

ügy készítette el, hogy a keresztségről szóló 23. részt baptista szellemben átdolgoztatta, hiszen a bibliai körökben, legyen az református vagy baptista, keresettek voltak az ilyen könyvek. Ezt bizonyítja az adventista E. G. White: *Jézushoz vezető útjának* históriája is.⁹⁵

Hogy ez így történt Milton *Elveszett paradicsom*ával is, azt az 1911-ben megjelent 5. kiadás bizonyítja. A könyv változatlanul közli Bessenyei Sándor szövegét, de a 313. oldalon egy reggeli meg egy esti imádság áruklodik a könyv igazi rendeltetéséről. A 315. oldalon „Tájékoztató” ez a szöveg áll: „Ezen *Elveszett* és újra visszanyert *Paradicsom* című könyv nyomását nem árusítás céljából, hanem többek által felkért Bereczki Mihályné szül. Zsiga Rebeka keresztyén asszony felkérésére határoztam el, aki az ő lelkes keresztyén társnője Andor Mátyásné szül. Boricsa Erzsébet és Kocsor Sándor ígéretet tettek arra nézve, hogy ez a mű újra kiadható legyen, az előfizetőket összegyűjtik. Íme az Úr segítségünkre lett és lehetővé tétetett sokaknak az, hogy eme régi keresztyén hitoktató művet saját alá vehettem. Köszönet érte minden előfizetőnek, de különösen Bereczki Mihálynénak, Andor Mátyásnénak és Kocsor Sándornak, kik e régi hitoktató mű újra kiadásán keresztyén lelkiismerettel buzgólkodtak. Békés, 1911. évi május hó 29-én. Papp József könyvnyomda tulajdonos.” Ezután az előfizetők neveinek felsorolása következik, összesen 175 név. A további kutatás feladata annak megvizsgálása, hogy e nevek mögött milyen vallásos közösség húzódott meg. Egy biztos, a fenti szöveg feltételezi, hogy a könyv régen ismert „keresztyén hitoktató műként” él a köztudatban, mely után bibliai körökben olyan nagy az érdeklődés, hogy megfelelő számú előfizetőt tudnak összegyűjteni rá úgy, hogy nem szükséges a külön árusítása.

Közben Milton és *Az elveszett paradicsom* élte a maga irodalmi életét is. János Gusztáv (1841–1911) az irodalmárkodó veszprémi kanonok,⁹⁶ pontos, de olykor szolgálai műhelymunkával lefordítja Milton eposzát. Egy részlete már 1873-ban, a Gyulai Pál által szerkesztett *Budapesti Szemlé*ben megjelent,⁹⁷ de a teljes fordítás csak 1890-ben, az *Olcsó Könyvtár* 264. számaként látott napvilágot, mit 1904-ben (O. K. 681–685), majd 1916-ban (O. K. 1789–1798) is kiadtak. Ez a fordítás jelent meg 1930-ban Ravasz László előszavával az „Élő könyvek. Külföldi klasszikusok” sorozat 5. számaként (Franklin kiadás).

Érdekes epizódiként lehet megemlíteni, hogy an olasz orgonaművész-komponista E. M. Bossi (1861–1925) oratóriumnak dolgozta fel *Az elveszett paradicsom*ot (Il paradiso perduto), melyhez Milton eposzából Luigi Alberto Villanis írt szöveggönyvet. Az oratóriumot magyarul is kiadta 1906-ban a Budapest Zenekedvelők Egyesülete Miklós Elemér fordításában.

Századunkban is többen fordítottak Milton kisebb-nagyobb műveiből,⁹⁸ de a teljes *Elveszett paradicsom* fordítására csak a legutóbbi időben került sor. Jánosy István fordítása e dolgozat nyomdába adása után jelent meg

Ez a tanulmány vázlatos, sok következtetését kell még pontos kutatással igazolni. Így feladat lehet a népi bibliai közösségek feltérképezése, annak kimutatása, hogy milyen könyveket olvastak ezek a közösségek és hogy ezek a könyvek hogyan, milyen irányban befolyásolták ezeknek a közösségeknek eszmei arculatát.⁹⁹

Szigeti Jenő

Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez

(Babits Mihály: *Ősz és tavasz között*)

Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című művének elemzésével azt kívánjuk feltárni, hogyan jön létre egy szöveg közvetlen (szemantikai) jelentése mellett származékos (szimbolikus) jelentése, tartalma.

A szimbolikus tartalom létrehozója az ismétlés. Az ismétlés által létrejött szimbolikus tartalom-hordozónak két alapvető típusát különböztetjük meg: a motívumot és az emblémát.

Egy irodalmi mű motívumainak nevezzük:

⁹⁵ WHITE E. G.: *Jézushoz vezető út*. Hamburg 1894. vö. SZIGETI J.: *E. G. White: Jézushoz vezető útjának* első kiadása. 1967. (kézirat)

⁹⁶ PERÉNYI JÓZSEF: János Gusztáv. Bp. 1912. VOINOVICH GÉZA: J. G. emléke. BpSz 1913.

⁹⁷ BpSz. 1878. nov.-dec. 6. sz. (III. köf.) 190–198. A VIII. é. 250–520. sorai.
⁹⁸ TÓTH ÁRPÁD: Milton, John kisebb költemények. Gyoma 1921. Ua: *Őrök virágok*. Bp. 1923. Ua: *Összes versfordításai*. Bp. 1949. T. SZABÓ ATRILIA: *Versek*. Turda 1929. KÉPES GÉZA: *A sziget éneke*. Bp. 1947. Milton John: *Sámson*. Ford.: DYBÁS TIHAMÉR. Bp. 1955. Milton: *Poeme-Versek*. Ford: KÉPES GÉZA, NEMES NAGY AGNES stb. Szerk. BARTOS TIBOR. Bev.: Lutter Tibor. Bp. 1958. *Az elveszett paradicsomból: SZABÓ LŐRINC*. Világirodalmi Antológia. III. Köt. Bp. 1962. 205–213. (Részletek a II. énekből.)

⁹⁹ A legjobb Milton-életrajz magyarul: LUTTER TIBOR: *John Milton; az angol polgári forradalom költője*. Bp. 1956. vö. LUTTER T.: *J. Milton; A paradicsom elvesztése c. költeménye és a 17. századi forradalom*. Világirodalmi Évkönyv. Bp. 1953.

