELEVÉZ, *Esti kérdések*, 52–53.

amely „ülededik” („östengerekből ülededett szók”), így elválik a teljességtől, súlyosabb materialításba vált, de közben a nyelv a determináltság ellenére a világ teljességének tömörüléseként jelenik meg. A feloldódás mégsem lehetséges („régí kiszáradt tengerek alja”), ahogy azt a víz hiánya is mutatja. A negáció szemantikailag mégis megidézi, amely a szavak jelértékét hangsúlyozza: az ülededés, a szavak a tengerre mutató jel akkor is, ha nem valósítják meg azt a teljességet. A „felejtett könnyek alja” is érdekes módon paradox kép, amelyben a likviditás („könny”) az emlék megvonásával, a felejtéssel jelenik meg, ellentétben az emlékből ülededett aljával: a felejtés a könny létének feltétele. A szavak nem képesek a likvid teljességre rámutatni, egyenértékűvé válni azzal, mégis annak egy részét magukba zárják, ahogy azt a „szók emlékkittas mérgei” rész is megjeleníti. A folyékony tartalomról csak az én emlékeit szívják magukba, amelyek egy szervezet működését veszélyeztető, halálos anyaggá válnak a teljességből kivonódva: méreggá. Ez a fajta „szennyezettség” már jelen volt a lélek ürömcseppjeként, amely ugyanolyan keserűen hat az ízlelés során, mint a következő sorokban a „gondolat salakja”. Ez újra csak a fogalmi korlátozottságra utal („a gondolat salakja szent / italomnak színét és ízét / el ne busítsa? Szók, keserű / östengerekből ülededett / szók”).

Babits 1916 és 1920 között keletkezett verseiről írja Szénási Zoltán, hogy a nyelvre, a költői megszólalásra vonatkoztatható „varázs” kifejezés gyakran visszatérő elem, amely a megszólaláshoz performatív erőt társít. Ennek egyik (Szénási által említett) érdekes példája a nyelv mérgező hatásának megnyilvánulása. Ez a hatás szintén cselekvő szerepet játszik a költői kifejezésben. A *Szittál-e lassú mérgeket* című vers⁵⁸ is megjeleníti a csíra és a mag képét a mérgezett szó analogonjaként. A mérget tartalmazó mag képe már *A lírikus epológjában* is jelen van, ahogy arra Rónay György hívta fel a figyelmet két levelet vonatkoztatva a versre. Érthetővé válik a kapcsolat, ha Babits egyik 1904-es levelét olvassuk, amelyben magát a nehezen feltörhető dióhoz, majd egy 1905-ös levélben a lelkét szilvamághoz hasonlítja, amelyben a feltöréssel talán „cyankálit” találhat.⁵⁹

A tízes évek elejétől egy korszakváltás tapasztalható; jellemző a mondás-kimondás-kiáltás-hang és a hallgatás-csönd-némaság dichotómiája, amelyben a mondáshoz a hang, a száj, az ajkak, a némasághoz pedig a sükettség, a sírás és a könny motívuma társul. E korszak jelzőoszlopa az 1913-ban keletkezett *Recitativ* című vers.⁶⁰ A versben a keserű íz érzékelése egy testet feltételez, mert érzékek nélkül nem létezik keserű íz, ahogy méreg sem létezik egy megbetegíthetetlen organizmus nélkül. A szavak csak úgy válhatnak a „gondolat kegyetlen izgatóivá”, ha van egy fogalmi rendszerrel létező én, akiben a „gondolatok” mozgásba léphetnek,

⁵⁸ SZÉNÁSI Zoltán, *Jó és rossz varázs, A költői megszólalás ártértékelése Babits 1916 és 1920 között keletkezett verseiben*, Vigilia 2025/4., 345–355.

⁵⁹ RÁBA György, *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 106–107.

