

Rába György Az ünnepről a hétköznapi ünnepek felé

Rába György
Az ünneptől
a hétköznapi ünnepek felé
Babits és a százéves Nyugat költői



Argumentum

A borítón levő fényképen Tóth Árpád, Beck Ö. Fülöp,
Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Osvát Ernő és Gellért Oszkár
a budapesti Múzeumkertben látható 1923. május 30-án.
Török Sophie felvétele. A Petőfi Irodalmi Múzeum tulajdona

Rába György

AZ ÜNNEPTŐL
A HÉTKÖZNAPI ÜNNEPEK FELÉ

BABITS KISKÖNYVTÁR
Szerkeszti SIPOS LAJOS

1. Sipos Lajos: Új klasszicizmus felé ... Budapest, Argumentum Kiadó, 2002.
2. Basch Lóránt: A Bamgarten Alapítvány történetéből. Tanulmányok, cikkek. Szerk. Téglás János. Budapest, Argumentum Kiadó, 2004.
3. Rába György: Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé. Babits és a száz éves Nyugat költői. Budapest, Argumentum Kiadó 2008.
4. Közelítések ... Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján. Szerk. Nédli Balázs, Pienták Attila, Sipos Lajos. Szombathely, Savaria University Press, 2008.
5. Vilcsek Béla: A drámaíró Babits. Budapest, Argumentum Kiadó, 2008. Megjelenés előtt
6. Némediné Kiss Adrien: „A fiatal lélek örökös főnix”. Motívumelemzés és szöveg-összehasonlítás. (Babits Mihály: Halálfiái). Budapest, Argumentum Kiadó. Megjelenés előtt
7. Buda Attila: A legutolsó Babits-regény: Elza pilóta. Monográfia. Megjelenés előtt

Rába György

AZ ÜNNEPTŐL
A HÉTKÖZNAPI ÜNNEPEK FELÉ

Babits és a százéves Nyugat költői

Argumentum

Készült az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanészékén.

A kötet Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Borító- és kötéstervezés

BANGA FERENC

© Rába György, 2008

ISBN 978-963-446-486-0

ISSN 1589-2328

A kiadásért felel Láng József, az Argumentum Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Pienták Attila

Tördelte: Nagy Erika

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

TARTALOM

A NYUGAT POÉTIKÁINAK METAMORFÓZISAI	7
VALAMI A BELSŐ FORMÁRÓL	
<i>(Egy kompozíciós elv költészetben, prózában)</i>	17
CSODÁLATOS UTAZÁS	
<i>(Egy toposz alakváltozatai)</i>	42
BABITS EGY KÉSEI VERSTÍPUSÁRÓL	
<i>(Prózából költészet: Restség dicséreti)</i>	66
AMIKOR A KÖLTŐ BÖLCSELŐ IS	
<i>(Az esszéíró Babits)</i>	84
A VERSÍRÁS MINT ARANYCSINÁLÁS	
<i>(Babits leckéi a költészetből)</i>	94
A VALÓSÁG ÁTLÉNYEGÍTÉSE	
<i>(Babits, a mesélő lírikus)</i>	112
A KÖLTŐ MESSZI ROKONAI	
<i>(Babits a világirodalom áramában)</i>	132
PÉLDÁZAT A HUMÁNUMRÓL	
<i>(Babits: Jónás könyve)</i>	154
HÉTKÖZNAPOKBÓL ÜNNEPET	
<i>(Babits egyik verstípusáról)</i>	163
KOSZTOLÁNYI SZEMÉLYES KAMARADRÁMÁI	
<i>(Életrajzi áttűnések prózában és versben)</i>	170
EGY HIMNIKUS KÖLTŐ	
<i>(Hajnal Anna költészetéről)</i>	180
A ROMANTIKA ÖRÖKÖSE	
<i>(Jékely Zoltán lírájáról)</i>	186
ÁSATÁS EGY KÖLTŐ-KIRÁLY UDVARÁBAN	
<i>(Egy posztumusz Weöres-kötetről)</i>	199
A FRANCIA IRODALOM HELYTARTÓJA A NYUGATBAN	
<i>(Gyergyai Albertről)</i>	208

UTÓSZÓ	217
JEGYZETEK	219
A KÖNYVBEN SZEREPLŐ ÍRÁSOK	
ELSŐ KÖZLÉSHELYEI	243

A NYUGAT POÉTIKÁINAK METAMORFÓZISAI

Beszélhetünk-e egyáltalán a *Nyugat* költészettanáról? Ha igen, mi-
ben állnak jellemző jegyei, és ez az ars poetica milyen változásokon
ment át?

Korlátozott idő alatt csak úgy válaszolhatunk valamelyest is ér-
demben, ha mintegy a végpontról visszatekintve, azaz a két háború
közti szakaszt középpontba állítva szólunk, továbbá ha a nagyokra
összpontosítunk, természetesen példák erejéig a kismestereket sem
rekesztjük ki a panorámából. Munkahipotézisül elfogadhatjuk, hogy
a háborús összeomlás tudatosodásával a történelmi, a forradalmakban
és bukásukban a társadalmi, az avant-garde honi fölbukkanásában,
majd Ady halálában az irodalomtörténeti változás erős indítékait fel-
tételizzük, és ebben a három-négy évben jelöljük meg a Babits halá-
lával, 1941-gyel záruló korszak kezdetét. Ugyanakkor a századelő,
mint előzmény mérlegelésekor értelemszerűen gondolunk a francia
szimbolizmus és dekadentizmus, illetve a német-osztrák Jugendstil,
a szecesszió hatásával is.

A nyugatosok költői magatartásának szembetűnő közös vonása
az értékek rangrendje, melynek csúcsán a tragikum áll. Ady hány
gnómája idézhető a tragikum végzetszerű fölfogására: „Megfagy-
nak, kik engem szeretnek” (*A jégcsapszívű ember*); „Nem valók az
izzadt mezőkre / Efféle bolond és nagyszerű, / Szent égi komédiák”
(*A szivárvány halála*). Még magyarság-képét is a tragikum hatja át:
„nekünk Mohács kell”, mert ez a magyar fa sorsa. Szerelme is tra-
gédiára ítéltetett; héjanász az avaron, s ha biztatót ír a szerelemhez,
víziójában akkor is jelen van a halál. A pályakezdő Kosztolányi hőse
az örült, a gyilkos és *A bal lator*-hoz ír ódát. Utóbb a szerencse rab-
szolgáját dicsőíti, a kártyást, beszélgető-társai a holtak és vágyát az
örök iniciále-festés reménytelen mozzanatában nagyítja ki. Az induló
Tóth Árpád lírája is számadás a szenvedésről; költői Énje a magány

végzetét hordozza, s még találkáit megörökítő versei is a búcsúról, lemondásról szólnak (*A vén ligetben*, *Légyott*). Juhász Gyula versei ugyancsak az útszélre került Én önarcképét rajzolják ki, Somlyó Zoltán francia mintára „elátkozott költő”-nek nevezi önmagát, s az átok legendájának festi életét (*Sötétben*). Tragikus életérzésük közös gyökere a dekadentizmus dacos szembenállása a pozitivizmus aggálytalan derűlátásával, s ha ez alól kivétel Ady fölfogása, magyarázatát alighanem Nietzsche bátorításában kell keresnünk, hiszen ő próbálta a tragikumhoz az életigenlést is hozzárendelni.

Babits tragikum-fölfogásának tárgyi ösztönzője az antikvitás. „Klasszikus álmok”: második kötetének ez volt eredeti címe. Vonzó-dása nemcsak tematikus (*A Danaidák*, *Protesilaos*), hanem magára is ölt ókori álarcot; *Héphaisztosz-át* Füst Milán a költővel azonosította.¹ Ha ebben is Nietzsche példájára, a dionüszoszi tragikum-elvre ismerünk, kétségtelen, hogy Babits a természetből, a tücsökszóból is a tragédia üzenetét hallja ki (*Az őszi tücsökhöz*), s a dologi világban a személyiség meghaladhatatlanságának végzetére eszmél (*Névjegyemre*). Ez azonban már egy második felvonás. Jóllehet indulásakor már magáénak vallja a tragikus életszemléletet, ahogy ezt pl. a *San Giorgio Maggiore* személyes drámája előadja, ugyanakkor perben áll vele. Ez érteti meg az ironikus feldolgozást a *Mozgófénykép*-ben, játékos „fölfüggesztését” az *Aliscum éjhajú lányá*-ban, pítőreszk ellenpontozását a *Messze... messzé*-ben, groteszk színezését a *Golgotai csárdá*-ban. A háborús évek Babits-lírája a valóságos tragédiáról ad számot. Mindenesetre Ady és Babits az, aki egy teljesebb világképért a tragikum kiegyenlítésére törekszik.² Babitsot filozófiai nyugtalansága a világ tarkaságának művészi leképezésére csábítja, és arra ösztönzi, hogy költészetét „világtükörré” tegye. Még stílusában is ütköztetni kívánja a „felhőset a vaskossal”.³

A nyugatosok másik jellegzetes poétikai sajátossága a rendkívüli témaválasztás. Kosztolányi kedveli a lét határhelyezeteit, a gyászmenetet, az ingaórát, ha megáll, s ha vonatról ír, a vészfékre figyel vagy éppenséggel *A holtak vonatjá*-t látja. Ady szimbolikájában seregnyi a valóságba zúduló lidérces lény, az ős Kaján, a jó Csönd-herceg, *A Sionhegy alatt* Isten-látomása. Tapasztalati élményeiből is a rend-

kívülit emeli szívesen a költészet rangjára, a templomból kiáradó gyülekezetet (*A Kalota partján*), a háború születését (*Emlékezés egy nyár-éjszakára*), az útmenti feszület emlékképét (*Krisztus-kereszt az erdőn*), és még zsánerképei is a kivételes pillanatot ragadják meg (*Tavasza a faluban, Májusi zápor után, Fedjük be a rózsát*). A nyugatosokat gyakran ihletik ünnepi alkalmak, pl. a koncert élménye. (Karinthy: *Hang-versenyen*, Juhász Gyula: *Térzene*, Nagy Zoltán: *Zene-kari hangverseny* és Kosztolányi kötetnyi ciklussal aranyozza be az *Őszi koncert-et*.) A sorsváltó szituációk a kismestereknek is kitüntetett költői tárgyai. (Turcsányi Elek: *Színész a színjáték után, Éjjel a váróteremben*; Kemény Simon: *Napos februári dél a Dunaparton*.) Alig akad köztük valaki, akit a *híd* motívuma ne ihletett volna meg. Megszólaltatják a szecesszió nem egy különleges, egyszersmind tipikus motívumát is, pl. megünneplik a tánc élményét. (Tóth Árpád: *Tánc*, Juhász Gyula: *Salome*, Nagy Zoltán: *Salome hétfátyol-tánca*.) Választott napszakuk az este meg az éjszaka, márpedig a legújabb lélektani kutatások szerint ez a depresszió fokozódásának periódusa: a megállapítás közelebb visz a nyugatosok alkonyi-éjszakai versei tragikumának belső realitásához.

Babits előszeretettel fürkészi a rendkívülit a fantasztikumban; *Fekete ország*-a többértelműen utalhat a halál birodalmára, de a logika végvidékére is. Hasonlóan kettős, alkalmasint a nietzschei 'örök visszatérés' elvének mintájára, *Az örök folyosó* kicsengésének értelme,⁴ a *Vakok a hídon* fantasztikumát a kép-vers tipográfiai jelentésismétlése öregbíti. A fantasztikum ugyan nem a tragikum ellenpólusa, de mint-egy idézőjelbe teszi, s Babits poétikájában így válik a tarka, a teljes élet eszményének jegyében az esztétikai színekép fontos kiegészítőjévé.⁵

Tóth Árpádnak a szépség, Juhász Gyulának a művészetek édene jelenti a tragikum ellensúlyát. A szépség az időtlenség hona, ott megszűnik a konfliktus, a világfájdalom. Tóth Árpád narkotikumul az eleven, érzékletes részletekbe feledkezik, néhány „nappali” verse nyíltan magasztalja a szépséget (*Az arany park, Április*), és a „bús elégikus” verőfényes himnuszt ír hozzá (*A rubinszárnyú Cherubhoz*). Nagy Zoltán a gondolat születését egy antik lépcsőn lépkedő pávának látja:

íme, még a tudat folyamata sem más, mint színes, dekoratív látomás (*Páva a lépcsőn*). Juhász a művészet nagyjaihoz írt tiszteletadásaiiban éli át a mostohának érzett tapasztalat átlényegítését: verses köszöntéseinek se szeri, se száma. A szépség szinte vallásos hite Babits 1911-ben megjelent kötetében szembeötlő. *Más egek reményét* ünnepli ódája a Szépséghez, a *Pictor Ignotus* valósággal képzőművészeti Pantheont állít föl, és irodalmi szentjeinek ő is verssel hódol (*Arany Jánoshoz, Homérosz*).

Nemcsak órák az élet helyett, de a művészet is. Pedig a fiatal nyugatosok verseiben ott az élet, de úgyszólván mindig valami zárt térben. Tóth Arpád kedves színtere a szoba (*Intérieur, Meddő órán, Egy leány szobájában*, stb.), egy mulató vagy ivó (*Orfeumi elégia, Kisvendéglőben*), s még a természetnek is miniatürizált változata. (*A vén ligetben, A parkban, a Déli derű* tópartja, a kert alja a *Vergődés-ben*, stb.) Egy ideig ezután is beleoldódik egy-egy természeti tárgy látományába (*A fa, A kút, Gesztenyefa-pagoda*), máskor valamely bensőséges helyzetbe (*A vénülő folyamnál, Duruzsoló tűznél*), s legföljebb elvágyódása ível át a szűk teren (*Evokáció egy csillaghoz*). Juhász színtere *A régi hónapos szoba*, a kávéház (*Kávéházi bánat*), az utazásból a veszteglés jelképei ragadják meg (*Falusi átlomás, A bakter*), s több verset ír a végeken belérögzült életérzésről. Ugyanakkor ő az, aki a tragikumtól és az ünnep fenségétől elszakadva az intim szférában lel ellenpontot, de idillje maga is zárt tér (*Szögedi intérieur, Tiszai csönd*). Kosztolányi első kötetének a programmal fölérő *Négy fal között* címet adta, s a könyv több verse világít az időből kiszigetelt szituációra (*Az árkádok alatt, Empire-szoba*). Ciklusa, *A szegény kisgyermek panaszai* egy lezárt életszakaszt változtat olyan térré, amelyben a lét számos határhelyzete kinagyítható.⁶

Babits képzetei is beleütköznek a zárt tér korlátaiba, izgatott fantáziája azonban ismételten túllendül rajtuk. A *Sunt lacrimae rerum* egy szobabelsőt nöttet az élettelen világ antropomorf szenvedéseinek kifejezésévé, *A világosság udvara* egy alantas tárgynak kölcsönzi a hősi élet jegyeit, a *Merceria* kirakati próbabábuja a csonka sors deheroizált megjelenítése. Babits zárt terei ellen hat a nyitott formák vonzása, az esztétikai ellenpontozás csakúgy, mint a tudat-

folyamnak kompozíciós elvvé avatása (pl. *Anyám nevére*), továbbá a disszociációs gondolkodás, a reflexiókkal gazdagított analógiás föl-sorolás szerkezeti eljárása (*Tüzek, Paris*). De ezt az eljárást csakhamar áthatja egy benső életírás eszménye: az *Esti kérdés* a bergsoni teremtképzethez még a szintaktikában is érvényesülő lendületével idézi elénk egy személyes élet lehetőségét. A vallomásos sorsé-nek hasonló, ha nem is ennyire nagy lélegzetű alakváltozata a *Julius, A régi kert*.⁷

Egymástól is elválasztó, több évtizedes ütemkéséssel iktatta a *Nyugat* nagyjai közé a kritika Füst Milánt és Szép Ernőt. Ilyen utólagos elismerést mindig az indokol, hogy a kései koszorú a közös törekvé-sektől eltérő vagy velük párhuzamos szemléletet, stílust jutalmaz. Füst Milán egy megtagadott világ helyett épít föl egy másikat, írta Radnóti.⁸ Ám ezt teszi Juhász, Tóth Árpád, eleinte Kosztolányi és még sokan, csakhogy személyes jelenüket homályban tartva, a de-kadencia jegyeivel uniformizált lelki élet kifejtését variálják. Költői magatartásukra nem kevésbé illik – a vallomásos líra ellentétéül – a szerepjátszás meghatározása, mint Füst Milán vizionárius világára. De ha meggondoljuk, az érzelmi, gondolati, akarati tényezők mellett a képzelet is a személyiség egyenrangú összetevője, Füst Milán hol középkoriasnak, hol az *Ezeregyék* örökségének tekintett lírája fölöt-tébb egyéni élet kifejezése, bár életrajzi meg-nyilatkozást senki se keressen benne.⁹ Szép Ernő játszinak, kedveskedőnek olvasott lírá-ját a tragikus pátoszt becsülő kortárs kritika másodlagos jelenségnek fogta föl. A későbbi dezilluzionista nemzedékek ébredtek épp köz-nyelvi, társalgó dikciójában, bensőséges közléseiben, gyarló motí-vumokat magához ölelő lírájában hiteles költőiségre.¹⁰ Ugyanakkor Ady haláláig mindketten végérvényessé alakították poétikájukat, ezért a *Nyugat* költészetének két háború közti sorsához már semmit sem tesznek hozzá.

Mi történt a háború után a *Nyugat* tragikus pátoszával, ünnepi étoszával, a zárt terek kényszeres motívum-változataival, mindaz-zal a költészettani jelenséggel, melynek helyét a világirodalom tér-képén a szimbolizmus és dekadencia, illetve a Jugendstil poétikai környezetébe kell helyeznünk?

Képtelenség észbe nem vennünk, hogy a *Nyugat*nak már a háború alatti története egyidejű az avant-garde világszerte terjedő népszerűségével. Magyarországon föllép Kassák és folyóiratai az új formateremtés hazai életrealitását bizonyítják. Az utóbbi évek Ady-kutatása ismételten rámutatott, a költőnek a háború alatti, sőt már több korábbi verse drámaian vázlatos dikciója mennyire rokon az expresszionista előadásmóddal, noha közvetlen hatásról nem beszélhetünk. Mindenesetre *A halottak élén* Adyja már túllépett a szimbolizmuson és a költői monológ útján a belső beszéd művészete felé fejlődik.

A *Nyugat* költői közül Kosztolányit és Babitsot foglalkoztatta annyira a hazai avant-garde, hogy a kritika mérlegére is tegye.

A fiatal Kosztolányi lázadását, különállását, valamint a határhelyzetek iránti előszeretét az expresszionizmus Werfel-i válfajának ösztönzésére fölváltja az együttérző magatartás, a részvét világnézete.¹¹

Új ihletője a családi kör, és a hétköznapi szereplőire figyel: a krakkói táncosnő helyett a szenvedő anyákra, jajongó Énje helyett önarcképét kisfia kórházi ágyánál szorongó alakjában festi meg, tekintete a villamoson utazó özvegyen időzik, s modellje immár nem a gyilkos, hanem a gépirónő. Fő erejét Tóth Árpád a jelzőkben nevezte meg, ezzel szemben Kosztolányi líráján fokozatosan elhatalmasodnak az elbeszélő erények, főként az ábrázoló megfigyelés, gyakori műfaja a zsánerrajz (*A kalauz, Régi pajtás szemüveggel*). A kritika, ahogy Bori Imre nemrég utalt rá, a novellistának és regényírónak a lírára átsugárzó tapasztalatát hozta szóba.¹² De szemléleten és magatartáson túl egy ideig hevesen érdeklik az avant-garde szabad vers lehetőségei, nem utolsósorban a közösségibb nyelvezetű dikció. Ha korábban a kései szimbolizmusra jellemző ámulás jellemezte is, a reális motívumok kinagyítása immár az expresszionizmus lényegkeresésével áll összhangban (*Piac, Aki ma meghalt, Zászló*).¹³ Látásmódjának változásával cseng össze, hogy átlép a zárt terek korlátozott szemléletén is. Azok az életrajzi tapasztalatok, melyek a háború végétől kitöltik a Kosztolányi-verset, kései nagy költeményeinek nyitányaiban már csak a lírai hitel jegyei: a lét alapkérdéseinek töprengve versbeszéde – a gyászé, a végső szembenézése, a sóvárgásé – egzisztenciális és kozmikus távlatok felé nyit. Ha a gyászbe-

széd tipikus helyzetéből indul ki, gondolat-menete egy esendő életutat bont ki az egyszeri létezés drámájává (*Halotti beszéd*), máskor az éjszakai álmatlanság pontosan megrajzolt környezetéből szárnyalnak megválaszolatlan kérdései a csillagászati tér látomásába (*Hajnali részegség*). A kései Kosztolányi is a régi titkot fürkészi, de ennek a versbe mintázott szellemi-lelki műveletnek a belső formája átláthatóbb, alapjában azért, mert beszédhelyzete retorikus. A *Számadás*-kötet versei a kifejtő bizonyítás művészetével, mértani tisztaságú linearitásával épülnek, ha a költői magatartás ódai (*Európa, Könyörgés az ittmaradókhoz*), ha esszéisztikus (*Ének a semmiről*), és akkor is, ha dalszerűen lírai (*Már megtanultam*). Kosztolányi retorikus költői előadásának gyökerei Bori Imre megegyező véleménye szerint kedves sztoikusainak stílusában keresendők.¹⁴

Tóth Árpád dekadenciája már második kötetétől módosul, ha úgy tetszik, föltisztul: világfájdalma elégiává szelődül, végzetét a környezet impresszionisztikus varázsa mindinkább elfeledteti vele. Egyszer egyszer a költői játék üveghangját is megszólaltatja (*Rímes, furcsa, játék*, utóbb: *Április, Áprilisi capriccio*). Lelki önmegfigyeléseit szenzuálisan testesíti: vágya „vén eke”, a bánat, a „renyhe szörnyeteg” polip-karokkal fonja át (*Az új tavaszra*), és gondjának batyuját említi (*Lámpafény*). Az írói nekrológok költészetét egységesnek, fejlődését „inkább csak érés”-nek minősítették.¹⁵ Csakugyan így van-e? Tóth Árpádot, akárcsak Juhászt, az avant-garde kísérletei valóban nem nyugtalanították. Későbbi stílusában azonban a dekorativitás realizmussá földiesedett, verse levegősebb, sőt dalszerűbb lett, amit változatosabb ritmikája, nem egyszer magyaros ritmusrendbe átjátszható trocheizálása is erősít (*Ifjonti jók mulásán, Elég volt a vágta*, stb.). Költői önvallomásában írja kései lírájáról: „több a titka / S nemcsak magad fájsz benne, de a tág / Egész világ! (*Hegyi beszédek felé*). Világfájdalmát csakugyan az egész világ fájdalomának kiéneklésére cserélte föl, s menekülve az időhöz kötött tragikum feltételei közül, magát az időt, és az idő szorításában békétlenkedő közösség sorsát fogja vallatóra. Az *Elégia egy rekettyebokorhoz* a hiábavaló vágyakozás meg a közösségi feszültség rapszodiája, majd bordalnak álcázott románcot szentel a népek mulandóságának (*Aquincumi korcs-*

mában), utóbb nyílt történetfilozófiai szkepszissel dolgozza föl újra a témát (*Erdőszél*). Szemhatára ilyen messze tekintő eszmével bővül, eszmével, de nem ideológiával. Zárt színtereiről is mind szívesebben – és gyakran nappal – lép ki a szabad természetbe, ahol a békétlen emberarc helyett a természet arctalan békéjét leli meg (pl. *Rozskenyér*). Már Szabó Lőrinc utalt érett lírájának „ kozmikus” természetére.¹⁶ Ifjúkori verse hallgatójául idézett egy csillagot, ám az *Evokáció...* önelemzése (vagy inkább: önkínzása) egyirányú monológ, míg a *Kaszáscsillag* mesteri retorikája a kozmoszba kivetített dialógus részeként váltogatja az emlékezést a megbeszélő, érvelő mozzanatokkal, hogy az eszmélkedés a variált expozíció természeti harmóniájában oldódjék föl. Sok rokon motívumú vers tanúskodik egy eszményibb világ vonzását sugalló, kozmikus képzetrajzásáról, mégpedig akár az emberközi kapcsolatok világúri távolságainak szemléltetéséül (*Lélektől lélekig*), akár az egzisztenciális szorongás megnevesítéséül egy képzelt űrutazás játékos fantasztikumával (*A Mars-on*). Feltűnik, hogy a Tóth Árpád-versre jellemző epikus előadás¹⁷ fölé kerekedik a klasszikus retorikai kompozíció, a szerkezet áttekinthetőbb, de az élmény a XX. századi poétika számos költői meglesztését kizárva *in vitro* rajzolódik ki. Költészettanának módosulását nem tudjuk irodalomtudományi fogalmakkal erőszaktétel nélkül jellemezni, mert dekadens és szecessziós szerepjátszó Énjét írta át valóságos, a természettudományi jelenségekben gyönyörködő, ön-életrajzi Énjének vonásaival, ám a vallomásos líra műszava, ahogy az amerikaiak használják a meghatározást, mégsem illik rá.

Amennyire Juhász szerepjátszása kevésbé volt látványos, bár ő is tapasztalati Énjének kifejezésére érik meg, pasztellszíneivel kevésbé eleven önarcképet is fest. Történeti szemmel viszont a csoportképen kibontakozik Karinthy Frigyes arcéle, akinek költő súlyát kortársai közül egyidejűleg Babits ismerte föl méltóképpen.¹⁸ De anti-romantikus utókorunk közel került a lecsupaszító elmélkedés lényegkereséséhez, a logika illúzió-romboló műtéteihez, melyek Karinthy tolla alatt a látszat prózája mögött valami igazság aranyát keresve, a költőiség új elemét tárják föl.

Már a fiatal Babits lírájában megfigyelhettük a tragikum ellen-

pontozását a humor, a groteszk, a fantasztikum sorselveivel, akár csak a zárt terek áttörésére tett eredményes kísérleteit, különösképpen a belső életírásnak emlékképekkel, esetekkel, hasonlóságokkal, azaz elbeszélő gesztusokkal gazdagított lírai darabjaiban. De költészettanát árnyalja a film művészetközi hatása: nemcsak közvetlen élményei tanúskodnak erről, hanem mozgófényképszerű versszerkesztése is. Már 1914-ben egy esti villamosút benyomásainak és belső visszhangjuknak egymásba játszó esetét a némafilmekre jellemző szaggatottsággal adja elő (*Haza a Telepre*), majd az *Egy filozófus halálára* súlyos bölcséleti eszmefüzése vibrál filmszerűen viszavágott (flash-back) emlékképekkel, az *Éji út* előbeszédre hangolt versnovellája közel- és totálképeket váltogat, és a későbbi évekből jellemző példa filmszerű látására és láttatására egy autót sebeseen pergő képeinek átnövése látszat és való kétesélyes kérdésfeltevésébe (*Vasárnapi impresszió, autón*).

Versbeszédének zaklatott jellegét erősíti föl átmenetileg az expresszionizmus hatása. Kassákról írt esszéjét vitairatnak szokás tekinteni, holott észrevehető benne a bekebelezés versengő vágya.¹⁹ Már a *Nyugtalanág völgye* korszakában megkísértette az avant-garde dúltságához illő stílus (*Új esztendő*) épp úgy, mint a karvezető beszédhelyzetében már-már a szabad vers lélegzetvételével recitált intésre, feddésre törekvés (*Zsoltár férfihangra*). A huszas években kaotikus lelki állapotokat expresszionista mintára kaotikus stílussal próbál érzékeltetni: szóköltészettel a beteg ember lázát (*Csövek, erek, terek*) és hasonlóképpen a nagyvárosba vetett egyén fölbolygatottságát (*Hússzigetek a kőtengerben*). A *Babylon egerei*-nek nyakatekert képeit a háborgó modern élettel egybevágó kifejezőmódnak szánja, és az *Egyfajta kultúra* félig-meddig dadaista szófacsarásaiból kiderül, a formabontást nem programnak, hanem egy tótágast álló világ disszonanciájához illő stílári diszharmóniának gondolta.

De az avant-garde kísértése csak közjáték Babits fejlődésében. Ars poeticájában a disszonancia minden fajtájának az a szerepe, ami az esztétikai ellenpontozásnak: arra hivatott, hogy az élet művészi illúzióját egy tarka metszetével minél teljesebben megjelenítse. A húszas évektől Babits költői eszmélkedésének prózai élethelyzetekből

hasít valamely egyetemesebb jelentéshez utat: egy kerítés fölújításától a hagyományörzés értékének hirdetéséig (*A gazda bekeríti házát*), az enyves fogón rabul ejtett legyek zúgásától a hányatott földi élet kifejezéséig (*Zengő légypokol*), a betegágyon fogyasztott gyümölcs élvezetétől az erotikus élmény magasztalásáig (*Gyümölcsbe harapva*) és még a *Jónás könyvé*-nek erkölcsi pátoszáat is komikus és nyers motívumok, ironikus felhangok teszik életszerűen hitelessé. 1921-ben közreadott cikkében Babits azt a művészetet vallja korszerűnek, „mely a konkrét formák örök éhségével [...] a leglelkibbet, a kimondhatatlant, elfoszlót” ragadja meg.²⁰ A kései Babits-vers transzcendens gondolkodást fed föl, bár nem szükségszerűen spirituálisat, ahogy a reális tapasztalat rendszeréből átlép egy metafizikai, etikai vagy történetfilozófiai gondolkörbe.

Ugyanakkor Babits a tudatfolyam meg a filmszerűség kompozíciós elvét továbbfejlesztve, immár, hogy a kortárs költészettudomány műszavával éljek, a *születőben levő vers* versét írja. A *Vers a csirkeház mellől* egy falusias életképből kiindulva a cselekvő és élvezkedő életformák közti erkölcsi választás érzelmi zajlását a környezet egyidejű eseményeivel összhangban, heves belső beszédként közvetíti, s ezáltal az élményt *in vivo* adja vissza, azaz a lelki dráma mintegy előttünk fejlődik ki. Ez a versalkotás a teremtő életlendület bergsoni elvének hiánytalan magáévá élését szemlélteti. Ugyanígy épül föl a *Szobafestés*, az *Elgurult napok*, a *Botozgató* és még sok kései remeke.

Beszélhetünk-e a *Nyugat* költészettanáról általában? Úgy vélem, a világlírásával összhangban és óvatos árnyalással a húszas évekig igen, utána minden fejlődés differenciáló természetéből következően csak egyéni ars poeticákat méltathatunk.

VALAMI A BELSŐ FORMÁRÓL

(Egy kompozíciós elv költészetben, prózában)

A belső forma fogalma nem ismeretlen a magyar irodalomtudományban. Erdélyi Jánossal polemizálva Arany János *Irányok* című tanulmánya a *Szépirodalmi Figyelő*ben (1860–61) említi a „belformát”. Követelményeiből kihüvelyezhető, hogy mit is értett belső formán. A „benső, lényeges költői formát” kéri számon a korabeli „népies” divaton. A verstan, allúziók, a költői nyelv: szókötések, a mondatfűzés külső formai jegyei ellenében egyértelműen a jelentés, az invenció szétsugárzó erejét fogja föl belső formául, és ezt, ahogy megismételt utalásai tanúsítják, a műfajok hangulati különmeműségével azonosítja. Így nem lép túl, nem léphet túl a klasszicizmus kánontiszteletén. A romantikát is megemésztett kor művésze, Kosztolányi utóbb így ír: „Az alkotó költők eredetisége kizárólag a belső formában gyökeredzik.” Fónagy Iván újabb könyve egy teljes fejezetben foglalkozik a belső formával. Bár ezen a címen retorikai alakzatokat és társművészeti párhuzamokat sorakoztat föl, a belső forma más fölfogásának is kaput nyit, amikor „a mondaton túli elrendezési törvényekkel, a tartalmi szerkezettel, a jelentés szintjével” ítéli egynek.¹

Gero von Wilpert vagy Welles–Warren kézikönyve nem önálló címszóval ugyan, de a fogalom forrásául Shaftesburyt, az ő elődjéül Plótinoszt nevezi meg.² De Shaftesbury a szép és jó hatékonyságáról elmélkedik, s ez az esztétikára, valamint az etikára tartozik, holott bennünket a belső forma a jelentés rendezőelveként érdekel. Plótinosz gondolatmenete még teleologikusabb: az abszolút szépség eszményét, emebben az isteni megnyilvánulását fürkészi. Esztétikatörténetek idevonatkoztatják még Platón *Phaidrosz*-át és a *Szümposzion*-t, de ő sem írt poétikát, és amit a mozgatóerőről mond, az nem más, mint ideatana. Közelebb áll problémánkhoz Arisztotelész, aki *Poétiká*-jában csakugyan tételesen szól a műalkotás formálóelveiről, köztük a *dia-noiáról*, amit leginkább a gondolati tartalom összességének értelmez-

hetnénk. De a *dianoit*, akárcsak a többi alakítóelvet, a tragédiához tartozóként vizsgálja, napjaink poétikai tárgya azonban már több műnemet is érint, hiszen a görög bölcselő korában még nincs mai értelemben vett regény vagy novella. Ráadásul ő a *dianoia* működését az alkotóra vonatkoztatja, és ez az utánzás, *mimészis* keretében valami általánost fölismerő mozzanat, azaz metafizikai természetű, így sarkalatosan ellentétes a belső formát heurisztikusan kereső műértelmezésünkkel, valamely teremtetelvel, mely egyszeri alakváltoztatásban mutatkozik meg.³

Mint minden fontos út, a miénk is Goethe bölcsességén halad keresztül. Eckermann-nal folytatott egyik beszélgetésében ezt mondja: „*Egy darabokból készült gép egyes részeit összeilleszthetem, és egy ilyen tárggyal kapcsolatban csakugyan beszélhetek kompozícióról, de nem akkor, ha olyan szerves egész részeiről beszélek, amelyek elevenen fejlődnek, és egy közös lélektől vannak áthatva.*”⁴ Goethével részben rokon, részben tőle eltérő módon belső formán azt a szerves egészet értem, mely a művet élteni, mozgatja anélkül, hogy minden egyes részét többé-kevésbé föltételezné, tehát nem azonos a teljes művel. Ehhez a nézethez közel áll a lengyel Markiewicz álláspontja. Megfogalmazása szerint a belső forma: „*a műben rejlő, azt belülről alakító alapelv vagy erő, s a tartalom és a külső alak egy-beforrasztásában nyilvánul meg.*”⁵ Amikor Fónagy a nyelv sorompóin túl, a jelentés szintjéhez rendeli a belső formát, hasonló nézetet fogalmaz meg.

Szemléltető képpel élve, a belső forma a mű szíve, létfontosságú szerve, de korántsem maga a szervezete.

Flaubert: *Bovaryné*

A *Bovaryné* a romantika körleírása egy asszonyi sors tükrében. Ez a mű *tárgya*. A regény „*iskolapéllda-forma elemzése a romantikus vágyaknak, szenvedélynek és következéseinek*” – írta Babits.⁶ A *Bovaryné* a fejlődésregény műfajába tartozik, szabatosabban: nevelődési regény, még ha negatív értelemben is. *Témája* szerint megismétlődő házasságtörés története. Ha ezt a „témát” előjeleitől a végkifejletig

követjük, megvilágosodik a mű élettana. „*Ez a regény inkább életrajz, mint következetesen végigvitt bonyodalom*” – vallotta Flaubert kedvesének, Louise Colet-nak írt egyik levelében.⁷

Amikor Emma föltűnik a színen, Bovary doktor beteggondozását segítő párnácskákat varr „*nagy vesződséggel*”.⁸ Nyilvánvaló, hogy házas tevékenységre nem termett; Bovary doktor lánykérése után Emma fantasztikus „*éjjeli, fáklyás esküvőről*” ábrándozik,⁹ ám a családi élet apró kellemetlenségei meglepik és lehangolják. „*Míg férjhez nem ment, azt hitte, szerelmes, de mivel boldogság nem lett a szerelemből, mint várta, úgy gondolta, bizonyára tévedett.*”¹⁰ Íme, baljós nyitánya egy házaselet asszonyi érzelmeinek.

Emma visszatekintő jellemzése szemlélteti, hogy milyen talajra hulltak első hitvesi benyomásai. Zárdaövendékként az ima előtti szövegfelolvasást képzelgő lélekkel hallgatta: „*Nyugodt látványokhoz szokott, ezért most a mozgalmas képek felé fordult. A tengert csak a tengeri viharokért szerette, a fűvet csak akkor, ha romok közt sarjadt.*”¹¹ Már tizenöt éves korában falta a kalandos regényeket, főként Walter Scottot: balsorsú hőseikkel érzett együtt, és heroikus történetekbe élte bele magát. A házaselet első hetei, hónapjai kijózanítják új helyzetéről szőtt álmaiból. „*Most nem tudta elképzelni, hogy ez a nyugalom, amiben él, ez volna az álmodott boldogság.*”¹²

De még hordozza magában a mesebeli kifejtlet romantikus vágyképét, mint valami hamuban sült pogácsát. Például skót falusi lakba álmodja magát férjével, „*aki hosszú szárnyú fekete frakkot visel, puha szárú csizmát, csúcsos kalapot*”,¹³ ezzel szemben a doktor nem felel meg az olvasmánybeli hősök egyetlen tulajdonságának sem: „*Nem tudott se úszni, se vívni, se pisztollyal bánni, s egyszer egy lovaglási szakkifejezést sem tudott megmagyarázni.*”¹⁴ Ez utóbbi hiányossága végzetes lesz.

Emma elégedetlenségét fölerősíti részvételük Andervilliers márkii estélyén Vaubyessard-ban. Az előkelő társaság, a választékos vacsora, a táncmultság és kiváltképpen keringőzése a vicomte-tal elkápráztatja. Hazafelé fogatukat lovasok előzik meg, köztük talán épp a vicomte-é. Emma az úton talált szivartárcát legalábbis az övének véli, és egy szekrénybe rejti. „*Vaubyessard-i utazása árkot hasított*

az életében” – tolmácsolja hangulatát Flaubert, aki az asszony újabb úrhatnámkodásaihoz hozzáfűzi még: „Meghalni vágyott, s egyszerűsmind Párizsban lakni.”¹⁵

Bovaryné céltalan epekedése feszültségbe nő át. „Különösen az étkezések idejét birta nehezen, elege volt a kis földszinti szalonból, a füstölő kályhájából, a nyikorgó ajtóból, az izzadó falakból, a nyirkos kőpadlóból; mintha élete minden keserűségét a tányérjába tálalták volna, és a levestől gőzébe a lelke mélyéből felszálló undor másféle párja is belevegyült. Charles sokáig evett; Emma elropogtatott néhány szem mogyorót, vagy az asztalra könyökölt, és azzal szórakozott, hogy kése hegyével vonalakat húzogatót a viaszosvászonra.”¹⁶ Ezek a vonalak mintha az asszony életének korlátait jelölnék ki. Ezt a jelenetet magyarázza *Mimesis*-ében Erich Auerbach, és az ő nyomán Georges Poulet hangsúlyozza, hogy a kis életkép Emma lelki-világát belülről világítja meg, ahogy például az emberi tudatot egy tányérral szemlélteti.¹⁷

Bovaryné feszültsége betegséggé romlik, ezért férje a környezet-változás gyógyhatásának reményében Yonville-be teszi át otthonukat. Az új kisvárosi közeg ismétlődő léthelyzetei alapján Bahtyin a *Bovaryné*-ban a megállt idő formateremtő szerepét látja.¹⁸ De így van-e?

Amikor a házaspár postakocsin Yonville-be érkezik, először az Arany Oroszlán fogadóba lépve találkoznak a helység jeles személyiségeivel, egyszersmind a kiteljesedő bonyodalom későbbi szereplőivel, mindenekelőtt Homais úrral, a patikussal, aki a haladás kritikátlan híve és az aprópénzre váltott voltaire-ianizmus képviselőjeként Emma rajongó romanticizmusának ellenpontja, s már ekkor kimondja egyik jelszavát: „Haladni kell a korral!” Jön Binet adószedő, a kispolgár prototípusa, Bournisien, az atlétatermetű pap, Homais állandó vitapartnere. A házaspárral együtt érkezett Lheureux textilkereskedő, balkézről zsaroló és uzsorás, a tűzhelynél pedig ott a történet egyik nagyramenendő szereplője, Léon segédjegyző, maga is elvágódó széplélek, akárcsak Emma. Flaubert ide és erre az alkalomra gyűjtötte az összeütközések szinte valamennyi szálának mozgatóit és áldozatait.¹⁹ Emma itt, a fogadóban vált először szót Léonnal, és így

jellemzi önmagát: „*Utálom a köznapi regényhősöket és a mérsékelt érzelmeket, amilyenek a valóságban vannak.*”²⁰ Ez a még mindig kordába szorított romantika nyilvánul meg, amikor ezután az asszony új lakásuk környezeti benyomásait átérzi: „*Emma már az előszobában érezte, hogy nyirkos ingként hull a vállára a vakolat hidege. Újak voltak a falak, a falépcső recsegett. Az emeleti hálószoba függőnytelen ablakaiban fehéres fény derengett. Valamennyire látni lehetett a fák hegyét és távolabb a félig ködbe fúlt rétet, a folyó mentén füstölő holdfényes ködöt. A lakás közepében egymás hegyén-hátán sublótífiók, palackok, függönyrudak, székek, aranyozott lécek meg matracok, a földön mosdótálcák – a két ember, aki a holmit szállította, ott hagyott mindent, rendetlenül.*”²¹ Ez az enteriőr a maga zűrzavarával előlegezi Bovaryné jövődő drámáját. Figyeljük meg a természet látványára, majd a fölfordult szobabelsőre vetett pillantásának ellentétét.²² Flaubert, aki a részletek éleslátója is, közvetve sejteti az ábrándok balsorsát.²³

De mindez csak előjáték. Mert lehet, hogy van a tárgyaknak könnyük, méregfoguk csak az emberi kapcsolatoknak van. Emma első tragédiája miniaturizált, pontosan: csecsemő méretű. Fiút remél, mert úgy véli, azt majd nem nyűgözik a női lét korlátai. Amikor megtudja, hogy lánya született, elájul. Dajkaságba adja az apróságot, és újra próbálja az életet. Léon és Emma sarjadó szerelme mintha a romantika megvalósulása volna, de a bátortalanok vonzalma nem realizálódik; a fiatalember Párizsba költözik.

Bovaryné kárpótlásul elkezd mindenfélét vásárolni. Rodolphe-nak, a közeli szoknyapecér földbirtokosnak már könnyű prédája. A mezőgazdasági vásáron a férfi udvarló szavaira Emmának előbb a kastélybeli est képei jutnak eszébe, majd Léon iránti érzései élednek újjá. Amikor Rodolphe-fal kilovagolnak, a férfi megkapja, amit akart, a nőt, Emma pedig ábrándjainak megvalósulását. „*Eszébe jutottak olvasmányai hősnői, és a házasságtörő nők lelkesült légiója testvéri, varázslatos dalt dalolt emlékezetében. Maga is mintegy valóságos része lett képzelgéseinek, most megvalósította ifjúságának hosszan tartó ábrándját...*”²⁴ Túláradó boldogságában drága ajándékokkal halmozza el Rodolphe-ot, ezzel adósságokba verve önmagát, kényel-

metlen érzéseket keltve a férfiban. Ahogy szenvedélye mélyül, úgy találja egyre elviselhetetlenebbnek otthonát; rábeszéli szeretőjét, hogy szökjenek meg. Ő maga képzeletben már álomvilágában andalog szerelmesével. Hívhatja is Lheureux-t, és útiruhát, bőrdöngőt meg pipere-táskát rendel hitelbe, óráját adva zálogul. Rodolphe azonban visszaretten, és a szökésre kitűzött napon kereket old. Bovaryné hosszan tartó súlyos betegségbe esik; ez életútjának első mélypontja, fél halál.

Hitvese kedélyét fölhangolando a jámbor doktor Rouenba viszi színielőadásra. Ott találkozunk az immár Párizs-viselt Léonnal. A régi vonzalom föléled, és a cinikussá ravaszodott ifjú eltökéli Emma elcsábítását. Egy későbbi alkalommal „*Párizsban így szokás*” fölkiáltással konflisba tuszkolja, és a kocsiban megvalósul első pásztorórájuk. Kapcsolatukban Emma ábrándjainak révbe érését szeretné látni: költekezik önmagára, a fiúra, találkáik színterére és díszleteire, miközben adósságai a körmére égnek, és Lheureux mind szorosabbra fonja köré hálóját. Emma díszelőadásnak tekinti együttléteit Léonnal, akit viszont zavar a házasesetnek ez az utánpótlása. „*Dermesztette a zsvajgó szerelem.*”²⁵ Lheureux végrehajtót küld Emmára, aki Léont venné rá sikkasztásra, és még Rodolphe-nál is kölcsönért alázkodik. Ám nincs segítség; öngyilkosságba menekül.

Minden, ami a regényben ezután olvasható, utójáték. A ravatal meg a temetés még összehozza a szereplőket, hogy Flaubert csoportképüket és egyéni vonásaikat kinagyítsa. A doktor egyre-másra fizeti ki Emma adósságait; elszegényedik, elmagányosodik, az asszony szerelmes leveleit is meglesi, nemsokára meg is hal; kislányuk egy távoli rokonhoz, majd gyári munkára kerül. A patikusnak viszont egyre szűkebb Yonville: tevékenyen publikál, és érdemei állami elismerését várja, ami nem is marad el. De mindez már nem „Bovaryné”. Ha Emma nem lép színre, nincs regény, bár az ő viszontagsága egymagában nem a mű teljes matériája. Bovaryné története az a *belső forma*, amelyhez a mű minden más mozzanata csupán kötőanyag vagy vakolat. Ez a belső forma pedig *leszállás az Alvilágba*, de alkalmazhatjuk rá a *pokoljárás* műsót is. A világirodalomból ismert toposz, melyet Flaubert egyszeri öntőmintába formázott. Wellek–Warren ugyan az Alvilágba való leszállást mint „*klasszikus eszközt*” a téma és a tárgy

részének tekinti a csatajelenettel egy kalap alatt, de épp a *Bovaryné*-ben tapasztalhatjuk, hogy ez a pokoljárás nem alárendelt rész, és ha nem az, akkor a téma pusztá eszköze sem lehet, hanem a művet alakító, életető erő, a közös lélek: itt a *leszállás az Alvilágba*, ahogy Ernst Robert Curtius a toposzt mint motívumot, klisé, emblémát, sőt műfajt holmi retorikai fordulatnál magasabb rendű egységnek fölfogta. Ez a regény belső formája.²⁶ Máskülönben, mint utaltunk rá, Bahtyin a regény színhelyét minősíti – tévesen – a mű központi tárgyának: a vidéki kisvárost, ahol minden és mindenki mozdulatlan. De a Bovary házaspár tragédiája, sőt Homais megdicsőülése sem ezt mutatja!

Pokoljárása első lépcsőfokára akkor jut Emma, amikor ráébred, hogy férje mellett szétfoszlanak álmai: ábrándja fölfelé tör, a tapasztalat lejjebb-lejjebb taszítja. Vendégeskedésük a kastélyban „*árkot hasít*” tudatában, mivel vágyait ott mások életében érzékelheti, amit magának is remélhet. Környezeti élményei viszont lefelé vezetnek: előbb az étkezések és köznapijainak naturális mozzanatai, majd új lakóhelyükön vadonatfriss otthonának zürzavaros enteriőrje hat rá tündérképeinek ellentétéként. A gyermekvárás reménye csalódásba fordul, a fiatal Léon iránti föllobbanása nem kaphat lángra, aztán viszonya Rodolphe-fal a vélt csúcsról szakadékbá sodorja. Amit ezután megérkezésnek hisz, szenvedélyes kapcsolata Léonnal, utolsó állomása alvilága előtt. Kritikátlan érzései ragadják a lelki, majd testi halálba.

Az európai kultúrkörben a pokoljárás ősképe Aeneas leszállása az Alvilágba. (Vergilius: *Aeneis* VI. 264–276.) Egyesek az *Odüsszeia* XI. énekében is alvilágjárást látnak, de ott a hős a felszínre idézi a holtakat, és nem maga ereszkedik világukba. Több joggal említhetnénk itt a *Gilgames*-eposzt, mégpedig Istár pokoljárása címén, csak hogy a sumer-akkád kultúráról Európa csupán a XIX. században szerzett tudomást, agyagtábláik még később kerültek elő. Vergilius tehát az ős, mint ahogy Dante is nem utolsósorban ezért választja kalauzául a Pokolba és a Purgatóriumba. A magyar irodalom nevezetes pokoljárója Zsigmond király lovagja, Tar Lőrinc. A XVI. századi *Peregrinatio Laurentii Taar* nyomán született meg magyar nyelvű beszámolója az írországi Szent Patrick barlangjában a túlvilággal tör-

tént találkozásáról, melynek rész-letét Tinódi históriás éneke őrzi.²⁷ Mégis Emma Bovary pokoljárásához időben és alkalmasint távoli ösztönzőként Balzac *Szamárbőr-éneke* (*La peau de chagrin*) belső formája áll. Raphael de Valentin nyomorának mélypontján mágikus számbőrhez jut. Ezután vágyai sorra teljesülnek, de ezzel arányosan zsugorodik a számbőr, életének ez a jelképe. A sóvárgások növekedésével, céljuk alkalmi, látszólagos elérésével közeledő halál a belső forma rokon fölfogása Balzac és Flaubert regényében. Wilde a *Dorian Gray arcképé*-ben a *Szamárbőr* példaadását követte, amikor hőse romlását, pusztulását híven jegyeztette portréjával.

Azt hihetnénk, Emma pokoljárásának ellenpontja férjének, Bovary doktornak a regénybeli szerepe. De a pusztító romantikus álmodozás igazi ellenpontja Homais, a patikus. A tudományos és társadalmi haladás eszméinek aprópénzre váltója a józan észben éppoly megingathatatlanul hisz, mint Emma a maga regényes ábrándjaiban. „*A materialista az igazi fanatikus. Flaubert már félig-meddig fölismerte ezt*” – írja Maurois.²⁸ Homais-nek amatőr gyógykovácsként és családi életében vannak eredményei, bár kudarcok is érik. Jellemrajza szatirikus. Amikor Rodolphe szökésének hírére Emma eszméletét veszti, Homais a vacsorához fölszolgált s egyébként a szerető búcsúajándékaként küldött sárgabaracknak tulajdonítja a rosszulletet. Hosszasan értekezik is a szagoknak főként nőkre gyakorolt hatásáról, s amikor a terápia gondolata fölvetődik, így szól: „*That is the question.*” Arcképén Flaubert pompás jellemfestése, hogy a patikus-sal még hozzátéteti félműveltségét szemléltetendő: „*Ahogy a minap az újságban olvastam.*”²⁹ Homais kitüntetés utáni becsvágyában mérlegeli közhasznúnak vélt, jelentéktelen tevékenységét. A regény végki-csengéséül megtudjuk, el is nyeri a becsületrendet. Thibaudet mutat rá, hogy a regénynek két nézete lehet: szól Emma Bovary kudar-cáról, de Homais sikeréről is,³⁰ más szóval a kritikátlan romantika károkozásáról, ugyanakkor az olcsó materializmus értelmetlen, de természetes társadalmi mennybemeneteléről.

A regénynek ebből a vetületéből érthetjük meg egyszeri belső formáját. Akik Emma Bovary előtt „az Alvilágba szálltak”, valami bölcs tanulságért járták meg a poklot, ki is jutottak birodalmából.

Flaubert hősnője azonban a halált kapja csodavárása ellenértékéül, Homais viszont, a felvilágosodás eszméinek kiárúsítója, saját mennyországába jut. A *Bovaryné* belső formája nem más, mint a helyrehozhatatlan, letális pokoljárás tükörképe a filléres materializmus megdicsőülésével párban.

A *Bovaryné* tanulsága szerint mi az állandó és mi az egyszeri valamely irodalmi alkotás belső formájában? Vergilius eposzában az alvilágjárás mítoszi, belső realitás, Danténál a társadalom erkölcsi képe. Emma pokoljárása az egyén hübriszéből, irreális életfölfogásból ered.

Vannak a létfeltételeknek, lelki életnek, interperszonális kapcsolatoknak olyan viszonyai, melyek az időben újratermelődnek, és az egyén más-más meglátásból ad rájuk más-más feleletet. Erős kánonokkal működő korokban, a klasszicizmus szellemében, a homogen teologikus világképű középkorban ezek a viszonyok sztereotípiákként jelennek meg, de a romantikától kezdve és kiváltképpen a XX. században az alkotó művész egyéni válaszai a jellemzők. Így ellentétben a sosem halálos végű pokoljárásokkal, Bovaryné a halálhoz jut el, amikor végigjárja az alvilágába vezető utat. Balzacnak az étellel összefüggően pusztuló számárbőre misztikus szimbólumként végzetes alvilágjárást példáz, Dorian Gray portréja hasonlóképpen, csak dekoratív, szecessziós szemlélettel.

A befogadás-lélektan beszél különböző horizontok, befogadó tudatszintek eltérésének fontosságáról. Jauss hangsúlyozza, nem utolsósorban Kant nyomán, hogy a tudat tapasztalatai és elvárásai nem fedik át egymást.³¹ Az ő fejtegetései azonban a mű információja és az olvasók megértése közti különbségre utalnak, azaz olyan problémára, melyet a magam meglátásából Thomas Hardy *A Gentlemen's Second-Hand Suit* című versével példázhatok. Hardy használt öltönye még egy zálogház ajtaján kínálja magát (*By the pawn-shop door*), ma viszont ilyen ruhadarabot turkálóban keresnénk. Jauss és elődei recepciós horizontelméletének egy belső és egy külső tényezője van: a mű és olvasója. A belső forma toposza, esetünkben az „alászállás az Alvilágba”, nem az olvasáslélektan tudatos, bár nem szándékos indítékának módosulásából származik, hanem a különböző

történeti tudatformák lenyomata, mégpedig a természetes változás törvényei szerint. Flaubert nem gondolt arra, hogy Emma tragikuma vergiliusi, dantei lejtőn halad, pedig mégis erről van szó. Így a belső forma mint valamely állandó toposz variánsa egyedi megjelenését az emberi sors különböző létmódjainak köszönheti, alapja lételméleti.

Versek belső formái

Első meggondolásra a vers belső formáját könnyebb meghatározni, mint a regényét. Tudjuk, mi a vers külső formája: ritmusterv, rím-képlet vagy rímtelenség, strófászerkezet vagy szakozatlanság, mondatfűzés az *enjambement*-t is ideértve, költői képek és természetesen a zárt struktúrák, szonett, stanza, rondó, villanella stb. Így mintha könnyebben kimondható volna, hogy a többi: belső forma.