I. azokat az adott művön belül egymással azonosított szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy különböző, szemantikailag értelmezhető kontextusban ismétlődnek meg,

II. és azokat az adott művön belül egymástól megkülönböztetett, szemantikailag értelmezhető szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy azonos kontextusban vagy azonos strukturális pozícióban ismétlődnek meg.

Egy irodalmi mű emblémáinak nevezzük azokat a szövegrészeket, amelyek (I.) azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy azonosíthatók egy, az adott irodalmi művön kívüli a) szemantikailag vagy szimbolikusán értelmezhető kontextusban megjelenő szövegrésszel, vagy b) szimbolikusán értelmezhető valóságdarabbal.

A második motívumtípus analógiájára meghatározható a második emblématípus is.

Az irodalmi művek sora szegmentálható ezeknek a kategóriáknak az alapján. E szegmentáció eredménye, a szegmentumok egymáshoz való viszonya, valamint a szegmentumok szimbolikus funkciója, tehát a motívumfunkció és az emblémafunkció azonban művönként más és más.

A következőkben az elemzés lefolyásáról szeretnék néhány szót szólni.

Motívumok

Egy szöveg motívumainak megállapításához szükségünk van az egymással azonosítható szövegrészek, illetve az azonos kontextusok számbavételére. Ezeket az ismétlődéseket akkor tekintjük motívumoknak, ha van közös, a mű egészébe beépíthető interpretációjuk. Példák a motívumokra:

- I. (1) „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!” (12., 24., 36., 48., 60. sor)
- (2) „halottnak” (6.), „halálom” (46.)
- (3) „csupas” (3.), „mezítelen” (6.)
- (4) a „ni” morféma a „csalni” (11.), „vigasztalni” (35.), „eltakarni” (59.) és a „halni” (12., 36., 60.) szavakban.
- (5) a „d” fonéma a „domb” (4.) és a „dunnánk” (17.) szavakban.

A szövegrészek azonosítását részben az azonos alak (1, 4, 5), részben az azonos szócsalád (2), részben egy tágabb értelemben vett szinonima (3) alapján végeztük el.

- II. (6) a „telem” (43.) és a „halálom” (41.) a „Csak az én telem nem ily mulandó csak az én halálom nem halandó” kontextusban és
- (7) a „szőlőtöke” (3.) és a „teste” (6.) a „csupas szőlőtöke” és a „mezítelen teste egy halottnak” kontextusokban.

A kontextusok azonosítását azonos alak (6), illetve azonos grammatikai kategóriákkal való leírhatóság alapján végeztük el. Ez utóbbi esetben azt mondjuk, a különböző jelentésű szövegrészek azonos pozíciót foglalnak el a mű grammatikai struktúrájában. A fentiekkel analóg módon meghatározható, hogy mit értünk azonos metrikai pozíción vagy azonos térstruktúrabeli pozíción. Ilyen értelemben azonos pozíciót foglalnak el a következő motívumok is a mű egyéb szempontból leírható struktúrájában:

- (8) Az „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” minden második versszak utolsó sorát képezi. Ugyanez a szövegrész a mű időstruktúrájában is mindig ugyanazt a pozíciót foglalja el: az idő folyamatosságának (a szubjektum számára tapasztalható) minden megszakadása, az idő minden „ugrása” után megjelenik.

Az idézett motívumoknak tehát nemcsak elsődleges, hanem, egy vonatkozásban, másodlagos eloszlása is egyenletes.

Emblémák

Sokféle típusuk rendszerezett bemutatását nemcsak az itt rendelkezésre álló terjedelem rövidsége teszi lehetetlenné, hanem a kérdés viszonylagos megoldatlansága is. Az egyik fő probléma az, hogy a művön kívüli kontextus nem azonos jellegű a motívumok művön belüli kontextusával, legtöbbször még abban az esetben sem, amelyben ezt előzetesen elvárnánk: az idézetek esetében. Ritkán van ugyanis a két (vagy több) kontextusban megjelenő szövegrésznek közös interpretációja. Az idézetek inkább — pars pro toto — az egész művet, annak szimbolikus tartalmát idézik. Még bonyolultabb a helyzet, ha egy valóságdarab az idézet:

erre példa a „homokóra” (25.). Képzőművészeti halálábrázolásokon gyakran látható a halálcsontváz kezében kasza és (vagy) homokóra. Utóbbi pl. ifj. Hans Holbein *Haláltánc*-sorozatának *Ügyvéd* c. képén. További példák helyett csak utalni szeretnék arra, hogy amikor Babits *Ősz és tavasz között* c. művével kapcsolatban Németh G. Béla *Kritika*-beli tanulmányában (1968/9.) rájátszásról beszél, terminológiánk szerint az elemzettek emblémafunkcióját állapította meg.

Az ismétlés által létrejött szimbolikus tartalom hordozóinak megkülönböztetése nem csupán leírásuk megkönnyítésének érdekében, hanem interpretációs értékük szempontjából lényeges hierarchiájuk megalkotása végett történik.

A közlésegségben szemantikailag egy- vagy ritkább esetben többféleképpen értelmezhető szövegrész jelentése megmaradva megszűnik a motívumban, a motívumfunkció megmaradva megszűnik az emblémában. De csak a motívumstruktúra alkothat gyakorlatilag zárt rendszert, ezért a következőkben elsősorban a mű motívumstruktúrájának elemzését végezzük el. Pontosabban: megkíséreljük az azonos szövegrészek, az azonos szövegörnyezetek és egyéb azonos elemek által létrejött struktúrák sokaságát leírni s értelmezni, és bemutatni, hogyan épülnek fel ezek a struktúrák, hogyan hozzák létre egymásnak jelentőségükben alá- és fölérendelve, egymást érvényre jutásukban erősítve vagy gyengítve a mű szimbolikus tartalmát.

Irodalmi művek szimbolikus jelentése elsősorban a lexemák síkján felfedhető ismétlődések és a szöveg tagoltsága révén jöhet létre. Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című művének 60 (metrum által) megszabott hosszúságú sorában igen nagyszámú szóismétlés található, ezek közül is legszembetűnőbb a 12., 24., 36., 48. és 60. sort képző „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!” közlésegség ismétlődése. A 12 soronként visszatérő szövegrész *öt* periódusra osztja a művet, amely különben tipográfiailag *tíz* 6 sorból álló szakaszra van bontva.