⁶⁰ VISY Beatrix, *„Szálljatok szét, gyötrő szavak!” - a kimondás és a hallgatás képzetei Babits Mihály költészetében = „Ki mit lát belőle”, Nézőpontok Babits lírájának értelmezéséhez*, szerk. KELEVÉZ Ágnes – LENGYEL Imre Zsolt, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2017, 179–189

felkavarhatók („Ti gondolat kegyetlen izgatói”), miközben az izgatottság jelentése többnyire egy testet feltételez. Ebből következik, hogy a gondolat formaisága párhuzamba kerül az azt tároló és az azzal egylényegűvé váló testiséggel. A homokkal azonosítható, gondolatot tároló szavak a látás lehetőségét is korlátozzák („szemvizem oly teli / homokkal, hogy szemem csupa vér”). Ebben az esetben is a látás teljességét, a víz tisztaságát lehetetleníti el azzal, hogy nyomot hagy a szemben, mint egy jel, amelyből kifakad a vér. Ahogy a testen, a szerven is lenyomatot hagy a nyelv; az már önmagában a test létéből fakad, mivel létezésével teszi lehetővé a sérthetőséget. Lehetséges, hogy maga a szem is a szemvíz „üledékeként”, „aljaként” értelmezhető ugyanúgy, mint ahogy a fürdővízben is a test egy ülepedés („s fürdömnek annyi éles a kavicsa / hogy lábam egy seb”), mivel a kavicsok viszonylatában létezik, azok lenyomataként: a kimondott nyelv a testre mutat vissza és miatta nem valósul meg a teljesség. A szem-szemvíz egymásban helyezkedésének mintájára jelenik meg a test is a fürdővízben, mintha a látottság meghatározná az egész létezést. Egyre inkább összefonódik a test és a szó analogonjainak képe, ahogy azt a „Homloktalan zene” vágya is láthatóvá teszi. Ahogy a „homloktalan” kifejezésben jelen van a „homoktalan” inskripciója, lehetővé válik a homlokba, a tudat helyébe pozicionálni a szavakat, a homokot, mintha az emlékezés, a fogalmi jelentés feldarabolná a tudatot. A saját tudat fogalmisága teszi sebzetté a testet, ahogy az a látáson keresztül a külvilágba kivetül, és az önmagába zártságot azzal valósítja meg, hogy vissza is hat kívülről. Fájdalommal korlátozza a testet, az ént, amely szintén egy determináló létezés a fájdalom hiányával szemben.

A harmadik versszakban megjelenő vágyott, de tagadással megjelenített képek az említett test énhatárainak felbontására utalnak. Ennek érdekessége lehet a Rába által több versben is észlelt „összefüggő képszalag” poétikája, amely a film pergéséhez hasonlóan (akár a szavakkal azonosított cseppek pergése) az örök mozgó elme és Bergson által leírt természet vég nélküli mozgását inszenírozva a totalításra törekszik.⁶¹ Ez a törekvés érvényes lehet a vers korábbi részében megjelenített töredékes felsorolásra is, amely így a nyelv elhatároltságát úgy tűnteti fel, mint a teljesség darabjait, amelyek visszamutatnak az eredetükre, az egységekre. A testet daraboló, vagy a test általi megszólalással darabolt világ felsorolásos struktúrája a negációval a vágyott állapotot írja le:

Hanem beszédben mondvá el, annyi jaj
ahány szó benne: várrom, Itália,
hajók és tenger: tűnt nyarak, életem
s más kedves élet rémei, háborúk,
emlékek, álmok, izgalom, új halál
minden szótagban, új sebek, új kinok
s nem élhetendő életek eleje:

⁶¹ RÁBA, *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé*, 105, 137.

nem a holt színek élete, nyugalom,
 tárgyak nyugalma, víg barik írgyelt
 tudatlansága, állati szent öröm,
 sem a virágok illatos élete
 sem szirmok élő selyme, sem ős kövek
 vak boldogsága: rejtekes istenek
 életlen élte, nagy zene, szent
 halál, vak fények, szótalán olvadás. -