Koránt sincs így. Ami nem külső forma, azért még nem kizárólagos belső forma. A külső forma egyik-másik eleme pedig jellemző alkotóeleme lehet valamely belső formának.

A *Mint különös hírmondó*-ról korábban azt írtam, hogy ez a hírnök „*Nietzsche Zarathustrájának igehirdető magatartását eleveníti újjá*”.³² Változatlan meggyőződéseim szerint a vers előképe épp a költő által is – részben – fordított Nietzsche-mű (*Így szólott Zarathustra*) főszereplőjének magatartásformája, mindamellett a költemény toposzértékű prototípusa a *híradás* motívuma, ezért már a homéroszi eposzok adtak rá példát, jelesül „*gyors hírnökként*” Antilokhosz, mikor tudatta Akhilleusszal Patroklosz halálát; mint tudjuk, ez a híradás lett közvetve Trója lerontásának egyik fontos előidézője.³³

De már a homéroszi eposzok énekmondói, maguk a rapszódoszok is ilyen hírhozók voltak. Ilion megvételének viszontagságos és véres történetét töviről hegyire elbeszélték, akárcsak az Odüsszeusz nevéhez fűzött csodálatos kalandokat. A *híradás* az európai kultúrkörben, később kivált a színművekben sorsdöntő toposz. Shakespeare *Ahogy tetszik*-jében De Bois Jakab így tudatja: Frigyes herceg egy remete intelmére szélnek eresztette seregét. Ebbe a sorba illeszkednek az igricek és a históriás énekmondók, köztük Tinódi, szóljon bár

Losonczy István haláláról, Kapitán György bajviadaláról vagy az egi vár hős védelméről. Babits hírmondója azért „különös”, mert *nagy hírként kiáltja, amit mindenki tud: ősz van!* Ez a hír, ez az üzenet azonban másféle tényekkel feleselve hangzik föl a hírnök száján. Ellenpontja a társadalom kortárs jelenségeinek, melyeket *a város lámpái* tárgyasítanak. Ezeket a hírhozó, ezzel is jelezve a természet, a kozmosz egészséges rendjét az eltorzult kérészéletű civilizációval szemben, nem látta *sem nagyobb*nak, *sem közelebbnek a csillagoknál*, és a „hír” még inkább sarkít a háborús készülődések, hadgyakorlatok mulandó céljainak és a tenyészet ősi erejének ellentétére.

Az ősz beálltáról szóló hír nem igazi újdonság, szándéka szerint éppen a változatlanságtól, történelem fölötti erejétől válik a híradás toposzána egyszerű, leleményes variánsává. *Őszi misszió*, ezen a címen olvasta föl Babits a Kisfaludy Társaságban székfoglalójául 1930 októberében, ezen a címen jelent meg kétszer is, mielőtt kötetben végleges címét megkapta. Birtokomban van egy följegyzés a *Versenyt az esztendőkkel* kötettervéről, és címe ott egy fél sor jogán: *Jó a fehér tigris*. A szőrehullató fehér tigris a tél, melyet a különös hírmondó beharangoz, a végkicsengés pedig a tél múlását is vizionálva, a természet körforgásának diadalát jelenti az „örült népek” háborúskodása fölött. Ez *Isten versének ritmusa*: erről a metaforáról írja beleélő plasticitással Nemes Nagy Ágnes: „*Mint aki egy rejtett, összenyomott kendőt gyűröget, először megmutatja a csücskét: óh szent Ritmus... átteszi az egyik kezébe: örök szerelem nagy ritmusa... átteszi a másik kezébe: évek ritmusa... aztán hirtelen előrántja, meglobogtatja a kibomló kendőt: Isten versének ritmusa.*”³⁴ Ugyanakkor a természet önmagához visszakanyarodó, ciklikus életének megjósolt fölülkerekedése az emberi faj töprengésein mérsékelt derülátó variáció egy másik, borúlátóbb toposzra, Nietzsche örök visszatérésére.

Babits hírmondójának közlése azért különös, mert egyáltalán nem rendkívüli: ősszel azt adja hírül, hogy ősz van, majd jön a tél, aztán az is elmúlik. Ez hírnek tautológia, hiszen régtől tudott természeti törvényt hírel. Ám a szerepjátszásnak minél nagyobb naivitásával teszi ezt, annál erősebb, évmilliók óta igaz törvényt nyilvánít ki – *örökké ég a felhők mögött*, ahogy hat évvel korábbi verse ujjongta.

Ennek a mohos, patinás igazságnak a hitelét, a nyílt szóval is ünneptelt Ritmus ritmikáját tudatosan rontott, torzított hexametek sorozata kottázza le. Az 1. hatlábú sor („*Mint különös hírmondó ki nem tud semmi újságot*”) uralkodó metruma a daktilus, rá is hangolt a homéroszi eposzok rapszódoszainak hősi hexameterére, csakhogy már itt az egyetlen kötelezően tiszta daktilikus láb, az 5. szabálytalan, a 3. láb pedig a hosszú ó-t erőszakosan rövidnek olvastatva illik csak bele a ritmusba. Illyés figyelmeztet, a költemény versbeszéde *fölföltörő és türelmetlenül tolongó szabad hexameteireivel*” mennyire a háborgó lélek lenyomata.³⁵ Nemes Nagy Ágnes a sorok gyakori, hatvanszázalékos átlábolására (enjambement) utal,³⁶ és ez a szintaktikai-verstani sajátosság ugyancsak a zaklatottság ritmikai hatását mélyíti el. De nem kevésbé igaz, hogy a versben több szabályos hexameter is akad, mégpedig a Babits erkölcsi elmarasztalását gnómákban nyilvánító sorok: „*balga az emberi faj, nem nyughat, elrontja a jót is, / százakon át épít, s egy gyermeki cívakodásért / újra ledönt mindent; sürgősebb néki keserves / jussa a bandáknak, mint hogy kiviruljon a föld és / a konok isteneket vakítva lobogjon az égig / szellem és szerelem...*”.

A vers ritmusa célzatosan alludál, utal a hősi énekmondókra, és amikor a költő hexameteireit lesántítja, a fegyvercsörgésben élő XX. századi ember beszédhelyzetére szabott hangszerelésben adja elő intelmét. Így a *híradás* régi toposzát nemcsak az *örök visszatérés* leckéjével telítette, hanem a hol szabálytalan, hol a profetikus intést szabályosan kizengető ritmussal egy nagy hagyomány légkörének figyelemkeltő perspektívájával elevenítette, a külső formával átfedésben öregbítve egy belső formát. Németh G. Béla a *Mint különös hírmondó* „alkotásmódja roppantul fölgazdagodott változatainak is egybeötvözését”, valamint „a klasszicitásra való határozott törekvést is s a szabadvers ötvözésének akarását is, a tudatmozgás rögzítésének szándékát is” méltatva a szerepösszegzés költeményének minősíti.³⁷ Nézete egybecseng a toposznak és egyéni célzatú átformálásának mint belső formának jelenlétével.

A toposzok közül a *csodálatos utazás* osztályába tartozik a *Hazám!* Elődei az *Odüsszeia*, majd az *Ezeregyéjszaka* Szindbádjának

természetfölötti kalandjai szárazon, vízen és levegőben, a barokk képzelet ihlette utazások, így Ariosto Astolfójának útja a Holdba, utóbb a romantika örökösének, egyszersmind fölszámolóinak, Baudelaire-nek és Rimbaud-nak a költeményei, *Az utazás*, mely a tapasztalati világ kiábrándító végességével szemben a végtelen lelki életbe veti dacos reményét, illetve *A részeg hajó*, az örök útra kelés apoteózisa. Vékony szállal idefűzhető Tennyson *Lótuszevők*-je, bár ez inkább a megérkezés keserédes idillje.

„Röpülj, lelkem, keresd meg hazámat!” A nyitány jelzi, ez az utazás nem fantasztikus környezetben, hanem a tudatban történik. Babits tájai részben valóságosak, szenzuálisan leírhatók, akárcsak a klasszikus és barokk elődökéi, még ha nem is mesébe illők, részben azonban allegorikusak, akárcsak a két francia remekműben. A költő én a szülőház, a szülőföld, a közigazgatási ország valóságából indul, aztán a szellemi hazába, sőt Európába, a világegyetembe emelkedve földrajzi, spirituális, mentális messzeségeket ölel magához a lelki kalandban. Ez az utazás úgy csodálatos, hogy helyben maradva győzi le a fizika törvényeit, de még a geopolitika korlátozásait is.

A bölcsőhelytől a kozmoszig röptető utazás egy másik toposz, a *mennybemenetel* (ascensio) erőterébe is juttat, és képzetkörének kisugárzása így kettős. Ám a vers még egy tagverssel, *Epilóg*-gal bővül, mely az érzések menetét az óramutató járásával ellenkező irányban írja le, a kozmoszból vissza a szülőházig, következésképpen a *Hazám!* belső formája harmadik toposszal dúsul föl, és ez megint az *örök visszatérés*. Ha írói portréről, irodalomtörténeti munkáról volna szó itt, ecsetelhetném a személyes tanúságtétel, a transzcendens gondolkodás, az erkölcsi küldetéstudat szerves egységét. De célkitűzésemhez híven beérem azzal, hogy rámutatok a vers mesteri polifóniájára, arra a párját ritkító művészi eredményre, hogy Babits egy közös színpék komplementer, egymást kiegészítő, kölcsönösen erősítő összetevőiként jelenít meg három különböző toposzt.

Az *Ádáz kutyám* a gazda intelme virgonc, csavargó hajlamú fox-terrierjéhez. Külső beszéd útján nemcsak a költő én szólal meg, hanem az eb kalandozásainak, viszontagságainak földidézésével dialógus alakul ki ember és állat között. A párbeszéd az ösztönlény és

a bölcs (sőt bölcselő) értelem közt zajlik. Ezért a vers a középkori irodalom óta ismeretes *test és lélek vitájának* a toposzát korszerűsíti.

Test és lélek vitája, *disputatio corporis et animae* az 1508-as Náador-kódexben olvasható *Visio Philiberti*, látomás a testet elhagyó lélekről: utóbbi az előbbi kárpálja, mert miatta jut pokolra. Mint költői tárgyat, ezt a helyzetet megverselte Nyéki Vörös Mátyás, de Horváth János több földolgozást is megemlít, többek közt Pázmány egy prédikációját és, mert betétül tartalmazza, Bethlen Miklós önéletírását, Arany János meg éppenséggel a középkori legenda nyomán kívánta megírni lélek és test vitáját, de kísérlete töredék maradt (*Melyik a bűnös?*).³⁸

Test és lélek dialógusa a *certamen* (vetélkedés) műfaji családjába tartozván, rokonsága kiterjedt. Babits versével nagyjából egy időben született Yeatsé (*A Dialogue of Self and Soul*), mégis az *Ádáz kutyám* igazi fölmenője a világi lírában Villon verse, *A szív és test vitája* (*Le débat du coeur et du corps de Villon*), azé a lírikusé, akiről irodalomtörténete többek közt így ír: „Egy lélek, aki mindenben átment.”³⁹

Babits és a sima szőrű foxterrier közti „vita” a nyugtalan eb megtestesítette indulati életforma, a nyers természet és a gondviselés bölcs belátása közti *certamen*, mely végkicsengésül az embert mint az én, az értelem képviselőjét hirtelen szerepváltoztatással egy felsőbb akarat beszélgetőtársává rendeli, ahogy előzőleg ő tette ebével. A Babits és kutyája „párbeszédén” átderengő spirituális eszmecsere a költői én és a kifürkészhetetlen, nagyobb gondviselés közt váratlan fénytörésben kettőzi meg a *test és lélek vitája* toposzt, ki is élesítve egyszeri jelentését.

Az évek során ismételten érték támadások *A gazda bekeríti házát* című Babits-verset. Valóságtartalma alkotói gesztusát kihívó elzárkózásnak, a konzervatív világnézet programjának bélyegezték. Ám a vers is az európai civilizáció egyik régi toposzának, a *mágikus körnek* az újjáértelmezése. Varázslataikat a sámánok egy elhatárolt körben hajtották végre, miként a római augurok is a szent esküvést vagy jóslatot az illetékteleneket kirekesztő körben fogadták. Titus Livius nyomán ilyen esetet örökített meg a fiatal Babits *Világhistória* című szonettjében (az *Illusztrációk mindenféle könyvekhez* 1. darabja), de

már első kötetének beköszöntője (*In Horatium*) az avatatlanokat kitiltó és a *Világhistória*-ban latinul idézett szertartásszöveget (*procul este profani*) magyaráítja.

A gazda bekeríti házát Babitsék Esztergom-Előhegyen történt nyárilak-építésének egyik mozzanatát örökíti meg. Egy hétköznapi cselekvés nő tágabb értelmű gesztussá. Ez a második jelentés a költőt egyidejűleg foglalkoztató gondra, „*a bokszbajnok ideálja*” elleni küzdelmére rímel. (Vö. *Új klasszicizmus felé* című esszéjével.) De Babits a szellem nélküli ösztönélettel vívott harcát az ellenfél elé emelt kerítés alakjában az emberiség egy régi magatartásformájára mintázta át. A vers a *Nyugatban Új barbár század jövetére* (sic!) alcímmel jelent meg. A fiatalkori szonettből nyilvánvaló, hogy a „*barbár*” jelző itt nem csupán erkölcsi ítéletet sugall, hanem antik történeti jelentést hordoz: a civilizált világon kívüliekre alkalmazandó, akiket annak idején ki akartak zárni a beavatottak szakrális köréből. Babits értékörző gesztusán így sugárzik át a régi toposz értelme.

Számos Ady-vers belső formája alakul úgy, hogy valamely korábbi toposz üt át rajta. Az *Álom egy méhesről* az *Árkádia*-toposz önarcépre formált változata. Az ógörög Árkádia napjainkig a megvalósulni remélt vágyak színtere. A görög mitológiában derűs ligetek, mezők terepe, ott született Hermész, az isteni hírnök, aki főként álomban nyilatkoztat ki, szülőhelye is joggal lehet álmokép. Az ő fia Pán, ezért panteista vágykép Arkádiába sóvárogni. Az ókori mítosznak már irodalmi lendületet adott a nápolyi Sannazaro *Arcadia*-ja (1502). Ez a költői prózákkal változtatott eklogafüzér álmvilágként elevenítette föl a mitológiai színhelyet, és teremtette meg a pásztor-költészet évszázadokra életképes metaforáját.⁴⁰ A bolognai festőiskola mestere, Guercino festményén (*Et in Arcadia ego*) a barokk gondolkodásának hatására a természet derűjét a halálfej emblémája ellenpontozza. Francia festők (Poussin, Watteau) is földolgozták az Árkádia-örökséget, előbbi kétszer is: először a morbid fölfogásban, majd a rémitő attribútum elhagyásával, bár a halál békéltető szellemében festette meg látományát. Az angol irodalomban Sir Philipp Sidney már a lovagregények mintájára használta föl a mitológiai tárgyat (*Arcadia*, 1580), Itáliában viszont 1690-ben *Arcadia* néven

irodalmi akadémia alakul, s noha tagjai magukat pásztoroknak mondták, az intézmény egyre inkább a merev akadémizmus bürokratikuságát képviselte. Arkádiát az idilli fölfogásban emlegeti Diderot, Schiller és Goethe, nálunk Kazinczy ebben az értelemben javasolja Csokonai sírjára az „*Árkádiában éltem én is*” föliratot.

Ady saját szülőhelyére sóvárog vissza, a vers motívumai falusi magyar porta díszletei, az Ér meg éppenséggel a költő szülőfalujának patakja. Az elképzelt idill egy zaklatott, nagyvárosi élet ellenpólusa. „*Párizs helyett: falu csöndje*”, olvassuk a nyitányt, de a kicsiny hely a költő tudatában fölmagasztalódik, ellentéte a csalogató, hamis, nagybetűs Életnek. Elgondolkoztató, hogy az álomba kalandozó kép egy méhesé, márpedig a kaptárból kirajzó méhek a tavasz hirdetői az ókori, illetve a természeti népek mítoszaiban, sőt termékenységi szimbólumok. Amikor Ady fölzaklatott napjaiból a szülőház boldog Arkádiájába vágyik vissza, képzeletben újra kezdi az életet.

Az Ady versénél nem sokkal későbbi, így lényegében kortárs mű, Yeats *Sailing to Byzantium*-a (*Hajózás Byzantiumba*) ugyancsak az Árkádiába vágyódás belső formájára épül. A költő röpke, festői környezetrajzot ad, és elvágyódását megértetni hivatott, szigorú önarcképe után fohásszal köszönti Bizáncnak a természetén túl, örök változatlanságban trónoló isteneit. Northrop Frye, miután fölvázolta a komikus-tragikus szemléletpáros öt változatát, épp Yeats e verséről mondja el, hogy a komikus szemlélet valamennyi változatának motívuma föllelhető benne: a fa, a madár, a város, a bölcsök köve és kilépés az időből. De Frye „komikuma” a tragikum ellentétéként kapja meg minősítését, és így azonos az álomképpel.⁴¹ A *Hajózás Byzantiumba* Árkádia-képzete azonban sarkalatosan különbözik Adyétól. Amennyire Yeats belső formája időtlen, és költői énje a változathatatlanokhoz sóvárog, az ő vágyképe a halál birodalma, mint ahogy Hermész, Árkádia isteni szülőtte lélekvezető (pszükhopomposz), az alvilági lelkek kalauza. „*That is no country for old men*” – Jékely Zoltán fordításában: „*Vénnek nem jó e táj*” –, a versnek ez a fölütése a költői én jelenének elmarasztalásával egyértelmű: az a lételesen béke, ahová innen hajózik, a halálé. A Yeats-vers Árkádiája mint

belső forma úgy ellentétes Adynak egy méhesről szőtt álmával, hogy ez az élet megszüntetve javított változata. Ugyanabból a toposzból kettéágazó belső forma, Ady és Yeatsé a konstans alap meg egyszeri metamorfózisainak irodalmi használhatóságát szemlélteti.

A *Séta bölcsőhelyem körül* belső formája másféle eredetű. Gyökere, mintája a *seregszemle* (enumeratio), ismert eposzi kelléke a homéroszi eposznak (*Iliász*, II.), a *Szigeti veszedelem*-nek (I.), a *Zalán futása* I–II. énekének, akár Csóri vajda népének bemutatásáig *A nagy-ídai cigányok*-ból. Ady szülőhelyének nevezetes pontjait, a Bence-dombot, az Ér vizét, Kóté falu hült helyét mutatja sorban fiktív vendégének, ezt a személyes haderejét, énje anteuszi gyökereinek romlott látványát tárja elénk. Ady az utóromantika szellemében az elátkozott költő arcmását szülőföldje pusztuló jelenével érteti meg. A verset alakító belső forma így a klasszikus eposz kliséje, toposza, de az egyéni sorsot a *couleur locale* önarcképpé árnyalja.

Ady sétájának belső formai rokona József Attila verse, a *Falu*. A nyugovóra térő paraszti világ – a kéményfüst, a hajladozó akác-lomb, kutyaugatás, lámpagyújtás, a holdfényes rét növényei és állatai, utóbb a földművesmunka szerszámai – a költő tollán úgy hat, mint hadra kelt vezér díszszemléje. A költő szóba öntött érzése a szorongás, mégis a fől sorolás harmóniát, föloldódást sugalló képecskéi idilli ellenpontot teremtenek. Seregszemléje végén ez a hadúr bízalommal nézhet csatája elé. Aligha gondolta József Attila vagy korábban a szoborromboló Ady, hogy egy eposzi klisé, a seregszemle alakítja tovább, éppen csak egy analóg helyzetre reagáltak hasonlóképpen. Az egykori seregvezér az ő haderejét vette számba, korunk alanyi költője a maga csapatát szemléli végig. Megjegyzendő, hogy a krónikás szerepe is változott: az epikus költők más hőroszok hadát mutatták be, a modern lírikusok a magukét.

A műfajok – a költőiek közül az óda, elégia stb. – szervezőelvek, minthogy magatartást föltételeznek, és tónusuk, célképzetük van, ezért toposznak tekinthetők. Ahogy utaltam rá, Arany éppenséggel a költői műfajokban érzékelte a belső formát. Wellek–Warren a pasztorált meg a szatírárt már a belső formával azonosítja.⁴² Álláspontom szerint azonban valamely mű mint egy meghatározott toposz alak-

változata csak akkor kapja meg belső formáját, ha műfajának egyszerűsége mind metamorfózisa.

József Attila *Elégia*-jának címe előre jelzi a belső forma különleges célját. A görög-római antikvitásban az elégia fuvolaszóval kísért sirató volt, szubjektív fájdalmat panaszoló, lelki gyötrelmet kivetítő költemény. De már szeretőjének verebét gyászolva Catullus a veszteség kisszerű tárgyát olyan jóval csekélyebb dimenzióba vonja, melynek játékosága eltörli az elégia pátoszáát. Az újkorban a preromantika (Young, Gray) föléleszti az elégia kultuszát. André Chénier a guillotine árnyékában szerepversként is hellén ízlésű siratóéneket ír (*A fogoly lány*), mint ahogy a német romantika, jelesül Hölderlin (*Menon panasza Diotimáért*) „a végtelen nosztalgiákat hordozó romantikus szerelem nyugodt, elvérző fájdalmát” zengeti ki.⁴³ Goethe *Római elégiai*-t viszont itt-ott ironikus szkepszis, sőt idilli oldódás fűszerezi, *Marienbadi elégia*-ja pedig, lévén *A szenvedély trilógiájának* tagverse, a rapszódia és a katartikus magatartásforma közt csapong. Rilke *Duinói elégiai* helyel-közzel imába átszapó meditációk, Tóth Árpád viszont a tűnődés sodrában sztoikusan emelkedik fölül az emberi sors egyéni és emberközi tragédiáin (*Elégia egy rekettyebokorhoz*).

József Attila *Elégia*-ja azzal lepi meg az olvasót, hogy közvetlen benyomásra leíró vers, mint például *A pusztai tél*. Minthogy azonban minden cím rámutatás, élnünk kell a gyanúperrel, hogy az előrejelzés keltette várakozás és a szöveg természete közti ellentét vezet a belső formához. A vers gyászának tárgya a pusztuló külváros, közelebbről egy elhagyott gyárudvar természetes zsánerrajza, melyet épp csak megérint egy-egy sirató észrevétel. A műfaj eredendő elvárása és a kompozíció szociális vádirata teremti meg a toposz egy szeri alakváltozatát.

Ugyancsak az elégikus magatartásformára mintáz gyökeresen más, József Attilától is eltérő variánst René Char *Fastes* című prózaverse; a cím leginkább *Ünnepek*-nek értelmezhető.

„A nyár kedvenc szikláján dalolt, amikor megpillantottalak; a nyár dalolt, távol tőlünk, akik csönd voltunk, vonzódás, szomorú szabadság, tengerebb még a tengernél is, melynek hosszú, kék ásója előttünk szórakozott.

A nyár dalolt, és szíved messzire úszott tőle. Csókolgattam bátorságodat, megértettem zavarodat. Az örök hullámokon át magas tájéksúcsok felé vezet az út, melyen házunkat hordozó kezünk halálos erőnyei keresztezik egymást.

Múltak az évek. Meghaltak a viharok. Elmentek az emberek. Elkeserített az érzés, hogy szívedben bizony nincs helyem többé. Szerettelek. Arcom távollétében és kiüresedett boldogságomban. Szerettelek, hozzád hűségesen a mindenné változtattalak.”

René Char elégiájának fájdmát eleve tompítja az emlékezésbe feledkező derű, ugyanakkor a kompozíció a veszteségeket halmozottan jeleníti meg: a nőt, a találkozás színhelyéül szolgáló tengert, az élmény utóéletéül az elmagányosodást. A halmozott földidézés a veszteségeket mégis az önszemlélethez tartozó nyereségnek sugallja, amikor fölfedi, a költői én eltűnt szerelmét mindenütt viszontlátja, mint ahogy hajdani jelene is a tanúskodó elemekkel forrt össze. René Char prózaversének belső formája az elégiának ez az ambivalens alakváltozata: a siratás húrját többször megpendíti, de rendre földidézi az egykori boldogságot, sőt végső soron jelenvalónak éli át, ezért tónusa idilli.

A belső formaként működő elégia mint lírai műfaj abban különbözik a híradás, a csodálatos utazás, az *ascensio*, a *test és lélek vitája*, a szakrális *mágikus kör* vagy az *Árkádia* hasonló rendeltetésű toposzától, hogy az utóbbiak fizikai cselekvést vagy lelki törtenést jelenítenek meg, ezért minden nehézség nélküli öntőminták, szabásformák valamely egyénileg átélt külső vagy belső folyamatrajzhoz. A műfajok viszont, akárcsak olyan eposzi kellékek, mint a *seregszemle*, lévén sémák, klisék, azaz egy irodalmi közmegegyezés normái, csak úgy alakíthatnak egyszeri megnyilatkozást jelentő belső formát, ha az előfeltételtől különböző esztétikumot, sorselvet, magatartást közvetítenek. Megerősítő például hivatkozom Illyés versére: az *Óda egy hivatalba lépő afgán miniszterhez* a címben jelzett műfaj magasztaló természetével kiáltó ellentétben maró szatíra – egyébként kortársként tudtuk, alkalmasint az utókornak is nyilvánvaló, hogy a meghökkentő „afgán” jelző a honi viszonyokat hivatott elkendőzni. A belső formaként működő műfaj abban eltér a toposzok

hasonló rendeltetésétől, hogy rájátszásuk tudatos, költőjük célja a palinódia. A toposzok eredetileg az emberi egzisztencia alapképletei, és amikor Ady, Babits, József Attila, Yeats és mások minden program, föltett szándék nélkül, többé-kevésbé öntudatlanul variálják naiv eposzok és későbbi kollektív gondolkodású korok toposzait, hajdani sztereotípiákat, a humán lét kikerülhetetlen beszédhelyzeteiben szólnak meg. Műfajok, óda, elégia és társaik deformálói ugyan tudatos célképzettel rajzolják át a hagyományt, de gesztusuk így is a változott sorsföltételeket tükrözi.

Módszertani szomszédságról

Ha nem is belső formáról, de külső és belső fölépítésről (*äusserer und innerer Aufbau*) beszél Goethe *Mailed*-jéből kiindulva Wolfgang Kayser. Csakhogy ő a szakozott vers egyes strófáit minősíti. Ez nem a belső forma problémája, hanem szerkezeti kérdés, mint ahogy Kayser tételesen is annak tartja.⁴⁴

Az antik irodalom általános továbbélését fejtegető könyvében Ernst Robert Curtius külön fejezetet szentel a toposzok vizsgálatának. Toposzon mindenekelőtt retorikai alakzatokat ért, de egy alfejezete foglalkozik motívummal is, nevezetesen a *fölfordult világ* (*Verkehrte Welt*) motívumával. A fölfordult világ legkorábbi példáját a *Carmina Burana*-ból vette, és szemelvényei történelmi személyeket, illetve állatokat természetük fonákjával állítanak elénk. Hivatkozásai így többek közt Chrétien de Troyes *Cligés*-ére (XII. sz.), majd a XVII. századi Théophile de Viau-ra a fauna és a flóra teremtményeinek gyökeres szerepcseréjén sarkallanak, úgyhogy ez a motívum is klisészerűen működik.⁴⁵

Nem így a XX. századi irodalomban. Utalok Kosztolányi *Esti Kornél*-jának negyedik fejezetére, a „*becsületes város*” példázatára. Ez az a hely, ahol csak egymást becsülő, szerető emberek váltanak köszöntést, a ruházati bolt, a vendéglő, a cukrászda mind kínálatának silányságát hirdeti, az újságok címe *Hazugság, Önérdék, Gyáva útonálló, Bérenc*, s folytatható a sor a mindennapi és közélet számos

fordított előjelű megnyilvánulásáig. Kosztolányi városát akár „megfordított világ”-nak is nevezhetnénk, hiszen a társas viselkedési normák mintegy kifordítva működnek: itt már nem retorikai kliséről, hanem az újkori civilizáció szatírájáról van szó. Negyedszázaddal később Sárközi György költeménye, a *Higgy a csodában!* Ady *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című versének rokonaként a háború küszöbére ért világot ítéletidő, tűzvész, földrengés képeivel festi. Ady versének már nyitánya – „*dühödt angyal dobolt riadót*” – természetfölötti mozzanattal hangol *a fölfordult világ* képzetére, Sárközi rendkívüli, de nem fantasztikus jelenségekből csap át vizionárius képbe: „*ürgelyukba súgja a költő utolsó dalát*”. Curtius Théophile de Viau-tól vett idézetében egy ökör a harangtoronyba mászik, vipera medvével párzik, kígyó sast tép szét, egyszóval a természet túllep határain, de mindezt sztereotípiák fejezik ki, melyek fölsorolása önnemző párhuzamokká válik. A fantasztikum fölveti a dilemmát, vallja Todorov, hogy elhiggyük-e vagy sem, a csoda pedig elhitetni próbál velünk valamit, amit nem hiszünk.⁴⁶ Ady versindítása természetfölötti világba visz, és épp ez a fantasztikum vetül rá e világi valós, lehetséges vagy túlzott jelenségekre. Sárközi tapasztalható természeti katasztrófák retorikai fokozásával sugallja a rendkívüliség képzetét: a költő különös gesztusa egyenes folytatásnak, következménynek tűnik. Ady a *fölfordult világ* vízióját, Sárközi romantikus tragédiáját ecsetelve teremti a toposzból a belső forma egyéni változatát.

A belső forma jellegének és szerepének megközelítése Northrop Frye elméletének rokonságába kapcsolja kísérletemet. A kanadai tudós az egyes művek östípusainak vizsgálata útján nézett szembe az alakító konvencióval. Ezt a konvenciót Jung mélylélektana nyomán nevezi archetípusnak. Egyes kritikusai minimalizálják a lélekbúvárnak Frye-ra gyakorolt ösztönzését, ám *A kritika anatómiája* sokszor, szám szerint kilencszer hivatkozik Jungra, és mindig követőleg. „*Archetípuson olyan szimbólumot értek, amely az egyik költeményt a másikkal összeköti*”, írja Frye. A korábbi konvencióra – például tenger, erdő – visszavezetett mű és archetípusa a kettős tükrözésben már-már allegóriaként működik. Egyébként hasonló összimbólumokra,

tűz, víz stb. építette egész elméletét Gaston Bachelard. Ahogy Frye nézetét kifejti, és például a *Moby Dick* előzményét a Leviatánban, a sárkányszörnyekben nevezi meg, a jelenséget fantáziaélménynek minősíti.⁴⁷

Ez az elmélet az irodalmi alkotást a mélylélektantól, tehát egy másik rendszertől teszi függővé, másrészt a későbbi mű elsősorban mint az előzmény megnyilvánulása érdekli. Frye ugyan megállapítja, hogy „*az archetípusok asszociatív nyalábok*”, sőt „*komplex változók*”, és még azt is kijelenti, „*rendszerint olyan, tanultságra valló kulturális archetípusokra gondolunk, mint a kereszt, a korona*”, melyek éppenséggel emblémák. Igaz, szóba hozza a toposzokat, mint konvencionális ösképeket, és megpendíti, hogy „*strukturáló*” elvként gazdagíthatják a művet. Másik végpontnak mondja az újítást, mint a komplexitás növelésének módját, de Coleridge-re hivatkozva ki is nyilatkoztatja, hogy „*a konvencióellenes költészet hamarosan maga is konvencióvá lesz*”.⁴⁸ Végső soron a kísérletem és Frye elmélete közti lényegi eltérést a következőkben látom. Amint példáim szemléltették, az egyes művekben egy-egy toposznak mindig más-más alakváltozata ismerhető föl, és maguk a toposzok is, lévén események, helyzetek, ha műfajokra gondolunk, magatartásformák, már dinamikájuk miatt is föltételezik az egyszerű kifejezést. Frye a műveket viszont eleve mítoszok alakváltozatainak tekinti: ez a fölfogás statikus képet ad a későbbi alkotásról, és nem kedvez az egyénítő gesztus megragadásának, se a kézjegy, se az egyszerű intenció fölmutatásának, modern szépirodalom megközelítésére kevésbé is alkalmas, mint klasszikus alkotások magyarázatához.

A mesekutatás klasszikusa, Vlagyimir Propp szintén a mű fölépítésével foglalkozott. A hősök mintegy harminc szerepkörét fölsorolva azonban sztereotípiák rendszerét állította föl, és rendszerezése bármennyire meggyőző, a népmesére korlátozott, értelemszerűen nem is vet számot az alkotói gesztussal. A különböző változatokban is a minta érdekli: az éltető belső formához mérve a szabvány, a típus, a már-már holt anyag.⁴⁹

Lényegében hasonló észrevételt tett Propp elméletére Jolles, aki a mesét magát az „*egyszerű formák*” fejleszthetetlen műfajai közé

sorolja.⁵⁰ Az irodalmi alkotások világában életszerűbb Souriau elmélete: ő a dráma „kétszázezer szituációjá”-nak véges kombinációjában határozza meg ennek a műnemnek tág körű, mégis önmagába korlátozott lehetőségeit.⁵¹

Bachelard követőjeként lépett föl Gilbert Durand, aki a teremítő képzelet antropológiáját nyomozva az irodalmi tevékenységet ugyancsak a mítoszok alakváltozatainak fogja föl. Mivel szemében a képzelet mélylélektani jelenség, nem a műalkotás, hanem a mintázó személyiség izgatja, mégpedig a társművészetek határain is át. A képzelet nappali és éjszakai műszakját szembeállítva az antropomorf nőiség típusaként nagyítja ki a rontó némbert Goya *Caprichos* sorozatában éppúgy, mint Hugo műveiben (*Les Burgraves*, *La Fin de Satan*). Az éjjeli, *horizontális* képzelet ellentétéül a nappali, a *vertikális* a fölül-emelkedést, átlényegülést, mennybemenetelt képviseli Durand szerint. Szimbólumai a jogar és a pallos, példázza a mitológia, ősköltészet, képzőművészet.⁵² Stendhal-központú könyve következetesen a mitikus feltételrendszerből indul ki. Ám itt sem a művek morfológiáját vizsgálja, *A pármái kolostor* taglalását ígérő kötetcímére cáfolva az író egész életművében fölbukkanó lélektani rögzültségeket veszi sorra, nevezetesen a családi élményre visszavezetett „testvérharc”-ot, illetve „a végzetes arany”, a hatalom és az önzetlen, csupa érzés hős viaskodását, hogy a tucatnyi típusesetet két példával érzékeltessem. Ez a kritikai eljárás az írói személyiségrajz föltárásának kulcsa, nem a művek belső formájáé.⁵³ Durand harmadik könyve hiába elemez életműveket, Gide-ét, Baudelaire-ét, Proustét, Hesséét, ezek az esszék a mítoszok dicsőségét öregbítik, mivel a mítoszelemzéseket az adott szociális környezet és kulturális pillanat függvényében végzi, ezért az egyes műalkotások poétikájához nem nyitnak utat.⁵⁴

Genette „transztextualitást” emleget, amikor korábbi művek tudatos vagy célzatos átírását rendszerezi könyvében: példa rá az *Odüsszeiá*-ból eredő *Aeneis*, majd Joyce *Ulysses*-e. Ám ebben a megvilágításban az új s újabb művek már-már a kritika műfajához tartoznak, a belső formához édeskevés a közük.⁵⁵

Fónagy Iván új könyve külön fejezetben szemléli a belső forma jegyeit. Szól a zenei szerkesztésnek néhány, drámát, verset, regényt

egyaránt átható eljárásáról, ezek azonban a megfogalmazást megelőző formaelvek, és a művekben analógiásan vagy metaforikusan észlelhetők. Az ismétlődés változatait pedig a poétika nyelvész kutatói már a vers strukturáló elveként tárgyalták.⁵⁶ Fónagy ezt a jelenséget nemcsak szövegteremtő erőként mérlegeli, hanem szemléleti formaként: szemszögváltás, látszat és valóság ellentéte, személyek megkettőződése strukturáló esetével. Példái epikus műfajokból és színművekből valók, most a lírát mellőzi, mint ahogy meghatározásánál fogva (lásd a személykettőződést) a jelenség valamennyi műnemre általánosíthatatlan szervezőelv. Egyébként sem mond semmi egyenítőt valamely regényről lírai és drámai mozzanatainak változása, holott a szerző többek közt Flaubert-re is hivatkozik. Mond ez bármit is a *Bovaryné* belső formájáról? A „lírai cselekményt” kifejtendő pedig következetesen retorikai alakzatokat sorol föl, és nemegyszer a freudizmus manifesztációinak, olykor mítoszok alakváltozatai fölbukkanásának örülhet.⁵⁷

Ha meggondolom, kísérletem kiknek az elméletéhez állhat viszonylag közel, Fryera és Durand-ra utalva a következő különbséget tehetem szóvá. Mindkettejüknek az egyedi műalkotás a mitikus gondolkodás továbbélését szemlélteti. Fónagy érzékeny műjellemezéseiben viszont nagy világszemléleti rendszerek: freudizmus, mitikus gondolkodás, társművészeti analógiák szinkretizmusa érvényesül. A belső forma így csakugyan „a tartalmi elemek művészi elrendezése”,⁵⁸ s noha valóban nem önkényes játék, de nem is a tudatmozgást irányító elv.

Példáim közös, más rendszerektől eltérő elvét, a Curtius fölfogásában alkalmazott toposzokat szerintem áthatja a mintázó fantázia. A képzeletről van szó, a mű születésekor és csecsemőkorában még nem céltudatos alakításról. Kerülöm a képzelet jelzőjéül a „teremtő” szó használatát, mert a teremtés a *Biblia* szerint Isten ügye: ő alkot a semmiből, az író már valamire vési rá egyéni képzetait, még ha már volt gesztusokat értelmez is át. Képzeleten nem a fantasztikumot vagy éppenséggel a romantikus képzelgést értem, bár ki sem zárom a belső forma születésének lehetőségei közül, nem: elsősorban az érzékelést, az észlelést *befolyásoló*, tágabb, olykor többszörös

képzetkapcsolásának tekintem. A mintázó képzelet a korábban már említettem egyénítőerő: így a *fölfordult világ* toposza mint „*becsületes város*” Kosztolányi *Esti Kornél*-jában az asszociatív fantázia szülötte, Ady verse, az *Emlékezés egy nyár-éjszakára* vérbeli fantasztikum, hiszen a költői én tapasztalaton túli mozzanatokot tolmácsol, mégis mindkét alkotás azonos toposz más-más alakváltozata.

CSODÁLATOS UTAZÁS

(Egy toposz alakváltozatai)

Bevezető

Mintegy két és fél évvel ezelőtt egy irodalomelméleti írásomban fölvettem és megkíséréltem szemléltetni a belső formának mint az írói alkotás szervezőelvének, Goethe szavával a mű részeit átható, összefogó „közös lélek”-nek a működését. (*Valami a belső formáról*, Holmi 1999, december, 1479–95.) Főként a toposzban mutattam ki a belső forma megnyilvánulását, bár számoltam az irodalmi műfaj hasonló szerepével is.

Korábbi közleményem a belső forma fogalmának létjogosultságát igazolandó hivatkozott Arisztotelésztől Arany Jánoson át Fónagy Ivánig olyan elméleti állásfoglalásokra, melyek ugyancsak tekintetbe vették ezt a kategóriát. Jelen írásom elméleti vonatkozásának föllelevenítéséül más elődökre is utalok. Sík Sándor Ady lírájáról elmélkedve, az *Ujjak a Szajnában* belső formáját, melyet így is nevez, „*az alapeszme, az élmény összetettségében, az egymásra vetült látvány és a belső kép*” szimbolikus együtthatásában észleli.¹ Újabban Domokos Mátyás Pilinszky *Apokrif*-járól Lator Lászlóval folytatott beszélgetésében a mítosszá formálódó apokalipszisban látja ennek a költeménynek a belső formáját.²

Az alábbiakban egy meghatározott toposz, a *csodálatos utazás* belső formaként működő költészettörténeti metamorfózisát követem nyomon a XX. századi magyar irodalomban. Lényegében két különböző diszciplína, az elmélet és a történet összekapcsolására adok ha nem is általános érvényű, de részleges mintát. A komparatista irodalomtudományból ismerünk hasonló diszciplínatársítást; Ernst Robert Curtius a nyugat-európai irodalom fejlődéstörténetének vörös fonalaként kísér végig toposzokat.³ Példának idézhetem, hogy Kalibánt, Szabó Lőrinc második kötete központi modelljének alak-

ját legújabbán Kabdebó Lóránt világirodalmi környezetbe vonta.⁴ De a komparatiztika pozitívista tudomány, azonosságot keresett és ismétlést talált, holott minden történeti tudományág értelmes célja a változás, a különbség fölmutatása. Ezért teszek most kísérletet a XX. századi magyar költészeti poétikák fejlődése és változataik vizsgálatára a *csodálatos utazás* toposza metamorfózisainak tükrében.

A Nyugat hőskora

A *csodálatos utazás* előképe a romantikus elvágódás művekben és írók, költők személyes életében. Egy kurta áttekintés kezdőpontjául foghatjuk föl Goethe futását Itáliába, bár egyfelől indíttatása, másfelől művészi eredménye a klasszicizmus értékrendjét gyarapította. Itália vágyképe megjelenik Jean Paulnál (*Der Titan*, 1800–1803, *Die Flegeljahre*, 1809), illetve Eichendorff alakmásának sorsában (*Aus dem Leben eiens Taugenichts*, 1826); mások, akik ténylegesen átlépték a határt, Hölderlin vagy Kleist, történetesen Franciaországba, épp utazásukból nem nyertek ihletet. Ugyanoda a forradalom vonzotta Wordsworth-t, viszont a nagy triász, Byron, Shelley, Keats heves Itália-rajongó, a *Childe Harold zárándokútja* áldoz is ennek a nosztalgiának, de a költői óda beszédhelyzete eleve kizárja a csodálatosság dimenzióját. Chateaubriand Amerikába csavarog, élményét emlékirata is őrzi, Lamartine, Musset Itália szerelmeseinek táborát erősíti; utóbbi benyomása elevenebb (*Contes d'Espagne et d'Italie*, 1830). Mégis mindez a *couleur locale* varázsa és nem a kalandokban átélt, a lelket megmozgató csodáké, mint ahogy Hugo keleti tárgyú versei is csupán távolba álmodozást sejtetnek (*Les Orientales*, 1829). A romantikusok elvágódása nem más, mint a tapasztalati világ, a valódi környezet kijavításának próbája, és nem „csodálatos utazás”.

Mikor mondhatjuk el, hogy a romantikus elvágódás, a messzire álmodozás átvált a *csodálatos utazás* toposzába?

A jelenséget a fiatal Babits költészete szemlélteti. 1907-ben keletkezett verse a *Messze... messze...* A belformai ötletet Gautier *Mit beszélnek a fecskék?* című költeménye sugallta: a költöző madarak

sorra számot adnak idegen városokról, ahová télen vándoroltak.⁵ A vándorutat Babits Fogarason tartott előadásában (*Modern impresszionisták*, 1910) úgy jellemezte, hogy ez a romantikus ösztön régi történeteket, idegen országokat és népeket jár be képzeletben.⁶

A *Messze... messze...* képeslapszerűen perget előttünk az egyes országok népére, szokásaira, látványosságaira vonatkozó látképeket. A képsort ezzel a sóhajjal zárja: „*Rab-sorsom milyen mostoha, / hogy mind nem láthatom soha!*” Azaz a verset létrehívó belső forma sarkalatos ellentéte a kalandos helyváltoztatásnak, még inkább a csodálatos utazásnak. Gyökere még a romantikus elvagyódás.⁷

Igazi *csodálatos utazás* az 1912-ből származtatható *Atlantisz*. Tárgya képzeletbeli csodajárás egy tengermélyi világban, az elsüllyedt Atlantiszban. A víz alatti birodalmat Babits leírásában tapasztalat fölötti lények és jelenségek teszik csodálatossá: virágszerű állatok áloméletű nyiladozása, Medúza-tekintetű és fejlábú polyp s főként egy holt meseváros szétpikkelyeződött, kikorhadtt falai, szobrai, oszlopai, ahol sötét zugokban emberi csontok hevernek, miközben hullámok alakjában a halál mutatkozik még Aphrodité Anadüomené szobra körül is. Milyen képzetek, milyen reminiscenciák játszhatnak bele a szöveg kialakulásába? Olasz útja során Babits eljuthatott Nápolyba, és ott a világhírű akváriumban megcsodálhatta a tenger ámulatba ejtő állatvilágát. A víz alatti korhadó csodaváros képének festésére bátoríthatta Byron *Marino Faliero*-jának IV felvonása. Ott Lioni patrícus monológja idézi meg igen hasonlóan Velencének a vízben tükröződő, regés éjszakai hasonmását: nem egy motívumuk azonos.⁸

Az *Atlantisz* elképzelt birodalma, ahogy az alcím vallja, „*egy világ, amely lemosdotta az életet*”. Ez az értelmezés a *csodálatos utazáson* kívül még a *pokoljárás*, az Alvilágba szállás toposzával is rokonítja a verset. A Babits ecsetjével festett Atlantiszban a kalandozás a mesébe csap át, ezért csodálatos jelenésnek tarthatjuk, mint ahogy kötetbeli besorolása szerint is a *Képek és jelenések* ciklusban található. (L. *Recitativ*, 1916.) Az *Atlantisz* esztétikuma csodás: nem tipikusan fantasztikus, mert, Louis Vax érvelésével összhangban, látomása nem törvényszerű, scenírozása a költői én tapasztalatához

mérve átmeneti.⁹ Todorov szerint is a fantasztkum ismérve a narrátor habozása (és vele együtt az olvasóé is) az érzékcsalódás meg egy kísértetvilág realitása közt,¹⁰ márpedig ez nem áll az *Atlantisz* költői enjére: ő megszakította valóságos napjait, és oda is tér vissza.

A vers vízmélyi birodalmában a költői én úgy közlekedik, mint bizarr kiállítási tárgyak előtt: útja egy zárt térben lepirellőszerűen pergő képsort ír le, ezért látománya is mintegy iparművészeti gyűjtemény. Még csak nem is képzőművészeti, mert amit megidéz, az az érzékelhető életen kívüli. Nem a tényvilág bármely különös metszete, mégsem fantasztkus, hiszen nem rémséges, csak furcsa, egyre riasztóbb együttese. Nem a csodálatos utazás milyensége, hanem halmozódó mennyisége sugallja a tapasztalati világba, az életbe visszavágyódásnak a verset záró fölkiáltását.

Az eltévedt lovas a *Nyugat* 1914. november 16-i számának szinte legvégén olvasható. Ismert tény, hogy Ady verseit a szerkesztők a *Nyugat* élén közölték, vagy ha a küldeménye késett, a neki fenntartott utolsó oldalak valamelyikén. *Az eltévedt lovas* tipográfiai helye szerint a vers a vele egy csokorban megjelent *Élet, élet, élet*, valamint *A jelen muzsikája* társaságában 1914. november első felében született. A világháborúnak ebben a hónapjában az osztrák–magyar hadak fokozatosan a Kárpátok terébe kényszerültek visszavonulni, és csapataikat a szerb fronton is véres kudarckok érték. Ilyen történelmi körülmények állnak fogantatásának hátterében. De a költő a „Zeitgedicht” poétikai elvét bonyolultabb szemlélet fokára emeli. Ezeket a költeményeket jellemzi úgy Tóth Arpád, hogy „ősi primitívséggel természeti jelenségek, elemi csapások borzongtató hatású rajza ad valamely kísérteti és egyben reális erejű kísérő hangulatot”.¹¹ „Kísérteti és egyben reális.” Egy létezett (és legendájában létező) lovas valóság híven részletes, ám körülményei, környezete miatt riasztó, sőt tapasztalat fölötti, azaz csodálatos utazásának előadása *Az eltévedt lovas*. Az egykori lovas látományaival együtt előbb „volt erdők és ó nádasok” támadnak föl, majd téli mesék rémei, sőt fölhangzik, irreális jelenségként, a „rég, tompa nótá” is: igazi kísértetjárás az eltévedt lovas és hajdani világának jelenése, útja csodálatos. De Ady a lovas és kísérte félelmetes vándorlását jelenbeli benyomásokkal

és – ad fortissimum – a maga kommentárjaival úgy váltogatja, hogy a furcsa történetek kifejtésében már az ő jelenét hatják át a fantasztikummal határos jelenségek: „*Alusznak némán a faluk, / Múltat álmodván dideregve / S a köd-bozótból kirohan / Ordas, bölény s nagy-mérgű medve.*”

Ady víziója így vibrál a múltból a vers tragikus jelenébe, és válik a történeti magyarság mítoszává. Kenyeres kikristályosodó Zoltán „*a nemzet, a társadalom, a magyar sors és a háború témája körül kikristályosodó*” nagy mitológikus képek leghíresebbjének tiszteli a verset.¹² Ady mítoszának tárgya alighanem Beöthy Zsolt volgai lovasának újjáéneklése, fölülbírálata. Beöthy a maga lovasképét a mozdulatlanság, a magabízó önszemlélet előőrsének festi, és mind a félelem érzetét, mind a képzelődés tulajdonságát megtagadja tőle.¹³ Ady víziója épp ezt a történelmi biztonságot vitatja el csodálatos, egyszerre a múltban és a jelenben ábrázolt, idő és tér keretein keresztül vágató vitézétől.

Ady lovasa téren és időn át halad: elsősorban ez a kettősség teszi közvetlenül és közvetve csodálatossá a lovas útját. Gérard Genette fejtegeti, hogy, ellentétben az irodalmi diskurzus linearitásával, amelynek, tehetjük hozzá, iránya megszakítható, akár meg is fordítható, a stíluseljárásoknak, retorikai alakzatoknak érvényessége térbeli. Genette utal a kettős jelentésekre, és erről egyfelől azt mondja, maguk is megtörik az előadás linearitását, másfelől, lévén az alakzatok a térbeliség formái, két szinten megjelenített szimbólumok.¹⁴ Ady-nak az időben tévelygő lovasa a tér más és más körülményei közé kerülve a kettős jelentések tükrében értelemszerűen a történelem más és más feltételeivel küszködik. „*Kísértetes nálunk az ősz / s fogyatkozott számú az ember*”: itt a másodjelentés még allegorikus, a háború emberpusztításával értelmezhető. Az „*új hínárú út*”, a fénytelen falvak s még inkább a ködből kirontó fenevadak másodjelentése már szimbolikus, minthogy a történelmi pillanatnál, noha kivételesen drámai, tágabb, ennél is súlyosabb jelentésre nyitott. Az *eltévedt lovas* csodálatos utazásának nézőpont-váltogatása egy fantasztikus látomás vizualitását öregbítve teljeseedik a magyarságnak Ady föl-fogása szerinti mítoszává, a fátum történetfilozófiájává.

„*Mély éjszakán hányszor nézlek, te Térkép*”: ez a nyitány hagyományos életképre vall. Léván *A szegény kisgyermek panasza*-nak egyik tagverse, helyzetdal vagy szerepvers. Csakhogy óhatatlanul eszünkbe juttatja fölmenőjét: „*A kisdíák mereng mappán és tarka képen / s a Mindenség neki, mint lelke éhe tág.*” Baudelaire költeményének (*Le Voyage*) az intonációja így, Tóth Árpád tolmácsolásában bizonyítja a rokonságot. Mégis mekkora a különbség! Poémájának születésekor Charles Asselineau-nak írt levelében Baudelaire úgy jellemezte alkotását, hogy megreszketteti a természetet és főként a haladás híveit.¹⁵ Baudelaire szánhatta versét haladásellenes pamfletnek, költői szemléltetése azonban a romantikus képzelet révén festői jelenetekben, képsorokban nyilatkozik meg. Kosztolányi kisgyermeké, ez a felnőtt tapasztalatok híján eszmélkedő agy saját félelmeivel, vágyaival tölti meg térkép fölötti világjárását, egy naiv lélek tudatának még árnyalatlan fogalmait. Ám ültében is utazik, és ha Baudelaire-rel ellentétben szűkölködik is a helyi színeket ízzító élményekben, csavargása mégis csodálatos: „*hipp-hopp valóra válnak a mesék*”: így magyarázza képzeletbeli kalandjait a fiúcska, Kosztolányi költői mása. Utazása csodálatos természetét a valóság és a naiv természethit ellentétének föloldása szabja meg.

Ady, Babits, Kosztolányi és hozzájuk hasonlóan Füst Milán a csoda helyszíneit nem helyváltoztatással, hanem mentálisan élik át. Nem így az avant-garde költői és az izmusok főszerűségei.

Az avant-garde

„*1909 április 25 / Párisba készültem gyalog a faszobrásszal.*” Ez nem *A ló meghal a madarak kirepülnek*, Kassák Európa-járásának nyitánya, hanem krónikás részének expozíciója. Kóborlása során Kassák eszik lekváros lepényt koldusok asztalánál, élvezi egy stájer paraszt szíveslátását, pocsolyában mossa haját, az antwerpeni rakparton ejtőzik, a brüsszeli népszállóban dohányzik, elkeveredik ottani orosz forradalmárok gyűlésére, bilincsbe is verik a csendőrök, majd átdobják a francia határon: el is jut Párizsba. Íme mutatóba

kiemelt mozzanatok, motívumok, melyeket a költői képzelettársítás bukfenceivel és az emlékezetbeli átélés szófacsaró indulatkitöréseivel változtat.

Kassák poémáját előzik francia példák. Előde Apollinaire három verse, *Az utas (Le Voyageur)*, a *Vendémiaire* és leginkább az *Égőv (Zone)*. Ez utóbbi valóságos utazási ámulatokban gazdag, de a vázlatosan, bár megkapó életszerűséggel földidézett motívumok végső soron a földtekényi rokon érzés, egyszersmind különbözős élményének epizált, szimultanista himnuszai. Kassák költeményének több joggal rokona a *La Prose du Transsibérien*. Poémájának tanúsága szerint Cendrars a XX. század elején fölcsapott egy vakmerő kalandor kísérelésével, bebarangolta Ázsiát, tapasztalt poklot és hetedik mennyországot, ahogy a pittoreszk mozzanatok egy étellel, halállal játszó csavargó önkívületét szemléltetik.