Van-e jelentősége ennek a kettős tagolódásnak? Mi a funkciója a szakaszhatárnak? Mi a funkciójuk a periódusoknak?

Korlátozzuk vizsgálódásunkat egyelőre az első 18 sorra, ahol szakasz- és periódushatár egyaránt előfordul.

Az első és második szakaszban egy-egy közvetlen utalás történik az időre (*ősz, este*), s mindkét esetben az első sorban. A szövegben ábrázoltak időviszonyait vizsgálva feltehető, hogy az „este” (7.) egy későbbi időpontot jelöl mint az ’*ősz*’. A harmadik szakasz első sorában újra — bár csak közvetett formában — időre történő utalást találunk, s az ott megjelenített időszakasz, a tél, ugyancsak későbbi időpontot jelöl, mint az ’*ősz*’ és az „este”. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az előrehaladás, a múlt időben megjelenő minden új időfázis egyben új szakasz kezdetét is eredményezi. Az első 12 sor időstruktúrájának részletesebb elemzése azonban azt mutatja, hogy ez a megállapítás jelenlegi formájában mégsem tartható. Elfogadva, hogy az igeidők a vizsgált műben megőrzik a beszélt nyelvben meglévő funkciójukat, figyelembe kell vennünk, hogy az első szakasz 1–2. és a 3–6. sora között is grammatikailag kifejezett időbeli különbség van („elzengett”, „megfülledt”, — „csap”, „lúdbőrizk”, „elomlik”, „rothad”). Ennek ellenére itt nincsen szakaszhatár. Miért nem tűnik ez a változás azonnal szembe? Az időváltásnak a jelentőségét csökkenti az a tény, hogy az igeidő megváltozása előtt (1–2. sor) és után is (3–6. sor) a részekben belül közvetetten kifejezett időbeli különbség van (elhagyott présház, ott tovább erjedő bor, illetve eső, egyre puhábbá váló agyagos talaj). A présház és a szőlőhegy képe tehát időben közvetlenül követi egymást, nem „szakad meg” az idő, a váltás inkább csak a belső és külső tér között van, miközben mind a két leírás és az egész első szakaszon belül ott folyik, „lopakodik” az idő. Amíg azonban az 1–2. és a 3–6. sor közötti időváltás jelentősége a fent leírt módon csökken, az első és a második szakasz közötti időkülönbség (bár abszolút mértékben semmiképpen sem nagyobb az előbbinél), lényegessé válik azáltal, hogy egy megszemélyesítés és egy ehhez kapcsolódó hasonlat révén ugrásnak minősül. Ezek után a szakaszhatárral kapcsolatos korábbi feltételezésünket — egyelőre az első két szakaszra vonatkozóan — úgy kell módosítanunk, hogy nem bármely, a múlt időben megjelenő új időfázis, csupán minden jelentősebb, időbeli ugrásnak minősülő időváltás eredményez új szakaszt. Ez a tény a mű értelmezése számára azért válik jelentőssé, mert megállapítható, hogy az első periódus végét jelző, „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” sor épp a fent leírt időbeli ugrás következményének fogható fel. Minden időbeli változás ugyanis, amely ezt az ugrást megelőzte, az élet szempontjából negatív értékű. Az időbeli ugrás abszolút mértékben nem jelentős, így nem is eredményezhet halált, de leképezi és előre vetíti azt a minőségi ugrást, amelyet az életből a halálba való átmenet jelent. Bár maga a változás a természeti szférában folyik le, a megszemélyesítések („lúdbőrizk” (4.), „sietnek... álnokul” (7–8.) és a hasonlatok révén („mint mezítelen teste egy halottnak” (6.), „mint a tolvaj öregség” (8.) áttevődik az emberi szférába. Így kap az „ugrás” az adott szövegösszefüggésben egy másik dimenziót is, így válik lehetővé, hogy a hasonlat két pólusa, hasonló és hasonlótlótt a periódus végén hirtelen felcserélődjön. Az előrehaladó idő nemcsak a természetnek, hanem az embernek is pusztítója, s öncsalás lenne az utóbbiról tudomást nem venni.

A közvetlen megjelenő emberi szféra végül is közvetlenebb valóság a 11. sorban többes szám első személyben „rejtőz” én számára, mint a közvetlenül megjelenő természet: „Nem tudjuk már magunkat megcsalni: /óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!” (11–12.).

Az időviszonyok és a szövegtagolódás elemzése ezen a ponton azonban ellentmondáshoz vezetett, hiszen feltevésünk szerint annak, hogy az elemzett mű hatsoros szakaszokból, illetve tizenkésoros periódusokból áll, egy és ugyanaz az oka! Mielőtt ezt az ellentmondást megkísérelnénk feloldani, vizsgáljuk meg közelebbről az *Ősz és tavasz között* harmadik szakaszának időstruktúráját is. Az első sorban múlt idejű igealak van („leesett”), az általa kifejezett időmozzanat azonban jövő az eddig megjelölt időfázisokhoz, tehát az első szakasz múlt idejéhez és a második szakasz jelenéhez képest. Így a múlt idő előfordulása megnöveli az időbeli távolságot a második szakasz jelene és a harmadik szakasz „most”-ja között, időbeli ugrást hoz létre, s ez megerősíti a szakaszhatárról tett feltételezésünket. A múlt idejű igealak ismételt megjelenése ugyanakkor visszautal a szöveg első két sorára, így az első szakasz 1–2. és a harmadik szakasz 1–2. sora a mű grammatikai eszközökkel leírható időstruktúrájában is azonos pozíciót foglal el. Növeli az ismétlődés jelentőségét, hogy az első szakaszhoz hasonlóan a harmadik sortól kezdve időváltás van, tehát nemcsak az 1–2., hanem a 3–6. sorok is adott szempontból összefüggenek. Ezt az összefüggést bizonyos motívumok tovább erősítik, ez végelemzésben a már jelzett természeti és emberi szférák további összefonódását eredményezi. Az összefüggésen belül először mégis azok a szemantikai síkon megjelenő mozzanatok tűnhetnek fel, amelyek feszültséget teremtenek a mű idő- és szövegstruktúrájában azonos pozíciót elfoglaló sorok között. Ha a műben ábrázolt teret — egyelőre — belsőre (szoba) és külsőre (táj) osztjuk, akkor az első szakasz 1–2. sora belső, a harmadik szakasz 1–2. sora viszont külső teret ábrázol. A 3–6. sorok tekintetében a helyzet pont fordított: az első szakasz külső, a harmadik — a hasonlat révén — túlnyomórészt belső teret ír le. Hasonló a viszony az ábrázolt tárgyiasságok síkján is: az első szakaszban sáros agyagos domb, a harmadikban ennek ellentéte: makulatlan párna. Az első és harmadik szakasz oppozíciója a késő ősz, meztelen testű halotthoz hasonlított szőlőhegy képétől való menekülés kifejezője, de ez a menekülési kísérlet „sikertelen” marad: motívikusan a harmadik szakasz az első szakaszhoz való visszatérés! A már leírt szerkezeti azonosságokon túl az első szakaszra mutat vissza a fehér hóval befedett halotti táj képét leíró hasonlatban visszatérő „puha” (17.–5.) jelző, s még a „domb” (4.) és a „dunna” (17.) közös szókezdő d-je is egymásra utalja a képi megjelenésükben ugyancsak párhuzamba állítható fogalmakat.