Az „élhetendő életek eleje” egy létállapotról utal, az élet megkezdésének örökös fenn-tartását jeleníti meg, így a tapasztalatoktól és az emlékezéstől való érintetlenség örök állapota. Az „élhetendő” folyamatos melléknévi igenév helyezi állandóságba, a feltételeesség pedig elérhetetlen vágyként viszi színre az életet. Ez a fajta folyamatos elkezdésben tartott élet a befejezettséget, a halálhoz való közeledést kerüli el, amely a befejezett, önmagába záruló én felé haladást akadályozná meg. A vakság és a tudatlanság ellentétbe kerül az eddig tárgyalt, az énhez kötött jellemzőkkel, amelyek felépítik és határolják azt. Miközben paradox módon az élet, a teljesség a halálban van jelen, amely az életnek egy transzcendens síkját hozza előtérbe, és az emlékeket nem tartalmazza: „Istenek életlen élte”. Ebben jelen van az „életlen” meg nem sebző, nem éles jelentés is, amely újra csak visszautal a szavak felsértő, teljességet megszüntető jellegére. Ezzel párbeszédbe lépve nyer értelmet a „holt színek élete”. A vers a vizuális művészethez kötött eszközbe úgy helyezi bele az élet teljességét, hogy a transzcendens életfogalomhoz hasonlóan a tapasztalathoz kötött életet vonja ki az anyagból. Így jutunk el a növényi élet definiálhatóságáig („sem a virágok illatos élete / sem szirmok élő selyme”). A növényi élet az emberi érzékszerveken keresztül válik befogadhatóvá (szaglás és tapintás), mégsem okoz sérülést, az életet nem determinálja. A szavak formája determinálta a testet a darabolással, a jelként való befűródással. Ehhez képest a növényi léthez kapcsolódó élet másfajta médiumon keresztül alakítja ki az élet jelrendszerét. Ehhez hasonló, ahogy *A gazda bekeríti házát* című vers végén megjelenik az „élő orgona” hívása az illaton keresztül, de ez a későbbi vers már más perspektívából ábrázolja a nyelv médiumát.

A gazda bekeríti házát

A lírikus epilógjához hasonlóan – ahogy a cím is jelzi – a vers fő tárgya újra egy alany birtokviszonyában jelenik meg. Ez a vers objektíváló leválasztására is utalhat. Amíg azonban az első versben az ént a vers, a nyelv maga önkényesen zárja be és teszi archiválhatóvá, a szerzőről leválaszthatóvá, egyes szám harmadik személyé, addig *A gazda bekeríti házát* címben a birtokos maga állítja fel a saját keretrendszerét. A vers mélyrétegeiben is látszik a nyelvi megformáláson, hogy az én felépíti a saját jelrendszerét, és bezárja önmagát. Ugyanakkor az eddigi két vershez képest a felzabálás sokkal reménytelibb és irányítottabb (ahogy az Babits húszas évek végi

korszakára jellemző),⁶² mint az előző két vers vágyott felszabadulása, amely az elhallgatásban és a növényi élet formájában kulminált. A *gazda bekeríti házát* nyelvfiziológiája az előző két versből fejlődik ki. Ez abban is látható, hogy a nyelv szabályrendszere újra csak az én zártágát is magában foglalja, miközben ez a nyelv a felszabadulás lehetősége felé halad. Ez a fajta felszabadulás ötvözi a csend és a növényi élet jellemzőit: a vers, a nyelv ennek a kettőnek a médiumává válik, nem pedig ellenségévé. Ennek ellenére ez a vers is feszültséget épít ki: amíg az előző két versben az én zártága, a nyelvi kifejezés határai váltották ki a küzdelmes nyelvi megszólalást, addig jelen esetben egy nyelvi rendszer ellen fellépő másik nyelvi struktúra jelenti a veszélyt.