A ló meghal a madarak kirepülnek-ben a csodálatosság benyomását az önmagukban csak szokatlan tapasztalatoknak egy fölfokozott létezés hatását közvetítő, filmszerű pergése jeleníti meg. Kassák élményeinek rendkívüliséget az a saját bőrén érzékelt ellentét kölcsönöz, mely a próbálatlan lakatossegéd tudata és az addig ismeretlen, már-már egzotikus nyugat-európai társadalom jelenségei közt kibontakozik. Csodálatos utazás Cendrars kalandozásainak epikuma és Kassák barangolásainak számadása is. Mégis: mi a különbség a két csodálatosság között? Cendrars-nak már helyszínei eleve mesebeliek. Kiindulópontja az ezerhárom templomtornyú és hét pályaudvarú Moszkva, a Kreml hatalmas, aranyozott tortája, melynek előterében magától értődően a Szentlélek galambjai röpködnek, utóbb Szibéria, az ágyúdörgés, éhség, hideg, pestis és kolera földje, ahol az Amur iszapos vize hullák millióit sodorja, és ahol a költő minden indóházból az utolsó vonatoknak csak integethet. Ugye, az életnek korántsem mindennapi motívumai? Stílszerű, hogy Cendrars költői énje hol minden nőt fölfalni, minden poharat fölhajtani vágyó, romantikus végtelenségsóvárgása tirádákban nyilvánul meg, hol meg a kozmikus rettenetessel ütköztető képekben robban ki, mint amilyen a tűzkosárként égő nap komisz sebe. Aki csak a mindenséggel kíván betelni, az természetesnek tekintheti akár a Szentlélek galamb-

jai látványát, a csavargó Kassák viszont a hétköznapi eseteket éli meg csodának: „*osszátok be a világot amiben éltek / nekünk könnyű naponta 50 kilométert megyünk belőle kifelé / alagutakban hegyek gerincén s a hallgatag német erdőkben / érezzük a friss trágya szagát a földeken / a hegyek néha megfordulnak s a fák citeráznak a szélben / a fák alapjában véve teherbe esett lányok / de ha jobban megnézzük a határkövek is teherbe esett lányok...*” Cendrars poémája világfölfordulások hőskölteménye, Kassáké a hétköznapi eposza: ő egy falusi kisfiú szemével nem Pestet csodálja meg, hanem azt, ami egy európainak megszokott. Ezt azonban a csodának kijáró elragadtatással tapasztalja.

A fák, sőt a határkövek mint teherbe esett lányok nem más, mint a természeti meg a dologi világ képzeletbeli átlényegítése, és nem fantasztikus, mint a Szentlélek galambjai. De *A ló meghal...* vizualitása éppúgy összefüggő látványként fűz egymáshoz különböző időbeli élményeket, és ez az évek távlatából visszagondoló emlékezésének köszönhető. (Ez egyébként Cendrars-ra is áll.) Ugyanakkor az emlékképeket az emlékező merész asszociációi, olykor ritkán használt vagy éppenséggel kitalált szóalakzatú indulatkitörései a szokottól eltérő dimenzióba emelik, jóllehet az ábrázolt motívumok annak idején maguk voltak a nyers valóság. Az 1921-ben lejegyzett költemény helyenként önkívületbe nagyítja föl a tizenkét évvel korábbi Európa-járás eredetileg reális kalandjait. Kassák Bécs utcáin órákig talpak, amíg otthonról kávéházába ért: menetelése közben született meg *A ló meghal...* szövege. Rimbaud-ra utalva írja Rónay György, hogy a huzamos menetelés, mint amilyenek Kassák kényszerű bécsi gyaloglásai is, narkotikumszerűen lazítják föl a logika kötéseit, és az emlékező tudatában tárolt konkrét tapasztalati gyökerű motívumokra rávetítenek valami más, irreális költői és lélektani valóságot. Rónay Apollinaire gyaloglásainak, Cendrars vonatzakatolásának poétikai hatását említi analógiául, így utalva az *Égöv*, illetve a transzszibériai eposz versbeszédére;¹⁶ maga Kassák jellemzi úgy Cendrars dikcióját, hogy az indulat hevében kihagyásos sorainak érzelmi telítettsége állítmányt, jelzőt pótol, néha meg pusztá fölkiáltásokban fejezi ki magát, egyszóval költői előadása igencsak drámai.¹⁷ Másutt az új vers-

ről szólva írja: „*A tegnapi költő a logika és filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és filozófián az elementáris alkotás embere.*” Majd hozzáfűzi: „*Az új vers nem beszél el megtörtént csodákat vagy kitárlt misztériumokat, de tartalmi és szerkezeti újszerűségében benne kell hogy legyen a csoda nagyszerűsége.*”¹⁸ Míg Cendrars-t életútja megörökítésére történelmi léptékű események monumentalitása és az egyszeri sors peremvidékének esetei ajzzák föl, Kassák ugyancsak személyes élményeiben a korábbi tapasztalatait megcsúfoló, társadalmi összeütközések csodáit jeleníti meg. Francia elődjétől különbözően nem is ujjongások izzítják elbeszélését, hanem a groteszk fűszerezi, és tudatfolyamának hullámvázait nyelven túli artikulációk dramatizálják.

Illyés Gyula költészete az avant-garde-ból nőtt ki, bár tudatosan, sőt programszerűen távolodott el az izmusoktól, nevezetesen a szürrealizmustól, de átszűrte, ahogy nemrég mondták, „*megszüntetve megőrzött*” poétikájából egyet-mást. Ő is átélt egy Európa-jarást, amikor a forradalmak bukása után határokon át vándorolt Párizsig. A szovjetek írókongresszusának meghívottjaként több helyen is megfordult a keleti birodalomban, ám igazi csodálatos utazásként fiatalkori bujdosásának kalandját teszi emlékezetessé. Tanúság rá a *Rend a romokban* (1936) kötet lapjain olvasható *Óda Európához*.

A költemény négy tagversből áll. Mindjárt az első az utazás csodálatos természetét életképként idézi föl. Az életrajzi, egyszersmind költői én hetedmagával hasal három ország között, hogy megvalósítsa tiltott határátlépését. A soknemzetiségű kis csapat és még inkább a három állam, a fenyegetőn zúgó kohójú, sörszagú Németország, a jegenyesorral és szépítőszer illatával jellemzett Franciaország és az Eldorádóként megcélzott Luxemburg antropomorf életképe a csodálatos utazás kimerevített, nagy pillanata, amikor a sóvárgó vándorok útja meg a különböző jelenű és hagyományú államok szembesülnek egymással: „*Balra valahol Németország / morgott kohóival gorombán. / Jobbkéz felől Franciaország / lapult csendesen, mint a nyúl / egy zengő jegenyesor alján. // Luxemburgot kerestük, úgy mint / lázon az arany gyapju földjét. / Vezess, vezess oh Ariadné / oda, hol nem kell útlevel, hol / kenyeret oszt még a rendőrség.*” A kétstrófányi

pillanatkép a szatíra tollhegyével rajzolja elénk a német és a francia földet, társadalomkritikai célzata ironikus, noha a költő élményanyaga éppúgy önéletrajzi, mint Kassáké. Ez az ironia Illyés kézjegye, ahogy mind a történelmi méreteket, mind az egyén vágyálmait naturálisan köznapi vonásokkal ruházza föl. A pátosz teljes hiánya a romantika és a szecesszió elvetésére, a historikummal terhes intézmények nevetségessé tétele, illetve a könyörtelen öngúny avant-garde gesztusra vall. Az *Óda Európához* következő tagverse moszkvai emléklap, egy zürjén lány és egy magyar férfi feledésre ítélt idillje, majd az újabb két tagvers magát Európát vizionáló lírai vallomás, mégpedig a görög mítosszal ellentétben csábító him alakjában megjelenítve. Ez már az utolsó tagvers, az ajánlás része. Az ajánlás különben emelkedett hangú, immár valóban ódai beszéde mintegy visszavonása a nagyszabásút és kisszerűt ütköztető magatartásnak. A visszavonás maga is avant-garde vonás.

Szabó Lőrinc, az avant-garde későbbi hittagadója *Fény, fény, fény* (1925) és *A Sátán műremekei* (1926) című köteteiben még az új, rombolva formateremtő irányzat igézetében alkotó költő. Az előbbiben kozmikus erők részegültjeként a végtelen tér, a hatalmas természet erejét ünnepli lázas dikcióval, az utóbbi a lázadás indulatait a társadalmi berendezkedés intézményei ellen fordítja, de formai értelmet ad a lázas magatartásnak, jelképekkel határt szabva a korlátot nem ismerő avantgarde-nak. *A Sátán műremekei* a közösségi értékek elleni lázadásnak hol egy emblematisz tárgy (egy bérletjegy, nemzetközi szálloda), hol egy társadalmi jelenség (operába induló autó) révén ad belső formát, a költői én vad szenvedélyét párhuzamos mondatritmusok, kérdések és fölkiáltások, hosszabb és rövidebb ritmikai egységek kényszerítik öntőformába. *A Sátán műremekei* megjelenése után, a kötet poétikája jellemzéséül írta a költő Várkonyi Nándornak: „Igyekeztem e nyersségnek formát adni, a sorokban kemény, erőszakos ritmusban, s még inkább az egyes versek vonalvezetésében, a kompozíció zártágában, hangzásban és építő felhasználásukban egyformán, vagyis értelmet adni a szimultánizmusnak, formai értelmet, azaz igyekeztem eszközzé tenni és nem öncélúvá.”¹⁹ Az izmusoktól búcsúzó és új formanyelvre áhító költő

válaszútján ezt a szemléletet joggal nevezhetjük az avantgarde klaszicizálásának.

Ennek az ambivalenciának kései megnyilvánulásaként kell olvasnunk a *Reggeltől estig* című versfüzért. A kilenc tagversből álló poema egy Budapest–Zürich repülőút akkor csodaszámba menő élményének elbeszélése. 1936-ban hasonló tapasztalat szerzése, maga a kontinentális repülés egyáltalán nem volt mindennapos. A csodálatos tapasztalat természetéről már a szókincs is árulkodik: Szabó Lőrinc a repülőgépet „*kis bolygónk*”-nak kereszteli el, a földi látványt „*a tengerfenék parányai*”-nak érzékeli, halálfélelmét egzisztenciális vetületben a kísértő hatásának fogja föl, ugyanakkor elbeszélése elejétől végig a tényvilágon alapul. Másfelől a leírás, például a felhők látványa expresszionisztikus zaklatottsággal közvetíti a földült lelkiállapotot: „*Összecsaptak, összetorlódtak, laza lavínák, / egymásba forrtak és fölpúposodtak, / meghengergőztek egymás habhusában / s most akármerre nézek lefelé, / mindenütt dúlt gyémántmezőkre látok, / gleccserekre, habzó sivatagokra, / hóhegyláncokra, melyeket fehérén / borít a fehér erdők s ligetek / megőszült lombrengetege...*” Másutt a szorongó, a végletek közt hánykódó ember tudatmozgását az ellentétek feleselője hivatott kifejezni: „*S látom, hogy felrobbant a gép és / zuhan, és látom magamat: / – Az istenségit!... – S különös, hogy / mégis oly józan maradok: csak az agy tudja a veszélyt, / a szív nyugodt.*”

A csodálatos utazás az avant-garde-ből éppen távozó Szabó Lőrinc tollán megőrizte látomásos elragadtatását és vonzalmát a drámaisághoz, dikciója azonban shakespeare-i *blank verse*-ben szól, és a költő még háborgó tudatát is rimes, kötött formában elemzi.

Az érett Nyugat

Az avant-garde elterjedésével egy ütemben a *Nyugat* nagy nemzedékének még élő költői úgy kerültek közelebb az új formakereséshez, hogy eltávolodtak a dekoratív szecessziótól. Kosztolányi a *Meztelenül* (1928) kötet szabad verseivel éppenséggel az avant-garde területére kirándul. Tóth Árpád a zárt terekből: a mulatóból (*Orfeumi*

elégia), ligetből (*A vén ligetben*), szobájából (*Légyott, Lámpafény*) eljut a Naprendszerbe. „*Elindultam a Marsba*” – írja Tóth Árpád, és magyarázza: „*lecsavartam / A gravitációt*”. Ennek az utazásnak a csodája korántsem parányi. *A Marson* című vers tárgya képzeletbeli űrutazás, mégpedig akkor, amikor ilyen vállalkozást még csak utópiának tartottak. De a vers elbeszélésével ellentétben a Marson még ma sem járt ember. Tóth Árpád számadása nem egyéb, mint a lelkiek, jelesül a világfájdalom kivetítése egy másik bolygóra. Tapasztalaton túli élmény, mondhatjuk rá ezt a paradoxont. Irodalomtörténeti megfogalmazással élve elszakadás a költői én dekoratív, leszűkített mozgásterétől, de nem lényegi önmagától, a tragikus önszemlélettől. Mindamellett más kicsengésű a befejezés fintora: a költő mintegy zárójelbe teszi a teljes kompozíciót a mélabúsan ironikus záróakkorddal: „*Szigetelő kesztyűim / Lehúztam csendesen / És reggelre meghaltam / Egy villamos hegyen.*” Az űrbeli képzelt utazás bármily messzire jut, a kaland bármennyire csodálatos, mégis mentális esemény, ami nem mondható el sem Kassák, sem az avant-garde fõlszámolóinak költeményeiről. Ugyanakkor a képzelt tragédia a költő kézlegyintése jövőbeli évtizedek technikai hőstetteire, az egyén szkepszise a műszaki fejlődéssel szemben, a metafizikai borzongás egy változata.

Tóth Árpád képzelt Mars-utazásával nagyjából egy időszakban Babits is elindul az űrbe. *A Hazám!* a *Nyugat* 1925. február 16-i számában jelent meg, így föltehetően az év elején keletkezett.²⁰ A költői én a családi fészek életképéből indítja látományát, és csodálatos utazásának állomásai a szülőváros, a haza, Európa és a földgolyó, sőt azon is túl a kozmosz, hogy ugyanezen az útvonalon térjen vissza bölcsőhelyére. A képzeletben és legalább ennyire intenzíven lélekben megtett oda-vissza út a Babitsnak oly kedves nietzschei örök visszatérés alakváltozata. Ellentétben olyan korai csodálatos utazásával, mint az *Atlantisz*, a *Hazám!* számos motívuma a valóságos világot tükrözi, egyfelől a környezet érzékelhető, másfelől a földgolyó, majd az űr szabad szemmel észlelhetetlen és a vers terében csupa spirituális, mentális jelensége együtt olyan lelki kaland, melynek filozófiai háttéranyaga van. A kompozíció többé nem a fantáziáló kíváncsiság ter-

méke, hanem a tapasztalati tények, ideértve például Babits avignoni emlékképét is, valamint a teremtő bölcelet együttthatásában alakul remekké. A *Hazám!* bölceleti telítettségét tanúsítja a gondolatmenetet gerjesztő erkölcsi fölülemelkedés magatartásformája, valamint a gnómákban megnyilatkozó kantiánus értékelmélet.

Kosztolányi ifjúkorától kezdve rendszeresen járt külföldön. Várható volt, hogy valamelyik utazása előbb-utóbb a csoda élményével ajándékozza meg. Ezt az élményt tolmácsolja egyik verses útirajza, a *Bologna*. A helyszín dicsőítését a lelkiállapot leírása készíti elő. „*Tűrhetetlen / vágy fogott el, hogy szaladjak, / kóboroljak, megfürdök, / elmerüljek, elterüljek / az idegen életekben.*” A csodát Kosztolányi is javarészt magában hordja, ahogy ezt a följazott hangulat érzékelteti, a megérkezés után is messzire ingerlő utazási láz. Kezdeti tapasztalata is expresszív fölhangoltságának tükre: „*Mindenün-nen fény kiáltott, / fény sikoltott rám az úton / mint egy emlék, mint a múltból, / fény kiáltott, hogy megálljak, / fény kiáltott, hogy marad-jak.*” A szinesztézia, a kiáltó fény nemcsak a szimbolizmus, hanem az expresszionizmus stílusjegye is, mint ahogy az idézett szenzuális benyomás rokona a *Fény, fény, fény* Szabó Lőrince egyetemes szerelmi vágyának.²¹ Az egymást kioltó, hallani vélt két parancs retorikai figurája az expresszionizmusból Kosztolányi kézjegyévé vált. Mivel a vers születése idején, 1924-ben bő az epikus tapasztalata, mögötte a *Néró*, *A rossz orvos*, a *Pacsirta* írásakor szerzett gyakorlata, most az emelkedett lelkiállapot és a mozgalmas látvány találkozásánál kibontja az egyszeri, a kivételes élményt: „*Folyt az élet, mint a színház. / S én leültem itt közéjük, / nem mint néző, mint a színész, / az arcomra rászorítva / útiálarcom keményen.*”

Kosztolányi önéletrajzi valóságú, lelkes mediterrán beszámolója és a szegény kisgyermek messziségbe sóvárgása közt első meg gondolásra a különbség a tényleges idegenbe vetődés meg a képzeletbeli elkalandozás ellentétében áll. Nem kevésbé igaz, hogy a térkép tengere fölött merengő kislátó a költő akkori mélylélektani érdeklődésével örököltette meg, míg Bologna éjszakai lüktetését: a diákok embersűrűségét, a lépten-nyomon fortyogó kávéfőzőket, a darált jégre csorranó hűsítőket és az utcaszerte zsivajgó csevegést az ábrázoló

szemével leste meg, ám a hétköznapiok ihletéhez a *Meztelenül* avantgarde színei csináltak kedvet.

Mindamellettt a világlátás ösztöne minden nemzedéktársánál erősebben élt Kosztolányiban. Karátson Endre föltáró értékű tanulmányban vezeti le az író alakmása, Esti Kornél uralkodó jellemvonását „par excellence utazó” jelleméből. Ugyan a novella és az utazás mint epikus tárgy egymásnak születettségéből indul ki, de évről évre Kosztolányi utazási szenvedélyének természetét és szellemi élményét testvériesíti. E kettőnek az írói önarckép vonásait kirajzoló részleteit így idézi: „*A fiatalember, aki ott ül, az olasz könyvvel a kezében, volta-képpen ő is, meg nem is ő, mindenki lehet, akit akar, mert a folyamatos helyváltoztatással a helyzetek végtelen lehetőségébe jutott, holmi lelki álarcosbálba.*”²²

Esti Kornél alias Kosztolányi még nem is utazik, de narrátora jóvoltából már körvonalazódik hajlama a folyamatos helyváltoztatásra, „*a helyzetek végtelen lehetőségének*” föltalálására. Ez hol hasonlóságuk, hol különbözésük fölismerésére eszmélteti. Egyik útirajza, az álarcot félretéve, fölfedi utazási élményének nyomasztó lelki-szellemi hangulatát: „*Éjszaka, ha idegen helyen alszunk és felriadunk álmunkból, néhány másodpercre a megsemmisülés riadalma környékez. Tudjuk, hogy valaki él, de nem tudjuk, hogy az a valaki mi magunk vagyunk.*”²³

Bolognai úti beszámolójának befejezése az éjszakai félébrenlét állapotát tükrözve a személyiségvesztés korántsem megnyugtató csodájának értelmében nagyítja ki élményét: „*Hajnalig csak üldögéltem, / elfeledtem, hol születtem, / eltemettem azt, ki voltam, / s játszottam, hogy én is élek.*”

Ami jelentéssel telíti a *Bologna* költői útirajzát, az a személyiségváltás mágneses csábítása, az, hogy épp ott voltaképpen ő is, meg nem is ő, sorsa végtelen lehetőségének mintegy válaszútján, egyfelől énjének véletlenszerűségére riadva, másfelől egy ismeretlenül vonzó emberi közeg sodrában valami legújabb kori panteizmus igézetét átélve. Az olvasóban önkéntelenül megfogalmazódik a kérdés: vajon nem az édes élet vágyának évtizedekkel korábbi előképét éli át a költő?

A harmadik nemzedék

1937-ben nyert Baumgarten-díjának összegéből Weöres Sándor hajóra szállt, és távol-keleti útra indult, Indiába, Kínába. Utazásának a Vörös-tengeren megtett szakasza elevenedik meg a *Bab el Mandeben* című költeményében. „*Alusznak az elsüllyedt városok: / Svankélan, Cirpan, Tenuitian, / jáspis Lamú, márvány Tiün-Kuin, / déltáji jéghatáron örökdő / Mejáj-Vivi, soktornyú Vejvita / hol a szerelmes kétszer élhetett, / örök tudás pávája, Namru-Kor...*” Így kezdődik a vers, a hajdani városok irizálón különös nevének pusztá zenéje elszongít, narkotizál. Az egyik hely sejtelmességét az is fokozza, hogy a költő szerint a szerelmesnek ott két élet is jutott. A rejtelmes fősorolás ezzel a biológiai törvényen túli, költői közléssel öregbítve csakugyan csodaszámba megy. Mindezt a költő szem nem látja, a nyitány olyan negatív leírás, mint amilyen kevésbé sugallatosan, viszont annál érzékletesebben *A pusztá télen* szónoki kérdéssorozata. Cs. Szabó Lászlónak arra a kérdésére, vajon ezen a tengeri utazáson a helyszín befolyásolta-e inkább versét avagy olvasmányélménye, Weöres így felelt: „*Az olvasmányok megelevenedtek, konkrétabbá váltak*”, és hozzáteszi: „*Amit... olvastam, az sokkal lényegesebb... de sok színt, sok pillanatnyi vonást adtak ezek az utazások.*”²⁴ Elsődleges tehát a reprodukív képzelet,²⁵ de ahogy a számadás folytatódik („*Így vándorlunk a heves ég alatt*”), a két part, az arab és az afrikai egyaránt mesébe illő, egyfelől antropomorf, másfelől animisztikus képződményei a különös látványt az olvasmányok regéire fényképezve a tudat mélyrétegeit bolygatják föl, és egzisztenciális nyugtalansággal töltik meg. Így válik a *Bab el Mandebem* egy csodálatos utazás megvalósulásává. Weöres verse is kulturális képzetek drámai megélése, mint, legalábbis részben, Babits *Atlantisz*-a, a fantasztikumba hajló látványt látomássá tágitja, más dimenzióba vetíti ki, és ez nem az avant-garde önéletrajzi tényvilága.

A magyar költészet történetének mindmáig egyik legnagyyszerűbb első kötete, mert sok antológiadarabot tartalmazott, és mert költőjének hangja összetéveszthetetlen volt, Jékely *Éjszakák*-ja (1936).

Magatartását a nosztalgia határozta meg, és maradt is egész pályája meghatározójának. Erdélyben gyermekkorába vágyakozott, Budapestről Erdélybe, utazásaiból otthonába. „*A varázslás, az új költői eszmény az ő természetének felel meg legjobban*” – írta már az *Éjszákák*-ról Halász Gábor.²⁶ Márpedig a varázslás nem más, mint vágyakozás az elvesztett éden után, különleges utazás egy jobbnak remélt világba.

A nosztalgia nyílt szóval Jékely itáliai verseiben kér eget.²⁷ Vilámfényt bocsát erre az érzésre egyik olaszthoni versének kísérteties, mégis megkapó csattanója: „*Nagy Podesta! gyarló ember mívoltom / városodban semmit sem ér: / add, hogy lehessen a nagyitkú, boldog / Verona éjjelében denevér!*” (*Verona éjjelében*). A csodálatos utazás toposzának mesterlevele a *Kóborlás Itáliában*. Vallomása szerint miféle csodával kápráztatta el Jékelyt ez az út? „*Láttam romot, mely kék tengerbe vész el / s kis piacon visszhangzott énekem, / hol kölykök ültek meztelen fenékkal / kétezer éves sírköveken.*” Már a határtalan tenger és az önidejét vesztett rom együttélésének paradoxona meghökkent, de még mellbevágóbb az a pillanatkép, melyen a történelmi kegyelet emlékjelén kis fickók pihentetik csupasz altestüket. Elámult olvasókként alig tudjuk, melyik megvilágításban értelmezzük ezt a groteszk képet: a naturális jelen hatalmán álmélkodjunk vagy inkább a történelemmé vált egykori élet fura jelenlétén. Mindenképpen ez a csoda élménye. Más országban, ahol a múlt és jelen nem függ össze folyamatosan, kétezer éves sírköveket műemléknek kijáró tisztelettel öveznek; gondoljunk a Nemzeti Múzeum folyosóit bélelő szarkofágokra: a hely, az elhelyezés egyaránt megbecsülésre, értékelésre, ünnepi érzésre indít. Csak az utódokban tovább élő ókori birodalmak, a görög meg a római impérium területén fordulhat elő a naturáliának és a kegytárgynak ilyen társbérlete. Csakis a helyhez és a pillanathoz kötött, máshol, máskor megismételhetetlen tapasztalat hozhatta felszínre ezt az élményt, ezt az egyszerivé váló, csodálatos utazást.

Ami az élmény poétikai megnyilvánulását illeti, Jékely tanúsága személyes, önéletrajzi, de ahogy Kassák poémájában az azonosságban mutatkozó különbségen hüledeztünk, itt a különbségben, sőt el-

lentétben jelentkező azonosság képeszt el. A vers végén fölbuzog a nosztalgia is: „*csak meg ne haljak itt. Haza, haza!*” A fölkiáltás jól szemlélteti, hogy Jékely csodálatos utazása mint a különbség keresése a nosztalgia ingatórvényeit követi.

Különleges változat Radnótié. A *Trisztánnal ültem* keletkezését egy tanúvallomásból ismerjük. A költő ismerőse bemutatta fűzfapoéta unokaöccsét, hogy Radnóti mondana szakvéleményt a rokon verseiről. A zsenyékről ugyan Radnótinak lesújtó véleménye volt, viszont a dilettáns rímfaragó élete érdekelte, lévén az ifjú tengerjáró matróz. Új ismerősét a költő Trisztán néven emlegette, és találkozóikon beszámoltatta ázsiai, dél-amerikai útjairól.²⁸ Maga a vers „Trisztán” óceánjárásának csábítgató előadása a titokzatos, messzi vidékek föl-idézésével. A mintegy révületben lefestett, egzotikus pillanatképek nem alkotnak igazi narratívát, még kevésbé a vérbeli romantikus magatartásra valló kitörések: „*Jössz velünk? / olyat se láttál még, te zöld varázsló!*” A vers költői énje már csak azért is szembefordulhat a csábítással, mert hiányzik belőle minden elbeszélés önazonosító természete, és így könnyű valódi magatartásformát szembeszegezni vele: „*Elképzelem, feleltem, és maradtam.*” Magasabb szinten, szimbolikusan értelemben a befejezés így fogalmaz: „*S az ég a tengert tükrözi, a tenger az eget.*” Ezt csakis úgy érthetjük, hogy a világ úgy kerek, ahogy van, csoda bárhol, bármi lehet. A *Trisztánnal ültem* több, mint a romantika kritikája: a csodálatosságot a csoda elhárításában nyilvánítja ki, minthogy az univerzumban bármi csoda. Ez a *nil admirari* sztoikus filozófiája: így érintkezik Radnóti verse a *Hazám!* eszmeiségével.

Végül is miért iktatható a *Trisztánnal ültem* a csodálatos utazások sorába?

Radnóti csakugyan nem utazik, ezért éppenséggel csodák sem történhetnének vele. De életfölfogása a maga teljes értékében egy világjáró dicsekvésével szemben bontakozik ki, mégpedig sarkalatos ellentétéül, tehát fontosabb az óceánok vándorának kalandozásainál. Helyzetváltoztatás nélkül is többet látott, mélyebbre nézett a világcsavargónál: ez maga a csoda, és egy helyben ülve utazni minden utazások fölülmulása.

Az Újhold

A kritikai közhiedelem az *Újhold* költőit sommásan a *Nyugat* folytatóinak tekinti. Érdeemes ezt a vélekedést mérlegre tennünk, amikor a csodálatos utazás belső formai működését elemezzük az *Újhold* két általánosan elismert költője egy-egy versében.

„*Senkiföldje egy csecsemő szeme!*” Így kezdődik Pilinszky korai remeke, a *Senkiföldjén*. Gondolatmenetét Szabó Ede a következőképpen magyarázza: a *Senkiföldjén* „*készerűen-szenvedélyesen szép látomás a még látás nélküli, világtól-tiszta, csillagnyugalmú csecsemő-szemről, amelynek a költő, ámuló vándorként, boldog szökevényként járja be tájait, menekülve a mi világunk (a mi éjszakánk) sötét, vad és szennyes tájairól...*”²⁹ Pilinszky a „*senkiföldje*” szót nem katonai értelemben fogja föl, vagyis nem két lövészárk közti közömbös területnek, hanem a szó elsődleges értelméből kiindulva még szűzi földnek érti. Ezért írja a nyitányt követően rögtön, hogy a csecsemő szeme tapasztalatok híján „*puszta és lakatlan égítést*”, de ugyanezért lesznek gyönyörűek eszmélései, „*az első hajnalok / a sivatagok kopár levegőben!*”. Ezt vallja a költő a csecsemő első alkonyáról is, mert emlék nélküli. Mindezt a „*szökött szívű*” költői én recitálja: azért „*szökött*” ez a szív, mert meg-romlott világból, a felnőttekből menekül képzeletben a csecsemő történelemtelen szemébe. Pilinszky innen indul rendkívüli útjára, mely nem más, mint a fölnövekvő ember negatív élménye, a „*zűrzavaros expedíció*” érzékletes, itt-ott tarkán festett leírása. Ez az utazás azért csodálatos, mert változatossága epikus, mégsem térbeli, hanem időbeli utazás. Nemcsak a szegény kisgyermek romantikus elvágyódásának egzotizmusától különbözik, nemcsak az *Atlantisz* különösségeket obszessziósan katalogizáló leírásától tér el, hanem *Az eltévedt lovas* tér és idő fogalmait egyesítő szimbolikájától is. A *Senkiföldjén* Pilinszkyét nem jellemzi az érett Tóth Árpád mélabús iróniája, szkeptikus életbölcssége, nem is köthető önéletrajzi mozzanatokkal életszerűsített filozófiai formulához, mint a *Hazám!*

Mégis, a *Senkiföldjén* bölcséleti irányultsága a *Hazám!*-hoz áll viszonylag legközelebb. Korántsem nietzschei szemléletét a kreatúra

világba vetettsége, a Heideggernél kikristályosodott *Geworfenheit* határozza meg, ha nem is módszeresen. Domokos Mátyás Pilinszky *Apokrif*-járól eszmélkedve fejtette ki, hogy az ember ugyan a semmibe van beleágyazva, de ez a lételméleti tétel már annyira a közgondolkodás része, hogy nem érdemes eredetét valamely név szerinti filozófusnál nyomozni.³⁰ Ez áll a *Senkiföldjén*-re is.

A *Hazám!* és a *Senkiföldjén* költőinek közös bölcselő figyelmén túl poétikájuk igencsak más. A *Hazám!* tagversei Babits képzeletbeli utazásának egymástól elütő helyszínű állomásai, míg Pilinszky menete lényegében az emberi élet krónikája, de micsoda gazdagságban! Először az újszülött világra ámulásának lehetünk részesei: „*Ki tudja hány nap-éj, amíg fölérek / a lüktető pupilla kráterére*”, majd a külső, megrendült szemlélő kap hangot: „*Élő itt hosszan bizony nem időzhet, / elárluják halandó zajai.*” Miután a továbbinduló tanú az ürre örökítette nevét, a világba lép, hogy a földi tapasztalatok csodáját mint fölfedezők vonulását, mint cirkuszosok menetét pika-reszk regényként ábrázolja. A picaro, a szertelen kalandozó, ahogy a tárgykör francia értője írja, olyan „*tulajdonságok nélküli ember*”, aki valószínűtlen végzete nyomába jár.³¹ A *Senkiföldjén* hősenek világba vetettségét, mint végzete valószínűtlenül regényes, pika-reszk hányattatásait beszéli el a vers – az újszülött léthelyzetétől a felnőtt kétes értékű kalandozásáig. Költője epikus hősköltemény dimenziójába magasztosítja így lírai fájdalmait. Ami a szemlélőt, a tanút illeti, kilép a színváltó látomásból, és a csecsemő életének nyitányához csatol vissza a kódában: „*Először nézel a mi éjszakánkba.*” A körként záruló kompozíció az előre vetített életút dezilluzionista képei után tragikus, ellentétben a *Hazám!* zárlatának sztoikus magánbékéjével.

Apokrif című versének születéséről vallotta Pilinszky: „*Kellott küzdenem azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével!*”³² Nem a csecsemő látásának analógiáját hangsúlyozom, hanem a küzdelmet, mely viszontagságot jelent: amikor kifejezéssé válik, természete epikus, fordultatos. Ilyen a *Senkiföldjén* költői énjének útja a történelem nélküli öntudatlanságtól a változatos embersors hallucinatív, sőt látomásos átéléséig. Ne feledjük, első közlésekor a *Válaszban* a vers címe *Utazás* volt.³³

A narrátor beszédhelyzete is szakadatlanul módosul. Hol a csecsemő élményével azonosul, és általános alany értékű megszólításba csap át („*Itt kérdeheted majd bölcs skolasztikádat...*”), hol önmagát, a részt vevő tanút teszi meg krónikája tárgyává („*Már távozóban épp hogy odavésem / a meleg úr falára a nevem*”), aztán ismét kívülről vizionálja az emberi sorsot a röpké pikareszk regényben, viszont búcsúszavait a csecsemőhöz intézi. A *Senkiföldjén* irányváltoztató dikciója a dráma feszültségét sugározza, ugyanakkor a metafizikai törvényeknek az egyénen túl ható, egyetemes érvényét sugallja.³⁴ Többszólamú, ami a *Nyugat* nagy nemzedékének költői közül egyikükre sem jellemző.

A *csodálatos utazás* másik újholdas példája a *Villamos*, Nemes Nagy Ágnes verse. A Sidney Keyes emlékének tisztelgő ajánlás előre jelzi a kompozíció kettősségét. A második világháborúban elesett angol költő sorsa erősen foglalkoztatta Nemes Nagy Ágnes képzeletét; utóbb négy versét is fordította. Ez az ígélet kért költői teret a *Villamos*-ban.

Kompozíciója két szálon bontakozik ki, ahogy ezt az egymástól eltérő tipográfiai tengelyekre szedett két szöveg kiemeli. Az egyik szál egy zsúfolt villamoson utazó tapasztalata 1953-ban, egy nehéz idő komor évében, a másik az angol költő afrikai környezetének fölidézésétől hősi halálának látomásáig tart, de a két szál mindinkább egymásba fonódik. A valóságos szálon éles szemmel, láttatóerővel jeleníti meg a költő a jármű utasának fenyegetettségét a népes, levegőtlen tömegben, és így fokozatosan a harctéri tragédia szenvedő részesévé válik. Nemes Nagy Ágnes a hazai villamosutazás viszonyosságait már-már tapintható vizualitással érzékelteti, és hozza mozzanatról mozzanatra közelebb egy rendkívüli helyzet ábrázolásához: „*Mindig utat javítanak. / A kövek szinte talpig érnek / a ritka lépcsőrács alatt...*” A folytatás már Sidney Keyes észak-afrikai tragédiája színterének képzeivel dúsul föl: „*S hogy a villamos egyre ráng, / közelsúsznak az elefánt- / bőrrű, gyűrött aszfalt-lepények.*”

Nem pillanatnyi ötletéről van szó. A magyar költő azonosulási kényszerének valóságos megszállottsága gazdagodik hallucinatív szövevénné. Az azonosulás természetét Nemes Nagy Ágnes más verse tételesen kimondja: „*Ugy gondolok ifjúkorodra, / mint aggastyán, ki*

összevétí, / hogy mi az új, s az ötven évi, / agya, szíve bealkonyult, // De a szeretet bonyolult.” (Egy költőhöz). Hadd mutassak rá, mintegy zárójelben, a mesteri megoldás-ra, hogy az „összevétí” hívószóra nem a kézbe kínálgató „régí”-t rimelteti, hanem a pontosságával gondolatársításra készítő „ötven évi”-t. Az sem lehetetlen, hogy Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* kötetcíme is *hommage* az angol költőnek, lévén halála évében napvilágot látott verseskötete címe *The Cruel Solstice*, azaz: kegyetlen napforduló.

Egyidősek voltak, mindketten 1922-ben születtek. Hiába kezdi úgy főhajtó versét: „*Kortársam. Ő halt meg, nem én*”, bizony a *Vilamos* drámai előadása tanúsítja, hogy Nemes Nagy belső realitása szerint ő is meghalt Észak-Afrikában. A vers harmadik strófájában nyilvánvalóan képzetzsomszéd a letális morbiditás: az összezsúfolt közegből az utazó szemébe előbb valami életen túli ötlík – „*szatyorban egy cafatnyi hús / átüt a vörösbarna lé*” –, majd az idegenkedést ébresztő, riasztó mozzanatok halálközele, a korszellem emblémája, a dial. mat.-kézikönyv, a rendőrség és még a dunai uszálynak is idegenségre utaló jegyei tolakodnak a költő agyába. A strófapár is a végzetre hangol, a rohamra indulással a természetet fájdalmasnak antropomorfizálja – „*terepjáró súlyos talpa vágja a rendet*” –, a katonai gépezetet baljós animizmus ecseteli: „*Mögötte az a pár tompított zaju gép, / nagy, néma bivalyok óvatos csörtetése.*” A befejezés a teljes azonosulás síremlékszerűen megnevező valósága: „*Fullasztó testek, testre test, / micsoda mozgó hullahegy!*” Ez nem a csatamező, ez a villamos utasainak leírása! A 6-os villamos képére felelő másik történet már tájkép csata után, a részletek hátborzongató pontosságával előhíva: „*Elbukott. Por szitál, szemcsésen ül a szájra, / felsír a fék, akár a kés, / körül a hold, s a fű borotvaéles árnya, / tántorodás, émelyedés, / egyedül, egyedül, a kezek szétterülnek, / nem tart tovább már, ami tart...*” Az utazás „csodája” itt tetőzik. A beleélés felső foka, ahogy mintegy a halálra sebzett katona tudatával egy apró természeti tényben, a fű borotvaéles árnyában is ellenséges fenyegetést közvetít, ezt követően a halálba zuhanó fizikai érzéseit orvosi precizitással jegyzi, hogy aztán egy merész nyelvi paradoxonnal a véglegest, a személyes pusztulást egzisztenciális érvényességgel fogalmazza meg.

A *Villamos* utazása nem a jelző kellemes vagy színes értelmében csodás, hanem a másik ember halálának művészi átélésében. Ha nem feledkezünk meg a *Villamos* születési évéről és a költő tárgyiasító, közvetett önkifejezéséről sem, a siratóként is olvasható vers önmagáé.

Mérleg

A *Nyugat* hőskorából származó mindhárom *csodálatos utazás* a képzelet szülötte, a költők személyes életének nincs hozzájuk közvetlen kapcsolata. A fiatal Kosztolányi és Babits versében közös, hogy mindkettő zárt térben teljesedik ki. Élettelen környezet csodája az *Atlantisz*: különössége mintegy tárlóban bontakozik elénk. A mappa fölre hajló kisgyerek se mozdul ki ültéből, kalandja pusztán agyában történik meg. *Az eltévedt lovas* lírai alakja viszont érzékeinkkel a tényvilágba visszavetíthető utat jár be, csak hogy nincs olyan tér, melyben viszontagságai összefüggő folyamatot alkotnának: történetét időn és téren kívüli allegorikus gondolkodás egységesíti. Ady versét is a teremtmény fantázia fejlesztette ki, jóllehet valóságos természeti képekből, sőt emlékképekből. Mindhárom szöveget transzcendencia élteti: Adyét a sorsokat futtató történelem, Kosztolányi átképzését a gyermeki tudatba a lélektan, és még az *Atlantisz* háttérében is ott egy metafizikai probléma, egyfelől a változó élet, másfelől a tudatalan meg a pusztán dologi lét szembeállítás.

A magyar avant-garde-nak a *Nyugat* hőskorától sarkalatosan különböző elve, hogy a *csodálatos utazás* idézett példáinak tanúsága szerint fogantatásuk önéletrajzi, ezt pedig a hazai hitújító, Kassák stílusfölfogása határozta meg: a szürrealizmus álombelisége, misztikája mindvégig idegen maradt neki, konstruktivizmusa, aktivizmusa a valóságból építkezett. Ez az elv népszerűsödött a századdal született költők kezén, még a szürrealizmus iskoláját kijárt Illyésén is. Kassákban nincs egy szemernyi transzcendencia sem, csavargásának krónikája egy füst alatt a társadalom egyéneinek és intézményeinek színmintája. Illyés történelmi pillanatképe ugyan *csodálatos utazás*, már csak groteszk felhangja jelez maradék szürrealista beidegződést.

Szabó Lőrinc az érzékelhető természetet vizionálja drámaibbá; repülő-útját az expresszionizmus kozmikus látásával növeli monumentálissá. A magyar avant-garde tanítójának és tanítványainak gondolatmenetében nem vehető észre a fölfelé mutató ujj akár a természetfölötti-hez, akár csupán a tapasztalaton túlihoz.

Az avant-garde példája nem maradt hatástalan Babitsra. A *Sziget és tenger* (1925) több verse, a *Csövek, erek, terek, Utca, délelőtt, Utca, estefelé* és még inkább *Az istenek halnak, az ember él* (1928) kötetből a *Verssor az utcazajban*, a *Babylon egerei* meg az *Egyfajta kultúra* szemlélteti, hogy próbált ő is az avantgarde irányába áttörni korai művészete burkán. Háború utáni verseinek zöme, a *Hazám!* is azonban azt bizonyítja, hogy elsősorban ifjúsága filozófiai forrásaiból újult meg költészete. Bergson vitalizmusa életképek megjelenítésére bátorította, még a szobafestés vagy egy légyfogó naturalis tárgyának költőiesítésére is, de valamennyi alkotásából kivethető az a fölfelé mutató ujj, mely a nála fiatalabbaknál, Illyésnél, Szabó Lőrincnél hiányzik. Transzcendencia hatja át *A Marson-t* is; a vers ötlete és kifejtése árulkodik költőjének a tényvilágon túlra vonzó nyugtalanságáról. Babits azt írja Kosztolányi nekrológiájában, hogy ifjúkori barátjának költészetébe később belopódzott „egy súlyos és kemény gondolat. Oly súlyos és kemény, hogy egy másik magyar költő egykor hősnek mondta, aki ezt a gondolatot agyában viseli”.³⁵ A *Bo-logna* tudósít arról, hogy ez nemcsak a halál gondolata, hanem azt előző metafizikai fölbolydulás, mely Kosztolányi utazását a szerep, az önazonosság megkérdőjelezésének rádöbbenésével dramatizálta.

A harmadik nemzedék költőit a nyugatosok növendékeinek szokták tekinteni. Igaz-e ez a vélekedés, és ha igen, milyen mértékig?

A *Bab el Mandeben*, a *Kóborlás Itáliában* és a *Trisztánnal ültem* egyaránt önéletrajzi eredetű, de nincs semmi közösség az izmusok és a bemutatott három vers poétikája közt. Szembenezésüket az utazás élményével a civilizációs fejlődés segítette elő, de egyikük sem éri be azzal, hogy a szokatlant önmagáért ajnározza csodának. *Bab el Mandeben* költője a regékkel együtt élő lélek színes fátylán át ámul az egzotikumon. Így tagolódik bele homok és kő, hullám és tűz, napsütés természeti jelensége hol emberi, hol démoni álcára cserélve

egy keleti mesevilág emlékképébe. Jékelyt a naturális jelen és a le-tűnt nagyság szomszédsága készíti bámulatra: különös látványa így légiesedik elégikus hangulatot sugalló meditációs objektummá. Radnóti költői éneke pedig egy párbeszéd egyenes idézetében a meditációt téve a *csodálatos utazás* kötőanyagává, egyszersmind fensőségét is hirdeti csip-csup kalandozások ellenében. A *Nyugat* érett kori műhelye és a harmadik nemzedék poétikájának lényegi különbsége, hogy míg a *Hazám!* és a *Bologna* poétái retorikai világossággal bontották ki, és ez áll Tóth Árpádra is, élményüket átlátható eszmévé, a *Bab el Mandeben*, a *Kóborlás Itáliában* és a *Trisztánnal ültem* bölcselő hangoltsága az egész verset áthatja, az érzékelhető csoda az elmével és a lélekkel felel.

Ez a kinél-kinél egyéni hangszerelésű bölcselkedőhajlam – Vas Istvánnál például történetfilozófiai tónusban – jelentkezik nem kevésbé észrevehetően az *Újhold* költőinél. Fél évszázaddal a *Nyugat* hőskora után váratlan mindkét idézett költő romantikus pátosza, amit csak itt-ott tompít Nemes Nagy Ágnes egy-egy groteszk naturális motívuma. Mégis a romantikus pátosz gesztusánál fontosabb, hogy mind Pilinszky, mind Nemes Nagy Ágnes verse *poème d'humanité*, a romantika, Hugo, sőt Madách tragédiájának műformája (nem műfaja!), az emberiség krónikája, ezúttal történetesen egyetlen embersors kifejezésébe sűrítve.

Mindamellet mégsem ez az *Újhold* műhelyének uralkodó saját-sága, hanem a versbeszéd linearitásának fölbontása. Az ő alkotás-lélektanukban is jelentős a képzelet szerepe, de ellentétben az *Atlantisz*-szal nem dekoratív, és nem is festői, mint a Weöres-versnek az érzékleteket regésbe vizionáló szemlélete esetében, hanem személyes feszültségeket közvetítően drámai, és ahogy dikciójuk a szenzuális élményt a rémlátással, a költői én beszédhelyzetét egy kvázi párbeszéd megszólításával vagy egy epikai harmadik személy ige-helyzetével váltogatja, művészi közlésük többszólamú. Ez a költői eljárásuk alkalmasint nem tervszerű és nem is következetesen rendszeres, ugyanakkor azonban tudatos. Mégsem poétikájuk *ultima ratiója*. Irányváltoztató dikciójuk ugyanis egy-egy vers világképét az alanyi lírától eltávolítva oly mértékben tágítja ki, hogy így már gyakran emlegetett objektív költészetük módozatává válik.

BABITS EGY KÉSEI VERSTÍPUSÁRÓL

(Prózából költészet: Restség dicséreti)

Első verseskötetének korai, beköszöntő ódáitól kezdve a változást, a mozgást énekelte. Dicsőítette a hérakleitoszi „folytonfolyású” alakulást (*In Horatium*), a vakmerő újrakezdést magasztalta a *Mozgófénykép*-ben, a nietzschei „örök visszatérés”-t mintázta át az egzisztenciális folytonosság lelki szimbólumává *Az örök folyosó*-ban, és amikor Bergson hatása alá került, az önkéntelen emlékezet szakadatlan, mozgóképszerű áttűnéseivel rajzolta ki személyiségét az *Esti kérdés*-től főként olyan, a húszas-harmincas években írt verseiig, mint a korábbiak közül a *Ketten, messze, az ég alatt* egészen az *Ősz és tavasz között*-ig. Ebben a szellemi mozgásban magának a létnek a szüntelenségét kívánta érzékeltetni, ahogy filozófiai tankölteményében, a *Hadjárat a Semmibe* soraiban az *élő folytonosság*-nak, mint a *lelkek testé*-nek elvét az *örök sodor halásza* szavaival megfogalmazza.¹

William James tudatfolyam-elvének ösztönzésére Babits már fiatal egyetemista korában kialakított egy poétikai modellt. Az „összefüggő képszalag”, ahogy Kosztolányinak 1904. november 17-én küldött levelében nevezte, a tudat mélyén úszó képek folyamatos sorozata, belső látvány, melynek sosincs vége, és a sárközi pásztortülkökre vésett, teljes élettörténetekhez meg a panathenaia-vázák végigfutó, végtelen jeleneteihez hasonlítja.² De már ugyanabban a levélben elbeszéli, az „összefüggő képszalag”-ra vonatkozó elmélete hamar meg is rendült, ahogy mint az elv poétikai távlatát egyszerűsmind önbírálatának csíráját elsőnek Rónay György jelezte³: Babits „maliciózus tanítómesterek”-et emleget, akik ráébresztették, hogy a „képmeder”-t megszakítják „szigetek”; korábban kimutattuk, az „összefüggő képszalag” kritikája Zalai Bélára és az ő közvetítésével Jean Philippe francia pszichológusra vezethető vissza. Philippe szerint az emlékezés feltétele a kép, olyan jel, amelyről felismerünk valamit: ez a tudat „szigete”.⁴

Tapasztaláslélektani értekezésében Zalai a tudatbeli változás folytonosságát Philippe nyomán – úgy vonja kétségbe, hogy a „belső észrevevés”-nek szilárd központot, „direct tudás”-t tulajdonít, melyet Hans Corneliusra hivatkozva az emlékezet „dispositio”-jának mond.⁵ Zalai ellenvetésének, valamint értekezése okfejtésének hatására, de gondolatmenetében tőle függetlenül Babits a „Gedächtnis”, vagy ahogy Aranyról szólva ő maga nevezi, az erkölcsi emlékezet elvében⁶ találja meg a tudatmozgásnak azt a szilárd magvát, belső törvényét, mely az eszmélkedésben leképezett történések és folyamatok természetét vagy irányát meghatározza. Babits „Gedächtnis”-e leginkább a tanú emlékezet „ön-magunkhoz való hűség”-ének megnyilvánulása, nemegyszer gyermekkori emlék, másrészt az „összefüggő képszalag” érvényességének objektív igazolása, az egész személységet kinyilvánító, jeles élmény.

A „Gedächtnis”-t már Weininger az azonosság logikai elve lélektani kifejezésének minősíti.⁷ Így tehát a tudat folytonosságának, az állandó változásnak ellenpólusán, de *nem* a történések folytonos változása tagadásául, hanem egyensúlyául jelenik meg. Babitsnál épp úgy kialakul és költészetét is áthatja egy lényegszemléleti, belső készenlét, mint ahogy Zalai filozófiájában is mindinkább meghatározó elemmé válik. Zalai gondolkodásrendszerében ez a lényegszemléleti mozzanat annyira erős lesz, hogy ismeretes olyan föltevés is, mely szerint nézetei közvetve Husserl fenomenológiai főművét is befolyásolták volna.⁸ Husserl filozófiájának egyik meghatározó eleme az apriori lényeglátás, továbbá az intencionáltság; az előbbi megelőző rendező elv, az utóbbi – Szilasi Vilmos találó szavával – a jelenségek „jelentkezésre szólító”⁹ vetülete. De Babitsnak nem kellett okvetlenül „husserlizálnia” ahhoz, hogy a lényegszemlélet gondolkodásának szerves részévé váljék. Hozzá tartozik az kedves Bergsonának eszmerendszeréhez is, hiszen – példának okáért – az önkéntelen emlékezet „érzékeny helyei” nem egyebek, mint a lényegszemlélet alakváltozatai.

Babits műhelyének ismeretében már előljáróul úgy fogalmazhatnánk, költői szemléletének jellemző jegye a leképezett vagy kifejezett, netán érzékeltetett mozgás, ezzel szemben fogantatásának, olykor ihletének nemegyszer meghatározó eleme a lényeglátás.

A lényegszemlélet érvényesülését Babits költészetében először az *Itália* című szonett keletkezésében lehet tetten érni. Fogarasra készülöben, 1908. július 24-én kelt, Juhász Gyulának küldött sorai leírják még friss olaszországi impresszióit, majd a levélhez fűzött utóiratban – többek között – ezt olvashatjuk: „A következő szonettet azért írom ide, mert közvetlen e levél írása közben támadt, amint láthatod.”¹⁰ Már Éder Zoltán kiemelte a levélnek azokat a fordulatait, melyek átkerültek a szonettbe.¹¹ Az *Itália* szövege születésének körülményei alkotáslélektani szempontból azért tanulságosak, mert fényt vetnek Babits lényegszemléletére. Korábban Éder észrevételeit további egy-két egyező kifejezéssel, képzzettel kiegészítve, hasonlóan fontos mozzanatként hozzáfűztük: a levélhez viszonyítva az értelmező költő magatartása gyökeresen megváltozott.¹² A változás fő összetevői: a visszavágyódást meg a levélírás kopár környezetét tükröző hozzáállás ellenkező előjelűvé vált, és a prózával összevetve a vers végkicsengése nem kevésbé! Más szóval, Babits levelében az intellektuális ember úti élményét rója papírra: az olasz tájat kissé fitymálva a Dunántúl szépségét úgy méri hozzá, hogy vonzóbbnak tűnteti föl, s ugyancsak a század eleji provincializmusból kinőtt ember panaszát hallatja, amikor honfitársait „mogorvábbak”-nak kicsinyli, és „utcaink” csöndességét panaszolja. A levél intellektuális érzékenységgel jelzett társadalom- és művelődéstörténeti képében maga a levél író Babits olyan kontrasztot ismert föl a hazai és az itáliai feltételek közt, és fölismerését Fogarasra, az ő Tomijába, a világ végére készülődése csak öregbíthette, hogy a már prózában megfogalmazott úti beszámolóból kettős sorselv rajzolódott elé: a zajló, boldog életé, melynek titkát az olasz földön tudják, s ugyanakkor a fölismerés fényében a „mogorva” honfitársak látványát átfedte a *szelíd, színjátékos* Dunántúl varázsa meg a méltatlan és igaztalan bú, mely hangulatához tapadt. A csupasz úti beszámoló palinódiájául a szonett a balsors tépte magyar sorselvére döbbsent. A történeti önszemlélet lényegéig pillantva cserélte meg Babits a hűséges útirajz előjelét.

Gondolkodásának drámai fejlődésére, „felületek alatt rejlő felületeket”¹³ tapintó eszmélkedésére jellemző, hogy – főként később – már közreadott prózai írásaiban utóbb ismételten is eszmék olyan

szerkezeti egyensúlyát, indulatok ellenpontosított feszültségét s a kifejezés sarkító erejét fedezte föl, hogy a szövegből egy-egy vers csíráját vagy éppen zárványát emelte ki. Hamvába holt kísérletet mutattunk volt ki az első világháború kirobbanásakor közreadott *Gyermekek és a háború* című ritmikus dítirambustöredéknek tekinthető cikke és posztumusz közlésű szabad verse közt.¹⁴

Különösen a húszas évek végétől írt egy-két esszéjében eszmél Babits olyan verskezdeményekre, melyeket akkor már minden ilyen esetben remekké dolgoz ki. Fiatalkori esszéje általában még problémafeltárás: a személyiség megvalósulásának és kudarcának rajza, valamint a művészetként átélt élet folyamatának, másrészt a formalkotásnak megragadása; az *Irodalmi problémák* (1917) és a *Gondolat és írás* (1922) fiatalkori esszéinek ezt a két izületét választja el egymástól. De a húszas évektől a Babits-esszé egyre inkább felelősségtudattól áthatott, rejtett dialógus, és igen gyakran a közösség gondjairól: a civilizáció és az erkölcs válságáról szóló meditáció. Ugyanakkor a kései Babits-vers mindinkább esszéisztikus. Ahogy történelmi és társadalmi, de még irodalompolitikai környezete is állandó erkölcsi készenlétre, etikai számvetésre készíti, s ez a magatartásforma versének kompozícióját, még ha a legmegejtőbb futamok és legmegkapóbb költői képek foglalata is, értekező lírává változtatja, s most nem is olyan ünnepi köszöntőire gondolunk, mint amilyen *A húszéves Nyugat ünnepére*, melynek fejtegető menete műfajából következik. Babits remekei közül mutatóba példa az esszéisztikus versre már 1925-ből *A gazda bekeríti házát*, 1927-ből a *Politika*, 1930-ból *A felnőtt karácsony*.