Az 1–2. sorra visszautaló 13–14. és a 3–6. sorra visszautaló 15–18. soron belül azonban nincs időváltás: az élettal való negatív szembenállás, amely az első szakaszban az idő aspektusából jutott kifejezésre, itt a harmadikban a térvizonyok révén ismétlődik meg. A „s mintha saját ágyunkon járnánk” (18.) sorban kifejeződő „természetellenesség”, negatívum a szövegben ábrázolt teret új szempontból teszi relevánssá. Mivel a külső tér általában a természeti szférához, a belső tér pedig általában az emberi szférához tartozik, a két szféra egymásbaját-zása részben meg is szünteti a külső és belső tér oppozícióját. Ehelyett egy vertikálisan strukturált tér válik jelentőssé, amelyben három pozíció van. A középső szintet a hó jelzi, amelyhez egy „alatt” (a puha sárrá rothadt silány föld) és egy „fölött” (járás) tartozik. A havon járás tehát a hasonlat révén a takarón járás, a lefekvést elodázó, az „alá”-kerülést, vagyis a halált késleltető mozzanattá válik, hiszen „alatta” — a hasonlók szintjén — meztelen testű halott van! Az első és harmadik szakaszbeli hasonlat közötti feszültséget csak fokozza az a tény, hogy mindkettő a szöveg tagoltsága szempontjából azonos strukturális pozíciót foglal el, azaz mindkettő szakaszrő sort képez. De amíg a 6. sor után pont van, a 18. után csak vessző, lezárás helyett a gondolat folytatódik, s ez újabb kísérlet a következtetés levonásának elodázására. A szöveg eddigi rendszere azonban új szakasz kezdését követeli s azt, hogy az új, a negyedik és a harmadik szakasz között, az időegyenesen mérve pozitív irányban történő idő-ugrás legyen. Ez az elvárás csak részben teljesül. Bár a 19. soral valóban új szakasz kezdődik, de mivel itt a behavazott szőlőhegy—megvetett ágy hasonlat folytatódik, a hasonlítot-tak, az ábrázolt tárgyiasságok elsődleges szintjén az idő nem változik. Az ábrázolt tárgyiasságok másodlagos szintjén azonban megvan az időbeli ugrás, csak hogy negatív irányban, amennyiben a szövegben megjelenő felnőt „én”, vagy itt még inkább „mi”, a gyerekekhez válik hasonlóvá. Az első-második szakasz és a harmadik-negyedik szakasz közötti idősik-váltás irányán belül meglevő oppozíció, amelyet hangsúlyosabbá tesz az a körülmény, hogy a második és harmadik szakaszban egyaránt „este” van, ugyanúgy a késleltetést szolgálja, mint ahogy a „nem akarodzik lefeküdni szépen” (19–20.) szövegrészen kívül — amely a „fekhelyünk ha készen vár megvetve” (16.) sorra felel — az elodázást tulajdonképpen lehetővé tevő hasonlat új mozzanatot nem hozó, a 18. sort ismétlő része is: „mint a pajkos gyerekek . . . sétálunk az ágy tetején, ringva” (19., 21.). A valóban új mozzanat, amelyet azonban épp az elodázó, ismétlő hasonlat involvál, az anya megjelenése, aki külső erőként „helyreállítja a

természetes esti rendet”, s ez a mű valóságának elsődleges szintjén a halál-vízió; így tör fel a 24. sorként most már másodsor: „óh jaj, meg kell halni, meg kell halni”.

S itt vissza kell térnünk a szöveg szakasz-, illetve periódushatárainak függőben hagyott kérdésére. Az első 24 sor struktúráinak elemzése azt mutatja, hogy a mű elsődleges tagolója a szakasz, amennyiben minden szakasz az előzőhöz képest, tehát a második és a harmadik szakasz, a mű időstruktúrájában ugrást jelent. A szöveg motívumstruktúrájának értelmezése ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy minden időbeli ugrás a mű másodlagos valóságának szintjén a halált, elsődleges valóságának szintjén a halál közeledtét jelenti, s ez az „óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” sort eredményezi. A mű szemantikai értelmezése azonban belátathatja, hogy az első 24 sorban egy az előbbivel ellentétes tendencia is jelentkezik, amely elodázza az idő-ugrás követelményének jelentkezését: a refrént. A szakasz-struktúra kiépülése ellen ható késleltető mozzanat eredményezi a negyedik szakaszt, amely így tulajdonképpen a meghosszabbodó harmadik szakasz elnyújtott „hetedik” sora. A pozitív irányba történt idő-ugrásnak ennek értelmében — s így oldódik fel a szöveg kettős tagozódásának eddigi ellentmondása — a harmadik szakasztól számítva minden második szakasz első sorában (25., 47., 49. sor) kell bekövetkeznie, míg a refrénnek csupán a „hetedik sorok” végén, azaz a 36., 38. és 60. sorokban.