A vers elején a „földem a földből kikerítve” részben az általános, mindenki számára elérhető „föld” főnevet az én viszonyába hozva leválasztja, és a „bekerítve” helyett használt „kikerítve” módhatározóval a „ki” prefixummal kívül helyezi valamin, vagy kiemeli azt. A kerítés mint dermedt forma és belső cselekvés egy szabályrendszer alapján alakul ki, amely a jogi apparátusban jelenik meg a kerítés és az „ör”, a „törvény”, a „jog” azonosításával. Ahogy az „állnak ört, hatalmasan / igazságukban” sorokban megjelenő „igazság” is a jogi rendszerek alapjára utal, és egyben ez nyújtja a megtartó talajt. A sajátos szabályrendszer alapjába lécszerűen, ritmikusán leszúrt főnevek sűrű felsorolása hasonlít a kerítéshez. Ebben a felsorolásban történik egy ok-okozati struktúrára épülő megfordítás, ahogy az én birtokviszonyai működésbe lépnek („ők a törvény, ők a jog, / erőm, munkám, nyugalmam és jutalmam ők”), mintha az első egységben az „ők” lenne a törvény és a jog létének feltétele, jele, de a birtokviszonyok megjelenésével az én létehez kötődő jellemzőcsoport lesz a lécek feltétele. Ezt támasztják alá a „jel hogy vagyok” és a „sün-életem tuskéi” mondatok is. Nem mellékesen az 1919-es előadások egyik részlete is a nyelvi jelek énré vonatkoztatását erősíti.⁶³ Az „életem” tuskéi jelölik, hogy a tuskék oka az én élete, de az élet védelme is, ahogy a sün gömbként gömbölyödik, amely így egy még lehatároltabb formát biztosít a kertnek a kerítésen túl, és amely a kerítés kerek formáját is erősíti. A kert határainak kijelölését viszi színre még a „Csöndben érik a csira / a föld alatt; halk a termékeny éj”. Az élethez a csend társul, amely a földben lévő csírába helyeződik, majd a termékenységet és a föld alatti sötétséget összekapcsolva a csend és az élet az éjszakára is kiterjed, és ezzel együtt

⁶² Babits a húszas évek végén, a harmincas évek elején a klasszicizáló forma felé fordul, és újrateremti önmagát és költészetét, amely társul egy reménytelen költői szerepvállalás képével és a Baumgarten-díj bírói szerepének elnyerésével, írja Kelevész, aki a kéziratok küllemén is érzékeli ezt a hatást. KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája*, 232.

⁶³ „Az kell, hogy nemcsak felismerjem önmagam múltját; nemcsak múltját, önmagamam belül amint itt vagyok, mert nem vagyok csak, mint saját és őseim múltjának összegyűlt eredője, tehát amint így megismerem magamat, ez szükséges ahhoz, hogy ki is akarjam magam fejezni, a világ elé akarjam tárni, megmutassam azt, amit én jelentek. Az is kell, hogy igeneljem magamat, akarjam magamat. Hogy én ne szégyelljem azt, ami bennem van, ne iparkodjam megváltoztatni, hű maradjak magamhoz. Én én legyek, és önmagamam a világ elé büszkén és bátran odakiálttam. Ez az, ami összefügg a szemérmertlenségével az írói zsenik némelyikének.” BABITS Mihály, *Egyetemi előadások 1919*, 174.

a csíráat is újra csak megidézi a kert kör- és gömbformában, mintha a kerítés maga a csíra meghosszabbított határait jelölné ki.

A szél immaterialitása szembe kerül a növényi élet biológiai testesülésével a zaj és a csend, valamint a dinamikus és a lassú mozgás különbsége révén. A szél metaforája – ahogy a kerítés, és azzal párhuzamba hozható mag –, egy nyelvi rendszer működését képezi le, amely a kerítéshez hasonló, mégis annak negatívja. A vers szemantikailag és poétikailag is színre viszi a kert fenyegetettségét, ahogy a két nyelvi rendszer egymásba hatol. A lécek törvénye szerint az hatol be a kertbe, „ami még közös”. A kint beengedhető elemekre vonatkozó felsorolás a szelet is magában foglalja az előtte megjelenő immateriális tényezők miatt is („kizárva minden idegent, / de átbocsátva ami még közös maradt / a testvérek közt: táj varázsát, távoli / egek pirossát, és a tejnél édesebb / levegőt; mostanában ugyan e szeles / október hidegét is, aki április / karmosabb öccse –”). A karmok és a tüskékhez hasonlított kerítéslécek vizuális jellegüket tekintve hasonlóak, közösek (a „közös” – mint közökkel elválasztott konstrukció – melléknév szemantikája is tágul a vers kontextusában), így egymás közeibe illeszthetők, tehát a karmok a lécek közötti üres térben belemélyednek a kertbe. A veszélyezettség tükrében tárul fel a „termékeny” nyelv leírhatósága, ahogy a kert és az azzal azonosítható, arra kiterjeszhető csíra belső rendszere (akár egy növény nyelvi rendszerrel leképezett, növényt megelőző DNS-se) veszélybe kerül. Amíg a vers fenntartja a visszatérő önmegszólítást, belső dialógust, egy lehatárolt, önmagába forduló nyelvi teret, addig a kívülről érkező nyelvi megszólalás és az azzal folytatott párbeszéd idézőjelek közé kerül, mintha a lécek között behatoló nyelv idegenségét vinné színre („te csak / maradj a tavaly őre! s ha a jövővény / lenézve így szól: „*En vagyok az Új!*” – feleld: / „*A Régi jobb volt!*”). A szél is egy sajátos struktúrát, szabályrendszert képvisel. Ez a formába foglalt mozgásban és a hangképzésben mutatkozik meg, amely a karmolást imitálva jelenik meg a nyelvben. Ez hasonló a lécek szabályrendszeréhez, csak fordított módon képez jelet, és tölti ki a teret. A felsorolás hasonló a lécekhez, de a karmokhoz társul a széllal azonosított rövid főnevek felsorolása annyi különbséggel, hogy nincs jelen egy én, melyre a jelek jelöltként rámutatnának: „zaj, tusa, tánc”. A tánc, az ingás és a rángás ismétlődő mozgása ritmikus szabályként is értelmezhető („Ezer madár alatt a fák / nem ingtak-zengtek ennyire!”), és ezt a szabályrendszert a halálhoz társítja („Jöhet a vad tánc, tépő, részeg, ál-buján / vetközni csontig a virágokat”) és szembeállítja az élet csendjével:

[...] De élet e
lárma és rángás? Csöndben érik a csíra
a föld alatt; halk a termékeny éj; a fű
növése lassú: ez az élet! Kertem, ódd
a magvat ami megmaradt kincses tavaly
füvéből és barbár szelekkel ne törődj!

A „modern szelek” („Őh mi edzve karmosabb / öccsökhöz már, kincses tavalyból érkezett / bátyák magunk: mit, hízelegni a modern / szeleknek?”) a modern irodalmi trendekre utalhat. A „bátyák magunk” egyszerre vonatkozik a múltra, a többes szám első személyre és „magunk”-ba a „mag” szó is beíródik a birtokviszony értelmében is, mint a „bátyákhoz” tartozó mag, és ezt megerősíti az is, hogy a „bátyák” jellemzőként a továbbörökítést magukra ruházzák. A könyv és a mag hasonlat az elrejtésen, a földbe rejtésen keresztül teremt kapcsolatot, és ezzel a könyvre is át ruházza az életet:

Hősi léceid mögött
mint középkori szerzetes dugott a zord
sisakos hordák, korcs nomádok, ostoros
képegetők elől pár régi könyvet: úgy
dugd magvaid, míg, tavasz jőve, elesett
léckatonáid helyén élő orgona
hívja illattal a jövőndő méheite.

A többes szám első személy, a továbbörökítést szolgáló mag és a könyvek azonosítása azért is válik izgalmassá, mert a vers alapvetően egy lírai énnak a hangján szólal meg, akinek a birtokába helyeződik a vers, a nyelv, a mag. Ugyanakkor a versnek az említett pontján egy több személyt magába foglaló, köztük testvéri viszonyt felállító és ezzel őket csoportba foglaló kapcsolat jelenik meg. A „mag” és annak belső tartalma, az ihlet maga továbbörökített. A vers születésének évében Babits *A vers jövőndője* című esszében az ihletet a formában archiválható tartalomként írja le, melyet tovább lehet örökíteni:

[...] [A] legszebb verseket elődjeik metrikai invencióinak modelljeire formálták. A költők szinte egymás vállaira álltak, egymás ihletét folytatták és kiegészítették, mint különös kertészek, hogy egyre gazdagabb s újszínűbb virágok szülessenek. Míg a mai költő először is tabula rasát iparkodik csinálni s mindent mindig elülről kezdeni. Amiből végre is csak szimplex, szegényes s egymáshoz többé-kevésbé mégis hasonló dolgok jöhetnek ki: sohase gazdag, de nem is »kollektív« művészet.⁶⁴