1925 márciusában a *Nyugat*-szám élén olvasható a *Hazám!* (1925. I. 251–53.) Világnézeti számadás, egyszersmind mestermű: kompozíciója maga a mondanivaló veleje. A hét tag-vers fokozatain át szárnyal a képzelet a szülőháztól az országon, majd Európán át a *glóbus*-ba, s utána visszakanyarodik, az egész világegyetemet, kicsit és nagyot egyaránt magához öltetve, a hazához és az otthoni fészekhez. A valóságos haza, mondja ki Babits, *lélekágya a szent Európának*. Ez a gondolat a szülőföld iránti rajongás fölmagasztalása kantiánus egyetemes értékké, mint ahogy költőnk egyik-másik kifejezése szó

szerint rávall kanti eredetére: így szemében a haza *mint maga a lélek oszthatatlan*.

De a szellemi-erkölcsi haza fogalma volt Babits 1919-ben publikált cikkének a magva is. Már *Az igazi haza* ezt a spiritualizált képzetet dicsőítette, „nem a holt földeké”-t, amelyről elmondhatná – a közhitbélivel ellentétben –, hogy „nem kíván véráldozatot”: ez a haza, „amelyet mi magunkban hordunk.”¹⁵ A *Hazám!* kétségtelenül nem kötődik olyan szoros szövegszerúséggel *Az igazi hazá*-hoz, mint az *Itália* Babits megfelelő leveléhez, de a honszeretet rendkívül egyéni s ugyanakkor etikai értelmezése a cikk parafrázisa. Mindamellettt találunk a költeményben olyan fordulatokat is, melyek szigorúbb mértékkel is tárgyunkhoz rendelik, így a cikkből idézett kitételekre visszhangzanak, sőt parafrázisuknak tekinthetők az alább következő sorai:

Álmodj, lelkem, álmodjad hazámat,
mely nem szorul fegyverre, se vértre,
mert nem holt rög, hanem élő lélek.

Ám az értekező próza és vers közötti szövegáramlások erősebb esetei a harmincas évek elejétől példázzák szemléltetően Babits költői gondolkodásának további módosulását.

A *Nyugat* 1930. március 1-i számának élén Babits megjelenteti az *Ezüstkor* látnoki intelmét a pusztuló és tagadott kultúra védelmében, az új, harcosan barbár eszmei irányzatok ellen. A cikk végki-csengése ellenállásra buzdít, küzdelemre maga a harc ellen.

Lényeg- és önszemlélete útján ugyanennek az egyetemes, aktív erkölcsnek Kantról Babitsra származott hite újabb, központi üzenetként csendül ki egy évvel később, a *Nyugat* 1931. július 16-i számát bevezető remeke, a *Vers a csirkeház mellől* szózatnak szánt összefoglalásából.

A *Vers a csirkeház mellől* a „születőben levő költemény” (poème en devenir) struktúrájával a tényvilágba lépő, öntudatos ember morális választásának drámáját kottázza le. Tulajdonképpen a közép-kori „test és szív vitája” verstípus modern változata: békés vissza-

húzódás és felelősségvállalás érzelmeinek összecsapása, melynek kifejtése – és kifejelete – a környezeti benyomásokat is magához hasonítja. Babits római számokkal tagolja a konfliktus kibontakozását a domináns szférák szerint az érzékelés meg az értelem szólamától az eszmélkedésen át a morális parancs kereszteshadjáratának hirdetéséig. Ez az utolsó, harmadiknak jelölt egység a versen végigvonuló dráma betetőzését a belső beszéd kérdő és fölkiáltó mondatainak izgalmával, a cselekvés szózatának alakjában jegyzi:

Igy tűnődöm s izgalom fog el;
nem, nem! menni s cselekedni kell!
Harcot a Harc ellen! és a Tett
gyilkos lelkét tettel ölni meg.

De a záróakkordnak ez a szózata nem más, mint az *Ezüstkor* befejező buzdításának költői átlényegítése. „Harc a halál ellen, mely friss életnek hiszi magát, de csak annyiban az, amennyiben minden halálban friss élet csírái rejlenek. Jöjjön hát a harc, a megtartó harc a romlás ellen, jöjjön a szigorú bíráló és a gúny, jöjjenek a Tacitusok és Petroniusok! Tragikus harc, hőszi irodalom [...]” Ami a publicisztikus esszé formanyelvén szemléltető, cáfoló, összegező és fölhívó indulatok tükrében eszmetörténeti és társadalmi körtünetre adott dacos válasz, abban Babits fölismeri a személyes érintettség tragédiáját, és ehhez az élményhez illő beszédhelyzetben, a személyes választás drámáját kifejező struktúrába összesűrítve, magasabb összefüggésben újra összefoglalja a történelmi leckét.

Az *Ezüstkor* még egy másik versének is nemzője. Ez az esszéje jövőbe látóan jósolja meg az érlelődő háború gyilkos jelenéseit: „Barbár erők feszülnek körülöttünk a sötétben. Nagyobb feszültség keletyeg itt magunkban, mint titkos pokolgép. Aknáinkban megtorlódom az igazságtalanság, s nincsen félelmesebb robbantószer földön és föld alatt. Érett vulkán áll a mi palotánk. De ez talán csak ingyen jóslgatás, naiv beszéd és nem is divat már, amióta halványabb a Mene Tekel, amit a Háború lángja falainkra vetett. Talán minden a véletlen áll; de ki tagadja, hogy gyilkos gázok füstölögnek a laborató-

riumokban, s gyilkos ideológiák a lelkekben?” Az *Ezüstkor* további, közvetlenül kapcsolódó gondolatmenete a kultúrát fenyegető, „erősza-
kos halál”-t, az Apokalipszist, majd „az új népvándorlás sötét erői”-t
emlegeti, a korábbi, nyilván az első világháborúra utaló „Götter-
dämmerung”-ot hozza szóba, s jövőendő „néma századok” rémét idézi.¹⁶

Az Isten és ördög... kezdetű verse, mely eredetileg „Az óriás óra
alatt” címen, a *Pesti Napló* 1932. augusztus 20-i számában jelent
meg, az *Ezüstkor* fent kiemelt gondolati mozzanataira rímelve, a ci-
vilizáció elpusztításának fenyegető rémképét vetíti elénk, mégpedig
helyenkint teljesen azonos képzetekkel, egyező gondolatvezetéssel,
sőt még rémlátó magatartásformája is azonos. Ahogy az *Ezüstkor*-
ban a pusztítás sarjadó lidércét vetítette a falra, ugyanarról a barbár
s gyermeki módon romboló indulatról írja versében:

Épít, hogy legyen mit rombolni. Felhőket
karmol házaival; majd fölübök szökken
és nagy diadallal lebombázza őket.

.....
Én már összeomlott városokat látok.
Vad paloták helyén csendes romhegyeket,
s betonok gőgjéből törmelék sziklákat.
Szakadt drótok lógnak, mint a tavalyi gaz
s messze tereket fed a vasak selejtje:
feledt célú gépek hullamezeje az,
ahol a rozsdának nyíl virágoskertje.

A megmaradt ember kibúvik tornyából.
Gyilkos üledékek foszlanak a völgyben.
Van-e még friss szellő eleven virágból?
Vannak-e ép csirák a mérgezett földben?

Ami a verset illeti, eredeti címe még a szövegében jelen levő termé-
szeti benyomásokra és a hozzájuk fűzött reflexióra utal. Nem is alap-
és jogtalanul, hiszen a Babitsra jellemző, először Rédey Tivadar ál-
tal fölvetett „lírai hitel”-re példának Török Sophie idézi föl a „feledt

célú gépek hullamezejét”, melyet Dorog környékén, Esztergomból jövet a vonatról láttak, s folytatja is a hasonlatok mögötti reális valóság fölfedését: „*Szakadt drótok lógnak, mint a tavalyi gaz...* Itt két élmény is keveredik: a szakadt drótok, melyekkel a villanytársaság szaggatta föl falainkat [...] S e szívós, vastag drótok hasonlítottak a gazra, mely kertünk legnagyobb ellensége [...]”.¹⁷

De az *Ezüstkor*-on még a válságfilozófiák hatása érezhető: erről a gyökérről nőtt ki problémafölvetése. Történetbölcselete majd az *Elza pilóta* negatív utópiájába, az „örök háború”, a „légbarlangok” és gáztámadások regényesített víziójába nő át, míg a vers végleges címe szerint is a *homo faber* civilizációjának kinti színezetű végítélete: az *Ezüstkor* egyik válságfilozófiai okfejtésének személyesen vonatkoztatott látomása. Az *Isten és az ördög ...* esszéből származó természete még szóstatistikával is kimutatható, de első olvasásra szembeütünk az elvont fogalmak túltengése, s ha csak néhány, ezúttal akár konkrét képzet tételes egyezését jelezzük – gyilkos gázok: *gyilkos üledékek*; pokolgép, akna, robbantószer, érett vulkán: *lebombázza*; erőszakos halál. néma századok: *összeomlott városok, csendes romhegyek, a megmaradt ember* –, akkor a vers értékét semmivel sem csorbító, értekezésszerű dikciója egyszersmind az *Ezüstkor*-ból származó eszmevilága nyilvánvaló.

Mindamellet a költemény már a pusztulás leltára tűzőzön után. Költői lényeglátásának éppen az a jele, hogy átveszi ugyan egy háborús világégésnek és eszkatológikus epilógusának képzetrendszerét, mindezt azonban a költő kiemeli tágabb érvényű, viszonylag heterogénebb történetfilozófiai szövegkörnyezetéből, és egységes, képzeletbeli filmen látja és láttatja. A végítéleti látomás ezután is nyugtalanítja Babitsot. Az *Új antológia* (1932) előszavában, ahol – augustinusi indíttatással – a *De civitate Dei* alapproblémájára rímelve, a „rosszul kormányzott emberiség”-ről kesereg, a korabeli fiatalokat azért szánja, mert nekik „legfellebb egy világítélet reménye ígérhetett menekvést”.¹⁸ Ebben az utaló megjegyzésben az együttérzés meg részvét felhangja rezeg, s érzelmi sugallata arra int, hogy Babits rögeszmeszerűen ismétlődő, lényeglátásra valló gondolatait se pusztá logikai műveletnek tekintsük, hanem személyesen átélt, egész valójával átértzett létélményének.

Máskülönben *Az Isten és ördög* ... végleges címe Dosztojevszkij jelmondatából ered; *a Bűn és bűnhődés* írója már ifjúkorában kedves szerzői közé tartozott.¹⁹ De jelmondatát Gorkij idézte a *Nyugatnak* adott nyilatkozatában: „Az ember lelke az ördög és Isten harctere.”²⁰ Babits tollán mint a megszépített múlt normáinak visszaállítása egy kissé második előadása *A jobbak elmaradnak* alaptételének, mely *a Sziget és tenger* kötet (1925) időszakában hagyományóvás néven értékörzést hirdetett.

A *Csillag után* 1934 karácsonyán, a *Tükör* ünnepi számában jelent meg. Az alapeszme képzetének csírája már benne van az 1928-ban közreadott, nevezetes esszében, *Az írástudók árulása*-ban. Az esszé megfelelő helye a küldetéstudatát vállaló írástudót jeleníti meg a vezérlő csillagát hűségesen követő vándorban: „Az írástudó is ily szegény vándor, magánéletében: de ő egyszersmind kalauz. Neki is bukácsolnia kell, s kerülni az akadályokat jobbra és balra: de ő egyszersmind vállalta azt a tiszteletet, hogy folyton szem előtt tartja a Csillagot. Ő is tudja, hogy a Csillag elérhetetlen. De mégis a Csillag az, ami e földi utakon irány jelez [...] Az »áruló írástudó« [...] nem is mutat többé a csillagra.”²¹ Hat esztendő leforgása alatt a tollforgató közösségi, erkölcsi felelősségtudatának metaforája a költő erősödő katolicizmusának színeivel telítődött, és a metafora felöltötte az eredeti betlehemi legenda csillagfényét követő háromkirályok történetének szimbolikus távlatát. *Az elbocsátott vad* után, az *Intelem vezeklésre* előtt keletkezett,²² s egy Eliotra emlékeztető mesterfogással a történetet modern környezetbe téve át, az egyetemes lelkiismereti hűség katolikus változatának megéneklésére készíti Babitsot a korábbi esszéből kiszigetelt lényeglátása; a küldetésvállalás ekkor már hívőre valló felfogását a kánoni történetnek, mint a kockázat és szenvedés vállalásának variánsában ismeri föl Rónay György:

Kikelek tikkadt helyemből,
kinyitom az ablakot
s megpillantok odakint egy
ígéretes csillagot.
Ó ha most mindent itthagynék,

mennék a csillag után,
mint rég a három királyok
betlehemi éjszakán!

.....
Jaj és mire odaérnék,
hova a csillag vezet [...]

Rónay György az „életet summázó” *Csillag után* „naiv versritmus”-áról is szót ejt, és ezt a verszenét Babitsnak ahhoz a ritmikában kifejezett gyermeki szerepvállalásához fűzi, mely bizonyíthatóan és nyilvánvalóan a *Zsoltár gyermekhangra* ütemeiben öltött először formát és magatartásbeli testet.²³

De az emlékezet kútjából föltörő, hajdani valódi gyermekdaloknak a személyiség lényegét előhívó szerepére – filológiai kimutathatóan – Babits ráeszmélt, s utóbb ráeszmélését tudatosította. Először az 1925 tavaszán az *Utca, este felé* emlékrajárásából szűrődött ki egy gyermekkori nóta két sora, hogy már későbbi, a fiatal férfi bajai éjszakáinak emlékképeibe csapjanak át, s onnan másokba, még későbbiekbe, háborús estéket idézőkbe.

[...] Ki látta
pécsi utcán a kis Babits Misit, sötétedő
pécsi utcán, a nagy rajztáblával, öt után,
mert énekóra is volt? Szegény kisfiú
– legkisebb az osztályban – ment szédülve haza,
fáradtan s izgatottan; nézte a lámpagyújtó
botját, s még fülében az énekóra
foszlányai: „*Este van már, késő
este – Páztortüzek égnek messze*”

Ezután kavarodnak föl a férfikor emlékei...

Ám ez még nem az igazi gyermekdal, nem az az igazi dallam, mely előhívhatná a személyiségnek a jelenben is elevenen ható, erkölcsi emlékeztetőt, az élmények valóban „érzékeny helyeit” Az „igazi” gyermekdal ritmusa és szövege 1931 nyarán, *Dzsungel-idill*-ben fog fölhangzani:

Hajdan rengetegbe vágytam, legiónyi vén
 góliát fa sűrűjébe, kicsi Dávid én.
 Érzéssel fűjtam tanítóm csitri dallamát:
 „Árnyas erdőben szeretnék élni nyáron át!”

Ez a másik, ugyancsak gyermekkorban hallott dal megint egyenes idézetként hangzik föl. Sőt, ritmusa, ez a nyolc plusz ötös trocheus, melyet zenei megjelenése miatt mégis három meg egy töredék ütemnek kell fölfognunk, az egész vers ritmustervét megszabja. *Árnyas erdőben szeretnék élni nyáron át*: a szöveg Hoffmann von Fallersleben dala Gyulai Pál fordításában, Babits emlékezete azonban, alkalmasint a jelzett iskolai élményhez kötöttsége miatt, gyermekdal-ként őrizte meg. A természetnek, mint az emberi élet környezetének fenyegetéseket sugalló animizmusát ellenpontozza a *Dzsungel-idill*-ben, és a vers végső jelentését formáló gondolatmenet szerint ez a gyermekkorba andalodás föloldja a rémképeket, fölül is kerekedik rajtuk.

A költő emlékezetében ennek a dalnak a ritmusa a továbbiak során talizmánul rögződött. Nem a tanulmány címében megjelölt témánkhöz, de vizsgálatunk tárgyához tartozik e ritmus ismételt föllevenítésének jelensége Babits kései lírájában, hiszen szintén az emlékezet egy érzékeny helyére tapint, és ha a szerző, aki egy költői mikrokozmosz kialakításának megszállottjaként visszatér zenei alakzatához, ez is fölismerése a személyiség egyik lényegi összetevőjének. Ez történik a *Nyugat* 1932. májusi számában megjelent *Dobszó*-ban:

Zsindelytetős régi háznak voltam gyermeke.
 Vad szobákban lapultam mint fogoly őzike.

A *Dzsungel-idill*-el azonos ritmus variálatlanul vonul végig a *Dobszó* teljes szövegének három, egyenkint tízsoros strófáján. A zord jelen auditív, disszociációs képzeit feledtető emlékezet az „Árnyas erdőben szeretnék élni nyáron át” ritmusával a gyermekkori emlékeket idézve teremti meg a halál gondolatához vezető képsor kontaszjtát. A gyermekdal ritmusa működésének természete miatt a prousti

önkéntelen emlékezés elvéhez hasonló. Az elveszett éden visszahívó varázsszenéje szól, de az már Babitsnak az alapeszmét másodlagosan is kifejező remeklése, hogy a vers bűvösnek szánt dallamán ezúttal már nem a föloldás, hanem a tragikus enyészet szabadon engedett szelleme hatalmasodik el: *vesszőt futunk, s lehullunk az ütések alatt* – íme a *Dobszó* végkicsengése. Ifjúkorában Kosztolányira olvasta rá, de önmagát fedte föl annak a költői műfogásnak a megnevezésével, hogy a formával tagadta olykor ő is a tartalmat, a költői kijelentéseket a velük ellentétes hangulatú ritmussal,²⁴ – most a tartalommal tagadja a formát, az irracionális nosztalgia lehetséges valóságteremtését.

Még egyszer, 1937-ben tesz kísérletet arra, hogy az „Árnyas erdőben szeretnék élni nyáron át” hazasóvárgó ritmusára hangszereljen verset, mégpedig a *Balázsolás*-t. Tudjuk, a költemény Babits bizonytalan kimenetelű gégeműtete előtt keletkezett; Balázs a torokbetegek szentje, a cím a Balázs-áldás szóváltozata: ezt elsősorban gyerekek kérték torokgyík (diftéria) ellen. Látni való, hogy a végleges ritmus-terv, a görög tragédiák jambusainak tizenketteseit nyolcasokkal (dimeterekkel) váltogató, rímtelen alakja előtt azért hangolta a fenti gyermekdal ütemére könyörgését, mert a körülmények hatása alatt a hajdani kisfiú lelki állapotába élte bele magát. A vers első kísérleti dallama az eltűnt biztonság visszavarázslásával próbálkozik:

Mint ki magas hegyre mászik, fulva, lihegőn
lihegek, szűkül a torkom, fogy a levegőm
fel kell vágni rossz gégémet... Segíts, szent Balázs,
adj reményt a fulladónak, légy vigasztalás.

Kis koromban, hús templomban, zord Balázs-napon
két gyertyát tettek keresztbe gyenge nyakamon
s úgy néztem föl a vén papra a két láng közül,
mint ijedt őz az erdőben két zöld ág közül.

Az autográf kéziratról kivehető, nem ez az első és az utolsóelőtti, a végleges szöveget közvetlenül megelőző változat: az első strófa második és harmadik sorának kezdő fele, s ugyanígy a második versszak

kezdeté maga is javított változat, áthúzott kifejezések fölött állnak. De ugyanazon a papíron folytatólagosan – csak egy vonallal elválasztva – szakozatlanul s immár a végleges ritmusban a befejezést előző Balázs-hoz intézett invokációnak egy átmeneti fogalmazványa olvasható.²⁵

Az iskoláskor tűzhelymelegét idéző dal ritmuselvé újabb fölhasználásának füstbe ment kísérlete hosszabb távú lényegkeresés folytatása volt, hiszen a *Dobszó* és a *Balázsolás* közti években a költő Babits nem egy ízben menekült a gyermekéveknek és az ifjúságnak legalább emlékképeibe, ahogy pl. a *Zöld, piros, sárga, barna* vagy az *Emlékezés gyermektel telekre* bizonyítja. Mégis lényegszemléletének illőbb alakváltozata a halálfélelmet visszhangzó *Balázsolás* ritmustervének közelítése a görög sorstragédiákhoz.

A gyermekdal zenei alakjának fölelevenítése mindamelllett a lényegkereső gondolkodásnak, hogy stílszerűen fejezzük ki magunkat, melléktémája. Legszemléltetőbb példája az 1936-ból való *Restség dicséreti* és eredetéként egy kéziratban maradt esszé-töredék.²⁶

A Babits-hagyatékban meglehetősen, cím nélküli esszé kötőszó után, hirtelen szakad meg. A *Nyugat* 1936 októberi számában az akkor még *Nyarak, nyarak* című *A meglódult naptár*-ral együtt jelent meg a *Restség dicséreti*. A vers a torzónak hagyott esszé gondolatmenetét, sőt számos fordulátát majdnem a költői szöveg teljes azonoságáig megismétli, ezért úgy kell ítélnünk, fokozottabb mértékben az történt Babitscsal, mint az *Itália* esetében: esszéjének befejezése előtt arra ocsúdott, hogy terjengősre sikerült verset írt, s most már csak kurtítania, tömörítenie kell az addig papírra vetett prózát. Semmi sem szemlélteti beszédesebben, hogyan születik Babits-prózából vers, hogyan működik lényeglátása, mint az esszé-töredék és a *Restség dicséreti* összevetése:

„Eszteendő óta *feladatokban élek. A szabadságot nem ismerem, csak a felszabadulást, mint a befogott diák, akinek legnagyobb öröme, maga mögött tudnia a zsarnoki leckét.* [Áthúzva: Eszteendő óta *feladatokban élek, s legnagyobb örömöm, fölszabadulni a «lecke» végeztével.*] Ez szörnyű, de természetes. Ez az öregedés. Ahogy múlik az idő s mindjobban [áthúzva: hálójába fog az élet, egyre szaporodik a kötelesség, amit a külső körülmények vagy saját múltunk ereje és

indításai szabnak ránk.] belebonyolódnak az élet hálójába, egyre szaporodik a feladat. Nemcsak a külső körülmények, emberi viszonyok, hanem a saját múltunk ereje is kötelez és munkákra ítél, amiket kívülről ránkényszerítetteknek érzünk. A diktáló múlt is idegen zsarnok már, *be jó volna megszabadulni tőle!* Be jó volna [áthúzva: egyszer] *szabad lenni újra*, a pillanaté és jövőnké, *feladat és kötelesség nélkül*, *mint* valamikor *fiatalkorunkban*, *amikor még nem is volt* múltunk, [áthúzva: és emberi] sem vállalt *szerepünk* az emberi komédiában! Ennek a szabadságnak egy pillanatnyi illúzióját érzem olyankor, mikor egy-egy nagyobb feladatot befejeztem. Szeretném nyújtani ezt a pillanatot, kiélvezni ameddig csak lehet! Valami belső ellenállás van bennem, hogy újabb feladatot vállaltak, *hogy megtegyein az első lépést, amelynek iránya kötelez, leírom az első sort, amely mint egy matematikai egyenlet szükségképpen meghatározza* [áthúzva: a többit] *az utánajövőket. Magam rakjam a síneket lábam elé, és a szemellenzőt homlokomra?* Nem, inkább legyenek mozdulatlan, semhogy elzárjam magamtól [áthúzva: egyen kívül] az összes többi lehetséges mozdulatot! *Ajkamat annyiféle hang ostromolja*, hogy meg kell némulnom. *A tettvágy tétlenné tesz*; hónapok gördülnek le, s nem nyúlok semmihez. Szabadságomat csak a lustaság biztosíthatja. Jövöm *mint tiszta lap* terül előttem, vagy úttalan mező, arra fordulok, amerre akarok, hatalmasnak érezhetném magamat s boldognak, ha”

A tintával írt esszé-töredék kéziratának végén elhalványultan, pár félig kibetűzhető, ceruzavonásos verssor, melynek nincs tartalmi összefüggése a torzóban maradt prózával.

Annál inkább összefügg vele a *Restség dicséreti*.

*Örök feladatban élek,
mint a befogott diák.
Nem ismerek szabadságot,
csupán felszabadulást.
Mennyi munka, vád, ígéret!
Multam foglya vagyok én.
Igy fonódik önnön únt
hálóiiba aki vén.*

*Be jó volna szabad lenni,
újra ifjú és szabad,
kit e földön nem nyügöz még
se szerep, se feladat!
Nekem már csak ritka-ritkán
Mosolyog egy pillanat,
bús diákként lecke végén,
visszalopni magamat.*

*Szép szabadság, tarts soká,
Ne tünj mindjárt semmibe!
Kezdhetnék most ami tetszik ...
és nem kezdek semmibe.
Félek minden új munkától:
mind csak új rabságba ránt.
Gyülölöm az első lépést,
mely megköti az irányt.*

*Óh az átkozott első sor,
mely ha a papíron áll,
mint egy szigorú egyenlet,
mind a többit vonja már!
Amig tiszta, úgy írom
tele, ahogy akarom...
Csak a resté a valódi
gazdagság és hatalom!*

*Hófehér lap a jövőndő,
teljes és határtalan
szabadság, mig nem mozdúlok.
Mért tegyek hát én magam
talpam alá síneket?
szemeimre ellenzőt?
Mért veszítsem el egy útnyi
keskenyért a nagy mezőt?*

*Igy tesz tétlenné a tettvágy.
 Ajkam annyiféle hang
 ostromolja, hogy már néma.
 Szó, dal, alkotás, kaland
 int felém, de basamód
 nyúlok én el lankatag,
 míg a világ fut s az évek
 rekordokat ugranak.*

Én már tavaly is itt ültem,
 ahol az idén ülök.
 Toll helyett egy szivart rágok
 s feledem hogy vénülök.
 Pedig jön-jön a sötétség,
 a hegy árnya egyre nő
 s szemem előtt mind szűkebbre
 zsugorodik a mező.

Az esszé és a vers egyező fordulatait dőlt betűvel, az egymással még rokonságot tartókat ritkított szedéssel jeleztük. Pusztán az esszé-töredékből is világos, hogy Babits közelmúltjának öt egy-két élénken foglalkoztató problémájára tér vissza, s azokat variálja. A „restség”, az *ataraxia*: az önfeledt, boldog szemlélődés vágya már a *Vers a csirkeház mellől* szerkezeti dialektikájában a küldetésvállalás ellenpontját alkotta. A költői alkotás természetéhez tartozik, hogy lírai rengésgörbe rögzít minden belső földmozgást. A *Restség dicséreti* is a derűs semmittevés utáni sóvárgás érzelmi hullámverését jegyzi föl, – ami a kanti eredetű küldetésvállalás etikai parancsától eltérően a sztoikus harmónia vonzására vall. Van Babits kései lírájában más, tételes nyoma is annak, hogy a sztoikus filozófusok ekkor foglalkoztatták. Az 1934 derekán írt *Esős nyár*-ban halálra gondoló önmagát hasonlítja hozzájuk: „veszteg, számúzve, és várva ítéletem, / mint a sztoikusok, / a Császártól, kinek nyarából életem / elejtve kicsuszott.” A szituáció a sztoikusok közül kiváltképpen Seneca testére szabott. De sztoikus magatartást tükröző, korabeli vers még a *Holt*

próféta a hegyen, a Mint különös hírmondó ... és valamelyest az Introibo is.

Az esszé-töredék szóról szóra egyező, versbeli kifejezései mellett érzékletesebb képzetváltozatok sűrítik, költőiesítik az eredeti prózát, és mozdítják el a dikciót egy fölhívó-fölszólító, a belső és a külső beszéd helyzetét cserélgető előadás irányába. Aki „esztendők óta” feladatok rabjának érzi magát, a szójáték paradoxijával érzékeltetheti ugyanezt a helyzetet: „*Nem ismerek szabadságot, / csupán felszabadulást.*” Ha önelemző fejtegetéssel közölte, hogy „a szabadságnak pillanatnyi illúzióját” érzi hébe-hóba, verse megszemélyesítéssel tömöríti ugyanezt a képzetet plasztikussá: „*Nekem már csak ritkaritkán / mosolyog egy pillanat ...*” Prózája óhajként taglalta, hogy a tétlen szabadság pillanatát milyen szívesen nyújtaná tovább: versében már a megszemélyesítés következményül ugyanez a gondolat retorikai fordulattá, invokációvá válik: „*Szép szabadság, tarts soká, / ne tűnj mindjárt semmibe!*” Azonos szókinsű tömörítések, valamint egyező fogalmak kontrasztta, paradoxonná, oximoronná sűrítetten váltakoznak – a befejező másfél versszakig. Itt szakad el Babits az eredeti prózától, mégpedig úgy, hogy önszemlélet útján a versét író én-jét teszi meg látványának tárgyává, s az így vizionált, immár költői tárgy irreális felhangjaihoz a realitás megszűnését: a közeledő halál látományát asszociálja. A befejezés, mint összefoglalás, annak is szimbólum, már ifjúkorában kialakított kompozíciós elvének fölújítása: William James nyomán hatáslélektani célzatú összefoglalással (nem pedig csattanóval) volt szokása lekerekíteni versét.²⁷

A *Restség dicséreti* ékesszólóan szemlélteti, hogyan árnyalja Babits költészettanát a lényegszemlélet, és első változatnak tekinthető forrásával, az esszé-töredékkel összehasonlítva, megragadható, néven nevezhető költőnknek néhány olyan lírai stílusművelete, amelyet még különben emelkedett érzelmű prózájától is távol állónak ítélt. A mutatóba adott összevetésből is ki tudtuk nagyítani, mint Babits ars poeticájára jellemző, lírai szervező elvet, a mértékkel adagolt, plasztikus és jobbára keresetlen költői képeknek retorikai, ritkább alakzatokkal, főként nyugtalan mondattípusokkal társult stí-

lusegyüttesét. Költői stílus-jellemzőjeként emelhetjük ki még gnómákba, maximákba rendező gondolkodását is.

Az esszétől elszakadt, önszemléleti befejezésnek a vers addigi menetétől eltérő, csupán Babits költői gondolkodásának sajátos színe csöndes iróniája, mely elsősorban önirónia: ez bontakozik ki önarc-képéből, a toll helyett szivart rágó figura egyszerre negatív és pozitív megelevenítésű rajzából, mellyel az idő múlását s a jelenség belső visszhangját (*az évek rekordokat ugranak*) érzékelteti, záróakkordul pedig, épp ellenkező tónusban az esszé egyik fél-érett képét tragikus szimbolummá fokozó végkicsengése szintén a kései Babits költészetének vízjele. Mégis a tárgyat meghatározó költői magatartásban, ahogy a csonkának érzett életet lelkiismereti problémaként éli át, az *Epilógus* Arany Jánosával közösen jellemző vonásra ismerünk. Ez a párhuzam visszatér majd, miként Baránszky-Jób László jelezte, az *Ősz és tavasz között*-ben is: *Mennyi munka maradt végezetlen!* Arany: *Mily temérdek munka várt még!*²⁸ Természetesen ez már egyáltalán nem a sztoicizmus visszhangja.

A *Restség dicséreti* keletkezése, tárgya, gondolatfűzése, kivált-képpen *Az Isten és ördög...*-gel, de részben még a *Vers a csirkeház mellől*-l is együtt, emlékezetesen példázza, hogy Babits költészetének utolsó periódusában, még ha nem is minden ekkori verse tartozik ide, van egy értekező jellegű verstípusa, melynek korabeli rokonát leginkább Auden egyidejű lírájában kell keresnünk.

AMIKOR A KÖLTŐ BÖLCSELŐ IS

(Az esszéíró Babits)

Gyermekkorában minden falevelet megkóstolt, hogy valamennyi ízét megismerje, írta róla Dienes Valéria.¹ De ahogy Babitsnak a költészetet az élmény megismerő megjelenítése jelentette, szelleme az élményformák megvalósult változatainak megismerésére is éhezett, s ez éllette kritikai, esszéírói tevékenységét.

Irodalomtudományi szemléletére maradandóan hatott Taine elmélete. Kritikai hiedelmünkben a „faj”, a „miliő” és a „pillanat” taine-i hármassága szófejtő értelemben él, holott angol irodalomtörténete kimondja, az elsőt a nemzeti művelődés sajátosságait és törzsfejlődését, a második az irodalomtörténeti előzményeket, s e két állandó ható elemmel szemben a harmadikon a fejlődéstörténeti változót, az irodalmi élet időszerű sugallatát érti.² A századforduló Magyarországon Taine elmélete nem számított újdonságnak. Már Riedl Frigyes a korviszonyok, az irodalmi hatások és az egyéniség megértésének taine-i elveiből alakított programját alkalmazta, sőt, ahogy a *De l'Idéal dans l'Art* a hármas eszmét a portré rendszertani indítékául az uralgó jellemvonásba (faculté maîtresse) sűrítette, amit épp Babits majd a lelki élet egységével magyaráz, Arany-könyvének is irányító szempontja lett a lélek színeinek kutatása, csak ellentétben francia mesterével, az érzelmi élet fontosabb neki az intellektualitásnál.³ Barátja, Péterfy, még korábban többször is írt Taine-ről, de módszertani fenntartásokkal, saját kritikai gyakorlatában pedig a műveket és életműveket az ösztönélet tükréként szemlélte.⁴

Babits Taine hármas elvét erős módosítással vallotta magáénak: a másik két szempont, úgymond, csak a „miliő” változata, tehát az író nemcsak az előzmények gyermeke, hanem apát is önmagában teljesíti ki. Első esszékötetében főként korábbi tanulmányai szerint hatott rá Diltheynek a költészetet a valóságos Én tapasztalataival azonosító elmélete is.⁵ A műformához izgató példát talált az angolszászoknál:

Emerson és Carlyle ösztönözte, hogy modellje belső életét a sajátjával szembevitse, s mivel tárgya leginkább a költészet volt, ő maga pedig költő, átélten előadott nézeteit a művekre vetítse.⁶ Dilthey nézetét csakhamar úgy árnyalta, hogy a valóságos Ént elválasztotta a költőtől. Így formálódott a sajátos Babits-esszé, a *probléma* lüktető, de mindig világos kifejtése, olyan „gondolkodás, mely voltaképpen akció is”⁷, már-már irodalomelméleti-történeti dráma. Tanulmányai-ban, kiváltképpen az *Irodalmi problémák* (1917) írásainak zömében tárgya saját ars poeticájának lappangó nézeteivel telítődik. Király György finom megjegyzése szerint Babits egy „eszmékben csüggedt és életideálokban fáradt” korszakban mintegy maga teremtetten meg önmagának elvi írásaival a szükséges szellemi légkört.⁸

Már egyetemista korában irt filozófiai ismertetései egyéni gondjaira adott válaszok is, például a sötétségtől való félelemről (nyctophobia) és *Az álmok pszichológiájáról* írt beszámolója *A gólyakalifa* szerzőjére, *A feltámadás keresztény tanának* cikk-ismertetése viszont a *Golgotai csárda* témájára vall.⁹ Esszéista érdeklődését fiatal tanárként kidolgozott stilisztikai programtanulmánya eszméi szerint a gondolkodás és a beszéd kettős hatása határozza meg „A szó az ember, senki sem titkolhatja el önmagát, nem adhat mást, mint ami benne van.”¹⁰ Ez a jellege nemcsak szenzualista filozófiai filozófia kiinduló pontját árulja el, hanem kritikusi irányát a képzetfűzés és szókapcsolás kitüntetett elemzésében sejteti.

Esszéinek dialógus-helyzetéből, a költői egyéniséget és a művek nyelvi fantáziáját fürkésző szemléletéből következik, hogy fiatalkori portréinak legihletőbb modelljét Vörösmartyban találja meg. Az ifjú, illetve a férfi Vörösmartyról festett arcképében valósítja meg a „faculté maîtresse” elvének átmintázását a probléma elemzésébe; ez a kifejtés azután az akció-esszé természetének megfelelően a romantika klasszikusa és saját poétikája rugóit mintegy egymásban tükrözi. A kortárs kritika a két tanulmány érdemeinek elismerése mellett megróttta a szerzőt, mert Gyulait indokolatlanul hibáztatta. De Babits csakugyan azokat az összefüggéseket és indítékokat világította meg, melyek kiváló kritikátörténeti elődének könyvéből hiányoztak, Vörösmarty lényegét, a teremtő képzelet ár-ápolyának és történeti,

irodalmi s életrajzi feltételek nyomása alatt változó személyiség költői Énjének interferencia-jelenségeit. Így bontakoztatta ki az „eleven munka” nemzeti klasszicista lantosából a „kiáradt” lélek fantáziájának művészalakját „hősképei”-ben („az ősi idő voltaképp csak Vörösmarty lelkének időtlen ideje”, mondja), majd az Aurora-kör befolyására visszatérését „börtönébe”.¹¹ *A férfi Vörösmarty* aztán a *Csongor és Tündé*ben az otthonára lelt képzelet világteremtésének végül harmóniát sugárzó jeleneteit ecseteli, utóbb a harmónia bomlását jelzi az alkalmi költészet megtisztelő súlya alatt, és végszólul a szabadságharc bukása nyomán a fantázia személyiségpusztítását, egyszersmind a költői logika határainak meghaladását fedi föl műveiben. Korát megelőző módszertani érzékenységről tanúskodik, anélkül, hogy rendszertani merev egyenruhába bújnék, a *Csongor és Tündé*nek műelemző bemutatása. De több észrevételében visszafénylik saját költészetének önszemlélete is. Így például, akárcsak a romantika Shakespeare-t, a *Laodameia* szerzője a *Csongor és Tündé*t elsősorban életfilozófiának, s nem drámának fogja föl, „mindenben gyönyörködő világszem”-nek nevezi Vörösmartyt, és amikor azt írja, „minden egyes képből a végtelenbe nyílik kilátás”, a vonások az ő költői arcára hasonlítanak: „Amit Gellért Oszkár egy szegény mai költőről írt, az fokozottabb mértékben illik Vörösmartyra: ez ad filozófiai zamatot legegyszerűbb képeinek.”¹² Babits esztétikai kont拉斯ztokat egyesítő mikrokozmosznak jellemezte ekkori, világirodalmi eszményképe életművét, Shakespeare-ét¹³, s Vörösmartyról is ezért hirdeti: „Tarka s tarkább lón tapasztalása,”¹⁴

A poétikai hitvédelem és problémalátás kettős forrása ismerhető föl *Az irodalom halottjai* három portréjában, akik eredetijének tragédiáját mind valami törés okozta: Komjáthyét intellektuális, Péterfyét a nagy ingalengésű kedély következményeként esztétikai, és a mellékük emelt Dömötör Jánosét a morális lelkiismeret magánya. Ezek „uralkodó jellemvonások”, Babits azonban „hőseit” alkotásaik tükrében a „benső életírás” művészetével állítja elének, s főként Komjáthy¹⁵, de még inkább Vörösmartyt úgy, ahogy Arany születésének évfordulóján, 1917-ben irodalmi arcképfestő eljárását gyakorolta.¹⁶ Így lesz Komjáthyról mindmáig pörölhetetlen megállapítása, hogy

„áradozó” génusz, „egész költészete egy költemény”, mégpedig „*tárgyaltan*”, himnikus poézis, minthogy „érzéseiben keresi a természetet”, továbbá „képelete szegény és egyoldalú, de viszont ragyogó” és erőssége a zene: „izzó, nem elképzeltető, de éreztető”.¹⁷ Portréi mégsem hagyományos irodalmi arcmások, mert stílusa vilódzó: tárgyára rá-rákérdez, eszmefűzése fordulatos és csak módjával képszerű, párhuzamot von, ellentéteket is megcsillant, de mindig a lényegre tapintva világos, akár Macaulay. A gondolkodás drámai szervezetét is érzékeljük, akárcsak a „születőben levő vers” költeménytípusaiban, mint amilyen a *Levél Tomiból* vagy a *Haza a Telepre*. Mivel megörökítésre ingerlő tárgya már a költői Én, észrevételei hivalkodás nélkül is olykor a költészettudományt érintik, elvi értékűek, mint ahogy például a benyomás vagy az érzés ihletének megjelenési módját a képben, illetve a dikcióban különbözteti meg.

Babits esszéit méltatva lehetetlen véleményt nem nyilvánítanunk sok szelet kavart *Petőfi és Arany*áról. Arany s kiváltképpen 1877 második felének költője Babits ideálképe volt, s ezt már szakdolgozat-kísérlete, az *Arany, mint arisztokrata* bizonyította.¹⁸ Ezek után érthető, hogy a kettős portréból a második sikerült igazán, lévén már csak esszéi módszeréből következően is félig-meddig közvetett poétikai program. Petőfi-képe egyoldalú és fogyatékosabb. A kettős portré azonban megint kritikából nőtt esszévé, és nevezetes paradoxona – „Petőfi nyárspolgár a zseni álarcában, Arany zseni a nyárspolgár álarcában” – Hartmann János, a Napkelet későbbi szerkesztője itt bírálta Petőfi-könyvének gondolatát sarkosítja csupán.¹⁹ Nem olvasható a tanulmány álcázott Ady elleni támadásnak sem, különben a *Nyugat* nem adta volna közre, egyik szerkesztője, Fenyő Miksa a megjelenés után így írt Babitsnak: „Az Arany–Petőfi tanulmány pompás volt, *mindenki* elragadtatással olvasta.”²⁰ Babits csak Ady „túlzóbb követőit”, illetve az „Ady-iskolát” emlegeti, s vajon nem ők ingerelték-e világra *A duk-duk affért*? De ha valamely zord ítéss Babits kitételeit taktikus körülírásnak vélné, ennél sebzőbb személyes élt találhatna a *Petőfi nem alkuszikban*. Először is elgondolkoztató, hogy kettejük Petőfi-képe egyben-másban, például erkölcsi nyíltságának vagy Szendrey Júliának megítélésében mennyire egyezik, de Ady

kimondatlanul is „nyárspolgári” vonást lát benne, mondván, átka „kívánni a hasonlóságot a nyugodt, pocakos lények életéhez”, sőt „gyermek”-nek nevezi, ami egybevágna a kárhoztatott „naiv” jelzővel, ám Babits ezt részben a schillerei „naiv” költészet analógiájára, részben a kiteljesedett, nietzschei apollói látásmód elválaszthatatlan értékmérőjéül írta le. Ady ugyanakkor Petőfinek Danténál fontosabb művelődéstörténeti jelentőségét hangsúlyozza, és azt, „még a filozófiának is természetesen és tornyosan fölötte áll”.²¹ A *Petőfi nem alkuszik* épp úgy költői hitvédelem, mint Babits írása, ezért nem követjük el a *Petőfi és Arany* elmarasztalóinak hibáját, hogy Dante fordítja, a filozofikus költő elleni fulánkos polémiának olvassuk.

Babitsot az esszé lappangó dialógusának nyílt párbeszéddé alakítására W. S. Landor *Képzelt párbeszédei* bátorították: „Formájára nézve költészet ez, s ha nem is vers, de dráma” – írja irodalomtörténetében.²² A századforduló Bécsében ugyancsak hódított a párbeszédesített esszé, s itthon Balázs Béla és Lukács szintén alkalmazta ezt a műformát. Babits elméleti kérdéseket elevenített meg vele. A *Tudomány és művészet*ben a Tudat és az Élet a művészi megismerés kérdésének kissé nehézkes megszemélyesítése²³, viszont a *Játékfilozófia* a művészi alkotásnak, mint a tudati kifejezés törvényeinek a tárgy szemléletével egybevágó, kétszólamú föltárása.²⁴ Eredeti címe – „Mese a nagyvilágról”²⁵ az alkotásban végessé váló végtelen természet dilemmájára céloz, az új cím viszont mintegy tiszteletadás az esszét rejtve ösztönző Schiller nézetének, aki szerint a művészi látszat megteremtése azonos a játékosztónnel, emez pedig átlépést jelent a szükségszerűségből a szabadság tartományába. Babits tanulmányai nyomán kirajzolódó szemlélettörténetéből következik, hogy *Ma, holnap és irodalom* címen Kassákkal folytatott vitájában az avant-garde verset épp olyan jelentérendszernek tekinti, mint a *Nyugatot* bármely költeményének a tudatban leképezett kontrasztok útján a természettel fölerő analogonját, s ezért az új formaépítést a család ifjabb rokonának minősíti.²⁶

A taine-i elvek közül az uralkodó jellemvonást az egyéniségről a nemzeti irodalomra kiterjesztve rajzolja meg a *Magyar irodalom* jellemképét.²⁷ Turóczi-Trostler a műnek, mint szintézisnek elődeit

Erdélyinél (*Pályák és pálmák*) és Riedl *A magyar irodalom fő irány*-aiban jelöli meg²⁸, de közelebbi rokona Fülep Lajos *Európai művészet és magyar művészetének célkitűzése, problémalátása*.²⁹ Mindkét írásban a nemzeti és az egyetemes történetfilozófiai dialektikája a lokális és az általános pólusai közti legtágabb érvényű formateremtésként jelenik meg. Babits tárgyyszerűbb kifejtésének maradandó eredménye például (ahogy már Horváth János jelezte³⁰) irodalmunk retorikus magatartásformái morális gyökereinek, de a magyar nyelv természetéből eredő „látásbeli, kép- és metaforagazdagság” fölfedése is, viszont tipológiáját kikezdhetővé teszi Ruskin kérészéletű tájszín-elméletének hatása.

Attól kezdve, hogy Babits a *Nyugat* egyik vezető költője lett, esszéi mindinkább közeledtek a „stíltanulmány”-hoz ahogy műfordításait elkeresztelte. Főként angol költők portréiban bukkant a költői Én formatanának önigazoló műhelyproblémáira. Swinburne himnikus alkatának személyiségjegyeit a tengerzúgással asszociált, lezáratlan mondatfűzésében ragadta mag, s ezzel saját dikciójának lényeges sajátosságáról szólt közvetve.³¹ Browning-képe a drámai monológ művészetéből bábszereplők átfogó kompozíciójának kibontakozását ünnepli, hasonló összefüggést ismerünk föl lírájában (*Aliscum éjhajú lánya, Galáns ünnepség*).³² Műfaji áttörést képviselnek a fordításról, kiváltképpen Dante tolmácsolásáról írt műhelymunkái. A szó és jelentése, hangalakja és ritmikai teste ilyen vizsgálatára irodalmunkban Arany óta nem akadt példa, nyelvi interferenciák jelenségeiként előadva pedig az irodalomtörténeti, kritikai tevékenység kiaknázatlan tárgykörét mutatta meg.³³

Híres Bergson-tanulmánya még csak a filozófus tanítói gesztussal kommentált, lényegi kivonata, a stílust és embert együtt tükröző műforma kritikai magaslatára Ágoston-tanulmányával jut el. „Az élmény nyelvén” megszólaló lelkiismeretvizsgálat kérdését az etika és lételmélet nagyságrendjéig gazdagítja.³⁴

Mikor háborúellenes versei miatt üldözni kezdik, az irodalmi probléma elemzését a világnézeti polémia műfaji szintjére emeli. *A Leibniz mint hazafiban* a kardcsörtető nacionalizmus óráján „a filozófikus közjó hazafiságá”-t³⁵, *A veszedelmes világnézetben* az irra-

cionalizmus lírikus indulattal eltúlzott pusztító hatását az emberiség sorskérdéseként tárgyalja. A „probléma” egyre inkább az etikáé, így a szellemi fejlődése szempontjából fontos, az őszirózsás forradalom lelkesítette *Az igazi hazában* is a világnézet legalább annyira erkölcsi kérdés, mint politikum, s ebben Kant hatása közrejátszik.³⁶

Ahogy a változott társadalmi feltételek a *Nyugat* hasábjain új küldetéstudatot ojtottak belé, és házassága lelki életét kiegyensúlyozta, elvi írásai az irodalom élete és az irodalmi élet számadásává alakultak. 1920-as Ady-tanulmánya ugyan elsősorban a szimbólumalkotás költői világkép-formálását nyomozta, de az elvesztett bajtárs szobrát már példa-embernek mintázta meg.³⁷ Jellegzetes műfaji megnyilatkozása a *Nyugat* 1923–24-es évfolyamaiban kezdett, majd 1933 és 1939 közt rendszeresen vezetett olvasónaplója, a *Könyvről könyvre*, irodalmi „portyázások” a frissen megjelent művek közt, sőt pillanatképek szellemi izgalmairól s persze műhelygondjairól. Kezdetben átható tekintetű bírálatokat ad, így Szabó Lőrinc első kötetében észreveszi, tudatosság és ösztönélet belső vitája mennyire meghatározza szerzőjét³⁸, a műfordító Tóth Árpádban fölfedi a mozaikrakó szépségittas révületet³⁹, a rovaton kívül majd az „angyali” költő, Sárközi verseiben nem kerüli el figyelmét, hogy „szív” helyett is homlokot mond, mert 1926-ban még „nála a valóság egyszerűen nem létezik”.⁴⁰

A feladat átszabja magatartását. Hangja, gondolatmenete a dialógusból átcsap a felelős társalgásba. A művekben mindinkább a jelenség törvényeit kutatja, megszólal közéleti szerepben a *Nyugat* nevében, de föltör belőle a hagyományörző reformkori öröksége: a közügy javáért kimondott szónak a szűmélyes és eleven közlés hitelével ad nyomatékot. Az *Új klasszicizmus felé* a naturalizmus elsőkélyesedése és az ízlés eltompulása közt pillant meg összefüggést, és szónokias frazeológiáján is átüt a formateremtő művész kissé életidegen általánosítása.⁴¹ Berzeviczy Albertnek adott válaszát (*A két-tészakadt irodalom*) a baloldal irodalmi sajtója támadta. Mai távlatból, történeti szemlélettel szemünkbe ötlük, a párbeszédhez szükséges, diplomatikus udvariasságnál mennyire nagyobb teret kap benne Ady költői és emberi becsületének okosan harcos védelme, noha eszméi

közt jelen van az egységes magyar irodalomnak a múlt század példájából merített, időszerűtlen ábrándja is, „az igazi haza” álma egy fegyveren tartott kézzel éber korban.⁴² Az *írástudók árulása*⁴³, ez a Julien Benda könyvének ismertetéséhez fűzött képzetsor nem kevésbé hangos visszhangot váltott ki – Ignotusból is a *Nyugatban*: nem vitatta ugyan, de fölösleges riadalomnak tartotta.⁴⁴ Az esszé *A veszedelemes világnézet* pozíciójából a racionalizmus és az egyetemes erkölcsi törvények szószólójaként tör palcát a kortárs tollforgatók partikuláris elfogultságokat szolgáló tevékenysége fölé. Okfejtése a politikai baloldalon is csupán a csoportérdek szűkösségét látja. De ezek a kitételei egy hosszú gondolatmenetnek mintegy utóhangját jelentik, mégpedig a várható észrevételekre, és maga a polémia, akárcsak Benda a francia jobboldali nacionalizmusok ellen, ugyanúgy emel szót még szélesebb kör: mind az elhatalmasodó parancsuralmi rendszerek, mind a lefegyverző kultúrfilozófiák ellen. A „könyv és puska szimbólumát” ő maga kurziválta Mussolini fasizmusát kipelegérezve, közéleti érzékenységgel kárhoztatta a *Der Wille zur Macht*-ot, tehát azt a Nietzsche-t, akit a náciizmus elődeül sajátított ki, és általános kiindulópontul „a nemzeti és faji ösztönök” eszményítését, mint a gondolkodás fő kórokozóját hibáztatta, ám az „apokaliptikus” kultúrfilozófiák történeti pesszimizmusa ellen lázongva például a „Napnyugat alkonya” Spenglerét is vádolta. A parancsuralmi ideológiák csillagának emelkedése idején *Az írástudók árulása* első renden ellenzéki kiállítás. Hasonlóan felemás megítélésre jutott két másik esszéje 1930-ban. Az *Ezüstkor az „elefántcsonttorony”* elegikus visszasóhajtása, de ma is meglep jó tisztánlátása, kik ellen szólt: „Barbár erők feszülnek körülöttünk... ki tagadja, hogy gyilkos gázok füstölögnek a laboratóriumokban s gyilkos ideológiák a lelkekben?... A faj sáfárszellem az Elefántcsonttornyot is számonkérhetné...”⁴⁵ A *Baloldal és Nyugatosság* az ellenzékiiséget visszavetítve is idő föléti és utópisztikus állásfoglalásnak értelmezi, például ahogy szerinte Petőfi és Arany népnemzeti fölfogásában a közösség „mint minden osztályok anyja s mint a nemzeti szellem ősforrása” tölti be tisztét. A létező kasztok és erősen szellemük korszakában azonban „baloldali”-nak vallani magát mégis az ellentmondás igéjét jelen-

tette.⁴⁶ A *Nyugat* főszerkesztői tiszte Babitsot erősebben elkötelezte, mint kötötte.

Az alkotói forma közvetlenül függ a szemlélettől. Babits „problémá”-ja történet-filozófiává érett, a párbeszéd emberéből is őrszem lett. A világháború előestéjén erkölcsi gondolkodásának politikai tartalma az ellenállás értelmében viszonylagosan radikalizálódott. Támadja a nácik könyvégetését, háborúellenes ankétot szervez folyóiratában, *A madridi levél*ben kiütözik ugyan az esztéta élményéhsége, de részvéte az ostromlottak iránt nem hagy kétséget afelől, rokonszenve melyik irányba hajlik.⁴⁷ *A tömeg és a nemzet* keletkezésének megvan a filológiai története, s bár morális általánosítása kiállásának élet veszi, lényegét a kirekesztő faji törvények elleni tiltakozásban mégis megnevezhetjük.⁴⁸ 1939-ben *A magyar jellemről* pedig a „kis nép” jogállandóságának hangot adva, a fenyegetett nemzeti értékek őrzőjének szerepét vállalja.⁴⁹ Az irodalmi életre vetítve azonban hűsége az eszményhez szükségszerűen szembefordítja a föltörő évjáratok újabb „ízlésformáival”, az életközelséget keveslő Németh Lászlóval, és Halász Gábor historikusabb, eszmetörténetibb fejlődésszemléletével.⁵⁰

Babitsnak mégsem annyira központi szenvedélye a politika, mint Adyé volt, és lírájának naplószerű bensőségessé egyszerűsödésével összefüggésben, tanulmányainak hangneme fokozatosan alanyi valómássá alakul át. A magatartásváltozás kitágítja a műfaj lehetőségeit, de ítéleteit nem egyszer le is szűkíti. Az *Esti Kornélt* „hatalmas költői atletiká”-nak dicséri, és nem veszi észre benne a szokványos prózai műfajok meghaladásának újdonságát, a személyiség szabadságkeresésének belső formaképzését.⁵¹ Kosztolányi-nekrológja csak a halál filozófiájával vívódó költőnek ad irodalmi bocsánatot⁵², ezzel szemben kivételes kritikai fogékonysága villog, amikor Tamási Áron epikumát népmesei természetűnek jellemzi⁵³, de még egy profetikus lábjegyzetében is, mellyel Weöres pályáját előre látja, kiemeli őt Halász Gábor madártávlati nemzedékképéből. A szakirodalom sokszor emlegette, a népi írók mellett igán korán lándzsát tört.