Valóban, az ötödik szakasz az előzőkhöz képest ugyancsak időbeli ugrást jelentő időpont körülírásával kezdődik: „Már az év, mint homokóra, fordul: elfogy az ó, most kezd fogyni az új” (25–26.) Az új időfázis megjelölése azonban, hasonlóan a második szakasz első sorához, itt sem természeti jelenség leírásának segítségével történik. Ez arra mutat, hogy a mű időstruktúrájának alapját nem az évszakok egymásra következőzése képezi, abban nem a természet változása, hanem maga az idő-ugrás a domináns. A szakasz felépítése más vonatkozásban is eltér a harmadiktól. Az ötödik szakasz 6. sorának végén nem a „hetedik sor”-ba továbbvezető vessző van, ellenkezőleg: három pont. Ez a körülmény az egész szöveg interpunkció-struktúrájának megvizsgálására kell, hogy késztesse.

Az *Ősz és tavasz között*-ben ponton és vesszőn kívül eddig kettőspont és felkiáltójel fordult elő. Felkiáltójel van az „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” sorok végén, s az ezeket megelőző sorokban, azzal a megszorítással, hogy a második szakaszban közbeékelődik egy magyarázó funkciójú kettőspont, amely viszont a harmadik szakasz utolsó előtti sorában jelenik meg újra. A központozás itt tehát a szakaszstruktúra teljes érvényre jutását, a refrén megjelenését támogatná, ennek helyén azonban — mint már megmutattuk — csak egy kvázi-refrén van: „mintha a saját ágyunkon járnánk”. Összegezve: az „Óh jaj, meg kell halni...” sort az első négy szakaszban felkiáltójel és kettőspont, kettőspont, illetve felkiáltójel előzi meg. De felkiáltójel van az ötödik szakasz 5. sorában is! A szakaszról 6. sor így ismét egy kvázi-refrén. A sor mint kvázi-refrén azonban egyúttal késleltetés és mint késleltetés a „hetedik sor”, az „igazi” refrént hozó szakasz bevezetője. A három pont előbbi, gondolat-félbeszakító szerepe az írásjel egyik általános funkciója, az utóbbi, refrént bevezető szerepe pedig a szövegbeni eloszlásából adódik. A negyedik és ötödik periódus zárószöve előtt ugyanis már nem felkiáltójel vagy kettőspont, hanem három pont található, ami egyúttal azt is jelzi, hogy a késleltetés mozzanata a mű végén még a késleltető szakasz, az elnyújtott „hetedik sor”-on belül, az „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” előtt is megvan. Azáltal, hogy a részletező hasonlóan késleltető funkcióját a három pont vette át, maga a késleltetés jellege is megváltozott, s éppen a vizsgált mű felénél, mivel a hatodik szakasz első sora a 60 soros szövegben a 31. A késleltetés, amely az életosztón kifejezője, egyre nehezebben jut érvényre, a halál közelségének érzete, a „halálosztón” ellenében: „Türelmetlen ver a szívünk strázsát, / mint az ór ha tudja már váltását” (31–32.) — kezdődik a hatodik szakasz. Ugyanezt fejezi ki a szakasz mondatstruktúrája is. Amíg a megelőző késleltető szakasz — eltekintve a refréntől — egyetlen, a harmadik szakaszban kezdődő, többszörösen összetett mondat része csupán, a hatodik szakasz hat sora négy mondatra tagolódik. Fokozza a különöséget, hogy a mondatokban ábrázolt tárgyiasságok sem állnak egymással összefüggésben térben vagy időben. Így a szakasz szerkezete maga is leképezi a „türelmetlenséget”, az életosztón és az erősödő haláltudat közötti feszültséget, amely így szükségszerűen az utóbbi érvényre jutásával oldódik fel: „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni” (36.).

Az *Ősz és tavasz között* hetedik szakaszának első sora (37.) tél végi képet megjelenítő sorral, tehát ismét idő-ugrással kezdődik, s maga a szakasz már teljesen a haláltudat jegyében szerveződik. Ez a természeti és az emberi szféra viszonyának megváltozásában jut kifejezésre. Az első szakaszban a természeti szféra az ábrázolt tárgyiasságok elsődleges szintjén jelent meg, az emberi pedig a másodlagoson. A természet pusztulása megszemélyesítve mint emberi pusztulás tárul elénk. Itt, a nyolcadik szakaszban a helyzet épp fordított, a természeti szférában megjelenő ember elszemélytelenedve mint természet pusztul. „Pehely vagyok, olvadok a hóval, / mely elfoly mint könny, / elszáll mint sóhaj” (39–40.). A természeti szféra tehát a 39–40. sorban másodlagossá, a harmadik periódusban domináns, elsődleges emberi szférá-

ban lefolyó történéis szükségszerűségének kidomborítójává válik. A funkcióváltás révén a külső és a belső tér oppozíciója megszűnik, mégpedig végérvényesen, és ez azt jelenti, hogy az emberi szféra a továbbiakban nem korlátozódik a fenti szempontból megosztott tér meghatározott részére. Az emberi szférának ezzel a térbeli kiterjedésével szemben áll azonban más vonatkozású beszűkülés, amely szintén a tárgyalat két szféra viszonyán belül az egyes és a számos relációjában írható le. A jelenség elsősorban grammatikai kategóriákkal ragadható meg: az egyes mint egyes, a számos mint többes szám. Az első szakaszban a természet, vagyis a természetet ábrázoló főnevek, mint pl. a „domb” (4.), „szőlőtő” (3.) — különösen az utóbbi feltűnő! — egyes számban vannak, s az egész késő-ősi kép „egy” halotthoz hasonlított (6.). Az ember viszont először, a második szakasz utolsó előtti sorában többes szám első személyben jelenik meg, s ez a többes szám még a hasonlatokban is megmarad („mint szobánkban este”) (15.) . . . („mint a pajkos gyerekek” (19.) stb.). De éppen itt, a hetedik szakaszban, az emberi lét pusztulásának természeti törvényszerűséggel való bekövetkezésének kifejezésre jutásakor az eddig a többes szám első személyében általánosult én mint egyedi, személyes én jelenik meg a sokszínű, részben pusztuló, részben megújuló, most már „többes számú” („Mire a madarak visszatérnek” 41.) természettel szemben. És ezentúl, a 38. sortól, első megjelenésétől kezdve az „én” és csakis az „én” szinte állandóan, hangsúlyozottan jelen van.