Ennek a szövegrészletnek a kontextusában a versben megjelenő kert és az arra kiterjesztett, azzal azonosítható mag öröklött korábbi „kertészekről”, a lírai hang maga is folytatása, „továbbnövése” egy korábbinak, akárcsak az egymás vállára álló költők növényhez hasonló, fölfelé növekvő ága. Vagy pedig egy továbbörökítési vonal ismétlődő ciklusa, ahogy az egymásra helyezett költői „testek” is ritmikusan ismétlődő egységek, akár a magokból újra és újra kifejlődő, de egyenként eltérő növények. A *vers jövőndőjében* a versben megjelenő gondoskodó „gazda” képéhez

⁶⁴ BABITS, *Esszék, tanulmányok II.*, 125.

hasonló a kertész szerepe. Látható, hogy ugyan a korábbi versek formáinak továbbalakításáról van szó, Babits mégis az „ihlet” folytatását és kiegészítését hangsúlyozza, így rávilágít arra, hogy az ihlet az élethez hasonlóan továbbörökíthető tartalom. Ez a tartalom a formák fejlődése ellenére változatlan („hogy egyre gazdagabb s újszínűbe virágok szülessenek”). A kertész vagy a gazda gondoskodó szaktudása szükséges azonban a kert formai alakításához, a növények formára vágásához, bizonyos (élet)formák eltávolításához, hogy elősegítse a növekedést, különös tekintettel a nemesített növényekre, amelyek nem érintetlen, természetes körülmények között fejlődtek ki, ezért feltételezik a gondoskodást. Jelen van a formálás *A gazda bekeríti házát* című versben is az élettelen lécek ritmikus elhelyezésével. A vers részegységei önmagukban élettelenek lennének, akárcsak a lécek különállóan. Ahogy a vers nyelvi konstellációja kiteljesedik a mű végére, a magukban élettelen formák élővé válnak. Ebben a felfogásban a továbbörökítés feltételezi a formát, de túl is mutat azon.

Ha visszanyúlunk Bergson *Teremtő fejlődéséig*, akkor láthatjuk, hogy így ír a növényi magok és az élet viszonyáról: „Mutatja, hogyan hajlik minden nemzedék az utánakövetkezőre. Sejteti, hogy az élő lény elsősorban átjáróhely, s az élet lényege a mozgás, mellyel áttevődik.”⁶⁵ Ezt érdemes párbeszédbe állítani *A gazda bekeríti házát* megelőző, az 1910-es években A Tett folyóirat körül kialakult vitával. Babits a hagyomány továbbörökítését nem statikus folyamatként képzelte el, hanem a formákban rejlő dinamika felnyitásaként és áthelyezéseként az új formákba. A „hagyományörző modern” felfogás Babits esetében a Nyugat és A Tett folyóiratok alkotói felfogásának ütközésében erősödött fel, amelyben Babits elítélte a hagyományokat elutasító, de új formákat nem alkotó konkurens folyóiratot. A költő hangsúlyozta a korábbi formák felhasználását az újak teremtéséhez.⁶⁶ Ez a múltat megőrző felfogás nem statikus módon képzelhető el, nem változatlan eszközként kezeli a hagyományt. Bergson emlékezetfogalmával összhangban a múltat nem ruházta fel állandósággal, hanem a jelenben szüntelenül újratereztetőként tekint rá.⁶⁷ Szénási Zoltán hívja fel a figyelmet a *Ma, holnap és irodalom* organikusságra utaló részleteire. Ezek biológiai hasonlatokkal illusztrálják a hagyományokhoz való ragaszkodást, ahogy Babits az irodalmat élő szervezethez hasonlítja. Az irodalom folyamatosan újul, de sosem léphet ki önmagából.⁶⁸ *A gazda bekeríti házát* című versben is a múltból való folytonos és megújító mechanizmus érvényesül.

A vers végén az élettelen lécek helyén „élő” orgona nő, amely hangtalanul váltja ki az élet dinamikáját, a hívást. A növényi organizmus továbbörökíti a mag és az egész kert néma, nyelven túli dinamikáját, ahogy a poétikai megoldásokkal

⁶⁵ BERGSON, i. m., 121.

⁶⁶ TVERDOTA György, *A hagyományörző modernség felé* = „Ki mit lát belőle”, szerk. KELEVÉZ Ágnes – LENGYEL Imre Zsolt, 9–17.