Mégis a kései Babits-esszé legmegragadóbb változatai a *Keresztül-kasul az életemen* (1939) meghitt számadásai, a kötetlen gondolatve-

zetésű és nosztalgikus emléikképekkel a béklyóit feszegető, jövőbe áhító „Sturm und Drang”-jának két tablója (*Fogarás, Szekszárdi kadárka*)⁵⁴, az ifjúkora mélabús önvizsgálatnak beillő számvetése személyi és társadalmi feltételeivel (*Curriculum vitae*)⁵⁵ és a végzetes kórral szembenézve az elmúlás környezetéről, a múlandó önszemléletéről, a beteg országról és világ sebeiről vázolt rajza (*Gondolatok az ólomgömb alatt*).⁵⁶ Ha visszatekintünk Babits esszéista-kritikusi tevékenységére, az utolsó évek életrajzi elrévedésein az epikus hasznosított gyakorlata dereng át, a szó igazi értelmében vett irodalomtörténeti írásaiban a lényegre irányított pillantás megvilágító fölismeréseit látjuk párját ritkító, maradandó értéknek. Ahogy Tamási Áronban a folklorisztikus mesefa írói gesztusát muttatta föl „uralkodó jellemvonás”-ként, ugyanígy tapint a lényegre amikor, ellentétben más, a képzelet vadonát járva érzéki képekben tobzódó írástudókkal, Karinthy fantasztikumát intellektuálisnak nevezi meg; Tóth Árpád nekrológjában azt írja, ez a poéta a trafikoslányról vagy kiskocsmáról dalolva is a görög szépségek költőinek rokona. De még tévedése is az önarckép mértékével utal a lényegre: Esti Kornél ellen még Kosztolányi búcsúztatójában is berzenkedve a benne igen ritkán (például a kései *Jónásban*) átérzett játékosság ellenfele: a hagyományos lírai pátoz letéteményese vallja ki itt természetét. Mindenesetre az esszéista Babits érdeme olyan, mint a legkiválóbb arcképfestőké: múlt idők nagyjaira az ő portréjaival földidézve tudunk gondolni. Ugyanakkor Babits szemlélete arra is példa, akár egy régi irodalomtörténeti elv is a természettudományok alapigazságainak analógiájára lehet hasznos iránytű valamely új kor irodalomismerőjének kezén.

A VERSÍRÁS MINT ARANYCSINÁLÁS

(*Babits leckéi a költészetből*)

Irodalomtörténet-ében Babits többször leírja: az alkotóművész legmagasabb rendű célja, hogy műve „világszem” legyen. Már első verseskötetében arra törekszik, hogy igazi mikrokozmoszt teremtsen. „Az irodalmi mű [...] a végtelen világ leképezése egy végtelen műlehetőségben” – így fogalmaz elméleti előadásában az egyetemen, az íróról meg azt tanítja, „a világot beleéli önmagába”¹. Kosztolányi nekrológiájában, maga is élete alkonyán, Dantét vallja eszményképének², de ifjúkorában még arra a Shakespeare-re tekint rajongva, akinek példája Kosztolányihoz írt levele szerint azt igazolta, hogy „a nagy művész mindig tarka képeket mutat”³. Ugyancsak Kosztolányi-búcsúztatójában mondja Shakespeare-ről, hogy „tárgyilagosan gyönyörködik szépben és rútban, jóban és rosszban, erényben és bűnben egyformán”⁴.

Levelek Iris koszorújából: első verseskötetének címe előre jelzi, hogy költészete a szivárvány – Írisz – színskáláját kívánja visszaadni, és koszorújának levelei, egyes versei, annyira tarkák, mint az élet teljessége, ahonnan vétettek. Aranytól számos művészi fortélyt tanult, de ahogy 1921-ben föltárta, „mélyebb hatást” Vörösmarty tett rá⁵. Már 1911-ben azt írta Vörösmartyról: „Tarka s tarkább lón tapasztalása”⁶, és egy lényeges közös vonásukra mutatott: „Minden egyes képből [tudniillik Vörösmartyéból] a végtelenbe nyílik kilátás. Amit Gellért Oszkár egy szegény mai költőről írt, az fokozottabban illik Vörösmartyra: ez ad filozófiai zamatot legegyszerűbb képeinek.”⁷ Talán mondanunk sem kell, a „szegény mai költő” Babits.

A gazdag élet költői visszhangja mint „folyamatos ének” (Eluard) egyébként a szabad vers, valamint a kollektív önkifejezés mellett az avant-garde poétikájának legfontosabb jegyei közé tartozik. Érdekes, hogy Babits költői fejlődése időnkint érintkezik az avant-garde egyik-másik törekvésével. De amikor indulása idején a költői mik-

rokozmosz kialakításának vágya fűti, nem a „folyamatos éneknek” azt az elvét váltja gyakorlattá, mely az amorf bőségű világ határtalanságát sugallja – igaz, az avant-garde-nak ez a poétikai vetülete ekkor még külföldön is épp csak fölbukkant, tudatos elterjedése váratott magára. Babits, ahogy Kosztolányi-nekrológiájában visszautalt ifjúságukra, a világ teljességét, filozófiai belátással, a tudatban leképezett másaként akarta megragadni. A fiatal Babits költői mikrokozmoszának valóságtartalmát, feszültség- és ellenpontrendszerét William James lélektanából származó és Zalai Bélával folytatott eszmecseréiben továbbfinomított tapasztalás-lélektani nézetei határozták meg. A mikrokozmoszként megjelenített költői világ egy filozófiai fölfogásnak a verseket igazgató rendjét föltételezi⁸. Ez Babits egyik legjelentősebb leckéje a költészetből, és termékenyítő hatását kiválóan szemlélteti Szabó Lőrinc először a *Te meg a világ*-ban, körülbelül 1930-tól formázott ars poeticája. A fürkész értelem élményeit, a megismerésre sóvárgó elme kalandjait verseli meg Szabó Lőrinc, és az összefüggések szenvedélyes lírai elemzését Bertrand Russell ismeretelmélete, annak is különösen az „érzéki adatokról” kifejtett tanítása érlelte meg. Eszerint megismerésünk mindig közvetett, és folyamatába belehallatszik a kétségek zenekíséréte. Jellegzetesen logikai líra a *Te meg a világ*-é, és nem született volna meg Babits elvének ösztönzése nélkül, miszerint az összefüggő világrend megjelenítésének művészi illúzióját csak egy mögöttes filozófia biztosítja. Ugyanez a magyarázata annak, hogy a *Tücsökzene* nem történeti szálon futó önéletrajz⁹, hanem a személyiség enciklopédiája, mert a megismerő én külső és belső eseteit fűzi test meg lélek verses regényévé. Weöres Sándornak a háború előtt és alatt, ha nem is meghatározott filozófiai rendszer, de általában a távol-keleti gondolkodás személytelen bölcsessége nyit olyan állandó ihletforrást, mely szemléletének teljes világrend benyomását kölcsönzi. Babits mikrokozmoszának velejárója, hogy csak elvétve, egyszer-egyszer ismétli meg ugyanazt a versformát, s még szonettjei közt sincs két teljesen azonos fölépítésű, és Weörest is a verstani ezerarcúság mint a világ végtelen tarkaságának tükre jellemzi. Ugyanakkor itt mutathatunk a babitsi mikrokozmosz poétikai alapvének sarkalatos különbségére

az avant-garde-től: a filozófiai vázra feszülő költői világ lényege az állandóság, az avant-garde szemlélete a lezáratlanság.

A fiatal Babits egy másik poétikai leleménye már annyira ismert, hogy a mai kritika parttalanul emlegeti. Az objektív líra eszményére gondolok. Kosztolányinak 1905. július 27. után írt levelében szól Babits arról, hogy költészetét mindenekelőtt objektívnek szánja¹⁰. Utóbb hírlapi nyilatkozataiban kimondja, „a régi népies húrokat pengető epigonok és a hazafiaskodó szónokiasság” dalnokai ábrándították ki az alanyi vallomásokból¹¹. Objektív lírájának előfeltételét Schopenhauernek a művészi objektivációról kifejtett eszméi szabják meg. Babits egyetemi előadása az „*objektív átélést*” a tudomány valóságánál is objektívebbnek hirdeti¹². Eszményét azokban a verseiben önti formába, melyek első sorozatát lírájának 1912-ig vezetett kézírásos gyűjteménye, az *Angyalos könyv* 1906 júliusában lezárt és kiadásra szánt öskötetében a *Lyrái festmények* ciklusába rendezett. A *Lyrái festmények* mottója, egy Baudelaire- és egy Browning-idézet eligazít, hol kereste és milyennek képzelte Babits az objektív költészet verstípusait. Baudelaire *Fároszok*-jának idézett két strófája amúgy is ars poeticának számít, és a „sokszorzó lelkű” Babitshoz közel állt, hiszen a tárgyi világot az egyszeri élet fölerősített visszhangjának fogja föl. A Browning-mottó a drámai elvű líra jeliséje, mely az idegen sorsokban megélt *én* közvetett kifejezésének művészi lehetőségét népszerűsíti. Az egyik mottó Babits nagyvárosi legendáinak, a másik „personái” csoportjának indítéka; költőnk saját leleményéből fűzi hozzájuk a gondolati tárgyak verstípusát: példa rá a *Fekete ország*, *Az örök folyosó*, *Sunt lacrimae rerum*.

Babits a személyes sors hangjait a többemeletes bérházak dologi életéből, a mozi élményéből, a szálloda embersűrűjéből hallotta ki, s ugyanakkor a hű világtükör hatásáért a rútot a széppel egyenlő esztétikai rangra emelte. Hol a líra, kérdezhetnénk, ezekben a jobbára ábrázoló, nemegyszer elbeszélő s néha naturalis optikával meghökentő költeményekben? A tárgyiasított érzelmek kifejezésében, mely unos-untalan a részletek szimbolikájára ébreszt, továbbá az érzésekkel csordultig áthatott leíró mozzanatokban és a drámaiság nyelvi alakzataiban.

Főként az újabb nemzedékeknek a nagyvárosi tapasztalatot érzélemmel telített, tárgyi jeleneteiben, csendéleteiben láthatjuk Babits példájának folytatását. Az úgynevezett harmadik nemzedékhez sorolt Zelk korai nagyvárosi tájképeit és enteriőrjeit kétségtelenül olyan szociális indulat járja át, melyhez költői fegyverzetét előbb az avantgarde folyóiratok hasábjain edzette. A *Ha látnál mostan* paprikája, kenyere, paradicsomosüvege és *egy csorba csészén pislogó gyertyája* között, önarckép maszkjában festett, fanyar idilljén érződik az objektív líra fölszabadító példája, és a *Szoba* antropomorfiáján, a *Vilamoson* csoportképének illúziótlan tárgyi optikáján szintén átüt a babitsi előkép, de a *Nincs vigasz itt* nyitányának híres csendéletébe, ahogy ez az áthallás erejével bizonyos, már belejátszik József Attila hatása. Ami József Attila magával ragadó nagyvárosi leírásait illeti, nincs közülük Babitshoz: ennek semmi filológiai nyoma, de ilyesmit világlátásuk éles különbsége is lehetetlenné tesz. Fenyő László nagyvárosi életképei viszont a lírai festmények két típusának is rokonai egyszerre: nagyvárosi legendák és alakrajzok, s az utóbbiakon objektívalva áttűnnek az alkotó érzései, például a *Nénikék, házmester* című versében. A nagyvárosi figurák költőiségének forrása a magyar költészetben Arany János lírája, de Fenyő László költészetét maga Babits úgy dicséri, mint a szabad természet ösztönzése híján a városi környezet ihletéből táplálkozó, hiteles művészetet¹³. Az objektív költészet eszménye itt már nem is annyira követett példa, mint inkább tájékozódási pont.

A kortárs kritika az objektivitás eszményét az *Ujhold* költői poétikája szerves részének tekinti. Ez túl nagyvonalú általánosítás. Abban az értelemben igaz, de így sem áll mindegyikükre, hogy közülük többen nem hívei sem a leplezetlen önéletrajzi kitárulkozásnak, sem egy-egy átélt eset közvetlen leírásának, ez is azonban csak személyes hajlamot tükröz, és nem poétikai követelés. Ugyanakkor a probléma az objektív költészet világirodalmi környezetének megvilágítására készlet. A század kezdetén az objektív líra költői lehetőségeit aknázták ki Rilke, amikor – nyilván a Rodin mellett szerzett tanulmányok befolyására – belső tapasztalatait különös helyzetű emberi figurák sorsában fejezte ki, sőt a lelki érintettséget még állatok alak-

jába eltávolítva is megmintázta. Az *Ujhold* költői közül kettőt érintett meg Rilke varázsa, Pilinszkyt és Nemes Nagy Ágnest, de csak az utóbbi vonta le olvasatából az objektív költészet kialakításának következtetését. Az eszményt azonban metafizikátlanította. Szemléletének ilyen szellemű megformálásában alighanem közrejátszott Babits példája, a logika ellenőrzése alatt álló, plasztikus stílusán, pontos kontúrokat kedvelő nyelvezetén viszont nagyon áttételesen ugyan, de alkalmasint Szabó Lőrinc tárgyiasságának bátorítását kell fölsismernünk.

Babits „lírai festményei” közül a „personák” leckéje a harmadik nemzedék számos tagjának lírájában kivehető. Az alakmásoknak kölcsönzött vallomást a romantika álarcos versei modernebb változatának hihetnénk, ha célja éppen nem az *én* határainak tágítása, Babits fogalmi megvilágításában, melyet még Goethe tekintélyével is öregbített, nem a megismerés lett volna. A lírai festményeknek ehhez a típusához nem csupán portrék és helyzetdalok, hanem életképek is tartoznak, mint például a *Golgotai csárda*.

1971 a budapesti bölcsészkar olasz tanszéke előadás- és vitasorozatot rendezett a műfordítás elméletéről és gyakorlatáról. Ott és akkor egy föltett kérdésre Weöres így válaszolt: „Nem annyira lírikus, mint dramatikus alkat vagyok, még akkor is, hogyha ez a dramatikus alkat gyakrabban jelenik meg nálam lírában, mint drámában. Van hajlamom erre a sokszemélyűsége – mondta, majd a továbbiakban így vallott: – Minden lehető személyiséget igyekeztem belőle ki-analizálni, és váltam végén személytelen emberré, aki ugyanakkor millió személyiség.”¹⁴ Ez a vallomás egyrészt azt bizonyítja, hogy az antiindividualista keleti bölcsességben Weöres eleve alkatának megfelelő világrépre lelt, másrészt jól szemlélteti: a „personák” megjelenése költészetében hajlamához illő kifejezőmód, egy példának ízlése szerinti áthasonítása, nem pedig a pozitivista hatáskutatás illetékességi körébe tartozó gesztus. Már Babits kinyilvánította, „az idegen ember léte tükör, ahonnan legjobban megismerem magamat”¹⁵. A maszkok használatát első fokon még Nietzsche-től tanulta, de Browning fölfogása nyomán alkalmazta, hogy szellemi kalandokban élje ki azt, aminek megvalósítására egyetlen élet kevés. „Personá-

jának” verstípusa drámai monológ (*Aliscum éjhajú lánya*), alakrajz (*Zrínyi Velencében*), helyzetdal (*Hegeso sírja*), de még kései, nagy korszakában is visszatér az alakkettőzéssel dúsitott versbeszédhez, például *A vén költéltáncos*-ban. A fiatal Weöres *A teremtés dicsérete* első ciklusában, a *Biblikus képek*-ben drámai magánbeszédként előadott helyzetverseket adott közre, de – többek közt – még a korábbi *Alt-Wien ábránd* is a *Golgotai csárda* típusához tartozó, a költőnek mintegy elveszett én-jét kutató életképe. A látszatra azonos poétikai rendeltetésű műforma is fölfedi azonban a két költő eltérő vonásait. Babitsot a megismerő értelem és a kielégíthetetlen szenzualizmus hajtja fölfedező költői útján, Weöres „personái” egy drámai alkatnak különböző konstellációk végszavára adott, s egy személytelen világrenddel összhangzó feleletei.

A „persona” objektivált önkifejezése a harmadik nemzedék több lírikusának is példát mutatott. Rónay György több szép korai versébe, például a *Bálvány*-ba ugyancsak a személyiség kiéletlen lehetőségeit vetíti ki. Az alakmással folytatott beszélgetés objektív lírai ihletéhez ismételten fordult később is, így a *Szerápion-legendák*-ban, valamint a mitikus vándorútján örök kérdezővé lényegült Odüsszeusz szituációjába átmintázott költeményeiben. Valamelyest közelebb áll az álarcos vershez, mint a „persona” műformájához Jékely, amikor a *Hamlet altatójáj*-ban a korfestés izgatja, és az adott lelkiállapot különös színeibe feledkezik, *Rezeda Kázmér búcsújáj*-ban viszont a műforma határait a stílusmimikriig tágítja. Csorba Győző két verse megértetheti, mikor van szó álarcos líráról, és mikor a „persona” műformájáról. A *Biberach szemével* fűszeres szókincse, beszédes vonású jellemrajza a helyi színek, a *couleur locale* expresszivitásával élő álarcos vers ízlésformájára vall, míg *Az öreg Milton*, jóllehet beszédhelyzete, az előző szonettel ellentétben, monológ, a „persona” műformájának mint az alkotói vallomással csak itt-ott ellenpontozott, máskülönben az indulati rétegeket föltáró lélektani tanulmánynak megkapó változata. A „persona” verstípusa Rónay tolla alatt a belső konfliktus drámai képe lett, az induló Jékely kezén az elvágódás és lélekcsere nagyító alá fogott élménye, Csorbánál az élet tárgyi furcsaságának és torz finctorainak epikus távolságtartással, de annál tragikusabb erővel elő-

adott panasza. Ám Babitsnak ez a műformája még a közelmúlt éveiben is delejes hatásközpontnak mutatkozott. Kálnoky a *Hamlet elkallódott monológja*-ban az alakmás burjánzó fantáziaképei belső történeteinek lassított filmjével, a *Szvidrigajlov utolsó éjszakája*-ban a részletek egyre áthatóbb és egyre halmozódó naturalizmusával regényhősök légkörének hitelességéhez méltón ömlesztett új életet a „persona” kifejezésformájába.

Babits fölfokozott érzelmi élete, melyet az érzékeny idegélet és az indulatok árapálya éppúgy jellemezett, mint az értelem vadászkiváncsisága, az isten háta mögötti Fogarason tovább mélyült, és új utat tört önkifejezésének. A stílusváltás igénye azonban szenzualista alkatából szakadt föl, és amikor fölismert szellemi összefüggések, továbbá belső viszontagságok megfelelő műformáját kereste, megteremtette a *térhatású lelki kép* verstípusát. Gondolkodását legkorábban 1908 végétől Bergson ismeret-, majd lételmélete befolyásolta, és a francia filozófusnak abban az eszméjében, hogy körvonalazhatatlan élményeinket (sensations inextensives) csak úgy hívhatjuk a homályból fényre, ha valamely mozzanat formát társít hozzá, a saját talányának megfejtését kellett fölismernie. A művészi teremtés megragadhatatlan életének talál testet és létet az örök mozgó, megpillanthatatlan madár analógiájában (*A költő szól*). *Az őszi tücsökhöz* intézett, egyoldalú párbeszéde ugyancsak „térhatású lelki kép”: a tücsök-sorson töprengve, a költő ihlettörténeti vallomása kifejezésével, „az élet lelkét” igyekszik szóra bírni, és költői kérdései az egyéni lét hasztalan próbálkozásainak tragikumát sugallják¹⁶.

A „térhatású lelki kép” a mai napig vonzó műforma. Költői energiája jóval több, mint a megszemélyesítésé: nemcsak alakokat láttat a felhőkben, hanem szobrokat mintáz belőlük, formát szab a tűzijátéknak. Takáts Gyula a tüzes naprendszer ragadozó, nyári hatalmát érzékelteti menny és föld közt gomolygó tablójában, *Az égi tigris-ben*. Radnóti is megpróbálkozott ezzel a műformával, bár csak egyszer, de jelentős eredménnyel, a *Gyökér*-ben. Mi juttatná inkább eszünkbe a történelem mélyébe szorított, legfénytelenebb emberi sorsot, mint a föld zord sötétjében bujdokló gyökér? Különösen szívesen aknázza ki a „térhatású lelki képet” Kálnoky. Az enyészet

rontásában hiábavaló hivalkodás jelül idézi meg a *Kapu*-t, mely a rommezőben sehová sem vezet, az *Oszlopszent* alakjában pedig a megvalósult véglegességet groteszk naturáliákkal testesíti. A „térhatású lelki kép” belső formájának természete szerint szimbólummá válik, s ez az érzés lebegtetésére fogékony költőket a verstípus egyneműségének föloldására ingerli. Radnóti is a *Gyökér*-ben, mely a növényi tárgy és a bujdokló élet megnevezetlen párhuzama közt áramoltatja képzeleteinket, a záróakkordban kinyilvánítja személyes helyzetét, s a kettős látást megszüntetve, sürgönyi tömörítéssel pergeti le kitörő vallomások sorozatát.

A *Gyökér* változott látású befejezése átvezet Babits egy másik verstípusához. Már a *Levelek Iris koszorújából* időszakában találunk példát arra, hogy az új kifejezésmódokat annyira dúsító asszociációs gazdagság mellett a vers jelentésrendszerét elmélyíti a disszociációs gondolkodás. A disszociáció egy központi gondolat vagy egyetlen motívum kifejtése analógiák útján. Egy elfelejtett, század eleji francia lélekbúvár, Jean Philippe, akinek közvetett hatását a fiatal Babits ars poeticájára sikerült kimutatni, a gurulva vastagodó hólabdával szemlélteti¹⁷. Babitsban mindinkább tudatosodott, hogy a disszociációs gondolkodás maga – nemegyszer az ellenpont erejével – az élet bőségének illúzióját kelti. Nem ok nélkül hangsúlyozom fölismerésének tudatosságát. Még egy dologi tárgy életútját is epikai feladat elbeszélni – históriáját környezetváltások, fordulatok, megpróbáltatások kísérik, tehát mindaz a bonyodalom, ami az eposz hősével éppúgy megeshet, mint a realista regény főszereplőjével. *A világosság udvara*, a szemetes vakudvar élete a hősmonda epikumának sztereotípiáival (a tárgy megnevezése, a hős felnövekedése, viszontagságai) bontakozik ki. Mindamellett *A világosság udvara* még nem a disszociációs versképzés iskolapéldája – a költő inkább egy szimbólumot mélyít el fokozatosan, és jobbra asszociációkkal. Ha *A világosság udvara* kompozícióját a *Cigánydal*-lal és az *Ádáz kutyám*-mal együtt gondoljuk végig, másodrendűnek bizonyul, hogy a központi motívum emblematikus vagy szimbólum-e, de annál fontosabb, hogy a képzetek mindkét irányú, disszociatív és asszociációs bokrosodásával kelti a nagy lélegzetű élet, egy teljes sors dimen-

ziójának hatását. Még többet nyom a latban, hogy a hős vagy meg személyesített tárgy, illetve az élő természet valamely emberarcú lénye valóságos és képzelt helyzetekben, mozgalmas események „összefüggő képszalagján”, hogy Babits poétikai műszavával éljünk, jelenik meg előttünk. A központi motívum, akárcsak az utazási és fejlődésregények főszereplőjének élete a maga hányattatásaiban, képletes tengelyen, disszociációs úton teljesedik ki még akkor is, ha a vers időről időre képzettársításokkal villózik. Egy-egy sors ilyen epikus előadása végül szimbolikus jelentést sugall: a *Cigánydal* a szabadság, az ösztönélet határtalan szépségét, az *Ádáz kutyám*-nak a derék házörzökhöz intézett buzdításai pedig a szabad akarat és az emberen túli hatalom ingatag egyensúlyának tanulságában csengenek ki. Az előbbi versen a vágykép, az utóbbin az elégikus vallomás annyira átüt, hogy a műformát joggal nevezhetjük *lírai mítosz*-nak, vagy ha úgy jobban tetszik, szinonimájául *sorsének*-nek. A mű-forma kikristályosodásának első fokozata Babitsnak Dante *La vita nuova*-ja ösztönzésére tervezett „lírai regénye”, kiváltképpen a *Szerenád*, a *Naiv ballada* és az *Egy dal*, maguk is sorsénekek, a két utóbbi az író életrajzának metszeteivel beszédes. Az *Egy dal* önfeltáró megfogalmazásaiból kiderül, hogy a lírai mítosz formái keletkezésének személyes indítéka pécsi másodnagybátyjának könyvtárában szerzett olvasmány-élménye: nagy utazások képzeletmozdító történetei. Az eseményekből disszociált motívum versbeli pergése Babits szemében a bergsoni életlendület elvének poétikai átültetését is jelentette.

Az utódok versei közül a babitsi mintát inkább csak sejteti a *Himnusz a Nilushoz*. Radnóti itt disszociatív képzettársítással komponál, de egymásba úszó filmkockáinak jelentése nem más, mint ihletforrása: a panteisztikus teljesség élményének kiáradása.

Barta János az érett Babits valóságglátásának, erkölcsi és értéktudatának szemléleti összhangját, melyhez a belső formát is odaérthetjük, költői polifóniának dicséri¹⁸. De már az első lírai mítoszok is többszólamúak és ellentétezték; ellentétek tercelnek egymásnak, ábrázolás, alanyi kitérés, reflexió. Mégis épp a lírai mítosz sokfélesége teszi lehetővé, hogy bárki egyéniségét megőrizve saját ars poeticájának húrjaira hangolja. Csokonaiig visszavezethető hagyományt

folytat Takáts Gyula, ám az *Egy kikötésre használt fűzfánál* eszmélkedéssel, ámulatokkal megszakítva regéli el, ami az öreg fa körül, a fáért és a fa által történt. Ahogy jeleneteinek során *visszajárnak* *ők, a régiek*, pillanatképeiben a vén fűzfa az ógörög természetközelséget idézően nő oltalmazó istenséggé. A dologi tárgynak a történetéhez tartozó, realista szituációiban s hozzá képzelt, merész analógiáiban, szinkópált képzetritmusokkal teljesedik nagy ívű sorsénekké Kormos István verse, *Egy talicska halálára*. Panteisztikus világpanorámává tágul a lírai mítosz *Az elvesztett napernyő*-ben. Egy árkádi idill bevezetője után, Weöres az elhagyott tárgyon fokozatosan úrrá levő természet körforgását bemutatva, a személytelen tenyészet tündérvjátékait rajzolja meg.

Ismeretes, hogy Babits, aki az izmusoktól elhatárolta magát, több stíluseljárásával az avant-garde új formateremtését megelőzte. Már 1912-ben írt képverson, bár a *Vakok a híd*-on-t minden bizonnyal a költőknek oly kedves Fábchich ösztönözte, hiszen 1804-ben megjelent könyve közöl például kehelyformára szedetett bordalt. A látható vers úttörője Babits azzal is, hogy a központozás expresszív fölhasználására példát adott. A *Levél Tomiból* hárompontos mondatmegszakításairól azt magyarázta Szabó Lőrincnek, hogy egyrészt ütemet, másrészt „közönséges zokogást” jeleznek¹⁹. Jékely *Madár-apokalipszis*-e már így is kezdődik, három ponttal, melynek kifejező értékéről azt mondja Lator László: „Olyasvalamit sugall, hogy egy láthatatlan, folyamatos történés egy szakasza, egy képsora láthatóvá válik. Úgy érezzük, előtte is, utána is van valami, ha a vers nem is beszél róla.”²⁰

Babits már jóval a világháború előtt szívesen él az expresszionizmusra jellemző, kihagyásos beszéddel. Tömondatos fölkiáltások; csonka mondatok, kötetlen szavak *staccato* dikciója, belső dráma anyanyelve a *Mozgófénykép*-ben, a *San Giorgio Maggioré*-ban, majd a *Haza a Telepre* zsánerképének kifejtésében a szerkezetellen nyelv egy életforma válságának visszhangjait kottázza le. Egy évtizeddel később egy egész Szabó Lőrinc-kötetet meghatároz az expresszionizmus „motorikus” emberének lázadását éreztető, kaotikus versbeszéd – még a látható vers három pontjával is él, sőt visszaél. A *Fény*,

fény, fény Szabó Lőrincnek az a kötete, mely tagadhatatlanul a német expresszionizmus lényegkeresésének és túldramatizált nyelvezetének hatása alatt áll, de mint Babits legközelebbi tanítványának és barátjának tisztában kellett lennie azzal, hogy expresszionisztikus stílusának kipróbálása már megtörtént magyarul, és épp mesterének fiatalkori verseiben.

Babits háború alatti lírájának főként a kötetlen élőbeszéd benyomását keltő, „darócba” öltöztetett, egyszerű énekei és a bennük formára lelt természeti harmónia vágyképe vált termékenyítő mintává. Ezek az utópia világos színeivel derűt álmodó életképek, a *Dal, prózában*, *A régi kert* a falusi-vidéki jeleneteket önfeledten részletező leírások, és az új népiesek idilljeinek előzményét, s ezért egy továbbgazdagítható műforma példáját kell látnunk bennük. Irodalomtörténetírásunk túloz, amikor az új népieseknek Babitsra gyakorolt erős hatásáról beszél. Példának okáért Babits kései humora nem avantgarde gyökérről nőtt, mint Illyésé, a közvetlen hangnemet, a *parlando* szövegmondást pedig mind említett „egyszerű énekeiben”, mind novellisztikus verseiben – ilyen az *Éji út* – már a háború vége előtt kipróbálta.

A háború után Babits költői mesterfogásait még magasabb fokon kísérte megvalósítani. Elmúlt tőle a „könnyű dal”, beleunt az elme boszorkányos tornáiba, s elpattantak lírájának túlságosan följazott idegei. „Itt a halk és komoly beszéd ideje” – olvassuk egy 1925-ben adott nyilatkozatában²¹, de a meghitt nagyszerűség formaelvét csak a húszas évek derekától, fokozatosan alakítja ki. Költészettanát újabb árnyalatokkal Esztergom-Előhegyen a természeti környezet közvetlenül és közvetve gazdagítja. A tenyészet részleteinek, köznapi eseteknek költői nyomolvasását Török Sophie örököltette meg a *Verseny az esztendőkkkel!* kötet koronatanújaként tett vallomásában: „Minden vers Napló, elmúlt ízeivel, eseményeivel s szorongásaival tele napló...”²²

Főként az életképnek induló Babits-versek adják vissza híven a külvilág jelbeszédét, amit a költő az emberi létfeltételek egyik lehetséges megvalósulása emblémájaként tudatosít, amikor életmódját órák s félórák lassított filmjére veszi a *Verses napló*-ban. Ez a füzér

a természet jeleire éber életszakaszt kimerevítve nemcsak a szemlélődés fogékony idejét állítja meg, és az érzékletek zsákmányejtését nagyítja ki, hanem önfényképében a személyiség bergsoni külön idejét is érezteti. A bukolikus élet naplószerű megörökítésének mintája hatott az egyébként impresszionisztikusabb Radnótira, amikor a műforma leckéjét háromszor is áthasonította, a legegényibb megrendüléssel, a szemlélő kameraállásának váltogatásával a *Hajnaltól éjjelig* című füzérében. A lírai napló lelkiismeret-vizsgálat, és a műformának az egyéniséget fölszabadító ösztönzésére vall, hogy 1932-ben Babits tolla alatt még egzisztenciális jelentést sugall, 1938-ban, az újabb háború előestéjén, baljós prófécia intéseivel második szólama zeng Radnóti soraiban.

Maga a versépítés filmszerűsége Babits fontos vívmánya. Az „összefüggő képszalag” kompozíciós elvét finomította egyetemi éveitől. Akkor azt vallotta, tudatunkban az élet alaprétégét az élmény *folyamatos* képsora foglalja össze. Már ez az elv is hasonlított a korabeli némafilm vizualitásához, márpedig költőnk szenvedélyes mozilátogató volt. Mikor aztán az örök mozgó elme, csapongó képzelet Esztergomban tavasztól ősziig szembekerült a természet vég nélküli színjátékával, Bergsonnak a gondolkodás mozgóképszerűségét kifejtő nézeteitől is bátorítva, benyomásainak indulathullámzását és gondolatvezetését filmszerűen fejezte ki. Elsősorban áll ez olyan versnemző természeti motívumokra, melyek antropomorf alakcseréje hamar megindítja látvány, látomás és önszemlélet ismételt nézőpont-váltakozását, múlt és jelen átáramlását egymáson, a realista megfigyelés szimbolikus totálképpé rögzítését, hogy ezután újra gyorsulva-lassulva immár etikai üzenetet közvetítő jelenet peregjen tovább. Babits természetfestő esztergomi képeiről már Halász Gábor elmondta, mennyire testesen érzékiek s ugyanakkor a fantáziával eggyéolvadtak. A *Ketten, messze, az ég alatt* realiztikus életképnek indulva *láthatatlan gumiszálon* röpülő bogár mozgásformájának képzetét bővíti, ugyancsak analógián, a szeretők egymás körül kerengő lelki életének miniatűr drámájává, majd fohászzkodásra emlékeztető beszédhelyzetbe, másrészt rálátásos perspektívába emelkedik a vers jelentésszintje. Az *Elgurult napok* mintha fölvevő készülék *svenkelő* (egy szinten folyvást

mozgó) technikájával készült volna, úgy követi a földön hempergő, hullott gyümölcs útját, míg a látvány erősödő ritmusa mélyebb jelentésre eszmélt, hogy hirtelen magasabb vizuális képsora a favágó alakjában az elmúlás tragikus nagyságára ébresszen.

Babits óta, napjainkra a mozi élménye népszórakozássá vált, és poétikai szemléletformák filmszerűségének jobbára csak előzményére mutathatunk az ő lírájában, nem pedig példájára. Képes Géza *Helsinki-i képeslap*-ja címének már második fele (*egy kissé budapesti is*) előre jelzi, hogy a vers két, térben egymástól távoli képsort kapcsol össze. A visszapergetés (*flash-back*) művészetközi alkalmazása fűzi össze, s ez két különböző idősíki egymásra úsztatását jelenti már, az erős helyi színekkel festett helsinki találkozást és egy közös hajdani, budapesti jelenet élményét. Zelk tág lélegzetű *Sirály*-ának lüktető szabad asszociációs kifejezésrendszere, valamint konkrét és képletes, emlékeztetési és eszmélkedő képsíkjainak szakadatlan kölcsönös átfedése mozgóképszerű pergéssel, másodlagos kifejezésként erősíti föl az emberi veszteségnek a személyen túlmutató erejét.

A *Sirály*-on azonban már látszik, hogy költője okult az *Ujhold* műhelyeinek egyik-másik szemléleti eljárásából. Hadd éreztessen ebből valamit egyetlen, de annál ékesszólóbb példa, Pilinszkynek még 1954-ből származó *Apokrif*-ja, melynek műformája lírai mítosznak is tekinthető. A vers gondolatmenete az eszkatologikus vízió, a látomássá lényegült, valóságos emlékképek, szorongások álomi présésből sajtolt, antropomorf látományok és eszmefűzések pulzálásával teljesedik ki, tehát filmszerű formanyelven, epikus folyamatként tárgyasítja a lelki élet földrengéseit.

Babits mozgóképszerű kifejezésformáit az érzések *tremoló*-ja kíséri. *Az istenek halnak, az ember él* verseitől kezdve megfigyelhetjük, hogy még kevésbé filmszerű alkotásaiból is mindig kivethető az *érzelmek kardiogram*-ja. A szélsőségek közt hanykódó, heves élet érzékeltetésére a költő, aki fiatalon a felhőssel veszekvő vaskos képzetek kontrasztjával próbálta visszaadni a zajló élmény elevenségét, érett fejvel az ellenpontosított esztétikai sorselvek közt, erkölcsi dráma alakjában megélt érzelmek forró-hideg váltakozását menti át

verseibe. A *Vers a csirkeház mellől* a belenyugvás és az erkölcsi súlyú cselekvés közti választás külső-belső drámáját a középkori „test és szív vitája” műfaj analógiájára kottázza le. A *Gondok kereplője*-nek nyitánya kivételesen a fővárosra utal, de épp ez a körülmény szabja meg elégikus érzelmi hullámvázát. A téli álmot alvó, havas környezet rajzából egy antropomorfiába váltott képén át kozmikus és bejárható távolságokat testvériesítve pásztázik a képzelet, majd a lelki sóvárgást a zárt lakásból szabadba vágyó madár alakjába vetíti, végül a fantázia hangasszociációk útján nekilendül, az elfojtott harmóniavágy a kereplőjét csörgető bélpoklos bruegheli látományába csap át, amit a befejezés gyötrelmes önarcképül nagyít ki. A *Gondok kereplője* megfigyelés és képzelgés dialektikájával filmszerű, de látott és képzeletbeli élményének váltakozásánál is szembeötlőbb érzelmi zajlása, melynek kardiogramja hegy-völgyek erősen pulzáló görbét mutatja. A még kevésbé filmszerű *Medve-nóta* hangütése a drámai vallomása, záróakkordja viszont groteszk fantáziakép: a kezdő és a végpont között igen nagy az érzelmi fáziskülönbség.

Akadnak Babitsnak olyan kései versei, melyek poétikai műszóval a „születőben levő vers” (*poème en devenir*) mintapéldái, mint például a *Botozgató*. A költő leír egy történetet, és kísérezően a történet közben benne fölvert, háborgó érzéseket lekottázza. Természetesen a jelenet alakulására az érzelmi hullámváz visszahat, s ez a kölcsönhatás vág medret a vers fogalmi és formai közlésének. A *Botozgató* esetében a beszélő – a költői én – mint botjára támaszkodó lábadozó cselleng egy parkban – tudjuk, a budapesti Városmajorról van szó –, és az eseményt megelőző nemzedéki ellentétek, viták hatására, tavaszodó környezete mintha megelevenednék, s a zsendülés folyvást csúfolná az idős, megviselt sétálót. Ahogy a képzelgés fokozódik, a parkbeli kószálás egyre idegtépőbb, s a *Botozgató* belső formája, illetve mondatfűzése a kétszintű izgalmat egyaránt közvetítve válik igazi „születőben levő verssé”.

A „születőben levő vers” a világirodalomban már polgárjogot nyert lírai formszervezet, de Babits költészetében az *érzelmek kardiogram*-jának csak egyik változata. Nemzedéktársai általában egyetlen indulatból és egyöntésű érzelmekből építették föl verseiket, mert ha-

gyományos műfaj (óda, epigramma stb.) egynemű közegében maradtak, vagy pedig, s ez az érdekesebb jelenség, a lírát az élmény emlékezeteként élték át, s a költői tárgyat végig azonos hangulatban értelmezték. A húszas évek Juhász Gyula-verse a visszarévedés elégiája, ahogy a *Jubileum* fölütése és záróakkordja fogalmakkal, grammatikai ismétléssel jelen és múlt szimmetriáját kimondja: *Húsz éve röpiült Blériot először...* és: *Húsz éve nincsen számomra remény*. Kosztolányi elragadtatásának magas c-jét végig ki tudja tartani (*Marcus Aurelius, Ének a fiatalokról*), vagy az utolsó hangig regiszterének mélyebb fekvésű, komor tónusán dalol; ilyenkor verse anti-himnusz (*Száz sor a testi szenvedésről*). A *Lélektől lélekig* kötetet rezignáció hatja át, csak korábbi lírájához viszonyítva új, hogy Tóth Árpád életképi, sőt jobbra természeti motívumból exponálja számos versét (*Erdőszél, Bazsalikom*). Velük ellentétben az érzelmi kardiogram Babitsa elsősorban saját gyermeke, hiszen már a tízes években írt néhány ditirambusa, elsősorban a *Húsvét előtt*, a belső élet háborgásának hiteles visszhangja. De akkor a költő mintegy párbeszédet folytatott a közösséggel, és csak annyira cserélgetett hangnemet és érzést, amennyire egy hagyományos műfaj keretei engedték. Életének és költészetének delelőjén érzelmi forrongását ellentétes sorsérzései is fölerősítik, s mivel nem közönséghez fordul, hanem nyugtalan lelkiismerete bírja szóra, nem reprodukív képzelete szemléltet, hanem alkotó fantáziája ad más dimenziót élményének: ezért az a bizonyos kardiogram többszörösen zaklatott belső világának mindig egyszeri állapotait tükrözi.

A fiatalabb nemzedékek sokat megértettek ebből a leckéből. Szabó Lőrinc pályája csúcán, például az *Őszi meggyfa* s még inkább a *Mozart hallgatása közben* indulati lüktetését fejezte ki az érzelmek kardiogramjával. De találunk példát hatására Rónay Györgynél (*Az öreg költő*), Radnótinál (*Ez volna hát...*), sőt még az avant-garde-ből kinőtt Berda költészetében is észrevették „indulati feszültségének ingadozását”²³.

A háború után Babitsot az etikai számadás gondja és a közösségi erkölcs válsága aggasztja. Etikai aggodalmaival összhangban egy-egy, esszéiben fölvetett probléma, olykor a nyelvi fordulatok erejéig,

mindenekelőtt lírájában vissza-visszatér. Ezt az alkotáslélektani jelenséget kíséri értekező lírájának kialakulása. Már *A gazda bekeríti házát* leíró részleteinek disszociációját és allegorisztikus célzatait a rejtett dialógus helyzetében elmondott, nemzedéki feszültségről és társadalmi-politikai erkölcsről hírt adó elmélkedés igazgatja. Az esszéisztikus vers mintaalakja, *A felnőtt karácsony* a gazdasági válság mélypontján, 1930 decemberében született, s a téli föld és a társadalmi tél nyomorának képzeteihez fűzött eszmélkedések sorozata. *A Restség dicséreti*-t költője meg éppen esszének szánta, amint ez a Babits-hagyatékban föllelhető, terjedelmes, töredékben maradt próza eredeti kéziratából kiderül, hiszen a költő első szövege háromnegyedét fordulatok, sorok, fél versszakok terjedelmében magasztosította értekező gondolatmenetéből költészetté²⁴. Úgy tetszik, Babits esszéisztikus lírájának bátorítására lelte meg az egyéniségéhez illő, racionalisztikus költészet eszmét eszmével szikráztató szemléletformáját Vas István, mely pályája második szakaszától egyik uralkodó alkotói vonása, hiszen az értelem jegyében szól, bár az értelem fölöttiekről is.

A versbe oltott esszé műformai leleményével vág egybe Babits szókincsének ötvözése idegen szavakkal, néha rétegnyelvi műszóval. Babits idegen szavai hol érdesítik, hol megcsillantják a gondolatmenetet. Előfordul, hogy a műszó magát az idegenséget, a tény versbeli, belső ellentmondását domborítja ki: *Hogyan lépett e primitív Madonna / e volutás, barokk párkányra? (A Madonna fakírja)*. Másutt az idegen szó párhuzamot nyomatékosító stílusallúzió, például Berzsenyi remeteéletmódjára utal: *Ne lesd a poétát, tirannus világ! (Levél)*. A politikai-szociológiai szókincs érzelemzajlásos természetfestő versben a tágabb szöveggörnyezet történelmi mozgásformáival bővíti a jelentést – a *Tavaszi szél*-ben az újat hozó átalakulás, az *Esős nyár*-ban a tragikum felhangjaival. Babits után az idegen szavak intarziája a versben a kontrasztszínek analógiájával hat, s a legtudatosabban először a *Te meg a világ* Szabó Lőrincének dikciójában, mégpedig székszerzésének hangulati kifejezésére. Az egérsontvázat *csupasz gerendák és traverzek célszerű és szép labirintusának* látja (*Egy egér halálára*), s önnön testét kesergő narcizmussal

szólítja meg: *nyomorult proletár vagy (Testem)*. Az idegen szó képzetek ellenpontosására, hangulati disszonanciák elérésére hivatott az *Ujhold* egyik-másik költőjének (Lakatos István, Nemes Nagy Ágnes) szóhasználatában is.

Idegen szavak a kibontakozó versben: hegyes kavicsok a lépkedő talp alatt... Ahogy Babits szóanyaga időnkint megkeményedik, a régi költői szépség eszménye törik meg újra és újra, idegen szavai a szenvedés meg a szenvedély pátoszát, más stílusműveleteivel együtt, a hétköznapiak diszharmóniájává hasogatják. Az élet prózaiságának hasonló, de a motívum, a szemléleti valóság szintjére emelt, pátoztalanító fölfogásáról tanúskodik Eliot költészete, akinél a prózaiság a civilizáció kritikája – Babits nem lép erre a lépcsőfokra.

Képzeletét Babits sokáig a fantasztikum kifejezésére fordította. Későbbi, érett művészete, a reprodukív fantázia ellenpólusán, a természet életében rejtekező „szellemeket” szabadítja föl alkotó képzeletével. Az igazi, teremtő képzeletről azt vallja, hogy „a lélek fölröpítésére s a világ kitágítására” való²⁵. Érdekes jelenség, hogy a mindinkább etikai kérdésekre fogékony Babits életképi fogantatású verseit olyan fantáziaképekbe futtatja ki, melyek az álom igazságtételét vagy éppen a lidércnyomás önbüntetését sugallják. A *Mint különös hírmondó...* a fegyverkező világ képsorát a tenyészet élettritmusával állítja szembe, és a történelem vasból vert törvényét az örök körforgás természeti víziójában oldja föl. De gondolhatunk más verseire is, a *Hegytetőn*-re vagy a *Micsoda föstmény!*-re: az egyik az éber álom mámorával ad feleletet a kicsinyes jelen gondjaira, a másik fenyegető sejtelemmel szembesíti az egyéni élet túl szűk érdekkörét. A jó szomjúhozása, hiányának réme fejeződik ki a morális parancs megnevezése helyett a fantázia formanyelvén. Babits nyomán a történelem és erkölcs kérdéseire képzeletbeli jelenettel válaszol Radnóti (*Trisztánnal ültem, Októbertvégi hexameterek*), de a fantázia irrealitásával hiteti el etikai vagy metafizikai problémáinak a szokottnál hatalmasabb arányát Jánosy István is, főként első köteteiben (például *Mondd, ki vagy?*).

Mire nem adott példát Babits? Mindenekelőtt ne feledkezzünk meg más, kortárs hatásközpontokról: az avant-garde-ról, mely nálunk elsősorban Kassák követését jelentette; Füst Milán költészeté-

nek csábításáról, melynek erejét a *Nehéz föld* Illyésének és az induló Weöresnek több verse, Pásztor Bélának egész költői világa példázza; sose szűnt meg Ady varázsa: hatása alól a még félig kamasz József Attila sem szabadulhatott. Az új népiesek meg éppenséggel Petőfi, Csokonai példájára tekintettek vissza.

Minden nagy egyéniség körvonalait hiányai rajzolják ki. Babits költői leckéiben van egy közös vonás, a vers szerkezetességének, az architektúrának az eszménye. Még a szemléleti vagy esztétikai ellenpontozás is arabeszkekkel pántolja szerkezeté a Babits-verset, disszonanciái az energiák különböző szintjeiről tanúskodnak. Poétikai eszményének irányát jelzi Magyarországon úttörő lelkesedése Proustnak épp csak megpendített élményekből is szerkezettel építkező műve iránt, és idegenkedése Joyce-nak a szabad természettel egybevágó, prelogikus megnyilvánulású művészetének mozaikképétől. Babits ars poeticájából kimaradt a talányos tudatkifejezés, az ösztönös, hirtelen gondolkodásra jellemző, hézagos kompozíció. Egyetlen kivétel alóla *A szökevény szerelem*. Természetesen nem láthatott a jövőbe, nem ismerte az antilírát sem.

A VALÓSÁG ÁTLÉNYEGÍTÉSE

(*Babits, a mesélő lírikus*)

A kettősségek embere volt. A megismerés filozófiai éhsége ösztökelte, de miként gyermekkorában minden falevelet megkóstolt, hogy az ízek skáláját megtanulja, az ösztönösen szenzualista Babits az apró tényekhez a megkapaszkodás életmentő ösztönével tapadt. Ezt az utóbbi hajlamát, az élmény egy-egy beszédes részletének tanúul hívását keresztelte el Rédey Tivadar, majd utána a feleség, Török Sophie „lírai hitelnek”¹.

Babits műnemeket, sőt műfajokat nemegyszer megszokott természetükkal ellentétesen fogott föl. Ez meglepetésekkel villódzóvá teszi művészetét anélkül, hogy programot csinálna a meghökkenétsből, mint a korabeli avant-garde egyik-másik irányzata, a Dada vagy akár a szürrealizmus tette. „Míg írótatásai a versben vallottak és a prózában meséltek, Babitsban a regény szabadította föl a magáról beszélés szenvedélyét” – így látta írói műhelyének ezt a mesterjegyét a *Babits Emlékkönyv*-ben Halász Gábor². De ennek a jellemzésnek homályban maradt másik felét is ki kell mondanunk: költőnk verseiben gyakran a mesélő beszédhelyzetében szól.

Műveinek ellentéteivel teljessége olykor csak az alkotás határait feszegető merészségéből ered. Mert hiába maradt haláláig a hagyomány híve s utóbb őrzője, alkatának kettőssége a modern időkre jellemző, állandó formateremtésre ajzotta. Még a messzi múltból vett példaképei is inkább ellentéteit fokozták. „Irodalmi neveltetésem és a *métier* megtanulása elsősorban Arany Jánoshoz fűz, de a formán túl mélyebb hatást inkább Vörösmarty tett rám” – tárja föl 1921 karácsonyán³.

Korai lírájából először Nagy Zoltán,⁴ levelezéséből is mélyrehatóan Rónay György olvasta ki az objektív költészet tudatos eszményét⁵. Ha ez az eszmény csakugyan „a századvég epigon népieskedő s jelentéktelen kedvességeket hajszoló irodalmának” ellenhatásául

ébredt benne⁶, az alaksoksorozás, a nagyvárosi képek és a gondolati tárgyak műfaji változataiban, s olyan ritka esztétikai sorselvekben, mint a fantasztikum és a groteszk, objektivitása nem más, mint a költői én határainak kitágítása, a személyiség végvidékeire indított szellemi expedíció. A fiatal Babits objektív lírai versei nemegyszer életképek (*Golgotai csárda*), idillek (*Július, Augusztus*) vagy költői beszélek (*Mozgófénykép*). Már egyetemista korában eszményítette a sárközi pásztortulók és az úgynevezett *panathenaia* vázák „összefüggő képszalagjának” expresszivitását, márpedig ezek az ősi műalkotások a személyes indulatokat epikus mozzanatokba vetítve érzékeltették.

Schöpfung hetvenedik születésnapján Török Sophie emlékező cikket írt a kritikus és a költő barátságáról. A tíz évvel korábbi születésnapra visszapillantva, Babitsnak rendkívül érdekes személyi tulajdonságát villantja föl: „Azok, közeli barátaink, akik társas életünkben ismertek bennünket, jól emlékezhetnek kedves jelenetekre, hogy amikor én valami velünk történt mulatságos vagy érdekes esetet akartam elbeszélni, akkor Babits Mihály mindig valami sajátságos harci izgalommal vágott szavamba: nem, nem úgy volt! én jobban tudom, hadd mondjam el én! te mindig elrontod a poént! Mert én csak a pusztaság valóságát akartam elmondani, s ez kevés volt neki. Ő minden elmesélésben már egy születendő mű körvonalait látta, aminek lehetőségei rögtönös izgalommal töltötték el őt, s mint jóvívú vizsla, képtelen volt a vadászatot tétlenül nézni. S amit aztán ő elmondott, az talán nem volt a pontos valóság, de mégis igaz volt, mert a kis esetlegességekkel nem törődve, ő a lényegest és maradandót formázta ki.”⁷

Az elnyomott feleség váгна vissza megövezvegyűlten, fölszabadulva? Semmiképp sem, hiszen maga Babits utal kicsorduló mesélőkedvére és társaságban feltörő epikus hajlamának családi visszhangjára, mégpedig 1932-ben, a Török Sophie által fölidézett jelenet évében: „Feleségem gyakran vádol avval, hogy egy valamelyest is bonyodalmas történetet képtelen vagyok elmondani pontosan úgy, ahogy hallottam, olvastam vagy átéltem: nem emlékezhethiányból, hanem mert önkénytelen és a legjobb hiszemmel is kikerekítem és alakítom. Eszem ágában sincs hazudni; hiszen ez a hazugság a legtöbb esetben nagyon is

könnyen leleplezhető és megbélyegezhető volna. De az igazság kérdése az elbeszélés pillanatában nem merül föl. Helyesebben mondván: nem érzem kevésbé igaznak a történetet úgy, ahogy én látom, mint ahogy az a valóságban esett. Számomra amaz is objektív, mert nagyon jól érzem, hogy nem önkényes kitalálás. Lelkemnek akaratomtól függetlenül alakult valósága, éppúgy, mint látományaim és olvasmányaim; valóság, azaz élmény éppoly jogon, talán még nagyobb jogon.”⁸

Babits *A hazugságok paradicsomá*-ban festi ezt az alkotás-lélektani önarcképét, és esszéje címének előrejelzése az „alkotó képzelet” működésére céloz. A fantáziának éppúgy megvannak a különböző eljárásai, mint a leírásnak vagy az alakrajznak. Az esszé szembe is állítja például a „látománnyal”, ami pedig a valóság elemeiből teremtett, merőben egyéni kép, s fiatalkori lírájára igencsak jellemző.

Nyilvánvaló, hogy Babits alkotó képzeletének természetét, élettanát és művészi eredményeit nem regényeiben vagy novelláiban, hanem, mivel teremtőképessége az ellentét mind nagyobb feszítő erejével érvényesül, lírájában érdemes mérlegelnünk. De az alkotó fantázia szembeállításával a látománnyal arra int, hogy teremtő képzeletének más jelmezeit keressük pályája kezdetén, mint érettebb korszakában.