A természeti és az emberi szféra viszonyának megváltozása tehát akkor következik be, amikor az emberi szféra — ha csak átmenetileg is —, de először az „én” szférájává változik; amikor az embert veszélyeztető halál tudata az én halálfélelmévé válik. A két szféra közötti viszony megváltozása, és emellett s ennek következtében az egyes és a számos relációjában beálló változás a természeti és az emberi szféra műbeli elrendezéséből s a műben betöltött funkciójából fakad. A szféraszerkezet vizsgálata megmutatja, hogy mindkét szférának kettős funkciója van, egy egymással közös és egy egymással ellentétes. Hogy melyik jut érvényre — ahogy már a szöveg eddigi interpretációjából is kitűnik —, az az illető szférának a szakasz-, illetve a periódus-struktúrában elfoglalt pozíciójától függ. Egymással közös, vagyis időfázist, idő-ugrást jelző funkciójuk van, ha a periódus elején (általában az első két sorában) jelennek meg. Ellentétes funkciójuk van, ha más pozícióban jelennek meg. Ebben a „más” pozícióban a hetedik szakaszig csak egyszer, az első szakaszban van természeti szféra, és pusztulást, halált fejez ki. A 2., 3., 4., 5. és 6. szakaszban az emberi szféra az idő ugrásának, a természet változásainak következményeként értelmezhető refrén megjelenését (miközben motívumai révén lehetővé teszi és sietteti) önmagában, jelentésének nem szimbolikus szintjén késlelteti. Mindebből következik, hogy az „elnyújtott hetedik sor” mindkét esetben (4. és 6. szakasz) teljes egészében emberi szférát ábrázol, mely általa válik alkalmassá erre a szerepre, hogy időben tágabb (s ideje bizonyos értelemben megfordítható), aktivitásában pedig szabadabb a természetinél. Mégis egyre kevésbé felel meg a késleltetés funkciójának, mert a szimbolikus síkon éppen lehetővé teszi és sietteti az emberi halál közeledésének felismerését. Láttuk ezt a negyedik szakasz vertikális térstruktúrájának elemzésénél, a negyedik és a hatodik szakasz mondatstruktúrájának összevetésénél, s látható ez abban is, hogy az emberi szféra, az én szemszögéből tekintve egyre közvetlenebbül jelenik meg a mű valóságában. Az élet és a halál küzdelmében mindinkább az utóbbi jut érvényre, miközben a halál mindinkább az egyén halálává válik.

A mű különböző struktúrái révén létrejövő feszültségek a hetedik szakasz felépítésében lemérhető változásokhoz vezetnek. Az időugrást jelző szövegrész, amely minden periódus elején két sort tesz ki, itt egy sorra csökken, és már a második sorban megjelenik az emberi szféra, de a késleltetés funkciójának betöltésére képtelenül: időben a természeti szférával szinkronban, tevékenységben kimerülve, kifogyva. Az emberi szféra kimerülését, életszegénységét tükrözi a létige főnévi igenévének sorvégi megismétlődésével létrejött rím is. A létige alapjelentésének érvényre jutását nemcsak a kontextus korlátozza, hanem a szövegben leg-többször előforduló főnévi igenévvél, a nemlétt igéjével, a „halni”-val való, a központozással is kiemelt motívikus összefüggése! Így jut el az én már a szakasz záró sor előtt, a 3–4. sorban a halál metaforikus formában, *vizióként* megjelenő gondolatához: „Pehely vagyok, olvadok a hóval” (39.). Már hivatkoztunk erre a sorra, megállapítva, hogy a „más” pozícióban másodszor megjelenő természeti szféra — szemben az első szakaszbelivel — az ábrázolt tárgyiasságok másodlagos szintjén jelenik meg. A szintek cseréje azonban nem jelenti egyúttal a szinteken ábrázolt tárgyiasságok cseréjét: a 39. sor motívikusan nem az első szakasz 3–6., hanem — a „hó” révén — a harmadik szakasz első sorával van kapcsolatban. A hó a harmadik szakaszban azonban — mint láttuk — nem halál-szimbólum, csupán halált eltakaró, befödő, azaz *esztétikai* funkciója van. A 39–40. sorban leírt halál-vizió így még mindig csak kiterés, késleltetés, a valóságos szituáció el nem fogadása: szép halál; az olvadó hó „mely elfoly mint könny, elszáll mint sóhaj” (40.) súlytalanságában, gyors, nyomtalan eltűnésében, testetlenségében éles ellentéte az első szakaszban megjelenő „valóságos” halál-jelképnek, a súlyos, masszív, sárrá rothadó földnek. A föld csak a szöveg következő mondatában jelenik meg,

de már nem metaforaként s anélkül, hogy hasonlat kapcsolódna hozzá. A „más” pozícióban levő természeti szféra, az első szakasz 3–6. és a hetedik szakasz 3–6. sora a mű időstruktúrájának különböző fázisában jelenik meg. A „föld”-motívum az első szakaszban a késő őszi, kora tél, a hetedikben a kora tavasz időskijében van. A természeti szféra tehát a hetedik szakaszban — szemben az elsővel — emblematikusan a megújulás, az élet szimbóluma. Így most az emberi szféra helyett a természeti, az idő megállása vagy visszafordulása helyett ennek múlása veszi át a késleltetés funkcióját — és őrizi meg a szöveg szakasz, ill. periódus felépítését: „Mire a madarak visszatérnek, / szikkad a föld, híre sincs a télnek . . .” (41–42.)

Ez a funkcióváltás azonban messzenem következményekkel jár. Miként a 39–40. sorban az én pusztulása a természeti szférához tartozó metaforikus vízióban jelenik meg, úgy válik itt a közelgő tavasz aspektusából a mű elején megjelenő elpusztult természet pusztá látomássá —, időtlenné, változásra képtelenné, csupán az énné zsgorodott emberi szféra állapotának kifejezőjévé! Az eltűnő hó alól tehát a megújuló föld bukkan elő a mű valóság- és emblématisikján, de a motívikus síkon ez a föld továbbra is olyan, mint a halott mezíten teste. A természet megkettőződik. A valóságos, a mű ábrázolt világában elsődlegesen megjelenő: az élet a másodlagos, a szimbolikus értékű a halál értékeit hordozza.