⁶⁷ DOBOS István, *A „klasszicizált modern” és az avantgárd, Megjegyzések Babits hagyományértelmezéséhez* = i. m., 19–38.

⁶⁸ SZÉNÁSI Zoltán, *„Újits: de ne rombolj!”*, *Megjegyzések Babits és az irodalmi konzervatizmus kérdéséhez* = i. m., 92.

gömbformákon keresztül a mag, a csíra formája az egész kertre és így a versre is kiterjed. Az élet a magba kódolt formai mintázatok továbbörökítésének ellenére változó dinamikában tartja a teremtés folyamatát, és lehetővé teszi a vers gömbölyű felszínének áttörését. Ahogy egy mag csírázik, úgy hajt ki a formai, szerves, védelmező határokból, a lécekből, a magból, a versből az élet.

B I B L I O G R Á F I A

- ANGYALOSI Gergely, *Szárnyaska számár az őszi kertben, József Attila Babit-képéről*, Új Dunatáj 2008/9., 18–25.
- ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, Literatura 1997/2., 203–209.
- BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok II.*, szerk. BELIA György, Budapest, 1978.
- HENRI BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, MTA, Budapest, 1930.
- BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004.
- BÓNUS Tibor, *Diskurzusok összjátéka, Irodalmi olvasásmódok*, Balassi, Budapest, 2001.
- CSOKONAI-ILLÉS Sándor, *Babits Mihály és Fogaras*, Argumentum, Budapest, 2010.
- Jonathan CULLER, *Theory of the lyric*, Harvard University Press, 2017.
- Wilhelm DILTHEY, *Élmény és költészet*, Franklin-társulat, Budapest, 1925.
- FINTA Gábor, *Szükséges-e az apagyilkosság? – Babits Mihály és József Attila*, Literatura 2008/3., 350–361.
- GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről*, It 1975/2., 443–462.
- Hang és szöveg, *Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003.
- HORVÁTH János, *Babits Mihály*, Studia Litteraria 1967/5., 3–24.
- József Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, szerk. TVERDOTA György, Osiris, Budapest, 1995.
- KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája*, Argumentum, Budapest, 1998.
- KELEVÉZ Ágnes, *Esti kérdések, Irodalomtörténeti nyomozás Babits költészetében*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2021.
- KELEVÉZ Ágnes, *»Kit új korokba küldtek régi révek«, Babits útján az antikvitástól napjainkig*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008.
- „Ki mit lát belőle”, *Nézőpontok Babits lírájának értelmezéséhez*, szerk. KELEVÉZ Ágnes – LENGYEL Imre Zsolt, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2017.
- Közelítések...*, *Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*, szerk. SIPOS Lajos et al., Savaria University Press, 2008.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika, Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007.
- Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, Akadémiai, Budapest, 1994.
- MARGITTAI GÁBOR, *Nyugtalan klasszikusok, Ars Poeticák és arcpoétikák – Hagyománytudat Babits Mihály esszéművészetében*, Attraktor, Máriabesenyő–Gödöllő, 2005.
- N. HORVÁTH Béla, *Politika és/vagy poétika*, Új Dunatáj 2008/9., 106–112.
- NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Magvető, Budapest, 1984, 28–33.
- RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983.
- RÁBA György, *Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé, Babits és a százéves Nyugat költői*, Argumentum, Budapest, 2008.
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
- RÁBA György, *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1971.
- SIPOS Lajos, *Új klasszicizmus felé...*, Argumentum, Budapest, 2002.

- SÍPOS Lajos, *A Babitsi vers geneziséhez, A lírikus epilógja és az In Horatium, = Közelítések...*, Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján, szerk. SÍPOS Lajos et al., Savaria University Press, 2008, 31–46.
- SZÉNÁSI Zoltán, *Jó és rossz varázs, A költői megszólalás átértékelése Babits 1916 és 1920 között keletkezett verseiben*, Vigilia 2025/4., 345–355.
- VIDA Gergely, *Babits-olvasatok, Játék, konvenció és típus a fiatal Babitsnál*, Kalligram, Pozsony, 2009.
- Zenei lexikon*, szerk. BALÁZS István, Corvina, Budapest, 2005.