Amikor eleve életképet, idillt vagy költői elbeszélést írt, természetesen, hogy verse epikus mozzanatokkal húsosodott meg. Azt a bajai mondát, mely szerint egy helybeli fogadós megölte és a belső faburkolat mögé rekkentette el egyik vendégét, a *Régi szálloda*-ban az erőszakos halál tetthelyéhez tolongó utasok valóságos csoportképével kerekítette haláltáncá. Az ugyancsak kezdő tanár korában fogant *Paris* (alcíme: *Fantázia*; az eredeti kéziratban „Phantaisie”) kiszínezett, fölnagyított pillanatképek egymásba ötlő villanásai: *A hazugságok paradicsoma* mértéke szerint a reprodukív, tehát alantasabb fantázia termékeinek minősülnek a fény városa képeskönyvéül kiszínezett, ismert képzetek. A *Tüzek* a „tűz” képzetének disszociációja útján a fogalom átvitt és konkrét értelmű megjelenéseit analógiásan sorjáztatja. Ez a versgondolkodás azonban nem „az élet tény- és érdekláncát” áttörő képzeletre jellemző, hogy Babitsnak a fantázia

édeni teremtését meghatározó egyik fordulatával élünk. A köznapi reprodukív képzelet működött itt, a költő „meglevő képzeteket rak össze új meg új variációkba”⁹.

A fantázia élénkebb lobogásának vagyunk tanúi Babits fantasztikus verseiben. A fantasztikum amúgy is mindig történetek leleményében valósul meg: a szellem olyan mozgása, melyhez idő és tér kell. A *Theosophikus énekek* közül az *Indus* keleti kozmológiájának hitregei fölfogása a semmi vánkosára súlyosuló istenarcról, mely szemöldökének rángatásával mozgatja a világot, meghökkentő erejű vízió. A *templom! Röpül!* históriája, egy madárrá változó és szárnyra kelő egyházi épületről, fölindult költői előadásban az irracionális elem behatolását szemlélteti mindennapi életünkbe. Az *Isten kezében* „mélyebb és igazabb hazugságokká” nagyítja ki ismereteinket a testtől, mintha a naturalizmust fokozná *ad absurdum*. Ez a szupernaturalizmus, mely a kéz pórusait, vonalait hegygyé-völgygé varázsolja, és ahogy a gondviselés előképét szilaj rettenetekkel hatja át, mintha a legvadabb Grimm-történetekbe csöppennénk, *A hazugságok paradicsoma* szavaival élve, „nem önkényes és tetszés szerint cserélhető kombinációk” sorozata¹⁰. Babits Poe fantasztikumát, márpedig az észak-amerikai író pályája elején hatott rá, a megszállottság logikájának nevezi¹¹. A fantasztikumról egyik teoretikusa, Castex azt tartja: „a való élet keretei közé brutálisan betörő rejtély jellemzi”¹². Mindenesetre a tapasztalattól eltérő törvények világa, mely, bármennyire is elképesztő vagy kísérteties, a vers születése előtti rendszert tükröz. Babits fantasztikumát nem invenciója élteti, hanem vizionárius hajlama – nem eseményekről áradozik, hanem a tényeken túli jelenségekről lelkendezik. Fantasztikus versei látományok a természeti szabályokkal ellentétes mozzanatok koreográfiájáról, de hiányzik belőlük akció és ellenhatás dialektikája, melynek neve bonyodalom. A paradicsomi hazugság az emberi lélek egy képessége, az emberé, „aki inkább él a *nincs*-ben, mint abban, ami *van*; a képzelete az ajtó, melyen át a nemlétező utat vág a létbe”¹³. A fantasztikumban is, amely „nem létezik”, Babits szerint az ember „benne él”: ez az állítás költőnk Poe-értelmezésében világosodik meg. Irodalomtörténete róla szólva jellemzi úgy a lelki életet, hogy a fantázia

„a legközvetlenebb valóság”¹⁴. A megvallott mély Vörösmarty-hatásra is részben ez az összefüggés derít fényt: a nagy romantikus rendet varázsolt „minden fájdalmas zűrzavarba”, hirdeti róla Babits irodalomtörténete¹⁵.

A fantasztikum még nem az önfeledt mesélés boldogsága, noha a képzelet édenének már tornáca: „az élet tény- és érdekláncával” összevetve színes zűrzavar, de van benne rend. Az irreális tárgyi mozzanatok és jelenségek legmozgalmasabb fantasztikumát a *Vakok a hídon*-ban figyelhetjük meg, mégis itt a leghatározottabb egy központi jelentés geometriája. A törött hídon botorkáló, egymást a semmibe taszító *japános, naiv alakok* esete tragikus, historikumuk groteszk: már a szemléleti ellentét éreztetéséhez éles jelenetezéshez és a színek erősítéséhez volt szükség. A verset Hevesy Iván már 1924-ben a sorsról írt „víziónak” tekintette, melynek hatását a kozmosz záróakkordbeli részvétlenségének ellenpontja csak elmélyíti¹⁶. Ez az üzenet szimbolikus versgondolkodásra vall, s bár Babits fantasztikus verseinek szervezete a személyes ámulaton és az ábrázolt irrealitáson sarkall, épp a *Vakok a hídon* allegóriába hajló szimbolikája meg a fabulákkal, a tanító mesékkel tart rokonságot. Ez az eszmei alaprajz szabja meg fantasztikumának mértanát, s alapján korlátozza a költő szabad képzeleti csapongását.

Minden nagy költő életműve személyiségének nyelvezete, és költészettanának, esztétikájának különböző szakaszai csak személyiségének – mondhatnánk – szintaktikai alakváltozatai. Babits, a költő poétikáját mint kifejező, közlő és befogadható nyelvezetet kezdettől végig személyiségének pedagógus-alaprétege határozza meg. Weöres írta róla Várkonyi Nándornak még a háború előtt, hogy ifjúkorában „fűrő-faragó lélek” volt és elmondható rá: „emberi alapja a korai dolgainak van, a kevéssé személyes dolgai őszinték”¹⁷. Ha ezt a jellemzést nem tekintjük értékelésnek, sokat megértet Babits személyi nyelvezetének korai beszédhelyzetéből. A legközelebbi költő barátait is leveleiben sokáig önöző poéta, a vidéken s ráadásul egyre távolabbi vidékeken kallódó tanár látományainak birodalmában önmagával társalgott. Baján ideje nagy része a papokkal folytatott kártyázásban múlt, személyes élete köré a vicinális élet házasságszerzői

fonták, igencsak kedve ellenére, a hálót; Szegeden a tanári karban furcsa torzók vették körül, egyetlen valamirevaló barátja más iskolában oktatott, bár verseit ő is hol értette, hol nem; Fogarason legközelebbi híve, egyszersmind a legjelesebb elme „nyolc nyelven hallgatott”¹⁸. Ekkori, periódusjellemző verse a *Sunt lacrimae rerum*: a társat kereső lélek egy szobabelső tárgyait avatja különböző érzelmeinek más-másképp jellemzett kifejezésévé. De a környezettel folytatott beszélgetést még csak a reproduktív képzelet táplálja, mely nőttet, arányokat bont és változtat meg. A téli szőlőhegyet Babits erotikusan heves indulattal női aktnak látja, majd varázslencséjét félredobva, a század eleji, provinciális ország kártyázó, kvaterkázó, párbeszédre néma vidékiségének igencsak valóságos képét merevíti ki (*Aestati hiems*). Korai, legjobb verseinek önmagával folytatott beszéde visszhangtalanul vési gondolatok testét.

Fantasztikus verseiben ezt az *én*-jét nagyítja társalgó alakmássá, akinek környezeti feltételei is a hétköznapi természet rendjén túliak. A tételes vallások istenképzetében van valami emberre vonatkoztatott arány: a parancsolatokban, a gondviselésben, a megpróbáltatásokban. Babits fantasztikumának fölerősített magánbeszédére alighanem az *Isten kezében* makámája a legjellemzőbb. Nem az hökkent meg igazán, hogy Istent a természeti törvényekkel nem mérhető jelenségekkel vizionálja, hiszen a mindenhatóság előfeltétele (posztulátuma), hanem sokkal inkább az, hogy az emberfölötti jelenések és képek közé *én*-jét is beilleszti és odaérti. A próféta és a szent pusztában ül, s állatoknak prédikál – a pedagógus-lélek óriáshegyi magányához illő visszhangot teremt. Király György Babits fiatalkori esszéiről írva, meglátásaival és megállapításaival egyenrangú szellemi eredménynek becsülte, hogy Babits elvi írásaiban maga teremtetten meg azt a szellemi légkört, az intellektuális akusztikát, mely fölvetett eszméihez méltó volt¹⁹.

Önmagának azonban még nem kellett mesélnie: gondolati lírája és fantasztikuma tükröket tart maga elé. Persze az is igaz, hogy ezek a nagyító lencsék, fantasztikus és groteszk arányokat mutató tükrök azokról az emberi lehetőségekről adnak képet, melyek *én*-jében lapanganak, és egyetlen életben, de még egy személyiségben sem tör-

hetnek másképp felszínre. A *Cigány a siralomházban* címen, a Belia György datálása szerint 1926 márciusában született, verses Babits-fejlődésrajzban a költő „szárnyas, fényes, páncélos, ízelt bogárnak” jellemzi fiatalkori költeményeit. Ez a hasonlóság olyan önfényképpel ér föl, mely kizárja a mesélő magatartást, és helyette plasztikus és meglevenítő szemléletnek enged teret, másrészt, mint a személyiség nyelvezetét, a ráfeledkező lelkendezés kifejezésformája hatja át – a stilsztika szókincsével élve ismétléseibe, gondolatritmusaiba árad ki *én*-je. A szakirodalom Ady költészetében 1912-től kezdődő stílusváltozást emleget, bár a magunk részéről drámai felfogásának több szép, korai versbeli megvalósulását mutattuk ki (*A könnyek asszonya* stb.), nem előzménytelenül és nem is tártalanul²⁰. Ami Babitsot illeti, miután 1911 őszén a főváros közelébe költözött, az ő versei is drámaibbá váltak. Ma már úgy véljük, a közéletet 1912-ben forrongásba hozó események, nevezetesen a képviselőházban, de a közvélemény színe előtt a hadikiadások növeléséről zajló, késhegyig menő viták, az ellenzék és az uralkodó kölcsönös fenyegetődzései, a „vérvörös csütörtöki” tüntetés, Tisza István erőszakos házelnöki intézkedései, majd az ellene elkövetett, sikertelen merénylet s végül a választójogi küzdelmek gyógyíthatatlanul fölbolygatták a gondolkodó elméket.

Babits ekkor állandósult, szaggatott, drámai versbeszéde egy-két évig még váltakozva szólal meg fantasztikus verseinek ámuló vagy elragadtatott dikciójával. A személyiség kétféle nyelvezetének együttélésére példa az *Atlantisz*. Költőnk egy víz alá süllyedt város tarka, regés részletein vezet végig képzeletben, persze ezúttal is reprodukív, jóllehet merész képzetekkel, majd mintegy fuldokló bűvárként segítségért jajongva, levegőért kapkodva kikiáltozik a versből.

Háborúellenes költeményeit már korábban közreadott Babits-képünkben a kóruslélek költészetének neveztük. De karvezetői magatartását nemcsak tisztelte, a mögötte érzett tömeg ezerfejú érzülete szabta meg, hanem a tragikus cselekvők és a kiegyenlítésre törekvő közösség közötti, köztes helyzete. Ne feledjük azonban: Schiller a kórust úgy fogta föl, mint valami falat az olykor erőszakos benyomások és az ember között²¹. A személyiségnek ebben az értelemben

vett karvezetői beszédhelyzete már hangot kap Babitsnak nem sokkal a háború előtt írt verseiben, jelesül a *Haza a Telepre* előexpreszionisztikus drámaiságában. Este, a sötét s baljós hangokkal, jelekkel nyugtalan külváros felé villamosozó ember a városközpont fényes boldogságába kiáltozva sóvárog vissza. Zajló kedélyének önkifejezése elliptikus: a köztes helyzetű, mert a nyers benyomásokhoz nem tartozó, de a közösséghez csak vágyódó lélek személyi nyelvezete.

Háborúellenes költészete a közösség sorsával azonosult ember retorikai magatartásformáiban nyilatkozik meg: fohászkodik (*Mi-atyánk*), pohárköszöntőt mond (*Pro domo*), sirató énekét lakodalmi áldás utópiájába váltja át (*Husvét előtt*), fedd (*Háborus anthológiák*) és int (*Fortissimo*). Személyi nyelvezete az izgalom fokozatain *crescendo* halad végig, ezért mesélnie kevés szava adatik, s az is ritkán, akkor meg a háborús szenvedéseket a valóság amúgy is emberen túli benyomásaival tolmácsolja, kivált a *Husvét előtt* és a *Fortissimo* vízióiban. Ezek a képzetei csakugyan a háború zaklatta Vörösmarty apokaliptikus képzettársításait juttatják eszünkbe.

Jollesnek *Az egyszerű formák*-ról írt műve alkalmat ad az igemódok metaforikusan értett meghatározására. Az ő példájára Babits háborúellenes költészetét, s ez igen jellemző poétikai fordulatra, a felszólító mód szintjének foghatjuk föl. Személyisége nyelvezetének ekkor ez a mesterjegye. A felszólító magatartás az apokaliptikus szemlélethez is hozzátartozik. A jövőendő végítélet távlatából a jelen tragikuma intelmet sugall.

Mindenesetre Babits „békeuszító” költészete apokaliptikus jellegének kialakulásában alkotó fantáziájának van némi része. Az *Egy filozófus halálára* békebeli idilljének valaha létezett pillanatképei fordulnak fonákjukra, tehát a költői fantázia nem teremt merőben újat, ami belépést biztosítana a *hazugságok paradicsomá*-ba. Még a *Fortissimo* egykor vallásgyaláznak bélyegzett látománya a süket istenről sem más, mint a világegyetem és a megszemélyesített teremtmény hatalom azonosítása, és nem epikus vénából ered, mint ahogy a vers kozmikus víziói az elemek nagyságrendjébe emelt antropomorfiák. Az *Új esztendő*-ben, miként a költő maga kimondja, ugyancsak apo-

kaliptikus zene tombol, azaz a jelen tapasztalatait az ismeretlen jövőbe torzultan érzékelhetjük. A rettegett ismeretlent viszont már csakugyan a *nincs* részeg mesélőláza festi: *véres és vértelen / kaszák villódnak a tetemszagú légben* stb. Az apokaliptikus látásnak ez a megnyilvánulása nem pusztá vízió, epikumát mozgalmas képzelgés bonyolítja.

Babits apokaliptikus látásmódja éled újjá a húszas évek számos, főként az *utca* motívumára épült versében, melyek a nagyváros diszharmóniáját ugyancsak diszharmonikus stílusban éreztetik. Az *Utca, délelőtt* személyi nyelvezete a felszólító mód szintjéhez illően az intés meg a rémképek jóslatának dialógushelyzetére vall, ahogy ezt lázasan látomásos stilisztikumaiban, szónoki kérdésekkel fűszerezett megszólításaiban észlelhetjük, bár a felszólító, apokaliptikus nyelvezet a magatartáson, s nem nyelvi fordulatokon múlik. A valóság képeinek sorozatát fölgyorsító asszociációk adják meg az *Utca, estefelé* kompozíciójának karakterét, amikor a nagyvárosi forgalom villanásain, az emberi nyüzsgésen átderengenek a gyermek- és ifjúkor boldog és szívszorító emlékképei, hogy az áttűnések a lámpák dróthálójában döglődő pillék analógiájával az animális apokalipszis intelmébe, az intelem a félelemmel keveredő vágy és elvágódás önmegszólításába csapjon át.

A felszólító személyiség nyelvezete egy emelvénytelen és hívők nélküli oszlopszent szavakká tördelt monológjába vált át a *Verssor az utcazajban* hallucinatív expresszionizmusában. Nem ok nélkül vezet be a *Gondolatok a könyvtárban* egy sora, mely a tárgyra utalva, az elszemélytelenedett környezetben vergődő, magányos emberek lázas számkivetettségét előre jelzi. Stílusa ezúttal is visszhangzik a dialógushelyzetű nyelvezet disszonáns szólongatásaira. Találó önjellemzése ennek a stílusnak a *Cigány a siralomházban* hasonlata: *trombitahang / katonák, szomjas, cserepes ajkain*. Háború nélkül is apokaliptikusak az érzékelhető jelen szociális és történelmi jelenségeit a végítélet romlásaként megjelenítő képsorok: *Nemzeteket látam, hatalmas szörnyeket, küzdeni, óriás / testtel, s ez óriás testben mily fájó az emberi álom / Tarójuk véresen ing még, levágott farkuk vonaglik / bús tartományokban, és feszülő páncélos karjuk / vergődő*

kis nemzet-férgeket / szorít kegyetlen (Új mythológia). A „mitológia” meghatározás itt az ősvilági szörnyekkel rokon rémekre utal, de ahogy ez a nyitány vizionál, a versben ezután sűrűsödő parancsoló módok a lidércnyomás állóképeit sorakoztatják föl – a költő nem „mesél”. A „mesélő” lírikus életművében nem ritka a népmese vagy tündérhistória benyomását keltő, légkörihöz hasonló hangulatú vers. Olykor a meseszerű cselekményt megelőző szituáció különös színeivel jósolja meg a tapasztalattól eltérő, egyszeri esetet. 1911 elején írt versei egy sorozatának naiv bensőségességét – „egy eljövendő primitívség aranykorát” – dicsérte Kosztolányi²². Ebben a tónusban fogant nem sokkal később a *Babona, varázs*. Babits az előtétel funkciójában szinte népregei beköszöntővel indítja a vers színjátészó, animisztikus alakváltoztatásait, sejtelmes mozgóképeit: *Nem szánom én az ostobát, / kinek üres a mennyek boltja: / ki méltó látni a csodát / az a csodát magában hordja*. Hasonló előtétellel kezdődik a csoda elbeszélése a népmesékben is. Az éjszaka csodáinak magasztalása itt baljósan zárul: a rémület a varázsba zúdul, s ahogy a vers *én*-je a világ disszonanciáit tapasztalja, az élet kiszámíthatatlansága rajzolódik élményén át. De az éjszakai természet szinte minden egyes képe a lelki hullámvászonra vonatkoztatott kifejezése. Egy-egy fordulat (*Lám, mondtam egy arany gyümölcs...*) mintha a mesemondóé volna, a merész képzetkapcsolás (*elborult az élet*) jelképes-sé nötteti a valóságos arányokat: akárcsak Babits sok, Fogarason írt költeménye, ez is „térhatású lelki kép”. A fényét vesztő természeti-ség a lelki élet regéje, nem vérbeli kitalálás fűszerezi.

Számos népmesei hős szituációja az alvilágba ereszkedésé vagy éppen a mennyet járása. A mese „egyszerű formájáról” többek közt a következőt mondja André Jolles: „A csodálatos ebben a formában nem csodálatos, hanem magától értetődő.”²³ Ezzel a fölfogással összhangban Jollesnek Henrik Beckerrel folytatott eszmecsereje nyomán alakult ki az a modell, mely a mesét vágyképnek, az *óhajtó mód* szintjének tekinti²⁴. A mesemondó hírhozó, s nem tudósító. Már lezárult, mennybélien csodás vagy alvilágian borzongató élményéről ad számot. Formájának ismertetőjegye a sztereotípiák és – Propp szerint – ilyen motívumok: eltávozás, tilalom, a tilalom megszegése,

cselvetés stb. A mítosztól eltérően jellemzi az ismétlések hiánya. Bár zömük fabula, a közösség tanítása, nincs szimbolikájuk. A „hős” sorsa akkor dúsul szimbólummá, ha személyesen kiállott viszontagságai az emberi lét egy-egy lehetőségévé terebélyesednek. De ilyen „hőse”, a műfaj természete miatt, leginkább a lírai versnek lehet.

Több kései Babits-verset ismerünk, mely első meggondolásra meseszerű benyomást kelt. Élesen meg kell különböztetnünk a sorsmagyarázó mítosz verstípusát, mint amilyen például az 1911-ben írt *Cigánydal*, mely disszociációs képzetbőséggel, színekben láttató jelenetekkel és a mitikus előadást kidomborító motívumismétlésekkel, refrénekekkel adja elő a vándoréletnek a szabadság szimbólumává öregbített kalandjait. Babits lírai mítoszairól azonban másik történet szólhat. Azonnal a mese hatását kelti viszont a *Három angyal* (1926), a felhőfehér, a fényillékony és a céltáblaként sérülékeny mennyei jövevényekről írt szimbolikus elégia. „Körvonalazhatatlan”, így határozta meg Bergson a belső realitásoknak olyan élményalapját, mely a *Három angyal*-é is. Amikor Babits az élménynek külső képet és folyamatrajzot adott, ismét „térhatású lelki képet” teremtett. Sztereotípiája, a hármas szám szervező elve ellenére azért nem nyit tág teret a költő „mesélő” kedvének, mert versének születése előtt létező (preegzisztáló) élménynek szab testhez illő formulát. Ezt a gyorsírással tömörségű, jelképes fejlődésrajzot Rédey a költő művészi útját kifejező szimbólumnak olvassa, és joggal²⁵.

Újfajta „térhatású lelki kép” a *Síremlék* is, de szabadabb teremtő fantázia táplálja, hiszen tárgya szerint inkább él a *nincs*-ben, amikor a teremtő szellem sorsát *post mortem* vizionálja: *De ha meghalok, kikelek mezitlen / koporsómból, sírom fölé örökre / szobornak állni s maradvá örökre / láthatón mozdulatlan és mezitlen. / Madarak jönnek s szállnak: én csak állok. / A nap kisüt s mosolygok: szürke felhő / árnyékoz s elborúlok, mint a felhő; / s a zápor is sűrűbb lesz, ahol állok.* A vers a lélek egy fölismert, állandó jegyét testesíti természetfölötti részletekkel, de előadása egyértelmű föloldás helyett a jelentés kimeríthetetlen szimbolikájával ejt meg. Ez a „nyelvezet” az óhajító módé, ha a kívánság nem is a boldog vágyképpel azonos. Keresztury a *Síremlék*-et, többek közt a *Három angyal*-lal együtt,

a „titokzatos” és „mágikus” jelzőkkel látta el, még 1938-ban közreadott kritikái számadásában²⁶.

Az *Önéletrajz*-on, mely a kritika szerint ugyancsak osztozik e jelzőkön, eleve a mese szemlélete visszfénylik, mivel minden életút elbeszélése a világgá kerekedett legény történettípusába tartozik. Ez a mesetípus bővelkedik izgalmas és színes fordulatokban, „narrátorának” tekintete a szórakoztató külvilágra irányult, s megoldása általában szerencsés. Babits *Önéletrajz*-a végig önmagára vonatkoztatott, jelentése inkább allegorikus, mint szimbolikus, de főként azért, mert képei is köznyelvi metaforákból bokrosodnak: szolga – remete – gazda – sáfár; láng – csillag – füst – korom. Az *Önéletrajz* is még csak „a hazugságok paradicsomának” peremvidékén található, és ez allegorikus előadásából következik. Ez az elbeszélői magatartás jellemzi a *Keserédes*-nek a hitvesi szövetségről elmondott, hullámozó érzelmű vallomását, mely az „óhajtó módra” jellemzően a kapcsolat utóéletét álomlátás-szerűen félig sejteti, félig ábrázolja. Az az ember szól soraiban, aki hol a *van*-ban, hol a *nincs*-ben él, hogy ismét *A hazugságok paradicsoma* kifejezésével éljünk. Kevésbé mozgalmas a szerelmesek szövetségének sorsa, mert belső történések visszhangja, majd jóslata olykor az együttérzékelés (szinesztézia) művészi fortélyával előadva, és kevésbé epikus is annál, ahogy Török Sophie emlékezése szerint Babits élményeit továbbszőni szerette: már csak egy való világ fölötti, képzeletbeli törvényeknek van rajtuk édeni hatalma: *Szemeink elvarázsolt tükrök, / füleink a visszhangot zugják. / Egymást foganjuk s szüljük egyre / lelkünk ízét keverve tarkán. / Míg majd a végső Lakomában / elolvadunk az Isten ajkán.*

Ugyancsak a népmesei óhajtó mód szemléletével tolmácsolja a hitvesi szövetségnek a valóságosból a képzeletbe átjátszó történetét a *Vadak a fa körül*. Több olyan fordulat szervezi forgatagát, melyet Propp a varázsmese tipikus mozzanatának minősít: a hős (hősök) eltávozása (*az örültek közül / bujdosva szaladtunk*), megpróbáltatása (*bábeli bús felhők / szakadtak felettünk*), válaszmagatartása (*össze-bujtunk, / cibálva, zavartan*), megjelöltetése (*már csupaszra téptek / a folytonos szelek*), üldözés (a medve öregség és a gond, bajok *hiéna seregének* ólálkodása), végül a megmenekülés: *egyenest az égbe, /*

*a jeltelen éjbe, / vagy annál is tovább, / valami Isten elébe*²⁷. Persze ez a „megmenekülés” korántsem boldog kifejtés, de éppúgy kilépés a gonosz hatalmak köréből, mint a varázsmesék hősenek szerencsés sorsfordulata.

A metaforikusan értett „óhajtó módnak” van ellenpólusa, a lidércnyomás létmódja. Ilyen mesei, de ellenkező előjelű műfaj az álmólátás. Babits lírájában ennek az egyszerű formaszervezetnek tipikus, egyszersmind emblematikus változata az *Álmok kusza kertjeiből*. Mesei problematikáját, melyet gondolatmenete csak képzettársításokkal variál, és hasonlatokkal mélyít el, de amely epikus kiterjedést már nem ölt, a nyitósorok kimondják: *Álmodtam én és az álom, az álom én magam voltam. / Kertben bolygtam, és magam voltam a kert, ahol bolygtam...* Hiába hinnők, álmot, tündérmesét egyaránt a fantázia varázsol elénk, az eseményekre mohó szenvedélynek és a képzelet vadászösztönének epikai kibontakozását Babits lírai műfajváltozataiban nem leljük. Ha versének tárgya álom, különleges jelentését fejtegeti és szemlélteti, fantasztikuma az *én* határai fölfedező kitágításának bizonyult, s ahol epikumot vártunk volna, a vízió állóképet vagy frízét kaptuk. Apokaliptikus verseit a jelenről és a jelennek szóló jövődőlésnek olvastuk, és csak itt-ott tüzelt át egyes sorain a teremtmény, heves képzelet. Mintha még leginkább mesészerű verseiben szárnyalt volna föl képzelete, de ezekben a lírai mesékben más a történet és más a lírai számadás ideje, amit a költő „kimond”, abban nem lép túl egy természeti renden, csak visszasóvárog vagy visszaszorong egy lelki realitásként megélt történet példázatába.

Hol bontakozik hát ki a fantáziának az a képessége, „amire a gyermek alkalmazza: a lélek fölröpítésére s a világ kitágítására”²⁸ – fordíthatjuk kérdésre Babits állítását. A szenzualista költő számára ott, ahol a világ még jelen van, de a szem máris a természeti törvényeknek fittyet hányó átalakuláson ámul, akár a gyermek. „Gyermekkorom alakjaira gondolok, úgy, ahogy akkor láttam őket, például a kert félelmes pulykáit, akikre egy görög tragédia stilizált kórusában ismertem rá később”²⁹ – így magyarázza az alkotó fantáziának a gyermeki hazugsághoz mérhető működését. Amit ebből a felnőtt képzelete „kóros izgalom vagy kivételes energia”³⁰ alakjában meg-

öriz, az Babitsnak a húszas évek végétől írt verseiben, *Az istenek halnak, az ember él* (1929) néhány esztergomi remekétől kezdve nyit eget magának.

Török Sophie beszéli el, hogy a falból kiszaggatott villanydrótoknak és az esztergomi kertet fölverő tarack kötélvastag szálainak kettős élménye csapódott le egy Babits-sorban (*Szakadt drótok lógnak, mint a tavalyi gaz...*), de akkor már a pusztulással vemhes háború nyomává átlényegülten (*Az Isten és ördög...*)³¹. A „mesélő lírikus” alkotó képzelete a környezet hasonló jegyeinek realista rajzát alakítja tovább a belső hullámverést visszhangzó jelentéssé, olykor szimbólummá. Példa rá a két esztergomi „idill”. A jelző legalább annyit szűkít a főnév értelmén, mint amennyivel dúsítja vagy színezi. Az egyik „idill” a hegyi szeretőké, bárkire tehát nem illik, a másik meg éppenséggel „szökevény, renitens”. A napsütés szüntelen árnyjátékának Renoir ecsetére méltó megfigyelésével kezdődik, de a másolt élet mozgóképe megindítja a képzeteket, és fölhangolja a költő elbeszélő kedvét. Így vált át a jelenből a közelmúltba, majd a múltbeli, másik, ünnepibb eseményből a jelen auditív unszolására vissza, a gyászharangok motívumába, s onnan már igazi kedvvel, a tapasztalat szemszögéből „érzékcshalódással” (*mi lengünk a hang-hálóban*) ébren álmodik *szigoru századunk*-tól mind távolabb – ezért *szökevény, renitens az idill*. „Pszichológiai felfedezés” – általánosít épp a *Szökevény, renitens idill*-ről Németh László a legtöbb, korabeli Babits-vers természetére³². A lelki élet takart rétegeinek felfedezése, mégpedig a valóság síkjait váltogatva, a szemlélet filmszerű mozgása időben és arányait cserélgetve a rálátásos, széles jelenetezés-től a kimerevített részlet szimbolikájáig szerves költői gondolkodás különböző vetületei. „Babits költői nyugtalansága s izgatott mozgékony-sága nem áradó, mint Füst Miláné – magyarázza *Rövid emlékezés*-ében Szilasi Vilmos, hanem, s itt Babits alkotásmódjának lényegére tapint, „kép helyére egy mélyebb képet kereső”³³. Ám ezek a képek csakugyan hol a *van*-ból, hol a *nincs*-ből bukkannak elő. A lázongó idill a hangok és a látvány tapasztalatát lidércnyomásos, belső valóságnak érzékeltetve, a lelkiekkel telített realitást a képzelet dimenziójában mintázza más, új kifejezéssé: (*Jaj, ha széthasad a háló, vagy*

eltörík / az árnyék-ág, ami alattunk van!...) A kortárs szobrászat mutat, noha egyértelműbben és következetesebben, hasonló törekvést az anyagi formák expresszivitásának átképzelésére, ahogy ezt Lipchitz bronz *Fej-étől* Gonzaléz *Kaktuszember-éig* megfigyelhetjük.

Babits hasonlat, metafora útján, de költői kép nélkül is az anyagi világot úgy varázsolta át, hogy „a lényegest és maradandót”³⁴ domborította ki, ahogy társaságbeli elbeszélő tobzódásáról Török Sophie vallotta. Egy-egy versbeli „mesélő” fordulat mindig egyre mélyebb rétegekbe világít: *Prémes mezőkön, mint a füst, márványzik át a szél. / Nem füst az, csak a halkezüst / borzongás a Föld fürte közt, / mely elhal s újra kél, / ahova csak az égi Est altató csókja ér (Hegyi szere-tők idillje)*. Egyetlen természeti mozzanatból így csírázik ki tapasztalaton túli sejtelem, melynek kifejezésében a belső élet és a kozmikus képzetek egymáson áttetszően végtelenné tágulnak. *Milyen jó együtt látni itt hegyet és óriást!* – jellemzi alkotáslélektani gesztusát a hegyi idill költője.

A kozmoszt és az esendően emberit a portyázó képzelet méri azonos mértékkel, s a költő elbeszélése testvéri egységükről tud. Hiába mondja: *isszák a közelit / szemeim, e kéjenc mikroszkopok*, a bogár csapkodásának analógiájára teremtő képzelete a hitves arca körül csapongó érzéseit leírva úgy beszéli el, mint vakmerő kalandot, mely pszichés jellege miatt az egyesülhetetlen lelkek viaskodásának filmkockáiban, majd hasonlatok emelőivel az ember egzisztenciális légszomjának tragikumaként bontakozik ki: *Nyujtsuk segítségért kezünk / az Istennek vagy az embereknek! Ahogy a Ketten, messze, az ég alatt...* motívum- és képanyagában „szemlélet, látomás és beleolvadt erkölcsi értékeszme”, sőt a fölépítés összhangzó művészi egységet alkot, az – Barta János meglátása szerint – az érett Babits polifóniáját dicséri³⁵. De a költői beszéd polifóniája valót és képzeletbelit, apró érzékelést és láttatott lelki megrendülést a fantázia sodrában forraszt szerves kompozícióvá. A gyermek Babits a pulykákat görög kórus alakjainak tudta nézni; a felnőtt költő kedvesének arca körül cikázó tekintete, melyet érzelmi ragaszkodás irányít, a kivetített érzést bogárröpködésként jeleníteni meg, utóbb a szerelem belső élettanát – távolról utalva a szárnyas állatkák vergődésére – a kegyetlenségig pontos öntükrözéssel meséli.

Az élvezettel érzékelttől a belső igazat sugárzó valószínűtlenig: ezt az utat járja be gyakran Babits fantáziája, így szerzett különös élményeit meséli a tapasztalati világot gyarapítva. A *Gondok kereplője* a téli táj vázlatából képzeletben tovakalandozva ad számot megéltnek érzett élményéről: *Milyen szép lehet most ottkünn a mezőkön / elveszni nyomtalan; / bújdosni, mint aki maga van a földön, / az Űrben maga van / s minden lépésénél mögötte, úgy tetszik, / elsüllyed a parlag, / és a szomszéd falu semmivel se messzibb, / mint a szomszéd csillag*. Mint fékevesztett történetben, a való és a képzeletbeli váratlanul társul egymáshoz: a mindennapi világból olyan lehetséges világba nyílik ajtó, mely elsősorban az emberi sors feltétele. Az alkotó képzelet nyomai jól kivehetők a szálló madaraktól a fölhangzó kereplőn át az utóbbihoz összefoglaló szimbólumul értett, magános belpoklos diszharmonikus képzetéig. Olyan Babits-versekben, melyeket teremtő képzelete árnyal, vagy éppen jelentésének lényegébe vág, szabadon lüktetnek esztétikai szélső értékek a derűs és a félelmetes, a tragikus és a groteszk között. Továbbszöve a képzőművészeti analógiát, a valóságos formák a szokott rendeltetésükön túli közegben, a teremtett alkotó kapcsolat keretén belül könnyen cserélhetik föl a remény előjelét a kétségbeesésére és viszont. A nevezetes darmstadti szobrászati kiállítás (*A szorongás tanújelei a képzőművészetben*, 1963) fontos tanulságot váltott ki Herbert Readből: „Az emberi lélek a kétségbeesés és a megdicsőülés közt hanyódik”³⁶. Babits mesélő képzelete ellendül a tragikustól is a tündérihez. Az elszabadult vásári medve figuráját fokozatosan saját létének színeivel fedi át, de a históriát egy mellékalak tükrében tündéri, egyszersmind groteszk fénytörésben tükrözi (*Medve-nóta*). A képzőművészeti párhuzam persze nem jelenti, hogy Babits bármikor is irányzatos avantgarde művész lett volna, de arra figyelmeztet: a modern szellem mozgása nem ismeri az ellentétes irányok közti sorompókat, még kevésbé az egymást ütő esztétikai elvek szigorú elválasztását.

Pulykák mint görög tragikus kórus szereplői, az enyves pántlikán zümmögve vergődő legyek mint a forgó földtekén hanykolódó emberek (*Zengő légypokol*): ez megint a képzelet cselekedete, egy-egy hétköznapi eset gyarapítása az egész emberi létre érvényes szimbó-

lummá. „Ez a föld az érzelmek földje, s az a fantázia, mely igazán méltó az alkotó névre, nem az értelem hideg sakkjábláján ugrál”³⁷ – hirdeti Babits az édeni hazugság egyik törvényét. Pulykák és tragikus tömeg: az esztergomi dombtető magányában üldögélő költő és Nietzsche igehirdetője, maga Zarathustra, aki a hegyek közül titkát feltárni alászáll az emberekhez, íme, a gyermekkori képzelgés lírai hitelű, szimbolikusabb típusváltozatának elbeszélése a *Mint különös hírmondó...*-ban. Az élőbeszédhez közel álló, itt-ott a hexameterhez hajazó sorokban ellihegett „történetet” izgatott mesélőtől tudjuk meg. A hírhozót érdekes, friss híre minősíti; ha szava nem újdonság, lehet ő maga is a nagy hír megtestesülése. De amit az emberek közé alászálló hírnök újságol, az nem más, mint a természet örök körforgása. Súlyát az a személyes intés adja meg, hogy nincs, nem is lehet a készülődő hadak korában sem fontosabb mondanivaló. Babits hírnöke, mivel híre közhely, elsősorban önmagát mondja: az évszakok megelevenített leírásai válnak elbeszéléssé. Egy Arcimboldo fölfogásában festett kép kerekedik ki előttünk; a manierista festő levelekből, gyümölcsökből, állati tagokból rótt egyé emberi figurákat. Babits lírai hőse a természet eleven része, s a költő mint énekmondó úgy írja le a természet körforgását, hogy leírása epikus értékű. A *Mint különös hírmondó...* az egyetlen lehetséges történeté lényegült önszemlélet: a költő találóan tolmácsolatja költői én-jével; *ha kérdik a hírt, nem bir mást mondani*, és csakhamar kibuggyan személyes vallomása: *úgy vagyok én is, nagy hír tudója...* Mégis a vers jelentése tárgyi mozzanatokon át érik teljessé. Objektív részletek ingerlik Babits mesélőkedvét; Bergson nyomán mélyült el benne a versképzésnek az a tudata, hogy az alkotó szellem útja az anyag akadályain át vezet, s maga a szabadsággal azonos életlendület. Ugyanakkor, bevallottan is, a személyiség létének babitsi mozgásformája. Az *Elgurult napok* a napokra szeletelt, veszendő életet a hullott, poshadó gyümölcs felejtett sorsán át vetíti, s az elmúlásnak ezekről a fokozatosan mind bántóbb képzeteiről a költői előadás kamerája a tenyészet más nagyságrendű képére, a fadöntő alakjára vált át, s a növényi lét enyészését mint a pusztulásra rendelt lények legfőbb panaszát mondja, mondja... Komlós Aladár vette észre elsőnek, Babits mennyire vonzódik a va-

lóság sebzően érdes elemeihez³⁸. De már az ő meglátása erős lelki indítékot föltételezett. A naturális ábrázoláson kezdettől átsugárzó magasabb jelentés platonizáló alkatra vallott. Ám Babits ifjúkori lírájában, például a *Lichthóf*-ban vagy pár évvel később a *Levél Tomiból* zord tájrajzában maguk a naturális részletek eleve szimbolikával telítettek. Később, ahogy a *Pesti Napló* hasábjain 1921 szeptemberében Dantéről elmélkedve megfogalmazta, a szellemi-lelki összefüggéseket „a konkrét formák örök éhségével” úgy akarta megragadni, hogy egyéni élménye „a világ eposzát” tükrözze³⁹, azaz a „lényeges és maradandó” (Török Sophie) kifejezéséhez érzékletesen meg-elevenítő meséléssel jusson el.

Az *Elgurult napok* tanúsága szerint a kései Babits verskompozíciója a reprodukív képzelet realisztikus megfigyeléseitől indul el, és a képzelegve alkotó fantázia útján emelkedik a szimbólum lényegkifejezéséig: *Jön a favágó már hallom a léptét / ütemre s mint a gyilkos szívverése / konokabb egyre – mit tudom a hangról, / messze-e még vagy mikor ér idáig? // Másodpercenként lép egyet kegyetlen.* Ez a favágó, ellentétben az elgurult gyümölcsök látott és láttatott esztergomi tapasztalatával, már lelki valóság. Nem közvetlenül a nyers tények ingerlik immár költészetre Babitsot, amint ezt az induló költőről Komlós oly meggyőzően kifejtette, mert nem a tapasztalat szimbolikáját érzékeli többé, hanem platonizáló érzékelését önismerettel és tudatosan a bergsoni filmszerűség elvévé fejlesztette, s alkotó képzelete „az élet tény- és érdekláncán” túllépve, formát és eseményt szimbólummá mesél. A teremtő képzelet természetlírájának színesen is érzékletes fantáziaképeiben Babits személyiségi nyelvezete, mondhatnánk, *kötő mód*-ként nyilatkozik meg. Tudvalevően olyan igemódra utalunk, melyek némely nyelvben a közlés, kijelentés által megsza-bott, de gondolatban érvényes létformát, állapotot jelez.

Babits alkotó képzeletének munkáját mint a kötő mód személyiségi nyelvezetét fölfoghatjuk, ha a költői élettanuk szerint rokon *Verses napló* és *A meglódult naptár* poétikai viszonyát meglátoljuk.

Esztergomi „hegyi tanyáján” költőnknek a természet állandó előadás. A jelenségre hamar ráeszmélt, és a tudatos beállítás erejével avatta a *Verses napló* költői tárgyává. Ez az órák, sőt félórak hajnal-

tól estig tartó, helyi érdekességű, külön történéseit füzérbe foglaló napló a természet meg az ember vegetatív, boldog létének himnusza. *A meglódult naptár* immár nem egyetlen nappalról ad számot, hanem a napló műfaját a természet körforgása úgy terjeszti ki, hogy az évszakok egy-egy jellegzetes, realiztikus mozzanatát kinagyítja, s ugyanazokról a részletekről antropomorf és animisztikus szimbólika síkján mesél tovább. A belső jelentés madártávlatából föl villantott, apró események – az eső után megrázkódva szökőkúttá váló suháng, a törpe gyümölcsfán függő körte vagy barack *roncs férj karján virágzó húsu nő* – a központi szimbólum visszfényében az egyetemes elváltozás fokozódó révületben fölmondott regéje. „Az érzelem földjéből sarjad az, oly ellenállhatatlan, mint a fű, melyet súlyokkal nyomkodnak, hogy dúsabban nőjön”⁴⁰ – magyarázza Babits a teremő képzelet zenei kíséretét alkotó érzelmek működését. De ennek a füzérnek egyetlen tagverséből sem maradhat el az élet valóságának valamely látványa, mely a képzeletet önálló vándorlására kelti, s érzelmi felhangjaival a tárgyi világ formáit elvarázsolja. A rezgő lomb levélzete így alakul *vak, rajongó gyülekezet-té*, majd *reszkető, zöld karzatok-ká*, példázva a tényvilágtól függő, mégis a belső fölismerés képzelőerejével igaz, szellemi-lelki történés létmódját, ezúttal a természeti körforgás emberen túli törvényének elégikus igazát.

A varázsló azonban maga is elvarázslott. Babits átképzeléses fantáziájának, személyiségi nyelvezete *kötő mód*-jának előfeltétele együttélése az esztergomi világgal. Más szóval: igazán csak a természet keretébe tudott belelátni történeteket, verseiben az emberi kéztől szabad környezetből talált ki élő formákat és sorsokat. Ahogy aztán betegsége erőt vett rajta, költői magatartásán az önelemzés elhatalmasodott. Kevés időt is töltött már Esztergomban, s akkor sem maradt érkezése az önfeledt révületre, melyben a fantázia föl szabadítja a hely szellemeit.

Végso fejlődésére jellemzően nyilatkozik meg korlátozott mesélő hajlama 1940-ben írt, háborúellenes versében, a *Talán a vízözön*-ben. A prédikátor beszédhelyzetében emlékeztet a rideg télre, az önmagát pusztító emberiség jelképére – vagy méltó büntetésre; a versben végig érezhető Vörösmarty szellemujjának érintése. De a retorikai

szituációban a képzelet, bár csak egy-egy strófára, kétszer is fölszárkítja a mesélés zsilipjét. A képzelgő szorongás a fagyhalált valószínűtlen rémmesévé nötteti: *Koppanva estek le a madarak / az ágról, fagyva ért az őzike / könnye a földre, a vadállatok / bemerészkedtek a falvakba: hány / élet hullott el úton-útfelen.*

Ez a rémlátás a vízőzön chiliasztikusan fölfogott, tehát a boldogság véguralmának álmodott utópiájában oldódik föl. Az utópisztikus gondolkodás előfeltétele a negatívumok tagadása, s ez jellemzi a vers gondolatmenetét. Babits verse a háborús vérszomj és az embertelen történelemmel azonosított tél képzeteitől fordul a kissé groteszk színezettel, azaz lappangó keserőséggel megidézett vízőzön utópiájába mint vágyálomba: *Akkor inkább talán a vízőzön! Talán / egy bárka majd azon is fog lebegni! / Egy szabad emberpár és jámbor-édes / állatok, komoly elefánt, bolondos / mókus, szép macska és erős tevé.* Ezt a látomást nem a boldog képzelet csapongása teremtette, hanem félelem és keserűség, mégsem sugall egyértelmű tragikumot. A modern képzőművészet torzítja hasonlóképpen a természetes formát, hogy jelentését új dimenzióban más árnyalattal bővítse. Gondoljunk Mirónak a használati tárgy és emberalak közt oszcilláló jelentésű szobraira (*Férfi és nő*), vagy Paul Nashre, aki szőlőgyökeret illesztett hajlított falemezhez: így „tisztított meg”, így értelmezett „talált tárgyat”.

Szorongás és boldog önfeledés: nemhiába veti össze Babits az alkotó fantáziát a gyermeki képzelgéssel, mindkettő egy belső igazságnál csonkább valóság kiigazítása. Élteti a boldogság – Babits kifejezésével „egy mélyebb és tartósabb érzélem”⁴¹ öntudatlan vágya – vagy pedig a kizökkent világrend, lelki-erkölcsi sérelem jóvátételének csillapíthatatlan szenvedélye. Aligha véletlen, hogy az érett Babits lírájában „a hazugságok paradicsoma” az erkölcsi kiállással szinte azonos kifejező értékű, sőt egymást olykor helyettesítő megnyilvánulás. Teremtő képzelet és igazságszeretet a költő gondolkodásában egyenértékű jelenség.

A KÖLTŐ MESSZI ROKONAI

(Babits a világirodalom áramában)

Az induló Babits a szimbolizmus utóvédjéhez tartozik, mint ahogy a franciák odaszámítják Mallarmét, a fiatal Apollinaire-t, Claudelt, a pályakezdő Gide-et, valamint Proustot, sőt Supervielle-t, miként odatartozik a századforduló Yeatse és a Laforgue-on iskolázott, ifjú Eliot, az irányzatot pedig magasabb szintézisben képviseli Rilke.

Babits szimbolizmusának különleges ismertető jele Baudelaire iránti rajongása: nemcsak számos korai – s hozzátehetjük, kései – költői szimbóluma, nemcsak a kötetszerkezetnek a *Les Fleurs du Mal*-tól tanult külön jelentése, amit egyébként a *Levelek Iris koszorújából* cím előre jelez, és nem is az árulja el a stílusvonzalmat, hogy a *Tableaux parisiens* ciklus mintájára nagyvárosi legendákból füzért tervezett, hanem főként az egyetemes analógiák elve avatja szimbolistává. Az *Angyalos könyv*-ben maga idézi mottóul a *Fároszok*-nak azt a két strófáját, mely az egész világot az emberi lét sokszoros visszhangjának tekinti. Emerson hozta szóba, és a szimbolizmus jellemzésére Maeterlinck alkalmazta az ácsmester eljárásának példáját, aki a gerendát, melyet meg akar faragni, a lába alá rakja, hogy a föld nehézkedési erejével megsokszorozza izommozgásának energiáját. „A szimbólum az elsődleges lelki tény, a gondolat csak gyenge kifejezése” – vallotta Babits¹, ezzel is jelezve, hogy a szimbolikus látás szellemi összefüggések vagy még névtelen életérzések kifejezésére hivatott. De miként az ácsmester a gerendát a föld erejének segítségével faragja, Babits szimbólumverseiben a belső életet tárgyak és események sorából olvashatjuk ki (*Régi szálloda*), a külvilág rajza viszont megtelik eleven személyességgel (*Szöllőhegy télen*), sőt a szavak és képek „alkalmasak arra, hogy szimbólumai legyenek a műnek” – hirdeti maga Babits². Az egyetemes analógiáknak a szimbolizmust meghatározó elvét költőnk azzal is öregbíti, hogy minden vers más-más ritmusban sugallja az egyszeri lelki- és tudat-állapotot, jelképeit

pedig összefűzi a látszat és való Arany János-i problematikájának ismeret- és lételméleti nyugtalansággal átfűtött, időszerű fölfogása. Filozófus barátja, Zalai Béla ezt a szimbolista poétikát egyrészt úgy értelmezi, hogy a jelkép egysége a részletek végtelen sok szimbolikus átélésében mutatkozik meg³, másrészt a tapasztalattal szemben új valóságalkotás⁴: szemléltető példa rá a *Fekete ország*. A fiatal Babilons vonzódása a fantasztikum iránt szintén nem más, mint a belső élet végvidékeinek meghódítása az emberi megismerés javára. Babilonsnak az ütköztetett szókapcsolásokkal és az olykor többszörösen összetett, indázó mondatfűzéssel merész költői nyelve Mallarménak a jelentéstanról főként a leveleiben kifejtett nézeteivel és fölbolygatott mondatfűzésével áll rokonságban⁵: szimbolista szintaxisáról először Thibaudet írt⁶.

A Levelek Iris koszorújából a magyar szimbolizmus izgalmas, egyéni változata. De lehet-e egyáltalán a szimbolizmus magyar változatáról beszélni? Mi tesz nemzetivé egy irodalmat?

Elsősorban a magyar nyelvnek fogalmi szegénységéért cserében képi szemléletessége; térirányainak, valamint a cselekvés fokozatainak (például a mozzanatos ige) változatossága, s nem utolsósorban mondatfűzésének és szórendjének szabadsága. A századvégi francia szimbolizmus időben és térben eltávolított költői tárgyaival ellentétben Ady jelképvilága nem csekély mértékben táplálkozik a szülőföld titokzatos népi környezetéből: fehérlő ködtornyokat, hosszú erdőkben fölbúgó vadászkürtöket, éjszakai szekerek sejtelmes zaját idézi föl. De amit nemcsak tapasztalata sugall, hanem amire a nyelvkarakterológia is ráfordítja a valóságos, a külső tekintet, oda más nemzeti szimbolizmus a helyi színezetű motívumok és a hagyomány jóvoltából szintén eljut. Ady lírájának fenti jegyei közel állnak a belga szimbolizmus jellegéhez: a falusi élet rejtelsei ó templomok, kísértetiesen emberszabású fasorok, öreg harangtornyok és malmok előterében nem kevésbé archaikus világ látszatát keltik. Ami Kosztolányit illeti, az élet fölfedezésre váró oldalait nemcsak a négy fal közt megnőtt belső, hanem a várakozásokkal teli bácskai világban is meglegelte. Szép Ernő a hétköznapi részleteiben és csodáiban egyaránt talál ámulatraméltót: a kitartó hóesésben, a fecske árnyékában,

a pusztai hangafa látványában. Egymástól sok tekintetben különböző művészetük együtt jelenti a magyar szimbolizmus gazdagságát.

Ugyanakkor Ady a gondolkodás és a lélek éppoly szenvedélyes fölfedezője, mint Babits, s például mindkettejük több korai versét egyaránt áttüzesíti Nietzsche Zarathustrájának életigenlése – gondoljunk Babits *Éjszaká!*-jára, mint ahogy hasonló a hatás Gide költői prózájára, a *Földi táplálékok*-ra, a létszomj elragadtatott hangú kis-katéjára.

Minden stílusirányzat világirodalmi, melyet a nemzeti irodalom a nyelv, a hagyomány és módosuló tudat szemléletformáival átmin-táz. Épp Babits bizonyítja Ady esetével, hogy mást tartottak magyar jellegű irodalomnak előtte és mást utána: „Nem Ady magyarosodott, de a nemzet »adysodott« hozzá.”⁷

Babits főként a szimbolizmus misztikumán lép túl, mert a tudománys lélektan, közelebbről William James hívéként, a világ tarka és folyamatos teljességét leképezve az ő tudatfolyamelméletét ülteti át az „összefüggő képszalagnak” elnevezett poétikai elvére. A lírai objektiváció jogosultságát, majd Goethét is idézve erősíti: „Az idegen ember léte a legjobb tükör, honnan a legjobban megismerhetjük magunkat.”⁸ Költői gyakorlatában azonban Browning drámaelvű lírájának modelljét árnyalja tovább, amikor alakmásokba, kivételes életképi helyzetekbe objektiválja átélhetetlen vagy át sem élt lehetőségeit (*Zrínyi Velencében*, *Hegeso sírja*). A drámai monológok vagy alakrajzok versbeszéde a tudatfolyam hullámozását közvetíti: ismert alliterációira, komoly célzatú szójátékaira már Nietzsche prózaritmusában talált bátorítást, stíluseljárásait azután Poe balladás előadásmódjának mintájára fejlesztette tovább, de szakdolgozatnak szánt Arany-tanulmányából kiderül: variált gondolatritmusokkal, összefoglalással elmélyített költői előadását William James tételei alapján munkálta ki (*Anyám nevére*). Elgondolkodtató, hogy a közvetlen James-tanítvány, Gertrude Stein s az ő nyomán a tengerentúli próza olyan mesterei, mint Sherwood Anderson, sőt Hemingway még *Az öreg halász és a tenger*-ben is a tudatfolyamatok bemutatására ugyanezeket a stílusműveleteket használják⁹. Mindamellet a líra beszédhelyzetéhez jobban illenek, mint az ábrázoló prózához.

A belső életet megjelenítő Babitsnak el kellett jutnia a gondolati kapcsolatok tárgyiasításához, márpedig a nemlétező, de legalább annyira érvényes (ismereti) valóság legtermészetesebb megjelenítési formája ismét a szimbólum, ahogy ezt a különben dantei hangszerezésű *Az örök folyosó* példázza. Innen viszont a következő lépés a lehetséges lét szélső helyzeteinek kifejezésére a fantasztikum álomlátása. Babits fantasztikumának kibontakozására, ahogy az *A templom! Röpül!*-ből vagy filológiaiilag is kimutathatóan a *Fekete ország*-ból kitetszik, Poe hatalmas képzelete adott példát, az ő fantasztikumát pedig *Az európai irodalom története* „kérelhetetlen logikájának” tiszteli¹⁰. Nem az fantasztikus, ami elképzelhetetlen, hanem a valóság lázadása, megjelenítéséhez epikai kiterjedés kell, s mivel szintaxisa szerint kettős jelentésű, üzenete ezúttal is szimbolikus.