„Csak az én telem nem ily mulandó.
Csak az én halálom nem halandó.
Akit egyszer én eleresztettem,
az a madár vissza sohse reppen.
Lombom, ami lehullt, sohse hajt ki . . .” (43–47.)

Minden mondat a természeti szféra negáció általi megkettőződése, minden mondat a természet örök megújulásának — s ugyanakkor az én örök halálának hirdetője. Az idő ugrásának már nem lehet funkciója, a mű lezárul, de mégsem itt ér véget! Mégis új szakasz, új periódus kezdődik. A szöveg különböző strukturáinak különböző terjedelme következtében áll elő ez a helyzet: amíg a mű ideje „elfogy”, addig a nyolcadik szakaszban megjelenő kettős természeti szféra csak egy általános síkon (tél) zárja le az első szakaszban kezdődő motívumkört, s a valóságos tavasz motívumai („madár”, „lomb”) szimbolikus síkon, mint az emberi szféra megújulásának lehetőségei nincsenek értelmezve. Az első szakasz motívumai csak a kilencedik szakasz végén és a tizedikben térnek újra vissza, miután az emberi szféra állapotát kifejező természeti szféra új elemei a kilencedik szakaszban megkapták jelentésüket.

Így az ötödik periódus a negyedik megismétlése, kiegészítése, a második utolsó periódus, s mint ilyen az utolsó késleltetés is egyben: a kilencedik szakasz a nyolcadikkal állítható párhuzamba. A szakaszok egymásra vonatkozathatóságának alapja mondataiknak hasonló grammatikai szerkezte és a közöttük meglevő hasonló logikai viszony.

A nyolcadik szakasz		a kilencedik szakasz
1. ill. 2. sorának	grammatikailag megfelel	1. sora
3–4. sorának	grammatikailag megfelel	2., ill. 3., ill. 4. sora
5. sorának	grammatikailag megfelel	5–6. sora

Továbbá: ahogy a nyolcadik szakasz 1., ill. 2. sorának kifejtése a 3–4. és az 5. sor, úgy a kilencedik szakasz 1. sorának kifejtése a 2., 3., 4. és az 5–6. sor. A nyelvtani szerkezet vizsgálataánál szembeszökő a madárra vonatkozó névmás régies, népnyelvi 'aki' (45.) alakja, valamint az „ami” (47.) köztöszónak a szabályokhoz képest változtatott használata. Az így létrejövő szóismétlések (45., 50., 51., 52., ill. 47., 53.) még szorosabbá teszik a grammatikai szerkezetben megfelelő sorok közötti kapcsolatot, s megerősítik az egyéb motívumok közös interpretációját. Az idő „ugrásai” — az egyenként elmenő barátok. A vissza sohase reppenő madár a megtagadók, a nem-szeretők, az eltemetők. A lehullt lomb a tovább nem élő írás. Így — a természeti szférának mint titkos értelmű jelnek a feloldásával — megszűnik az emberi szféra egyetlen én-re korlátozottsága, így visszaáll a kilencedik szakaszban az emberi szférának a mű első felében meglevő számossága, de az énré és ökre, az elhagyókra polarizálva: így teljesedik be az én „nem halandó halála”. Az én „száradt tőke” (55.), de ez a természeti szférához tartozó, a nyolcadik szakaszt egy képbe zsgorító metafora már nemcsak az öt követő kilencedik szakasz jellegű szövegrésszel van kapcsolatban; motívikusan visszautal az első szakasz szülőhegyére, közvetetten a mezíten testű halottra.

A kör bezárult? A következő sor végén már felkiáltójelel van, de ez még nem az utolsó „Oh jaj, meg kelle halmi, meg kell halmi”. Mi a késleltető 56–59. sorok funkciója? Fel képes-e oldani az én és az ők világa közé került „te”, az „asszonyi jóság” (57.) az én magányos halálának már feloldhatatlannak tűnő tragédiáját? A szövegrészt önmagában értelmezve talán igennel is felelhetnénk, a motívumstruktúra és a térszerkezet azonban minden erre utaló jelentést megszüntet, ellenkezőjére fordít. Az „asszonyi jóság” a halált megszemélyesítő

„anyjuk”-at (22.), a „csókok” a vizsgálatlan búcsúcsókokat (34–35.), az „eltakarni” pedig a „halni” főnévi igenév rímpárjaként a „Nem tudjuk már magunkat megcsalni” (11.) és a „... nem tud vizsgálni” (35) sorokat idézi. Az én-te-ők hármassága, a ráborulás, az eltakarnás motívumai, a „mint letört karóra a rózsák” hasonlata, az egész kép térbeli strukturáltsága a második periódusra utal, ahol a halál mint az eltakarnó, megszépítő, csupán esztétikai funkciót betöltő hó-alá-kerülés ábrázolódik. Az én itt az utolsó szakaszban már nem a „földött”, hanem az „alatt” pozíciójában van, így a halál rémületét az asszonyi jóság nem előle, hanem a fölül, a kívül maradók elől takarja el; az én halál-rémületéről, a halál minden késleltetésének kudarcáról egyetlen felkiáltás ad hírt: „Oh jaj, meg kell halni, meg kell halni” (60.)] Az egész vers egy képből nő ki, az ősi szülőhegy első szakaszban megjelenített képből. Leírása egyetlen fokozás: a megragadott elmúlás-mozzanat teljes pusztulássá növesztett ábrázolása. A fokozás időponthoz kötött és időbeli: a pusztulás egyre nagyobb mértéke ősi folyamat eredménye, s ennyiben valószerű, megjelenítési eszközeiben azonban nem adekvát: természeti jelenség emberi szférából vett kifejezésekkel ábrázolódik, s a pusztulás ezáltal időponthoz nem kötötté, időn kívülül válik, önmagán túlmutatóvá. A cím, az *Ősz és tavasz között* kettős értelmezésének lehetőségével előre jelzett kettősség, amelyre a vers épül, s amely a nyolcadik szakaszban válik nyilvánvalóvá: folyamat és állapot kettőssége rejtve már itt jelen van. A természet téli halála mint *folyamat* mozzanata és az ember halála mint *folyamat* eredményezte *végző állapot* vetődik itt az „én”-t megrettentően egymásra. A folyamat valóság, az állapot vízió; a képtől való menekülés, a kép estébe, hóba, gyermekkori emlékebe burkolása, az időbeni eltávolodás a természet számára a halál-állapot megszűnését, az ember, az „én” számára a halálvízöz valósággá válását jelenti. A tragédia teljes nagyságban akkor bontakozik ki, amikor a kilencedik és tizedik szakaszban feltárul annak lehetetlensége, hogy az alkotó „én” halála az emberi közösségben lejátszódó folyamat mozzanataként legyen felfogható. A megfordítás, a természeti sikertelen átvitele az emberire teljesíti ki az „én” halálának társadalmi oldalát: a halál itt minden minden természeti és emberi értéktől való megfosztódás, mint egy magára maradt egyén szétbomlása jelenik meg.