Nem pusztán a jelképi látás füzi Babitsot a szimbolizmushoz. Már említett, korai Arany-tanulmányában a „vaskos és felhős szavak” ütköztetéséért lelkesedik, mert nézete szerint az ilyen merész szótárítás a már kihűlt élményt fölforrósítja¹¹. Mallarmé ugyancsak a szavak „megbolygatott egyenlőtlenségének, ütközésének” külön fényét eszményítette. Babits dikciójának különlegesen egyénítő vonása a szétágazva indázó, majd új társulást teremtő mondat. Mallarmét és poétikájának fő irányát már 1905-ben, az egyetemi stílusgyakorlaton szóba hozta történetesen Rédey Horatius-fordításait bírálva¹², de az ütköztetett szavak élményfokozó hatására Arany *Zrínyi és Tasso*-jában is lelhetett indítást, mert példáinak java részét magyar mesterétől s részben e tanulmányából veszi¹³.

Ami a drámaelvű lírát illeti, a *Das Buch der Bilder* és a *Neue Gedichte* posztiszmbolista Rilkéje figurákba, rendkívüli szituációkba, így a megvakuló nő lelkiállapotába, sőt állatokba, párducba, flamingókba tárgyiasítja *én*-jét, de a belső tapasztalatainak teremt analógiás formát, ezért, ellentétben a megismerésre törekvő Babitscsal, metafizikai megrendültség hatja át. Ezra Pound korai köteteinek (*Personae*, *Ripostes*) poétikai meghatározója az álarcos és helyzetlíra.

Mégis az induló Babits világirodalmi helyét Eliot ars poeticájával összehasonlítva lehet leginkább megvilágítani. Eliot is a szimbolizmus forrásvidékén, Laforgue hatása alatt kezdte pályáját; fiatalon

szintén írt drámai dikciójú alakrajzokat (*Aunt Helen, Cousin Nancy*), és csakhamar a „tárgyi megfelelés” (*objectif correlative*) elve szerint az érzelmeket, Babitshoz hasonlóan, epikus jelenség, drámai mozzanat leírásába távolítja el. De Babits a megismerés új útjait keresi, Eliot versei viszont – legalábbis a húszas évek derekáig – dezilluzionista valóságát és történelmi szkepszisét visszhangozzák. Kettős portréjukat egy-egy, többé-kevésbé azonos tárgykörből, nevezetesen az Újtestamentumból vett versük poétikai szemléletformája jól érzékelteti. Babits *Golgotai csárdá*-ja egy kockajátékot játszó, otromba római katona – az egyik keresztrefeszítő – szűk tudatán torzítva, Jamesnek az egyes tudattartalmak áthidalhatatlan pluralizmusára vonatkozó tételéből indul ki, amikor fölillantja a *passio* néhány, groteszk színekkel hökkentő jelenetét, majd az időváltozás motívumában előérzetként jelzi a föltámadást. Eliot verse (*The Journey of the Magi*) a napkeleti királyok zarándoklatának témáját ugyancsak demitizált tudattartalomként, de mindenekelőtt a mellékes, prózai mozzanatokra mutatva, elbeszélésére rá-rákérdezve az emberi jelenlét relativizmusát és a részvétel hiábavalóságát hirdeti.

A Holnap antológia zord, értetlen bírálatai Babitsot stílusváltásra sarkallták. Meg akarta nyerni a hagyományosabb ízlésű olvasókat is: épp napirenden levő görög olvasmányainak befolyására ezért és ekkor születtek antik tárgyú versei. De ízlésén és alkatán nem tudván erőszakot tenni¹⁴, nem a közönségnek is kedves, winckelmanni hellén derű húrját hangolta föl, hanem *A tragédia születése* Nietzsche-jének hatására az ókori színjáték eredetéből származó, mámoros és véres dionüszoszi misztériumoknak végzetességével rokon, titáni bukásokat énekelt meg, a lélek alvilágából hozva emlékeket (*A Danaidák, Héphaisztosz*). Egy évtized múlva hírlapi nyilatkozatában Babits azt vallja, költői mércéje Swinburne „lázás, izzó” görög-ségképe volt¹⁵, miként az ő *Atalanta in Calydon*-ja sok tekintetben a *Laodameia* mintája. De Swinburne „tengerzúgásos” mondatai, melyeket nietzschei eksztázis sodor, Babitsot még mozgalmasabb mondatfűzésre, áradó indulattal föltörő gondolatok föltartóztathatatlan aszszociációira ösztönözte, ahogy költői nyelvének ezt a vetületét Zolnai Béla jellemezte¹⁶.

A nietzschei indíttatás a nem német világirodalomban más költőknek is a szimbolizmus határainak tágitását jelentette. Az ő útmutatására válik érzékennyé Yeats nemcsak a kelta, hanem az antik mítosz drámai és lélektani motivációjának átélésére (*Leda and the Swan*), s még öregkorában is a dionüszoszi életfölfogás ellenpólusát jelentő apollói eszményre (*The Statues*). Yeatsben azonban a nietzschei eszmék misztikus történet- és életszemléletet színesítettek, s elsősorban alkalmi költői témákat sugalltak, míg Babits ismeretkritikai magatartását mélyítették el, ahogy az „örök visszatérés” tanát már a *Mozgófénykép* struktúrájában és szemléletében ironikus társadalomrajzzá, a dionüszoszi tragikumot a *Két nővér*-ben a lelki élet elemző víziójává mintázza át.

Mindenesetre azért szállt le a görög múltba is, hogy „egy közös formában egyszerre élje végig a lélekvilág egész gazdagságát”¹⁷. Ám épp ezért lelt Nietzsche-nél is kiapadhatatlanabb forrást Bergson életfilozófiájában. „Bergsonban a szabadítót kell látnunk” – írja 1910-ben közreadott, átfogó tanulmányában¹⁸, és alkotói pályája delelőjén, 1933-ban így vallott róla: „Akit ez a gondolkodás egyszer megérintett: alig láthatja többet a világot pontosan úgy, ahogy azelőtt volt szokás.”¹⁹ Az élőlények külön ideje a „tartam”, tanítja Bergson; én-ünk jelene nem más, mint múltunk „bűvös” képsora, ahogy az *Esti kérdés* megjeleníti; körvonalazatlan belső élményeinknek *térhatású lelki kép*-pel adhatunk testet, mint magának az ihletnek: példa rá *A költő szól*. Az anyag akadályain át érvényesülő élettendület elve Babitsot a „lírai mítosz” kialakítására ösztönözte. Pirandello központi eszméje, ember és szerep tragikus kettőssége szintén a bergsoni élettendület elvéből ered. Ahogy felnövünk, változunk és alakulunk, a szerep páncéljaként szorul ránk mások rólunk mintázott képe, melyet az élet át akar törni. Babits műformája mítosz, tehát egy viszontagságaiban jelképes sors epikus természetmagyarázata, s lírai, mert az idegen élet mozgalmaiban az *én* lappangó esélyeit mutatja meg. Így a *Cigánydal* a személyes szabadság színes megjelenítése, a szokásokkal ellentétes irányban mozgó élettendület iskolapéldája, Babits később is vissza-visszatér a „lírai mítosz” műformájához, például az *Ádáz kutyám*-ban.

Szerelmi költészet fölbuzdulásához elegendő magyarázat egy nagy erotikus élmény, de gyökeres életfilozófiai hatás csak bátoríthatott egy lírikust, hogy most már személyes életében mutassa föl, ha nem is a dokumentum hasonlatosságával, a törvényszerűt. Természetesnek kell tartanunk, hogy a *Divina Commedia* fordítója kedvese elvesztésének érzelmi válságát az emberi sors természetére és feltételeire világító műformává próbálja kinagyítani, és szenvedélyét, ahogy ezt Szabó Lőrincnek fölfedte, Dante *Új élet*-ének nyomán, a valóságos nőalaktól egyre függetlenebbül egy versfűzér „lírai regényébe”²⁰ lényegíti át (*Naiv ballada, Szerenád*).

A „lírai regény” poétikai leleményének központi eleme a századforduló két ellentétes nőeszménye közül az egyik, a „messzi kedves”; Léda – különben hús-vér megjelenésében is – a másik típust, a Baudelaire és Swinburne, majd Huysmans és D’Annunzio által is megörökített „végzet asszonyát” testesítette meg²¹. Babits előtt a Beatrice-kultusznak áldozott a preraffaelita Dante Gabriel Rossetti; „Szépséges Hölgyében” Blok is az átszellemített nőtípust énekelte meg, noha ő már a misztikus Szolovjov indítására. Ugyancsak a Beatrice-szituáció élményéből ered majd Alain-Fournier regénye, *Az ismeretlen birtok*. Mégis épp ezekben a Babits-versekben legszembevetőbb költőnk szecessziós dekorativitása, bár kevésbé szemléletében, inkább az ornamentikus motívumok építőanyagában. Stílusának erre az ízlésárnyalatára a díszítő részletek szépségébe fedelkedett preraffaeliták hatottak.

Jelenés fantasztikus lélektani regénye, *A gólyakalifa*, melyet a *Nyugat* adott közre először folytatásokban, 1913-ban. Tárgya a személyiségmegoszlás kórlélektani esete. Babits *nem* Freudhoz, hanem a korábbi francia iskolához, közelebbről Ribot egyik értekezéséhez (*Az emlékezés betegségei*, 1881) nyúlt vissza, de művébe belejátszik Bergsonnak az a nézete is, miszerint álmunkban két egyidejű és különböző személyt vélünk észlelni magunkban²². Babits hőse nappal végigéli egy jó családból származó fiú életútját, míg álombeli alakmása a nyomorúság alvilági bugyraiban vergődve eljut az öngyilkossáig; ugyanakkor „lőtt sebbel a homlokán”, nappali világában holtan találják a címszereplőt. A téma a romantika Doppelgänger-

problémájának korszerűsítése, mely Balzactól (*A számárbőr*) Wilde *Dorian Gray arcképe*-ig terjed, de lélektani fölfogása miatt közelebb áll hozzá a szimbolista Rodenbach *Holt Bruges-e*, mely a tudatketőződést a hős személyén kívülre vetíti, amikor az meghalt feleségét egy idegen nővel azonosítja. Az élet megoldhatatlannak látszó ketőssége problémáját az előexpresszionista Hans Heinz Ewers fantasztikus képzelete ugyancsak az „egy testben két lélek” rajzában ragadja meg. (Lásd *Der Tod des Barons Jesus Maria von Friedel* című elbeszélését *Die Besessenen* című novelláskötetében.) A cseh Olbracht *Jesenius színész különös barátsága* című regényében dolgozza föl a jellemketősség problémáját: a tárgy mintha közép-európai volna.

Expresszionista stílusváltozatok: teremtő képzelete és háborúellenes, karvezetői beszédhelyzete

Babits stílusváltása közvetlen a világháború előtt nem más, mint átlépés a szimbolizmusból egy igen egyéni előexpresszionizmusba. Elgondolkodtató, hogy a francia szakirodalom Bergsont a szimbolizmus filozófusának tartja²³, nem egy német szaktudós pedig az expresszionizmus előkészítőjének látja²⁴. Mindenesetre anélkül hogy ige hirdetően egyetértene az avant-garde-dal, Babits költészetében megjelennek az új szemlélet- és formakeresés, sőt a formaferdítés jegyei, és versbeszéde is gyakran csap át expresszionisztikus drámaiságba. Fantasztikuma az abszurdba hajlik, amikor a próbabábu pszeudoerotikáját ironizálja (*Merceria*), s az emberi sors esendőségének, a teológiai függést naturális vízióba torzítva, groteszk végletességű kifejezést ad (*Isten kezében*).

Stílusváltásának valóságos naplója, másrészt emblémája az *Atlantisz*. Első változatát még nem sokkal 1904 után írta; hagyatékában nemrég találta meg Melczer Tibor. Ott még nincs másról szó, mint egy mesés, tenger alatti világról s egy elsüllyedt város egyszerűbb előképéről, a „csillogó koráll cifra palotáiról”; közeli rokona ez Gide *Le voyage d'Urien*-je rejtélyes, lelki értelmű jelentést sugalló,

víz alatti tájának. Mottójának bizonyossága szerint a vízió eredete romantikus: a határtalan víz embert legyűrő hatalmára Byron *Marino Faliero*-jának negyedik felvonásából vett részlet ébresztette. 1912-ben Babits mindenekelőtt a bűvár motívumával egészíti ki versét, és föloldja a mély vízből fuldokolva menekülő ember tépetten drámai segélykiáltásával, melynek majdnem szó szerinti mását – tanulságos meglepetésünkre – Eliot évekkel későbbi költeménye záróakkordjában megjelöljük (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*). A lelki értelmű mélyből való menekülés párdarabja a *Haza a Telepre*, de ez a vers már elliptikus nyelvű, csupa fölkiáltás, tömondat, szóköltészet: mind tárgya, a város árnyoldalainak képe, mind előadása expresszionisztikus. A szaggatott, *staccato* versbeszéd több más, háború előtti Babits-versre is jellemző. Mombert tartja a csupasz szót az áradó élet leghívebb nyelvi alakjának. A mondatértékű főnevek s még inkább a főnévi igenevekkel harsogó költészet jellegzetes képviselője August Stramm, aki a történésre, változásra sóvárgó lelki háborgás költői lenyomatát alakítja ki így, ahogy ezt az életérzést Babits prózában (*Homme de lettres vallomása*, 1913), és ha nem is szóköltészettel, de ismét fölkiáltások s ezúttal költői kérdések irányváltoztató dikciójával a *Fájó, fázó ének-ben* világga jajgatja.

Mallarmé és Apollinaire kortársa volt, ezért majdnem természetes, hogy Babitsot is foglalkoztatta a „látható nyelv”. A még 1910-ben írt *Levél Tomiból* „három pontjai” egy lelki, sőt idegállapot láthatóvá tett, írásbeli kifejezése. Képvers a *Vakok a hídon*, bár jól példázza újítás és hagyomány egységét Babits tudatában, mert nem közvetlen avant-garde hatásra született, hanem magyar hagyomány (Fábchich) nyomán. Különben a *Vakok a hídon* igazi képvers: híd alakot formáz, függőlegesen és vízszintesen is olvasható, s így a több esélyes emberi sors vizuális kifejezése.

Ez a stílusmódosulások ideje. Ekkor kezdődik Ady is, drámai előadása fokozatosan háttérbe szorítja szimbolista látását. Szabó Lőrinc majd a *Fény, fény, fény* (1925) csaknem egész kötetét, a cselekvésre vágyó, „motorikus” ember önkifejezését fragmentált kiáltások nyelvén építi föl.

Babits egész háborúellenes költészete érintkezik az avant-garde

egyik vagy másik poétikai törekvésével. A „mi” többes számú beszédhelyzetében, a közösség nevében és a közösségért szól. Pacifista lírájának beszédformái közel állnak az aktivizmushoz, melynek sajátos megnyilatkozás-módja a szavalókórus, de Babits lázadása nem szociális eredetű, mint legtöbbjüké: erkölcsi gondolkodóként a háborús vérontásban tragikus vétséget lát, és a görög tragédiák karvezetőjének szerepében az eszményi törvények követésére buzdít, fenyeget és jósol. Költői előadásának eszközei most elsősorban a retorika művészetének fegyvertárából valók, de – és ebben a vonatkozásban már igencsak különbözik az avant-gardetól – mint a poétikai hagyomány követője s mint platonizáló elme, különböző háborúellenes verseinek beszédhelyzetét saját ösképpüké, metaforájukká sűríti. Babits, a háborúellenes karvezető fohászkodik (*Miatyánk*), pohárköszöntőt (*Pro domo*), majd siratóéneket mond (*Egy filozófus halálára*), feddéssel korhol (*Háborús anthológiák*) és szózatot harsog (*Fortissimo*), a *Husvét előtt*-öt Schöpflin minősítette ditirambusnak²⁵, és a *Fortissimo* egyik mintáját maga a költő nevezte meg Goethe *Prometheus*-ában²⁶, már-pedig erről a versről és néhány társáról írta irodalomtörténetében, hogy „pindarikusan szárnyal”, Pindaroszról meg ugyanott a következőt: „A modern rapszódia műfaja ebből nyert indítást. Goethe kozmikus himnuszai és Hölderlin félőrült versei... S végelemzésben és közvetve a XX. század elejének (...) expresszionista költészete is.”²⁷

A *Husvét előtt* a háborúellenes Babits-líra csúcsa. Nyitányának kötetlenül szervezett metrikus sorfajai Pindarosz példájára vallanak, jeléül annak, a szerző úgy egyívású a moderneekkel, hogy nem kortársaiból, hanem a közös forrásból és egyéni ízlése szerint merít. Ám a *Husvét előtt* úgy is szintézis, hogy egy önkívületig szilaj és pindaroszian „szaggatott” siratóének tetőpontjáról egy lakodalmi köszöntő parafrázisával, népdalritmusaival siklik a béke idilli álomképébe. Ez a költői struktúra mai fogalmaink szerint a lírai oratóriumhoz áll közel.

„Egyszerű énekei”: idilli vágykép a háború végén

Mintha az idill vágyképe előhang volna, a háború végén Babits líráját kozmikus képzetek és bukolikus harmóniak hatják át, költészetét is áthangszerelik. Ennek a költői képzetnek az útját már etikai nevelői, Augustinus és Kant szabják meg. A *Zsoltár férfihangra* teleologikus világmagyarázatának kozmikus látományát – alcíme szerint misztikus vigasztalását – Ágoston gondviseléstana sugallja²⁸. De ahogy a férfizsoltár a görög tragédiák föllazított ritmustervével épül, és beszélgető közvetlenséggel szól, a falusi-vidéki életképek (*Dal, prózában; A régi kert*) „egyszerű énekeinek” *parlando* hangján, verset és prózát összebékítve, a természetbe olvadó, a mindenséggel azonosuló én életörömét Kant boldogságtanának kozmológiai rendjével összhangban dalolja²⁹. Az emberiség „korlátlan természetté” (Edschmid) táguló ábrándját az expresszionisták is átélték³⁰. A magyar líratörténetben viszont a köznapi díszletek közé vetített, a dolgokat nevükön szólító természeti idillek éppenséggel az új népiesek előzményét jelentik.

Műfordításait Babits stílustanulmányoknak fogta föl. Az *Isteni Színjáték*-ot és drámatolmácsolásait kivéve áll ez általában rövidebb lélegzetű áttünetéseire, s főként a *Pávatóllak* (1920) fiatalkori stílusmimikrijére; hasonlóképpen igaz ez novelláira is. Elbeszéléseinek első gyűjteménye (*Karácsonyi Madonna*, 1920) némi ütemkéséssel ugyan, de ízlésének lírájához igazodó fejlődésgörbéjét rajzolja ki. Kezdetben kipróbálja Anatole France-nak mind hívó, mind szkeptikus modorát (*Karácsonyi Madonna*, illetve *Kezdődik Éliás testvér hiteles története*), majd Poe fölfogásában mondja el annak a férfinak az esetét, aki egy szép naptól kezdve minden nő testén át a csontvázat látja (*Novella az emberi húsról és csontorról*); ez az elbeszélése a szimbolista prózával is rokon, hiszen például Villiers de l'Isle Adamnak az utolsó lehelet vegyelemzéséről szóló históriájával egy bordából szőtt epikum. Nem sokkal hellenizáló versei után, még 1916 előtt írta görög tárgyú parafrázisát, az *Odysseus és a szirének*-et. Az örök elvagyódás lelki megrázkódtatását dolgozta föl benne. Az „élet álmát” más, „jobb álmokra” fölcserélni áhítózó Odüsszeusz

szirénkalandjából Király György „a kozmosz harmóniájának” igézetéről szóló példázatot olvasott ki, ám újabban Ritoók Zsigmond a halálba hívó, ellenállhatatlan csábításnak értelmezte, és leckéjében a lélek lappangó, nietzschei gyökerű, önpusztító ösztönére ismert³¹.

A forradalmak alatt született a *Timár Virgil fia*. A szerzetes-tanár pedagógiai szenvedélyének ébredése kedves tanítványa iránt, és e formáló életcéljának hajótörése a vonzóbb világ zátonyán, ez a regény cselekményének lényege. A bonyodalom egy lélek zárt terében zajlik le, a környezet csak hangulatfokozó díszlet. A belső élet kamaradrámájának előadása Gide némely kisregényének, így a *Pásztorének*-nek műfaji fölfogására emlékeztet, ahogy erre a rokonságra először Gyergyai rámutatott³². De Gide kívülálló, enyhe ironiája helyett Babits alakformálásán átdereng a részvét. Ám a *Manon Lescaut*-, az *Adolphe*- s a *La Double méprise* (Mérimée) típusú minta is átüt az „egy szenvedély története és két lélek egymásra találása” regényén³³.

Expresszionizmusának telítődése és elhalála

A húszas években egy ideig még sok Babits-verset tápláltak expresszionista szemléletformák. Kiváltképpen igaz ez nagyvárosi verseire, s közülük is főként az *utca* motívuma köré épült költeményeire. A német Georg Heym lírájának központi élményeül a nagyvárosnak mint lidérces rémnek különböző elrettentő arculatait festette meg, Verhaeren viszont a „polipkarú városok” bő torkú himnuszokra ajzották, melyeket sokkal inkább az ámulat, mint a rémület ihletett. Babits nagyvárosi tárgyú, expresszionisztikus versei – az esszéiben (*Új klasszicizmus felé*) fölbukkanó utalások fényében – a civilizáció bomlásán kesergő válságfilozófiák olvasmányélményével egyidősek. Ezért hírleli, a szét-tört kompozíció a hasonló nyelvi alakzatok második szólamával nyomtatékosítva, a „kötengert” az egyéni életet fenyegető őselemnek (*Hús-szigetek a kötengerben*), és verhaereni indulattal, bár Heymmel egybehangzó szembenállással, ugyanakkor mindkettejüknél élethívebb valóságérzéssel a pauperizálódás rugóit föltárva vizionálja a húszas évek magyar nagyvárosának tragikus árnyékait (*Utca, délelőtt*).

Ekkor fejezi be és jelenteti meg 1923-ban a háború derekán félbehagyott társadalomkritikai regényét, a *Kártyavár*-at. A *Hiúság váására* korszerű párjául „hős nélküli regényt” akart írni, de Thackeray Becky Sharp-ja inkább az amorális akarat amolyan „vándorló tükre”, és alkotója e tükörben több éles kor- és társadalmi képet mutat, míg Babits regényében a jellemgyöngye vagy éppen az akarat elefantiázisában szenvedő szereplők „jóvoltából” csakugyan a gyermekbetegségeitől gyötört, személytelen urbanizáció került az események reflektorfényébe. Mivel a cselekmény nem a jellemekből fejlődik, hanem romantikus, sőt detektívtörténetbe illő mellékszálakból, de még „deus ex machinával” is bonyolódik, amikor művét Babits abahagyta, meg is rekedt a leleplező irányregény szintjén. Évek múltán a szerző fölismerte figuráiban a jellemek gépiességét, s megpróbált a szükségből erényt csinálni: a megoldás a sofforruhában érkező Bábjátékos kezében van, aki elcsomagolja és elszállítja a szereplőket. A cselekménynek a valóság egy másik síkján történő megoldására akadtak már példák, így Unamuno *Köd* című regényében (1914) a szerző a főhöst, az illető saját kérésére, lelövi. De Babits tudatosan idéz föl divatos szórakozásokat, futballmérkőzést, mozit, s Dos Passos és Döblin mértéktartó hazai szálláscsinálójaként a szimulánizmust, a „látható nyelv” expresszionista stílushatását és a rétegnyelvet is alkalmazza.

Babits mint erkölcsi ellenzék

1921-ben közölt hírlapi cikke, a *Dante (Pesti Napló, szeptember)* a nagy firenzei ürgyén költői eszményeit is hirdeti: a morálnak meghatározó szerepet tulajdonít, kiemeli a lélek kifejezésének fontosságát, de úgy, hogy „mégis az egész világ eposza” legyen, és kifejtése „a konkrét formák örök éhségével” valósuljon meg³⁴. Statisztikailag kimutatható, hogy Babitsnak a forradalmak után nagy betegségeinek kezdetéig, a *Versenyt az esztendőkkel!* (1933) megjelenésével bezáróan, minden negyedik verse közéleti, politikai tárgyú, és mindig az ellentmondás vagy a féltő hazaszeretet korántsem kincstári hangján

szól. Szenvedélyes állásfoglalásait abból kell megértenünk, mit értett politikán, s mivel mérte a közügyeket. Ezt Kant *Az örök béke* című művéhez írt tanulmányában önmaga számára végérvényesen tisztázta: „A fődolog: *az erkölcs érvényességének gondolata a politikában.*”³⁵ Kant abszolút erkölcsi törvényekkel számol, és ebből következik, hogy híkeként Babits minduntalan szembekerül a kortárs világhatalommal, s igen élesen, ahogy ezt ebben a történeti periódusban írt legelső verse, a *Petőfi koszorúi* ékesszólóan bizonyítja. A politika babitsi értelmezését mai ésszel lehet szakszerűtlennek, sőt akár naivnak ítélni, de jellegéből következik, hogy a pragmatikusan időszerű döntésekkel szemben nem is lehet más, mint ellenzéki. A válaszadás szituációjában ugyan, de Babits közügyi versei nagyon is a történelemhez kötöttek: a *Ne ily halált, ne ily harcot!* a miniszterelnök, a *Holt próféta a hegyen* a vallás- és közoktatásügyi miniszter beszédével polemizál. Babits nem kisebb érzékenységgel reagál a politika dehumanizáló történelmi alakulására, mint az oxfordi iskola költői, de az aktuális világpolitika nyelvén szóló és szociális elkötelezettségű Spender és Auden időszerű közvetlenséggel nyilatkoznak meg, az erkölcsi magasságból viszont nem mindig könnyű kivenni, pontosan hová sújt a költő indulata.

Mindamellet Babits életművéből világosan rajzolódnak ki, lírájába szervesen tartoznak a békediktátumok ellen írt versei. Nem volt irredenta, még kevésbé csatlakozott a revizionista mozgalomhoz: egyáltalán nem volt csatlakozó természet. Hazaszeretetének a testvériség eszméjétől elválaszthatatlan, hitvalló remeke a *Hazám!* 1924-ben fogant, s kompozíciója az erkölcsi fölülelemelkedés és a szülőföld szeretetétévé lényegül át: képzeletben az otthontól a kozmoszba szárnyalva és vissza, magához öleli a hazát és az emberiséget, a létező világot. A *Hazám!* nemző, létrehozó értelme a költő 1919-ben közreadott *Az igazi haza* című cikke alapeszméjének költői megisméltlése. A haza szellemi egység, külön szín, mely az emberiség szivárványát gazdagítja; nem köti földrajzi fogalom, s amelyért, írta volt cikkében, „nem kell ölni és halni”³⁶. A kanti értelemben vett egyetemes igazság sérelmét látta a háborúban Babits : ezért tiltakozott ellene, s ugyan- ezért emelte föl szavát a békediktátumok ellen.

Gyakran minősítették „bíró fiának”, és igazságkereső tulajdonságában maga is a családi örökséget ismerte föl. De mindenki elsősorban a maga fia, és Babits egész pályáján pedagógusnak mutatkozott, aki arra tette életét, hogy kézen fogva vezessen. A pedagógus alkati elhivatottságát, mintegy reformkori küldetésvállalással, ahogy ezt Keresztury Dezső kifejtette, a feladatra készülődve is formálta tovább, az irodalmi szervező, szerkesztő és, mondhatnánk, „pater literaturae” erkölcsi tisztává³⁷. Ez a küldetéstudat hatja át a *Halálfbai* társadalomvizsgálatát. A magyar századforduló család- és nemzedékregénye a későbbi történelmi és társadalmi tragédia, gyökereit tárja föl életképtelen apák és fiak útjában. Szilárd ellenpontot csak az öregek képviselnek: a földjéből mitikus erőt merítő Cenci néni és a negyvennyolcas magatartást legendaként továbbképzelő, öreg Döme bácsi. De mítosz és legenda a személyen túli, lezártult múlt, s a regény végki-csengéséül Cenci és Döme alakja is jelképesen a ködbe vész. Babits társadalomképe tipikusan magyar alakulat: a regény középnemzedékének tagjai a megyéből kiszegényedett s a liberális hivatali világban otthontalan alvajárók vagy délibábkergetők – épp ezért romantikusan szélsőséges karakterek. A *Halálfbai* műfaji mintája a *Buddenbrook-ház*, bár Thomas Mann naturalista fölfogása egyneműbb és tisztább rajzhoz vezet, szimbolikájuknak gyökere és rendeltetése is más. Meredithnek a *Halálfbai*-ra gyakorolt, többször említett hatása igazolható Babits tájszimbolikájával. De az angol író regényeiben a tájhangulat a lelkiállapot képévé válik, a *Halálfbai*-ban viszont a cselekmény bonyodalmainak eposzi előrejelzése, példa rá a Csörge-tóhoz tett kiránduláson kirobbanó vihar. Meredith hatására vall – épp Babits régebbi tanulmányának ujjmutatása nyomán – a „komikai szellem” érvényesülése, ami főként a szerző külső jellemzéseiben, közbeszólásaiban nyilvánul meg, s ez olyan regényszerző elv, mely a művet a 19. századi hagyományhoz fűzi. Pedig a *Halálfbai*-ból Proust leckéje is kivehető. Babits tőle vette át azt a lélektani hitelű, elbeszélő elvet, hogy a tárgyi szimbólumok a jellemre világító lelkiállapot elő- és földézésére hivatottak. Így az örökké nyitottan és olvasatlanul heverő *Dictionnaire* a falevélként hányódó Nelli alkati tehetetlenségének jelképe. Sodródó jellemek, akaratuktól függetlenül és gyak-

ran szándékuk ellenére alakuló események: Babits, ahogy Kolozsvári Grandpierre Emil megfogalmazta, „kopernikuszi fordulattal” regényellenes cselekményből teremti meg regénye tárgyát³⁸, s hozzátelhetjük, jelképét is.

Természetlírája mint a költői napló műfaja: filmszerű szemlélete

Babitsnak a húszas évektől továbbfejlődő költészetét a líra általános világirodalmi helyzetéből közelíthetjük meg. Megszűntek már a hagyományos lírai műfajok, nincsenek többé előzetes terv szerint, végig azonos hangfekvésben kifejthető dalok, ódák, elégiák, hiszen maga az ember összetett, folyamatosan alakuló, olykor ellentmondásaiban igaz lény. Miután Babits 1924-től Esztergomban tölti az év tavasztól ősziig tartó, mozgalmasan színjátszó szakaszát, versei mindinkább a környező táj valamely „lírai hitellel”, realizstikusan földézett pillanatképéből indulnak ki. A „lírai hitel” fogalmát Török Sophie szemléltette több idézettel. „Minden vers Napló, elmúlt napok ízeivel, eseményeivel, szorongásaival tele napló” jellemzi Babits korabeli líráját. A napló feljegyez eseteket, reflexiót fűz hozzá, analógiát is találhat, s ha közben írójának képzelete is fölszárnyal, a tudatosított tapasztalatot magasabb összefüggés madártávlatából tekintheti. Versírói magatartása önszemléletéül Babits egy esztergomi nap órákra szabott történéseit *Verses napló*-jában le is pergette, mint ahogy ez a naplószerű, a szemlélet síkváltásaival vibráló műforma jellemzi több más, egykorú költeményét (*Micsoda föstmény!, Ketten, messze, az ég alatt...*). Ami a költő magatartása szempontjából napló, az érzékelés és gondolkodás együttes műveleteként erősen filmszerű. Babits már 1907-ben egy személyiségélményét „kinematográfként” látottnak jellemzi³⁹, s aztán a gondolkodás filmszerű természetéről hosszan olvashatott kedves Bergsona *Teremtő fejlődés*-ében⁴⁰. Más valamit ösztönösen érezni, netán formába is önteni, és más egy filozófiai rendszerben kifejtett mintát találni rá. Lehetetlen számos Babits-versnek az élet hiteles rajzával, a gondolatok lüktetésével, az

emberi sors távlatának és mélységeinek hirtelen kitárásával meg-ejtő varázsában, s főként múlt és jelen, látvány és asszociáció, ví-zió és sejtelen egymáson áttetsző, egymást erősítő költői erejében a filmszerű versgondolkodást nem észrevenni. Így jelenik meg a *Le-vél* önfényképén a kertjét gondozó költő, majd szituációját közel-képben nagyítja szimbolikussá, hogy aztán ezt a közelképet időben és térben az őszbe távolítsa, végül az utóbbi életképet merész fan-táziaátcsapással – a fenyegetett lét élményének kifejezéséül – egy rituális római gyilkosság totálképébe vetítse. Babits a személyes sorsban az emberi lét egyetemes feltételeit világítja meg, üzenetét közben életrajzi jelzésekkel valószínűsíti. Ugyanakkor a kései nagy Babits-versek filmszerűsége a fiatalkori „összefüggő filmszalag” fej-lettebb alakváltozata: már az előbbi formszervezet a külvilág egy teljes folyamatát kívánta leképezni; a filmszerűség előzménye a „lírai mítosz” műformája, mely tovább él – többek közt – az *Ádáz kutya*-ban: a költő egy idegen élet, ezúttal egy kutya sorsának természet-magyarázatát legszemélyesebben érintő egzisztenciális szabadság és alávetettség dilemmájának példázatává mélyíti. A kései Babits-versek filmszerűségében, a költő Dante-cikkével összhangzón „a konk-rét formák örök éhségével” megjelenített valóság katalizálja a belső élet jellemzőit, s a pulzáló képsor csakugyan gyakran egy egész vi-lág eposzának művészi illúzióját kelti.

A naplójelleg és filmszerű költői vízió kínálja a párhuzamot az olasz Montaléval. Legelső verseinek baljós szimbolizmusától Montale hamar eljut az emberre élő szemmel visszanéző világ érzéklet-es megjelenítéséhez, s a tárgyi környezet és a személyes élet pár-beszédében az olasz kritika éppúgy Eliot „tárgyi megfeleléseihez” hasonló szemléletre ismer⁴¹, mint amilyet, más érintkezési ponton és más fénytörésben, az angol költő és Babits közt láttunk. Montale verseinek zöme önéletrajzi regény egy-egy kitépett lapjaként hat, csakhogy, miként ő maga mondja, ezeken a lapokon, előadásuk bár-mennyire novellisztikus, a személyesen konkrét motívumokat ho-mályban hagyja. „A ma emberének egyszerre minden belső és min-den külső” – vallja öninterjújában, s ezt akár *A meglódult naptár* vagy a *Búcsú a nyárilaktól* Babitsa is elmondhatná, de a folytatást

már aligha: „anélkül hogy az úgynevezett világ szükségszerűen a mi ábrázolatunk volna”. A két *ars poetica* hasonlóságán túl a különbség magyarázata eszméik különböző eredetében keresendő. Babits film-szerű gondolkodása valóságos világot föltételez, mely hat rá, melyet kifejez, s melyen javítani szándékozik. Montale hangsúlyozza: Bergsonnál is jobban befolyásolta Emile Boutroux filozófiája, márpedig az ő úgynevezett „esetlegességi” természetbölcselete ember és világ kölcsönös tükröződését, de föloldhatatlan különállását is föltételezi⁴².

Erősödő társadalomvizsgálata

A *Vers a csirkeház mellől* Babitsa viszont az idill harmóniája és a feladat közti választás belső drámája végkicsengéséül a küldetés-vállalás parancsát hirdeti: *nem, nem! menni s cselekedni kell!* Dienes Valéria Babits fő alkati vonásának azt tartotta, hogy mindig az érmek mindkét oldalát akarta látni⁴³. Kardos Pál a költő Montaigne-ről írt soraiban azért vélt önarc-képet fölfedezni, mert a jellemzés szerint a francia szkeptikus „mindennek az ellentétét is hiszi”⁴⁴. Szabó Lőrinc az *Örökkék ég a felhők mögött* értelmezésében hasonlóképpen jellemzi Babitsot⁴⁵, mégis mindhármuk véleménye téves. Ahogy Babits a haza és az emberiség szeretetét nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő fogalompárnak vallotta, a kanti „célok birodalma” autonómnak minősített, abszolút erkölcsi perspektívájában gondolkodott, és bármilyen pragmatikus cselekvést később is ebből a szempontból ítélte meg, de egyértelmű erkölcsi törvénysértésnek fogja föl, például a *Mint különös hírmondó...* üzenete szerint, ha a civilizáció a vérontás mind fortélyosabb megvalósításává torzul.

Az erkölcsi törvények „örszemének” tisztéből következik, hogy kialakult egy esszéisztikus verstípusa; ilyen *Az Isten és ördög...* s még inkább a *Restség dicséreti*: az utóbbit először valóban esszének próbálta megírni. A verstípus jellegét didaktikus beszédhelyzete határozza meg. Nem sokkal későbbiek Auden esszéversei. Babits rendszeresen forgatta a kortárs angol folyóiratokat, és a *Beszélgetőfüzetek*-ből kiderül: az oxfordi iskolát kísérő vitákat is figyelemmel olvasta⁴⁶.

Mindkettejük esszéversei egymástól függetlenül keletkeztek, születésüket és poétikai szervezetüket a kor feltételei szabták meg. Auden politikai indíttatású és tudatos prózaisággal elemző stílusa elhatárolható Babits pátoszától, ami nemcsak a századelő stiláris öröksége, hanem az erkölcsi fölindultságból, valamint a rá még itt is jellemző, teremő fantáziából, továbbá állandó belső drámáját lekottázó *tremoló*-jából ered. Az már poétikánk képlékenységének következménye, hogy olyan, párját ritkítóan érzékletes, egyszersmind ébren álmódó, regélő képzeletű költőt, mint amilyen Babits, intellektuálisnak, netán elvontnak nevezünk, mert nem marad meg a látvány életképi leírásánál.

Az Európában és a hazai társadalomban erősödő ellenpólus fokozza Babits erkölcsi igazságérzetét mind hangosabb és mind tágabb érvényű ellentmondássá. Az utópia boldogságtan is, ezért az *Elza pilóta* korabeli kritikái már hangsúlyozzák, hogy az „örök harc” korát és a „légbarlangokban” élő emberiséget ábrázoló regény negatív utópia⁴⁷. Semmiképpen sem tudományos fantasztikum, ahogy Wells receptje szerint a jövőlátást írók és kritikusok még a harmincas években is elképzelték, hanem a válságfilozófusok Keyserlingtől Spenglerig föl-sorolható csapatának baljóslatai nyomán regényesített társadalomkritika. Az uniformizált kort tükröző figurák nem is lehetnek hús-vér egyének, s a regény fő művészi leleménye, hogy az újrafölfedezett egyéniség tragikusan ütközik össze a falansztererkölccsel.

Babitsnak az igaz és jó erkölce Kant fölfogása szerinti gyakorlat. Írástudói, irodalomszervezői tevékenységére fényt vethet az összehasonlító szempontú megközelítés. Ahogy Ezra Poundot „il miglior fabbrónak”, a valóságban önzetlen, szövegtökéletesítő pályatársnak tisztelte Eliot, aki esszéiben, folyóirat-szerkesztőként maga is tudatos ösztöngzőnek bizonyult, vagy ahogy Gide Proust és Roger Martin du Gard értékeinek a világ elé tárásához járult tekintélyével, előbb ilyen útmutató volt, utóbb a nemzetnevelői küldetéstudat megszállottjaként az értékmentés szerepét vállalta Babits. Nemzedékéből őt tartotta legtöbbre Ady; ma már úgy látjuk, József Attila lázadását épp Babits jelentőségének tudata és a fiatalabb pályatársnak önmagára vonatkoztatott félreértése váltotta ki.

A kereső ember lelkiismeret-vizsgálata

A költő nagy betegségének elhatalmasodásával párhuzamosan társadalomvizsgálata lelkiismeret-vizsgálattá alakult. Ezen az úton jutott el a végső okok és célok, élet és halál, szabadság és felelősség kérdésének számos önelemző számvetéséig (*Csak posta voltál, Ősz és tavasz között* stb.). Aki Babits utolsó évtizedének verseit olvassa, szembe kell néznie a költő hitének problémájával. A kései Babits katolicizmusáról elsősorban *Az elbocsátott vad*, az *Isten gyertyája* és a *Csillag után* értelmezésével Rónay György adott meggyőző képet⁴⁸. Komparatista jellegű portrévázlatnak nem lehet célja Babits hitének tartalmi kérdéseivel foglalkozni, de világirodalmi távlatba állított formai részét, tehát a költői magatartásba vágó és eszmetörténeti vonatkozásait meg sem kerülheti. Ha a hit költészetének olyan jellegzetes példájával vetjük össze, mint Elioté, s ezt a párhuzamot a folytatás elve is ajánlja, akkor a *Hamvazószerda* konfessziójának a jelenre történetbölcseleti kritikával tekintő, a dogmákat a tanköltemény retorikai formanyelvén, allegóriákkal és biblikus stílusallúziókkal hirdető, már-már misztikus magatartását Babitsétól eltérőnek kell találnunk. A magatartásbeli ellentét lényegét Babitsnak a historikus és a költő szemléleti különbözőségéről, valamint *Esztétikai katolicizmus* című cikke (*Nyugat*, 1933) fölfedi. Aki a múltat mindig értéknek látja, úgy hisz a tényekben, hogy a befejezetlen jelentől elfordul, magyarázza Babits, pedig „az élet mégiscsak cselekvés”, és azt, aki változtatni akar a tényeken, az „utópia, logika vagy erkölcsi posztulátum” vezérli (*Reakciós történetírás*). Az erkölcsi „posztulátumot” tágabb összefüggésbe emelve, a költő hitét az egyházzal veti össze: „Az egyház – oktató, nevelő szempontból – jónak láthatja titkolni kételyeit, s csupán a hit boldog óráiról állítani emléket. A költőnek mindent ki kell vallania: ez az ő létjoga és kálváriája.”⁴⁹ Babits szava a kereső ember hitének vallomása; költői lelkiismeret-vizsgálatai, a *Psychoanalysis christiana* éppúgy, mint az *Adventi kód* vagy a *Balázsolás* a vívódás drámája. Ha Babits hitbéli problematikájának ágostoni mintája világos is, mint kereső embernek útikalauzra, közvetítőre volt szüksége. Maga a keresés mint a hit formája Pascal

tanítására vall: a kései Babits maga is a szív érveinek bölcselője, s irodalomtörténete Pascal alakját, eszméinek világát kérdések és fölkiáltások sorozatával állítja elénk, a keresztúton állás drámájában a választás mellett döntő gondolkodót a mondatformák jellemfestő stilisztikumával is egyénítve. Költőnk választása, hiába olvasta a *Sein und Zeit*-et, nem az egzisztencializmusé: ő nem éri be azzal, hogy önmagához eljusson, mert nem elégedhet meg viszonyított igazságokkal. *Mily kicsi minden emberi történet!* – kiált föl a „különös hírmondó” nevében, és irodalomtörténete Pascalt saját szavaival így parafrázeálja: „Mily kicsi pont az ember, a csillagos mindenség végtelen csöndjében!”⁵⁰ A versbeli kijelentés eredete Brunschvicg Pascal-kiadásának 72. „gondolatában” lelhető meg: „Ez az egész látható világ csupán észrevehetetlen pont a természet dús keblén [...] Mi az ember a végtelenségben?”⁵¹ De még a *Zöld, piros, sárga, barna* nevezetes kérdés-fölvetése és válasza – *Mi van túl minden tarkaságon? [...] A semmi vagy az Isten* – sem egzisztencialista hatásra vall, és nem is San Juan de la Cruz visszhangja, sőt nem is személyes kétséget fejez ki, hanem az emberi állapothoz tartozó választás egyik formája, ahogy Pascal 194. „gondolata” megfogalmazza – ezért az ő híres „fogadásának” is visszhangja: „E világból kilépve örökre vagy a semmibe süllyedsz, vagy egy haragvó isten kezébe jutok.”⁵²

A küldetésvállalás aplógiája: „Jónás könyve”

Babits az első világháborúnak harsányan mondott ellent, az összeomlás után gyakorolja és sok-sok versben (*Dániel éneke, Vers a csirkeház mellől* stb.) fennen hirdeti a küldetésvállalást, ezért a *Jónás könyve* folytatása és betetőzése a személyes sorsában és belül is megszenvedett hivatástudat melletti kiállásának. Jónás történetének apokrif változatát adja elő. Legfontosabb motívumváltoztatása, hogy Ninive a próféta intelme ellenére sem tér meg, az Úr mégis megbocsát a bűnös városnak. Mai olvasatunk szerint nem csak Jónás, hanem az Úr szavaival is Babits beszél: a megbocsátó emberszeretet szózata az övé! Ennek az „apokrif” legendamagyarázatnak az eredete

Bergson *Az erkölcs és a vallás kétféle forrása*-nak Babits szerinti értelmezése. Babits ismertetése már „kemény szavakkal ostromozó” prófétákat emleget, Isten küldötteit, de még részletesebben fejti ki a zárt, „törzsi morál” lényegét, mely „kifelé idegenség és harc és gyűlölet”; vele ellentétben áll a szeretet erkölce, melyet költőnk „Isten és teremtményei közt” fennálló viszonytal azonosít, amit aztán „magasabb rendű szerelemnek” minősít. Véggkövetkeztetésül a megértő szeretettől teszi függővé az emberiség jövőjét⁵³. Ez a gondolatmenet a *Jónás könyve* „apokrif” kifejeletének előképe.

Ha a *Jónás könyve*-t poétikai perspektívából mérlegeljük, első meggondolásra meghökkent, hogy epikus műnemi fölfogása mennyire társtalannak tűnik a korabeli világirodalomban. Babits fejlődésrajzában semmiképp sem az. Fiatalon nemegyszer objektíválta történetekbe akár legszemélyesebb indulatait, például saját, „elfojtott” duk-duk afférját a *Darutörpeharc*-ba, később költői én-jét mint „az egész világ eposzát” tárta föl a *Cigány a siralomházban*-tól a rádió technikai legendáját a civilizáció sorsaként szimbolizáló *Rímek*-ig. Elgondolkoztató azonban, hogy alig néhány évvel a *Jónás könyve* után a francia ellenállás költészete (Aragon) nyúlt az emberiség egyik fontos legendakincsének, az Arthus-mondakörnek újra-énekléséhez, s ezért Babits művét is – az analógia fényében – mint az intő szövegek kettős jelentésének történelmi szükségszerűséggel fölélesztett művészi vívmányát kell értékelnünk.

PÉLDÁZAT A HUMÁNUMRÓL

(Babits: Jónás könyve)

1937 vége felé, nem sokkal életveszélyes műtété előtt, mely megszabadította a légcsövére nehezedve fulladásos tüneteket előidéző daganattól, kezdte írni Babits a *Jónás könyvé*-t, és a sebészi beavatkozás után, lábadozóban s még hangját vesztetten fejezte be. Költői elbeszélése, ahogy alcíme a műfajt meghatározta, 1938 szeptemberében jelent meg folyóiratában, a *Nyugat*ban.

Saját vallomásából tudjuk, félig önmaga szórakoztatására fogalmazta újjá Jónás viszontagságait¹, ezért is számos benne a mulattatóan groteszk elem, például a cet gyomrában vergődő próféta küszködése a nagy hal izomrángásaival, s az emészthetetlen falatával kínlóddó tengeri emlőse vele – a kölcsönös kötöttség egyszerre naturálishan nevetséges és tragikus távlatában: *Ekkor nagyot ficáncodott a Cethal, / Jónás meg visszarugott dupla talppal. / S új fájdalom vett mindkettőn hatalmat: / a hal Jónásnak fájt, Jónás a hálnak.*

Készen kapott história újjáéneklése az önarcképfestés iskolája, a közvetetté és a közvetlené is. A küldetését immár magára vett Jónás olyan tragikus pátosszal hirdeti Ninive lakóinak a rájuk váró pusztulást, hogy nincs távolságtartás a figura szerepköre és szózata, valamint a költő személyes megnyilatkozása közt. Így a Jónás alakját festő, kisszerű részletekben s még inkább a hős emberközi kapcsolataiban föl kell ismernünk a magát mulattató Babits öniróniáját. Ilyen önarcképfestő ironikus visszfény játszik a próféta és a körülötte kíváncsiskodó nők kapcsolatának leírásában: *S az asszonyok körébe gyűltek akkor / s kísérték Jónást bolondos csapattal. / Hozzá simultak, halbüzét szagolták / és mord lelkét merengve szimatolták.* A két világháború közti magyar irodalom egyik kulcshelyzetében, a *Nyugat* főszerkesztői posztján a művészi és emberi szabadságjogokat védelmező Babits egyéni sorsa dereng át a főhős alakján, amikor ugyan-csak önironikusan írja róla: a niniveiek *egy cifra oszlop / tetejébe tették, hogy szónokoljon...*

De ha Babits részben önmaga mulattatására költötte is újjá Jónás történetét, mégis eseményeket beszélt el, melyeken képzeletben nem csak derült. Az önirónia csak föl-fölcsillan a hol drámai és groteszk ritmusváltású leírásokon, hol éppen az egyenes idézeteken. A *Jónás könyve* humoros, játékos alapszemlélete az elbeszélő költemény kezdetén zavartalan, ami a műtét előtti, legalább a testi nyomorúságtól és fájdalomtól felhőtlen állapotra enged következtetni. Próbált később is, a történetbe feledkezve enyhíteni emberfölötti kínjain, de a súlyos sebészi beavatkozást követő gyötrelme és magatehetetlensége, melyről, hangja híján, az úgynevezett *Beszélgetőfüzetek*-be jegyzett panaszai adnak számot, a szenvedés tragikuma érzetének erősödésével mindinkább elfojtották benne a derű vágyát is. Mivel költői szemléletét a húszas évek derekától amúgy is áthatotta a szimbolikus látás és Bergson, nevezetesen a *L'Évolution créatrice* ösztönzésére a természeti teleológia, amit a harmincas évek elejétől a *Deux sources de la morale et de la religion* hatására az önmagára vonatkozó „fabuláció” szemléleti elvévé fokozott², Jónás sorsának elbeszélésében a komikus elem rovására erősödtek meg a tragikum álarcos vallomásai. Az életrajzi helyzet, a testi megpróbáltatás a fel-tétel, melyben érzékletes valóságsszemlélet, esetek s tények erkölcsi jelentése, továbbá mind az egyéni lét, mind a történelmi sors értékmozzanatainak szimbolikus utalásai polifóniává teljesedtek ki.

Jónás történetének ismert eseményei a küldetésvállalás drámájának személy fölötti példázatával gazdagok, s az alapvetően etikai dilemmában Babits nem sokkal korábbi verseit átjáró, hasonló indítatásra kell eszmélnünk. A *Mint különös hirmondó...* (1930), igaz, az emberi világ törvényei helyett a természet „örök nagy szerelmének ritmusára” vonatkoztatva, az ige hirdető magatartását vallja eszményének, egy év múlva a „poème en devenir” strukturáló elvével épül a *Vers a csirkeház mellől* ugyanennek a dilemmának immár a tettek-re és a küzdelemre utalóan voluntarista szemléletű, egyre sűrűbben alkalmazott kérdő- és felkiáltójelek személyes izgalmaival.

„Hosszú hónapokon át, félönkívületben kísértett a szerencsétlen Jónás próféta alakja, aki a Cethal gyomrában lelte időleges koporsóját. A próféta sorsa, a szellem sorsa a világ hatalmaival szemben: le-

het-e izgatóbb tárgy a mai költőnek? – jegyezte föl 1939-ben Babits, amikor saját lakásán a *Jónás könyve* szavalatát hallgatta, és hozzátette még: – A világ nagyot változott azóta [...] folyton napjaink legizgatóbb problémáira kell gondolnom. A költő, úgy látszik, próféta, akár akarja, akár nem.”³

Babits mintegy húsz évvel korábban azonban még felemás lélekkel ítélte meg a költő profetikus szerepvállalását. Nagy nemzedéktársáról, Adyról írt legmagvasabb esszéjében (*Tanulmány Adyról*, 1920) azt vallotta: „néha a jövődőlés nem is jövődőlés, csak a vágy kifejezése”. Magáról a profetikus költői magatartásról nemrég elhunyt költőtársáról általánosítva ugyanott megértőbben vélekedett: „A prófétaság nem a hirdetett igék igazságában vagy éppen a jövődömondások teljesülésében rejlik, mert prófétaság maga az attitűd, a költő kincsesen egyedül állása kortársai között, s hite önmagában, küldetésében, egy valóságos vallásos hit.”⁴ A prófétának ez a jellemzése nem emlékeztet-e vajon valamelyest már a Ninivében süket fülekre találó, ám az isteni parancshoz híven prédikáló Jónás „hitére”?

Amikor a húszas évek derekától Babits lelket boncoló, szimbolikus verseit írja, amilyen például az ismert házi munka folyamatát a zaklató bűntudat jelképévé növelő *Szobafestés* vagy egy autóból látott, sáros, kora őszi falusi képsorból látszat és való kirajzolódó kettőssége (*Vasárnapi impresszió, autón*), akkor veti papírra legelső, bibliai próféta ihlette versét, a *Dániel énekét*. Elgondolkodtató, hogy már ebben a versben akad nyoma a küldetésvállalás készítő parancsa, valamint a Cethal motívumának, de a motívum képzetekonságának címén említhetjük itt a Jeremiást idéző *Holt próféta a hegyen*-t is. Szentek, próféták alakját saját történetük példázatának, megtestesült jelképnek kell fölfognunk. Ezért hiába szánta kezdetben Jónás históriája parafrázisát önmaga szórakoztatásának Babits, a mű konfliktusát és kibontakozását a korabeli kritika, akárcsak egy esztendővel későbbi vallomásában a költő, az egyidejű történelem „legizgatóbb problémáiról”, az emberiség és a fenyegetett civilizáció, hazája és az egész Európa sorsáról alkotott vágykép kifejezésének értette⁵.

Babits meglehetősen híven követi az ószövetségi történetet, és számos nyelvi fordulatát szó szerint átveszi. Önálló költői teremtése

a leírás dúsításában és a szimbolikus jelentést elmélyítő reflexiókban szembeötlő; az utóbbiak közül az egész mű központi jelentésével összhangban álló sor méltán vált szállóigévé: *mert vétkesek közt cinkos aki néma*. Van azonban Babits szövegének a történet dramaturgiája szempontjából a Bibliától lényegbe vágóan eltérő mozzanata. Az ő Ninivének lakosai ügyet se vetnek Jónás intelmére, sőt kicsúfolják, majd folytatják korábbi életüket, ám Isten mégis megbocsát nekik, és a bibliai példázathoz hasonlóan, ugyancsak a tök sorsának leckéjével megértésre és megbocsátásra oktatja a kárvallott prófétát. Jónás füstbe ment jövendölése nemcsak az Úr és a próféta közti „összeütközés” drámaiságát motiválja a Bibliánál élesebben, hanem az eseményeknek a tevékeny humanizmussal egybehangzó türelmes építés történetfilozófiai távlatát, a példázatnak a mindennekfölötti szeretet erkölcsi súlyát adja.