S most, mikor befejeztük az *Ősz és tavasz között* számunkra legjelentősebbnek tűnő, a mű szimbolikus tartalmának létrehozásában legfontosabb szerepet betöltő motívumstruktúrák leírását és értelmezését, azt kellene megvizsgálnunk, hogyan módosíthatná interpretációnkat a mű emblémastruktúráinak vizsgálata. S itt válik minden műértelmezés nyitottá, lehetőségei szerint végtelenné — vagy szubjektívvá. Ahhoz ugyanis, hogy a mű elemeinek, struktúráinak emblémafunkcióját épp oly interszjektív érvennyel megállapíthassuk, mint motívumainak funkcióját, egyre növekvő számú vizsgálatot kellene elvégeznünk. Néhány példán megvilágítva a feladatot: az *Ősz és tavasz között* ritmikai struktúrája emblémafunkciójának feltárásához szükséges lenne valamennyi hasonló ritmikai szerkezettel rendelkező szöveg értelmezése. Hogy ennek a munkának csupán részbeni elvégzése, Babits tíz szótagú trocheusi művének kapcsolatba hozatala a költő más ugyanezen mértékű versével, a magyar, valamint európai előzményeivel emmnyivel képes gazdagítani, finomítani az *Ősz és tavasz között* interpretációját, ezt kiválóan példázza Gáldi László referátuma, amely az MTA I. Osztálya Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának 1968 novemberi verselemző vitáülésén hangzott el. Ha abból a tényből indulunk ki, hogy Babits művében szerepet kap az évszakok változása, csupán a Világirodalom Gyöngyszemei sorozatban megjelent *Évszakok* c. kötetben 199 művet találhatunk az összehasonlításra. De egyetlen sor emblematikus értelmezése is rendkívül távoli kapcsolatok felvilágosítását eredményezheti. Németh G. Bélát például a „mint a letört karóra a rózsák” (58.) sor a bevezetőnkben már említett tanulmányában a századforduló neozentimentalizmusára, a praeraffaeliták hortus conclususára emlékezteti, számára ez a hasonlat ezekre a stílfajtákra „játszik rá”. A praeraffaeliták felidézésével azonban máris újabb azonosítások előtt nyitottunk kaput: mennyivel erősebb lesz a sor kapcsolata a képpel, amelyben előfordul, ha felsejlik mögötte J. E. Millais praeraffaelita festő halott, víz színe alá merülő, virágokkal borított Opheliája.

A kérdést tehát így kell feltennünk: mikor elengedhetetlen egy mű emblémáinak a feltárása?

Két esetben feltétlenül: ha egy elem motívikusan nem értelmezhető, illetve ha a művön kívüli elemekkel való paralelitások feltűnően nagyszámúak és közösen interpretálhatók. Az *Ősz és tavasz között*-re ez utóbbi vonatkozik. Alig van ugyanis olyan eleme, amely ne utalna más Babits műre. Csak az évszakok ábrázolása kapcsán rokonítható az *Újabb versek* következő darabjaival: *A meglódult naptár*, *A gonosz hortenziák*, *Karácsonyi lábadozás*, *Emlékezés gyermekem telegre*, *Esős nyár*, *Búcsú a ryárilaktól*, *Adventi kód*, *Zsendül már a tavasz*, *Talán a víz-özön*. A paralelizmusok egyenkénti felsorolása oldalakat venne igénybe. Itt csak mutatóban közölhetünk néhányat. A 49–52. sorra: „Barátaim elhagytak engem” (B. M. *Összegyűjtött versei*. Bp. 1963. 510.), „Ki volt hívem, elbújt, / hívem, nevem elhullt” (509.), „S tündööm: ki lát még, és ki szeret? . . . / Engem az ellenség is elfeledt” (583.) stb. A második periódusra: a *Régi szálloda* c. vers, „az élet emlékét a hó takarja” (40.), „A hó szőnyegébe puhán süpped

a láb,/ mintha dunyhán menne" (531.), „Kislányunk nem akar még lefeküdni, elaludni, /még nem játszott eleget ma, panaszkodik síró szájjal./ Így sírunk talán ha majd a Halál akar ágyba dugni:/ mikor már rég megbékéltünk a mindennapi halállal" (487.) stb, stb. Két mű pedig az egész Ősz és tavasz között előverseként fogható fel: a *Szőlőhegy télen* és a *Képek és jelenések* ciklusaiból az *Őszi harangszó*. Külön tanulmányt igényelne — és elsősorban Babits egész költészetére vonatkozó eredménnyel járhatna — ezeknek a paralelizmusoknak a feldolgozása, mint ahogy Németh G. Béla említett írása az irányokra, korokra, stílfajtákra, műfajokra és más költőkre, egyes műveikre történő utalásokból tanulmányra való következtetést tudott levonni.

Mégis miben lehetne összegezni ennek a hatalmas emblémrendszernek a *műbeli* funkcióját?

A halál elidegeníthetlenségének indirekt kifejezésében. A szöveg elkezdődik, s minden csak idézet. Vizsgáljuk meg megegyeszer az első szakaszt. Mi ez? Látszólag variációk régi verssorokra: „Az idén korán kilelt az ős/ széltől lúdbőrzik saraink puhája" (213.) — „s a pince tikkadt melegen / pihennek boldog óborok" (321.) — „Az egész szőlőhegyet látni most, / a hegy húsát most látni meztelen, / mint ájult hölgy, mutatja fesztelen / felt formáját, a gömbölyút, csinost". (40.)

A szöveg megkezdődik, s minden csak idézet. ~~É~~ minden idézet az én törvényszerű, magányos, fizikai-emberi pusztulásának szimbólumává szerveződik...

Bernáth Árpád