Ábrázolását a népmesei háromszoros kísérlet jeleneteivel tarkítva, Babits nyilvánvaló alkotói gyönyörűséggel festi Ninive egzotikus, már-már dekadens világvárosi kavargását: az árusok perlekedéstől hangos piacát, a szemérmetlen színészek és mimesek meg a rajongó asszonyok gyülekezetét, s végül a csak élvezetnek élő és kegyetlenségben tobzódó királyi udvart. Babits főként hangszimbolikával idézi meg az első rész tengeri viharát, a *szörny-lét belsejében* átélt megpróbáltatásokat groteszk és naturális színek kontrasztjával festi, a ninivei freskó különösségét pittoreszk tónussal érzékelteti, és a pusztába bujdosott Jónás szavainak pátoszáat, az utalások fokozódó ket-tős jelentését játékos iróniával meg az alakrajz komikumával ellent-pontozza. Ugyanakkor az erkölcsi igazságot sugalló gnómákat nyers helyi színekkel ütközteti. Az elbeszélő és leíró mozzanatok, egyenes idézetek és belső monológok pulzálnak, s ahogy ezek a kifejező eljárások maguk is váltakozva forrnak össze az amúgy is ellentpontosított esztétikai sorselvekkel, a *Jónás könyve* egyre fokozottabb mértékben a teljes élet mikrokozmoszaként hat, s a több dimenziójú alkotás eszünkbe juttatja szerzőjének azt a már ifjúkorában is hangoztatott törekvését, hogy „világ szem” akar lenni.

A *Jónás könyve* bő nyelvi fantáziájában és a képzetek plasztikus visszaadásában nem kevésbé szembetűnő Babits eredeti költői

teremtése. A próféta alakját mértékkel archaizált szókincsével jellemzi, de általában az egész mű nyelve az első teljes magyar Biblia-fordítás korának, Károlyi Gáspár 16. századi nyelvállapotának hangulatával kelt egyszerre rusztikus és történelmi légkörű képzeteket, anélkül hogy akár egyetlen sorában is természetellenes régieskedés zavarná meg benyomásainkat. A célzatos és módjával alkalmazott archaizálás annál is inkább jogosult, mert Károlyi fordítása annyira a magyar gondolkodás eleven része lett, hogy egyes kitételei mondászerűen gyökeresedtek meg a köznyelvben. A *Jónás könyve* archaizálásának jellemző eszközei még a csínján adagolt, enyhén avított szóalakok: félmúltak és kötő módok. De nem habozik Babits a történet társadalmi üledékének, a hajósok bárdolatlan természetének jellemzéséül a csibésznyelvhez közelálló fordulatokkal fűszerezni nyelvét. Ahogy a máskülönben egymást ütő nyelvi hatások a történet szervességében testvériesülnek, hasonlóképpen az egzisztenciális tragikumot játékos iróniával fölfüggesztő létszemlélet, hogy most csak a vétkes város elpusztítását sürgető, mérges Jónás és az Úr bölcs igaztevéseinek ellentétére utaljunk, annak a történetbölcseleti „közömbösségnek” a vetülete, melynek másik, igazabb s az életben kívánatos neve: megértés.

Az egész művet végső soron szervező, igazgató etikai elv ezért is az eredeti történet dramaturgiai fordulatainak ellenkező előjelűre változtatása. Ahogy a felső akarat a hibáiban megátalkodott városnak és népének – a bibliai cselekménnyel szöges ellentétben – a megtérés legcsekélyebb jele nélkül is megbocsát, ez a gesztus avatja a *Jónás könyvé*-t az egyszerű emberek gondolkodását megtévesztő diktatúrák elleni, időszerű történelmi leckévé, egyszersmind a szeretet és megbékélés időtlenül egyetemes érvényű üzenetévé. A *Beszélgetőfüzetek*-ben Babitsnak az Anschluszra visszhangzó, tehát már a *Jónás könyve* írása közben papírra vetett aggodalmai Magyarország hasonlóan ígérkező sorsa és az egész Európát fenyegető pusztulás miatt⁶ az elbeszélő költeményéből kivehető történelmi vonatkozások időszerűségét betű szerint igazolják, a többrétegű jelentérendszer szimbolikája viszont a pillanattól független, maradandó hitelű eszme igazát sugallja.

A tevékeny humanizmus apológiáját Isten szózatában tételesen is megtaláljuk. Ez a legfőbb bizonyítéka annak, hogy – miként a *Jónás könyve* számos méltatója, köztük korábban e sorok írója s legújában, igen szellemesen, az erdélyi Székely János hirdette – nemcsak a próféta Babits alakmása, hanem az Úr is⁷. *Te csak prédikálj, Jónás, én cselekszem*: az Úrnak ez a kijelentése fedi föl, mi a műben Babits én-jének társadalomkritikai, és mi az etikai vetülete. Ahogy a költő testi-lelki félelmeit Jónásra vetíti, és viszontagságaiban önmagát ironizálva, Isten igéi is az ő meggyőződését fogalmazzák tanítássá. Az isteni szózat szövegét ezért alkotják elsősorban az etikai tanítást maximákká sűrítő kijelentések. Például: *Ne szánjam Ninivének / ormát mely lépcsőt emel a jövőnek? / A várost amely mint egy fáklya égett / nagy korszakokon át, és nemzedékek / éltek fényénél, s nem birt meg vele / a sivatagnak annyi vad szele? / Melyben lakott sok százszor ezer ember / s rakta fészket munkálva türelemmel: / ő sem tudta, és ki választja széjjel, / mit rakott jobb-, s mit rakott balkezével?* Babits csak az idézet utolsó sorát vette át a Bibliából – a megelőző gondolatmenet a megértés történetfilozófiájának tömör összefoglalása.

Miként a küldetésvállalás eszméjének és a próféta motívumának előzményeit észrevehettük Babits korábbi verseiben, a lelkiismeretvizsgálat útján tudatosított megigazulás hitének előképét is megjeljük lírájában. A felelősségtudatával, akárcsak mintha önmagával küzdő ember jajgatása süvöltött már a *Psychoanalysis christianá*-ból: *Óh jaj, hova bujhatsz, te magadnak réme, / amikor magad vagy az Itélő kéme?* A *Jónás könyve* világnézeti előképe *Az írástudók árulása*, Julien Benda hasonló című könyve alkalmából írt, önálló, de az eredetivel összhangban álló esszé, melyben Babits a szellem sorsától és képviselőinek feladatától elválaszthatatlannak vallja „a világ hatalmaitól” független eszmék hirdetését. Azután Ninive: a civilizáció önpusztításba forduló víziója jelent meg az *Elza pilóta* című regénye negatív utópiájában, ebben az „örök háború” korát rémálmodó, a keserűen „tökéletes társadalomnak” gúnyolt, rettenetes falansztert előre vetítő történetben, majd Babits *Az Isten és az ördög...* dürieri lidércnyomását élte át: *Én már összeomlott városokat látok. / Vad paloták helyén csendes romhegyeket, / s betonok gőgjéből törmelék sziklákat.*

Bármennyire szerves és következetes a *Jónás könyve* tanúságtételének több rendbeli előzményrajza, a bibliai történet egyéni parafrázisának valódi indítékát, s a kegyelem és a szeretet moráljának az ótestamentumtól gyökeresen különböző világnézeti megnyilatkozását Bergson ösztönzésének kell tulajdonítanunk. Babits a *Nyugat* Könyvről könyvre című rovatában a *Deux sources de la morale et de la religion* (1932) megjelenését követő évben Bergson műve problematikáját önállóan továbbfejlesztve elmélkedik a prófétákról, az általuk képviselt és a zárt közösségek pragmatikus elveitől eltérő, „másik” erkölcsről és hitről. A próféták jelzője Babits gondolatmenetében „nemzetüket korholó”, és hitük jellege az „Istennel egyesült misztikusokéhoz” mérhető. „Dinamikus erkölcs és vallás, mely az életet kiveti sarkaiból, új, az emberinél magasabb életet készítve elő” – írja Babits, mintha Jónás küldetésének értelmét jelezné előre. A próféták, fűzi tovább gondolatát, „ostorozzák nemzetüket és kasztjukat az Isten nevében, akitől személyes küldetésüket nyerték”, s a jellemzés pontosan illik költeménye Jónásának szituációjára és jelenésére Ninivében. Bergson kétféle erkölcsét és kétféle vallását magyarázva Babits azt hangsúlyozza: a társadalmak moráljával elmentés más morál lényegi jegye a szeretet, mely egyszersmind „Isten lényege”, s ugyanakkor „a teremtés lendülete, s a teremtményeket egységbe fogja”. Az emberiség jövőjén töprengve hozzáteszi még: „Megtörténhetik, hogy büszke fajunk [tudniillik az emberiség] gyászos hirtelenséggel áldozata lesz annak az apokaliptikus öngyilkosságnak, amelynek fegyverei már készen állnak a haditechnika gyáraiban. De megtörténhetik az is, hogy egyik napról a másikra támad egy nagy, misztikus élményekkel megerősödött lángszellem, akinek szuggesztív szava mintegy az Isten üzenetével visszafordítja a világot a szakadék felé vezető mechanikus úton, s új lendületet ad neki az ős szeretet erőforrásából.”⁸ Az etikáról és a vele összefüggő végső kérdésekről szóló Bergson-műnek ebben a magyarázatában már benne van a *Jónás könyve* alapproblémája, sőt annak a magatartásnak a jellemzése is, mely a bukástól megszabadító föloldás előfeltétele volna. Az „apokalipszis” rémképét a „kemény szavakkal ostorozó” Jónás vetíti az emberek elé, de a jövődönt világpusztulástól

a szeretet menti meg a Város lakóit, amely szeretet egy szerves dramaturgia törvényei, de a meggyőződés belső logikája szerint is a jövendőlés ellenére a jósnál hatalmasabb parancsosztó ingyen kegyelméből sugárzik a gyarló halandókra. A megtérésnek a Bibliából ismert motívuma és Babits parafrázisában az ingyen kegyelem szerepe közti különbség az ószövetségi s Bergson ujjmutatására az újszövetségi erkölcs hitbéli különbségével azonos. A Szent Ágoston felfogása szerint működő kegyelem már a *Jónás könyve* előtt nem egy Babits-verset ihletett. *Mégis érzem, valaki néz rám, / visz, őriz ezer baj között, / de nem hagy nyugton, bajt idéz rám, / mihelyt gőgömben renyhülők* – olvassuk az 1933 végéről való versben, *Az elbocsátott vad*-ban.

Babitsot szenvedélyes pacifizmusa az első világháború fokozódó vérontásának hatására Bergson filozófiájával is szembefordította, mivel a francia bölcselő antiintellektualizmusában a hadviselés egyik végokát vélte fölfedezni⁹. Néhány évvel a háború után megtért Bergson tápláló szellemi forrásaihoz. Bukolikus költői tárgyairól lírája úgy szól, mint lélekben átélt kalandról. A filmszerű látás és disszociációs gondolkodás a bergsoni elv szerint állapotok sorából egy-egy lelki önarcképet a lényeg életszerű kifejezéséül rajzol ki. Költői fejlődése során Babits a maga modelljét így gazdagította rendre Bergson lélektani, ismeret- és lételméleti dimenzióival.

Egy filozófiai rendszert poétikává áthasonlítva szükségszerűen el kellett jutnia ugyanennek a bölcseletnek etikájával együtt erkölcsi elvei átmintázásának leckéjéhez is. A *Jónás könyvé*-be filozófiai érvényű erkölcs elveit építette be: a mindenünnen a szemlélőre tekintő és jelentést sugalló környezet, a „természet teleológiája” itt kapja meg az etikai gondolkodásnak az eszményi életre utaló, magasabb értelmét.

Ez az erkölcsi hitvallás Bergsonnál és Babitsnál egyaránt metafizikai képzetekkel dúsul. De Babits tudatát, ellentétben Bergson lélektanának és ismeretelméletének fiatalkori hatásával, az újabb filozófiai és kiváltképpen etikai befolyásra fölkészítette Szent Ágostonnak és Kantnak az a valamelyest egymással rokon nézete, miszerint erkölcs és boldogság egymással okozati viszonyban áll, legfőbb okuk pedig az abszolútum: Augustinus szerint az istenarcú igazság, Kant szerint a hit és szeretet.

1939-ben Babits epilógusként s mondhatnánk palinódiául egészítette ki elbeszélő költeményét a *Jónás imája*-val. Életére immár első személyben, szimbolika nélkül utalva, önnön szenvedéseit tragikus pátozzsal tárja föl a költő. Jónás viszontagságaira csak áttetsző szavakkal céloz, viszont testi-lelki gyötrelmeinek, szorongó léttudatának plasztikus képekkel ad érzékletes távlatot, és végszava a történetbölcséletet a nyílt küldetésvállalással azonosítja: *mig az égi és ninivei hatalmak / engedik hogy beszéljek s meg ne haljak*.

Ha még maradtak volna kétségeink Jónás kárvallásának értelmezését illetően, a fohász utalása félreérthetetlenül domborítja ki az intés időszerűségét és időt-teret meghaladó morálját. Ez az ima úgy illeszkedik az elbeszélő költeményhez, mint Babits legkedvesebb, maga fordította Shakespeare-drámájának, *A vihar*-nak Prospero szájába adott epilógusa az előzményekhez. Azonos a beszédhelyzet, mely az eseményeknek s a beszélőnek mint főszereplőnek öntükrözése; azonos az elégikus önarcképfestő magatartás s a befejező mozzanatnak mint végső búcsúnak a fölfogása. Babits nemzedéktársai jól tudták, milyen személyes ráhangoltság készítette Babitsot már annak idején *A vihar* fordítására. „Egy Babits-ünnepély prologusául”, ahogy az alcím jelzi, *Prospero szigetén* címmel írt hozzá köszöntő verset 1921-ben költőbarátja, Tóth Árpád. A távoli minta analógiája, ahogy a számadás és búcsú szituációjában a költő levonja arcáról Jónás maszkját, arra jogosít, hogy önnön lelkiismeret-vizsgálatának és saját küldetésvállalása belső drámájának értelmezzük elbeszélő költeményét, még akkor is, ha eleinte valóban csak mulatságául kezdte írni.

A mű cselekményének legrégebb magyar irodalomtörténeti előképe a XVI. századi prédikátor, Batizi András példázata (*Jónás prófétának históriája*, 1541) bár a niniveiek megátalkodottságának dramaturgiai szerepe a régi énekkel szemben is Babits leleményének s következőképp etikája tükörének bizonyul. Mégis a *Jónás könyve* mögött álló hazai hagyomány maga is elmélyíti a műnek a magyar társadalom számára szóló üzenetét. Művészi becsén túl, a *Jónás könyve* a magyar művelődéstörténet önszemléletének legtisztább fejezetei közé tartozik, ezért a nemzeti öntudat egyik kivételesen fontos értéke.

HÉTKÖZNAPOKBÓL ÜNNEPET

(Babits egyik verstípusáról)

Babits költői pályakezdését tárgyalva kinagyítottam *A világosság udvara* poétikai univerzumát. A vers kiinduló pontja nyers, sőt viszatetszőnek is nevezhető: a *lichthóf* tojáshéjjel, cseréppel, ronggyal, mindenféle szeméttel teli. Babits az üledékes vakudvar környezetrajzát fokozatosan egy hősköltemény előadásával a tudat alatt bomló élet szimbolikájává tárgyasítja. Már a könyvet öltött fejtegetésben fölvettem, ez a poétikai eljárás eszembe juttatja Eliot *objective correlative* elméletét, a tárgyi megfelelés elvét: a költő a dologi világ vagy esemény fogalmi tengelyére fűzött képzetekkel a tapasztalat leírásánál tágabb, nagyobb értékrendű jelentést objektívál, így *A világosság udvara* akár Raszkolnyikovra emlékeztető működését.

Babits ismerte Eliot műveit; Kabdebó Lóránt mutatott nekem egy Szabó Lőrinc naplójából származó, gépelt lapot, melyen a halálos beteg Babitsnál tett látogatásáról adott számot. A naplórészlet kettőjük időszzerű világnézeti különbségét örökítette meg. Babits akkor, ez 1941-ben lehetett, beszédkészségét ideiglenesen visszanyerve, a humanista eszmék győzelmét jósolta. Amikor látogatója betoppant, Eliot drámáit olvasta, mégpedig a kórusokat. Olvasmánya nyilván a *Murder int the Cathedral* (Gyilkosság a székesegyházban) volt: ez a dráma tartalmaz jelentős kórust. A tény önmagában nem bizonyítja Eliot életműve teljes ismeretét, még kevésbé az 1919-ben megjelent Hamlet-esszé: Eliot ott tette közzé elméletét. Ezért csak poétikai rokonságról van szó, ami a magyar irodalmi jelenséget világítja meg jobban.

Babits az I. világháború utáni költészetében többször is élt ezzel a poétikai eljárással. Példa rá a *Sziget és tenger*-ben (1925) olvasható *Ádáz kutyám*.¹ A vers főszereplője a költő simaszőrű foxterriere: salátás ágyások közt csirkét kerget, időnként elcsavarog, majd megviselten visszatér kölcsönösen szeretett gazdájához. A hatszor hat-

soros, párrímes sorokból álló és az eb nevét refrénként visszhangoztató vers első fele Ádáz „bemutatása”, a második ebből bontja ki a gondviselő hatalom megnyilvánulását, melyhez a kutya ösztönösen, gazdája irracionális bizalommal ragaszkodik: *égi gazda, bosszú, megbocsátás, / s úgy nem értem, mint te engem, Ádáz!* Ahogy az ebsors viszontagságait: a vadászösztön kiélését, a kóborlást meg az időjárás és a marakodások próbatételeit érzékeltető költő teleológikus gondolatokra vált át, a köznapit a magasztossal ütköztető, ifjúkori poétikájához híven alakítja ki az ellentétes elvek szomszéd-ságát. Az első rész életkép lehetne, de a második a bölcsélet magasságára emeli, az eleve elrendelés meggyőződéséhez, Augustinus szellemében.

„Minden vers Napló, elmúlt napok ízeivel, eseményeivel, és szorongásaival teli napló” – írta Török Sophie, és, mint előtte Rédey Tivadar, ő most más összefüggésben használva a fordulatot, „lírai hitel”-t emleget, számos vers ihlető forrását nevezve meg különböző tapasztalatokban.²

Ádáz kutya egy másik Babits versnek is szereplője. (L. *Az istenek halnak, az ember él* kötet nyitányául, kurziváltan.) *Mint a kutya silány házában, / legeslegutolsó a családban, / kiverten és sárral dobáltan, / és mégis híven és bátran / kiált egyedül a határban / fázva és szeleknek kitártan...* „Ez a kutya élt, ez a silány ház való-ságos formáival kínozza szemét. Magunk tákoltuk össze hulladék-fából, alacsony lett és szegény Ádáz alig bírta alájakaparni magát. Ügyetlen ácsmunkánkból kiálltak a szögek, nyomták és fölvérezték a nyugtalan s mindig haragvó szegény állatot” – emlékszik Török Sophie, de levonja a poétikai következtetést is: „Mindez nincs benne a versben, nem is fontos tudni. De a vers e kínzó látványból vette irányát...”³

Ugyanennek a versnek van, a lírai hitelt szemléltető másik motívuma is, mely tanulságos komparatista összevetésre ad lehetőséget. *Nagy almáriumaimba néha / szalagokat találok, léha / csecsebecsét. Fakó, unt, méla / régi divatok maradéka, / régi gazdagság bús hagyatéka. / S szólok: „Gyermekeim, ti hangok, / vegyetek föl néhány cafrangot...”* A motívum valóságtartalmát így idézi föl Török

Sophie: „Itt magamat ismerem meg, régi rongyok, selymek, szalagok közt szorgos rakosgatásban.”²⁴ Hasonló katalogizáló, leltárszerű felsorolásra bukkanunk Eliot *Animula* c. versében: „*Isten kezéből jön az együgyű lélek*” / várja lapos világ, a zaj, a fény, / homály, nedv, szárazság, a hő, a fagy; / széklábak, asztallábak közt mozog... (F. Vas István). Eliot a léleknek a kisszerű dolgok közti tévelygéséről ad számot, verse a metafizikumtól halad a hétköznapiakon át a végkicsengésig, Babits viszont a tárgyi valóságból, a kutya keserveiből a vénség panaszáig, majd az emberi-alkotói esendőséget követő, irracionálisan is csupán reménybeliségig. Két ellentétes irányú képzetrajzás: Elioté „dissociation of sensibility”, Takács Ferenc fordításában „érzékelésmód széttagolódása”²⁵, Babitsé ezzel szemben éppen a képzetrajzás fűrtösödésével az élet bőségét költői témájába hasonlítva érkezik el hol fokozatosan, hol, mint ezt látni fogjuk, hirtelen átsapással, bölcseleti vagy lélektani problémákhoz. A két rokon, de eltérő irányú poétikai eljárás közt nincs értékkülönbség.

1929-ben került forgalomba *Az istenek halnak, az ember él*, de Illyés az Athenaeum összkiadása alapján már 1928. december 1-én cikket adhatott róla közre a *Nyugatban*. A kötet több, tárgyi kapcsolatból kikerekedő, lélektani-bölcséleti problémába átnövő verset tartalmaz. *A gazda bekeríti házát* 1925. október 16-án jelent meg a *Nyugatban*, a *Szobafestés* ugyanazon év október 25-én a *Magyarországban*. Az előbbi alcíme zárójelben: *Új barbár század jövetére*.

Babitsék Esztergom-Előhegyen, a város fölé magasodó dombon vásároltak telket, és építettek ott föl kis nyári lakot. Versében a költő újonnan emelt léckerítését szemléli, és, mondhatnók, földhivatali funkcionalitását hozza szóba: *ők a törvény, ők a jog*, jelentheti ki okkal a deszkákról. A kerítés a tulajdon, az elért eredmények, a kert termésének őre, ám a szemlélő ráocsúdik, október hidegét és utána a telet sem rekesztheti ki. A leírás így csap át szimbolikába, a csak jelképesen óvó kerítés látványa a mindinkább elembertelenedő, vandál szellem elleni tiltakozásba. 1925-ben vagyunk: ami ellen Babits fölemeli költői szavát, az időszerű fogalommal a „tömegek lázadása” (Ortega), a soförtípus (Keyserling), bár sorait olvasva mai ésszel a világrontó diktatúrák jóslatának érezzük. Más szempontból *A gazda*

bekeríti házát a tárgyi kapcsolat átlényegülésének szép példája: hétköznapi tapasztalatból egy vészt jósló társadalmi jelenség elleni figyelmeztetésbe nő át.

A *Szobafestés* az otthon ismeretesen ideiglenes földülésének folyamatrajza. Maga a festés, közismerten, *a régi szín* lekaparásával kezdődik, de a tevékenység folyamatának elbeszélése, ahogy a szenny *átüt, mindig átüt*, a lélek alvilágából tár föl vétkeket, hibákat, és válik a vers a lelkiismeret szimbolumává. Vörösmartyról vallotta Babits, a szimbólum elsődleges lelki tény.⁶ És valóban, a vers nyitánya, jóllehet a fölfordulást festi a lakásban, már a lekifurdalás környékességével hatja át a látványt: *A sodronyok bús bordaként merednek. / A rézágyon tótágast áll az asztal. / A falak most vetkőznek, nedvesen, / hidegen és csúnyán, mint a halottak.* Az érzékletes részletek halmozódása mindinkább fantasztikumba hajlik át, és a pszichés tetemrehívást sugallja.

A *Madonna fakírja* (Nyugat, 1925. dec. 16.) a föltehetően gyors közlés alapján a költő valamilyen fővárosi benyomásából született meg. (L. később *Az istenek halnak, az ember él* kötetben.) Ahogy Babits föltekintett egy barokk templom volutás párkányára, és itt az építészeti műszó csigavonalas oszlopfőre utal, a földről szemlélődő és otthonát a magasságban tudó Madonna ellentétes helyzete mint tárgyi kapcsolat ihlette az esendőség sirámát. Testi helyzetét létföltételeivel, a korabeli embersors földön ülő kiszolgáltatottságával azonosítva képzeiteit a nyomorúság élénk disszociációjával fűzi föl.

Igazi életképként fejlődik ki a kicsiny, mindössze tizennégy soros remeklés, a *Vasárnapi impresszió, autón.* (Magyarország, 1927. dec. 25.) Ahogy a cím akár csalimesébe illőn jelzi, a befejező sorig impresszionizmusnak is fölfoghatnánk a költemény stílusát. A költő Baumgarten Alapítványbeli kurátortársát látogatja meg autón. Az utazás vizuális élményei filmszerűen bontakoznak ki, a természeti és emberi világ képei egymás után, és torkollnak a befejező sor váratlanságával, épp mert a vidék itt-ott humoros rajzának hangulatát fölforgatva, lételméleti, nehéz költői kérdésbe: *Ki mondja meg, mi az élet? Mi élünk e vagy ők élnek?* A kérdés látszat és valóság dilemmáját élesíti ki. Az úton levők filmszerűen átélt, realiztikusan

megjelenített pillanatképei jelentik-e a valóságot vagy a látványt tudatunkban földolgozóké? De amíg a kérdés fölvetődik, köznapi képek váltakoznak groteszk mozzanatokkal, és így az élet tarkasága tárul elénk. A hangnem humoros, eszközei változatosak. A lombjukat vízbe lógató fák épp mivel fűzek, vén szűzek, fűrtjüket kifűzve mártják a habokba: a párhuzam mulatságosságát alliteráció mélyíti el. A hanghatások szerepének fölcserélése szintén a derűs színezetet harsányítja: *lud-felhő zubban körülünk, barnán gágog vissza tülkünk*. Ráadásul még szünesztézia is! És közben a sorok belső rímei a sebes haladás lüktetését érzékeltetik. Az életkép csak mintegy búcsúzóul villantja föl, ám annál sebzőbben a tapasztalat „titkát”. A vers nem él a szimbolum jelentést kiemelő erejével, viszont a költői elbeszélő rész sokszínű bőségének éles átfordulása nyutalanító kérdésbe a „tárgyi megfelelés” eljárásának mindkét pólusát kölcsönösen kidomborítja. Babitsról huszonöt éve írt pályaképemben még úgy láttam, a világ fölidézett képein átdereng a mögöttes, szimbolikus jelentés fénye, de most inkább ellentétet érzek a realista leírás és a záró, költői kérdés közt.

Kortársaim közül ki emlékszik a csillárról függő, enyvezett légyfogó pántlikára? Ez a naturálishan undorító tárgy váltja ki a *Zengő légypokol* (*Pesti Napló*, 1930. aug. 24.) képzetfűrtösödését. *Fekszel az ágyon s nézed fűlsötét / betegszobád meszelt mennyezetét*: ez a vers önfényképezett beszédhelyzetének nyitánya, ez terjed át mind feszültebben a földi lét szorongató életérzésébe. Előbb a mennyezet *mint az élet pusztaága nyúl*, aztán egy koromfoltot Polinéziának láthatunk, majd a ragacsos szalagot *egy semmibe lógó sivatagnak*, és a költő az enyves szalagra tapadt legyekről kimondja: *halálig tartó kínjukat zengeti* a pántlika. Ad fortissimum a látvány azt sugallja, *röpi a Föld, a zengő légypokol*. A zárlat, az emberi sors reménytelenségét festendő, visszatér a környezetrajzhoz, a nyárvégi esőhöz és tapasztalati modalitásához: *mindent valami nagy magányba zár / szennyesen és puhán a sár; a sár*. Képzetek labirintusain világiáró fantáziájával így talál oda Babits egy nyersen hétköznapi látványtól filozófiai súlyú döbbenethez.

Otthonában, szőnyegét taposva ismét az önfénykép valóságos mozzanatából fejlődik a *Csak posta voltál*. (*Nyugat*, 1932, I, 1.) A kom-

pozíció analógiásan sort kerít az utcai sétára, hanglemezfölvételre, régi emlékekre: Fogarasra, a szülővidékre, külföldi vándorutakra, bár az utóbbiak, gyöngülvén a fölsorolásban, kevésbé név szerintiek. A végkicsengés a személyiség megkérdőjelezése a Taine jegyében fölfogott „milió” Babits általi értelmezése szerint a jövőnek hurkot dobó múlt nevében, bár a képzetbe belejátszhat Bergson tanítása is a teremtő fejlődésről. Mindenesetre a költő szönyegén hagyott nyomáról nyilvánítja ki: *Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet.* A vers kifejtése klasszikus példája a „tárgyi megfelelés” poétikai eljárásának.

*A kedves arcképe*re (Pesti Napló, 1932. jan. 31.), utóbb rag nélkül, a familiáris ihlet hímporát letörölve a cím megváltoztatásával rámutat a vers delelőjére, látszat és valóság ellentétének lételméleti, egyszersmind lélektani talányára. *Hirtelen amint a szobába léptem, / előttem ült a drága valaki:* indul ezúttal a gondolatmenet, és elérkezik a dologi tárgytól a költői kérdéshez: *Ismerlek?... Kép vagy: lehetünk-e mások / egymásnak, és ki lát a kép mögé?* A vers még egy strófával bővebb, de szerintem ezt már a költő érzelmi kapcsolata sugalmazta, a csattanó az utolsóelőtti szakasz. Azt a lélektani problémát, melyet a portré hoz felszínre, a modern pszichológia a személyiség és imágója különbségében tartja számon, lévén az utóbbi olyan statikus klisé, „amelyen keresztül a szubjektum a másik személyt megragadja”.⁷ A vers tanúsága szerint a kép kerete a személyiségnek a szeretet számára is áttörhetetlen szimboluma. Ady: *Északfok, titok, idegenség:* ugyanaz a probléma.

Nem kívánom a céh és az olvasók untatásáig szaporítani a „tárgyi megfelelés”-ek verstípusát, holott akad még rá példa a késeiek közt. Természetesen nem ez az egyetlen kompozíciós elv, melyre Babits versei épültek. Ahogy egyre gyakrabban írt esszét, sok versének stílusa, szemlélete is esszéisztikus lett. A *Restség dicséreti*-ről fölfedtem, hogy eredetileg esszének készült, aztán írója ráébredt, a tárgy költeménybe való, több fordulatot át is vett a későbbi versbe.⁸ Hasonlóképpen esszéisztikus a *Politika, A felnőtt karácsony, Hazám!, Az Isten és ördög...*, hogy a teljesség igénye nélkül csak mustárra hivatkozzam. Több más típusú verse önvizsgálat, a lét adottságainak

faggatása, így a *Zöld, piros, sárga, barna, Az elbocsátott vad, Intelem vezeklésre, Emlékezés gyermekedig telekre.*

Ha visszagondolok a fiatal Babits verstárgyaira, dicsőítette a szépséget (*Óda a szépségről*), elmerészkedett a fantasztikumba (*Atlantisz, Fekete ország*), szembenézett a modern élet különösségeivel (*Mozgófénykép*) csakúgy mint az antikvitással (*Héphaisztosz, A Danaidák*) és nem utolsó sorban az idegen föld varázsával (*San Giorgio Maggiore, Itália*). A szecesszióra jellemzően a művészetek édeni vonzásának is engedett (*Pictor Ignotus, Hegeso sírja*). Érzékletességének tanúsága szerint kinyilvánította éhségét a matériára, de felszínre tört már, Szabó Lőrinc szavaival, „ágasbogas” gondolkodása is.⁹ Ám a világháború előtti Babitsot az ünnep csábította, a rendkívüli, a furcsa, később azonban gondolatmeneteinek gazdag kiteljesedését követve, a „tárgyi megfelelések”-kel megérkezett a hétköznapi ünnepéiig, a lét, a lelki élet, az erkölcs problémáinak megragadásához, akár még a tragikumot is ideértve, hiszen a gyásznak is van ünnepe. Verstípusának kialakítására, meggyőződésem szerint, Bergsonnak az életlendületről kifejtett tanítása bátorította, noha nem illusztratív, nem tételes. Persze minden hatás természetéhez tartozik, hogy bárki valamire való alkotóban megvan a készség valamely ösztönzés befogadására. Ezt a verstípust épp szimbolikus szemlélete óvja meg az allegóriától, minthogy utóbbi fokozatai a köznyelv szókinsével kottázhatók, a szimbolum ezzel szemben a képzetek szabadabb mozgásának nyit utat, a disszociáció Babits ifjúkora óta hangoztatott eszményének, a tarkaságnak engedvén teret.

KOSZTOLÁNYI SZEMÉLYES KAMARADRÁMÁI

(Életrajzi áttűnések prózában és versben)

Kínai kancsó

Szegények és gazdagok konfliktusa: van-e ennél elcsépeltebb irodalmi téma? De ha az elbeszélő nem a szociális feszültségről szónokol, és szegényei nem nyomorgók, csak lapos pénztárcájúak, és a gazdagok nem mennyorszárukban pöffeszkednek, hanem fennáll a két társadalmi réteg közt valami kapcsolat, akkor történetükön már érezzük az avatott írói kéz nyomát. Ha pedig kapcsolatuk a szegények rovására házi balesetbe torkollik, már föl is vázoltuk Kosztolányi *Kínai kancsó*-jának alaphelyzetét.

Reménykedő várakozás érzelmi, anyagi veszteségbe fordul, amit a kárt okozó jótevő nem is tudatosít, a vesztesek meg a jóvátételre áhítózva, könnyeiket nyelve kicsinyítenek: ez a családi kincsként őrzött kínai kancsó pusztulásának drámája, ahogy a novella narrátora, a kárvallott pár háziasszonya elbeszéli. A vendégségbe hívott lovag Martiny alias Hatvany Lajos egy óvatlan mozdulattal a földre söpri a drága műkincset, és a háziak, azaz Kosztolányi és felesége a nagyobb támogatás meg a kárpótlás reményében törpítik kárukat, vigasztalják a baleset okozóját.

Kulcs-elbeszélés, mondhatjuk, de nem ismerjük, mennyire valós a történet és mennyire a képzelet szülötte, nem tudjuk Hatvany olvasói reakcióját sem. Tény, hogy közte és Kosztolányiék között a kapcsolat végig felhőtlen maradt. A novella szövegének sorsa viszont némi bepillantást enged az író műhelyébe. Az elbeszélés első közlésekor a *Nyugat*-ban még *Ribillió* címen jelent meg¹.

Miért változtatta meg Kosztolányi a címet? Általában a címadás a figyelem fölkeltesére hivatott és a lényegre tapint. *Sakk matt*. Ezt a szellemi viadalt ritkán játsszák mattig, a vesztesre álló fél reménytelen helyzetében kezet nyújt ellenfelének. A novella nincste-

len házitanítója rendre legyőzeti magát kenyéradója tehetségtelen, beteg fiától, ám eljön a nap, amikor cselből kialakított vészhelyzetéből mattolja megalázóját. *A kövér bíró*. Bíró rengeteg van, de a „kövér” jelző egyszeri, alkalmasint bonyodalmat gerjesztő tulajdonságról értesít. Gyerekek ezt a testi túlságot utálva meghajigálják a hájas embert, de amikor anyja megvendégeli őket, sőt gyerekkori, rájuk pontosan illő holmijukkal is megajándékozza a rongyosokat, fordult érzésekkel távoznak. „Csúfondáros irónia, vidám gonoszkodás észrevétlen siklik át fojtogató részvétbe – végül a szívbe csapó, az igazi érzés rejtett felmagasztalása... leheli arcunkba ... minden embersorssal való rokonságunkat” – így jellemzi Örley a novellát². Ezek a korai elbeszélések valami rendkívülit jeleznek előre: hol a minden napok alatt romboló, hol az ’eltitkolt erőket.

Később Kosztolányi címadó gesztusa módosul. *Piros köd*. A köd szürke, barátságtalan, lehangoló. De ha piros? Akkor megvesztegető színben láttatja a világot. A gazdatiszt fővárosi orfeumba viszi fonnyadó, divatjamúltan öltözött feleségét. A színpadi énekes egy kuplét énekel, és a gazdatisztnéra mutogat. Ettől kezdve a hervadó nő képtelen kacabajkákat aggat magára, haját festi, arcát rikitóra mázolja: férje csak meghatott részvéttel szemléli. A cím itt a csalóka szerepre utal, melyből kirí a szintelen hösnő. *Vakbélgyulladás*. A rutinműtéten átesett kishivatalnok sorsát kivételesnek érzi, megdicsőült állapotában fölötteseivel összevész, családját nélkülözésbe dönti. Ahogy Kosztolányi kinagyítja, Kovács János immár az altató kloroform mámorában él, s minthogy az író hőisével színes mellényt vásároltat, az új holmi pedig piros, a megtévesztés színe ötlük szemünkbe: maga a cím metaforaként fejezi ki a novella sorsfordító bonyodalmát. *Tailor for gentlemen*. A viseltesen öltözött tanár a nyaralóhelyen találkozik elegáns, hajdani tanítványával. Megirigyleti a választékos megjelenésű fiatalember ruháit, és tanácsára fölkeresi Schreinernt, a divatos, noha méltányos áron dolgozó úriszabót. De eltéveszti a házszámot, Schreiberhez jut Schreiner helyett, és járhat elfuserált öltönyben. Beletörődik balsorsába: úrnak születni kell vagy legalább a társadalmi leckét időben megtanulni. Ezt jelzi előre a cím, ami így a történet metonímiája. A novellista Kosztolányi címadása a közép-

pontba állított történetéstől a jelképes utalásig: a metafora, a metonímia felé fejlődik.

„Ribillió” az értelmező szótár szerint fölfordulást, lármát, ijedelemből támadt zűrzavart jelent³. Ez az utóbbi jelentés áll legközelebb a kárvallott, majd hoppon maradt házaspár balszerencséjéhez, de a novella csak a két ember közti vitákról, feszültségről ad számot. A Kosztolányi gondozásában megjelent *Pesti Hírlap Nyelvőre* a fölfordulás mellett többek közt nyugtalanságnak is értelmezi a szót, de az eredeti címnek ez sem megfelelő földoldása⁴. A kötetbeli közlés már az író purista, nyelvgyomláló korszakában történt, a címváltozást ez is indokolhatja, mint ahogy a *Vakbélgyulladás* korai címe *Appendicitis* volt. Ezt a szempontot erősíti, hogy a narrátor az első közlés Weiler Belláját később csak valakinek említi, így küszöbölve ki a történetből egy idegen nevet. Ezzel szemben purista gondolkodásának megfelelően Tarczay Valér neve változatlan a végleges szövegben. De még a műtárgy megnevezése is változik! Az első közlés vázáról szól: vajon ebben is a csak nyelvi szempont érvényesül? Nem lehetetlen, hogy el akart kerülni egy félreérthető képzettársítást, mely Sully Prudhomme versét juttatta volna az olvasó eszébe, *Az eltört vázá-t*.

Mindenesetre a címváltoztatás gesztusa a kései Kosztolányi novellisztikájában egyébként is tapasztalható szemléletváltásra vall, közeledésre az egyes esetre ámuló magatartásától, a drámai magtól az összefoglaló, lényegre utaló mozzanathoz, itt metonimikus megjelenítéssel. Föltételezhető, hogy a *Kínai kancsó*, a végleges cím aliterációja is megejtette az író, hiszen nyomatékosítja a figyelem fölkelését.

Van azonban a novellának rejtettebb műhelytitka is, és ez nem más, mint lovag Martiny életbeli modelljének személye. A fikció szerint a házaspár, pontosabban a férj is tett apró szívességeket a lovagnak, de életükben Martiny a javak forrása, a segítség kútfeje; egyszer házbérfizetésre ad kölcsönt. Kosztolányiék házvásárlásához a modell, Hatvany Lajos kezessége biztosította az ügylet lebonyolítását. Levendel Júlia 55,000 korona vételárról tud, ami Kosztolányiék akkori készpénzerejének több mint százszorosa⁵. Hatvany alakmásának

bemutatása a novellában legalábbis kettős értékű, hiszen érzéketlen a vendéglátóinak okozott kár megtérítésére. Az életben Hatvany Kosztolányiék folyamatos és fenntartás nélküli pártfogójának bizonyult. 1915 novemberében „hosszú tartózkodásra” hívta meg az író⁶, majd 1918-ban indított periodikája, az *Eszendő* szerkesztőjéül kéri föl, társszerkesztő Karinthy; később Thomas Mannék vendéglátásakor a társaság színezetét kölcsönzendő az együttlétnek, Kosztolányiékát, és csakis őket invitálja otthonába. Olvasta-e Hatvany a *Nyugat*-ban a *Ribillió*-t, és ha igen, fönnakadt-e személyes beállításán a szegény barátok gondjaira vak gazdag ember alakrajzán? Elképzelhető, hogy Hatvany a *Nyugat* irányításáért folytatott harcának kudarca és Os-váttal vívott párbaja után nem olvasta rendszeresen a folyóiratot, így a novella elkerülhette figyelmét, tapintatból pedig mások nem vilá-gosították föl. Ha viszont olvasta, alakmását nem vélhette vitriollal festettnek, hiszen az elbeszélés szerint többször is segített korábban szíveslátóin, akik a műtárgy pusztulását élőszóban jelentéktelen-nek minősítik, ezért lovag Martiny szörösszívűnek mégsem bélyegez-hető. Ráadásul a novella végén a férj őt már a tapasztalat fölötti hatalommal azonosítja. De vajon magát Kosztolányit fűtötték-e in-dulatok a novella első közlése idején? Jókai írja valahol, hogy a hála egy neme a gyűlöletnek.

Van Kosztolányinak egy másik, *A nagy család* című novellája, melynek főszereplője ugyancsak lovag Martini, a többi szereplő az ő családja. „Híres, régi család volt, valami különös vérből, a közép-kor titokzatos ízével, ott lakott egyemeletes házában, a kisváros kö-zepén.” Ez az expozíció már sejteti, különleges emberekről lesz szó. A narrátornak osztálytársa, a legkisebb fiú, nagyotmondó, mitomá-niás álmodozó, aki egy szép napon közli barátjával, hogy előző éjjel apjával a holdon járt. Amikor az elbeszélő közelebbről megismeri a családot, kiderül, a népes közösségből mindenki egyéniség, ám kö-zös vonásuk, hogy mind hazudnak. Minden tárgyukhoz történelmi legendát fűznek, a vendég kisleányt portugál kávénak magasztalt löt-tyel kínálják és mézbombonnak becézett krumplicukrot szolgálnak föl neki. Mindegyikük ritka tehetség; Géza bácsi Jókai álnéven írja híres regényeit, a lányok ünnepeket műkedvelő színésznők, az egész

kisváros csodálja és utánozza őket. Az apa, Martini lovag, itt még y nélkül, állandóan utazik, rejtélyes útjairól szólva uralkodói kapcsolatok ápolását sejteti, amíg érte nem jön két udvarias úr, aki börtönbe kíséri. A családfő kényszerű távolléte alatt a többiek zenéi tehetségüket élik ki, az osztálytárs év végén úszó és diszkoszvető díjat is nyer. Amikor az elbeszélő egyszer benéz kapujukon, együtt látja őket. „Ott ültek a holdfényben és hazudtak.”⁷

A kivételes tehetségű Martini-család a Hatvanyakkal azonos. Hatvany Ferenc festő, kiállított Berlinben és Párizsban, 1915-ben magyar állami aranyérmeket kapott, értékes műgyűjteményre is szert tett. Hatvany Bertalan József Attila és a Szép Szó mecénása, a költő egy-egy kiemelkedő verséért a 30 pengős tiszteletdíj helyett százat fizetett⁸. Hatvany Lajos mecénási szerepe közismert, kiváltképpen Adyt pártfogolta, de 1926-ban József Attilát is vendégül látta kastélyában. Hatvany Irén a hatvani birtokon gyakorolta művészeti gyámolítását; vendéglátását élvezte többek közt Czóbel Béla és József Attila. A „nagy család” kalandos sorsszerűségére jellemző, hogy a hölgyet az a Nagy Endre csendőrtiszt vette feleségül az oltalmazás szándékával is, aki utóbb Kenya vadászati felügyelője lett.

A nagy család szatíra, mindenképpen Hatvanyéké, és a *Kínai kancsó* kölcsönös visszfényében Kosztolányi elfojtott indulatait tárja föl. A korábbi történet, *A nagy család* epésebb, ebből az is következik, az író személyes hozzáállása a modellhez és környezetéhez utóbb kiegyensúlyozottabb lett. A novellák tárgyválasztásában rejlő érzelmi töltet azonban mindenképpen a társadalmi alávetettséget érző emberé. Mégis úgy ítélem meg, Kosztolányi tollát elsősorban a tollforgatók örökös íródeáki kényszere vezette, ez pedig mindig túlhangsúlyozza az élményt. Nem egyedülálló jelenség a világirodalomban. Például Stendhal *A pármai kolostor*-ban Sanseverina hercegnő alakját, aki a regényben nagyvonalúsága mellett nem különbözi az esendő vonásokat sem, az író régi szerelméről, Angela Pietragruáról mintázta⁹. De a Martiny–Hatvany párhuzamon kívül Kosztolányi műveiben is akad a személyes ismerős írói átmintázására példa. Így *Sárkány* című novellájában a hozzá igen közel álló költőt az alkotói fantázia felső fokán tessékelte írásába: Sárkány alias

Somlyó Zoltán mint epikus figura nyomorát a mitománia művészetével regéli pályatársainak. A kortársak fölismerték a modellt. Maga az érintett Kosztolányinak hozzá írt levele alapján újságcikkben cáfolta az azonosságot. Móricz úgy nyilatkozott, a levél ismeretében állíthatja, a modell nem Somlyó, hanem Kosztolányi vallomása alapján Zoltán Vilmos. Maga Zoltán Vilmos költő, de főként szorgos műfordító, elsősorban Tagore és olasz lírikusok, közülük is kiváltképpen Carducci érdemes tolmácsa.¹⁰ Neve gyanúsán kínálkozott kézbe, ugyanis 1929. június elején elhalálozott, ezért hírbe hozása ellen már nem adatott meg tiltakoznia. Még erősebb érv Somlyó Zoltán és „Sárkány” azonosítása mellett, hogy az *Esti Kornél* 5. fejezete színre lépteti Sárkányt, aki a cselekmény során Somlyó Zoltán korai stílusában fogant, dekadens versét szavalja el, és ugyanott a történetbe kapcsolja Kanickyt, ez a név pedig köztudottan Karinthy Frigyes takarta.¹¹

Sárkány és Somlyó Zoltán lényegi azonossága vitathatatlan, és az eset analógiásan nyomatékosítja lovag Martiny és Hatvany Lajos megfelelését is. Az alkotói eljárás mindenekelőtt az írói tapasztalat fölhasználásának imperativusára vall. De tagadhatatlan az is, hogy mindkét eredeti modellt, főként Hatvanyét, nyilvánvaló ambivalencia színezi. A *Kínai kancsó* és egyidejű novella-társainak címadása pedig az író lényeglátó, metaforikusan, metonimikusan kifejező gondolkodását szemlélteti.

Halotti beszéd és az Esti Kornél éneke

De kinek a siratója?

Kit búcsúztat, kit méltat halála alkalmából Kosztolányi? „Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék.” Ez a köznapis óhaj a versben, ez az egyszerű, mondhatnánk, tucat megnyilatkozás mintha azt sugallná, igazi átlagember siratójáról van szó, magának az embernek búcsúztatójáról. Így a *Halotti beszéd* Kosztolányi korábbi, Werfel-típusú, expresszionista részvét-lírájához volna társítható.

Ám erről az emberről a vers jóval előbbi szakaszában az olvasható:

„Ilyen az ember. Egyedüli példány.” Majd a költő a halott „egyetlen életét” emlegeti, és azt is írja, „milliók közt az egyetlenegy”.

Alkotáslélektani szempontból meggondolandó, születhet-e ilyen magával ragadó, töretlen remekmű az általános emberit megörökítő, jellegzetesen publicisztikai indítékból?

Ha Kosztolányinak Osvát Ernő halálának első évfordulóján, 1930. október 26-án, a *Nyugat* emlékünnepevényén elmondott és a folyóiratban november 1-én megjelent beszédét olvassuk, meglepő fogalmi egyezésekre, a szinonima szomszédságába illő kifejezésekre bukkanunk. „Se politikus, se fejedelem nem volt” – mondta, írta Kosztolányi, és így fogalmazott: „Itt hagyták nekünk.” A versben ez áll: „Nem volt nagy és kiváló / Csak szív, a mi szívünkhöz közel álló.” Az emlékbeszéd záró bekezdésében meg ez: „Nincs utódja. Századok múlhatnak, míg hozzá fogható akad.”¹² A költemény utolsó előtti szakasza így zárul: „Szegény a forgandó, tündér szerencse, / hogy e csodát újólág megteremtse.” A csattanó meg éppenséggel ez: „Hol volt, hol nem volt, a világon egyszer.”

Úgy gondolom, hogy a *Halotti beszéd* írása közben a költőnek minduntalan az ő atyai pártfogója jutott eszébe: ismeretes, hogy Osvátnak Kosztolányi volt a kedvence. Maga a költő írás közben, a poétika magasabb szempontjából, el akarta kerülni az alkalmi funerációt, ezért iktathatta szövegébe az Osváttól eltávolító, névtelen emberre utaló sorokat.

Mégis minden tisztességes igazságkeresőnek, az irodalom minden jogkövető kritikusanak föl kell tennie a kérdést: van-e egyáltalán példa egy-egy író saját életművén belüli allúzióra vagy éppen áthallásra, és ha igen, említhetünk-e Kosztolányi életművében hasonló összecsengést?

Ami a saját önidézését illeti, Babits *Restség dicséreti* című verséről kimutattam, hogy egy kéziratban maradt, befejezetlen esszéjéből érett pompás verssé. „Eszteendő óta feladatokban élek. A szabadságot nem ismerem, csak a felszabadulást, mint a befogott diák”: így kezdődik a torzó esszé.¹³ A vers, a *Restség dicséreti* pedig így: „Örök feladatban élek, / mint a befogott diák. / Nem ismerek szabadságot, / csupán fölszabadulást.” A versben fölhasznált mondat, nyelvi fordu-

lat számos.¹⁴ Arra következtethetünk, hogy a több műfajú írástudók vándorolhatnak, hűségesen egyszer kimondott eszméikhez, főként prózából versbe, ragaszkodva föllelt szerencsés kifejezésekhez, olykor rögeszmeszerűen visszatérő képzetek nyelvi alakjában.

Kosztolányi életműve is ad erre nem egy példát. Levendel Júlia vette észre a *Vendég* című későbbi, 1929-ben írt Esti Kornél-történet egyik passzusa képzeteinek, sőt frazeológiájának önutalását az *Ének a semmiről* egyik strófájában. Amikor váratlan és talányos látogatója fölajánlja Estinek, hogy újraélheti az életét, Kosztolányi alakmása így kiált föl: „Mi bajom volt nekem Nagy Sándor korában?... Mi a fene bajom volt nekem XIV. Lajos korában és a fáraók és II. Lipót korában?” Az *Ének a semmiről* így visszhangzik erre a részletre: „Pajtás, dalolj hát, mondd utánam: / Mi volt a mi bajunk korábban, / hogy nem jártunk a föld porában? / Mi fájt szivednek és szivemnek / Caesar, Napoleon korában?”¹⁵

A Kosztolányi ars poeticájának tekinthető *Esti Kornél éneke* néhány tirádája hasonlóképpen nőtt ki posztumusz megjelenésű naplójegyzeteiből: „Ne is higgy annak az írónak, aki állandóan ‚mélységről’ papol, s ezen a címen zavaros. Vajon csakugyan lenn járt-e a mélyen? Lehet, hogy nem is volt ott, s csak azért hordja bűvársisakját, hogy ne tekinthess szemébe, hogy alibit igazoljon előtted, hogy megtévesszen. Lehet azonban, hogy tényleg a tenger fenekén kotorászott, onnan fölhozott egy mesés iszapot, bemaszatolta magát vele... Minden remekmű mélysége hasonlatos a tengerekhez, melyet csak a felületen észlelünk vagy inkább sejtünk, a ragyogó fölszínen, a türemlő, játékosan illanó hullámokon...” – írja 1930. március 18-án. Két évvel később rögeszme-szerűen tér vissza a gondolat, miszerint „csak a fölszín a szép”, mert, úgy-mond, csak „egy marék sarat” hoz a bűvár a mélyből. Sőt: „Nem vetted ész-re, hogy a bűvár a vaskos öltözkéiben milyen kevésbé emberi a roppant sisakjával, tág üveg-szemével, széles pofájával milyen nagyképű? Minden bűvár nagyképű.”¹⁶ Az *Esti Kornél éneké*-ben így elevenednek föl a naplójegyzetek: *Mit hoz neked a bűvár, / ha fölbukik a habból? / Kezébe szomorú sár, / ezt hozza néked abból. / Semmit se lát, ha táncol / fényes vizek varázsa, / lenn nyög, botol a láncból, / kesztyűje, mint a mázsa, / fon-*

toskodó-komoly fagy / dagadt üvegszemébe. / Minden bűvárnak oly nagy / a képe. Majd így folytatja: *Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység / és mily tömör a hígság / és mily komor a vígság.* Babits az *Esti Kornél*-ről „Könyvről könyvre” rovatában felemás szívú kritikát írt, a művet „költői atlétiká”-nak nevezte, ötleteit „kissé üresek”-nek bélyegezte, és szerinte az író „a semmiséget nagygyá teszi”.¹⁷ Kosztolányi verse pamfletisztikus válasz az *Atlantisz* költőjének, mint ahogy jegyzetei is már neki szóltak azért, mert nem akart kiállni mellette az Ady-revízió idején. Amikor *A Tollban* megjelent Adyt bíráló írása¹⁸, Kosztolányit rögtön támadták, mire ő megkérte Babitsot, keljen védelmére, de Babits erre nem vállalkozott. Kosztolányi fiának, Ádámnak személyes közlése szerint apja ekkor azzal fenyegetődött, hogy közzéteszi ifjúkori levelezésüket: tudvalevően az idő tájt küldött missziliseikben kölcsönösen gyalázták Adyt. Babits értesült a fenyegetésről, és, ezt Gyergyai Alberttől tudom, öngyilkossági szándékkal ki akart ugrani az ablakon, úgy tartották vissza. Kosztolányi nem váltotta be fenyegetését, mert, ugyancsak fia emlékezete szerint, úgy vélte, ez a lépés Babitshoz fűződő barátságának végét jelentené. Nem sokkal később Babits egy hírlapi interjúban úgy fogalmazott, Kosztolányi elsősorban egy káros divat, az irodalmi messianizmus ellen emelte föl szavát, és ez helyes, még akkor is, ha Ady-bírálatá túlzó.¹⁹ A naplójegyzetek tanúsága szerint azonban a nyilatkozat Kosztolányi megbántottságát nem oldotta föl, az *Esti Kornél*-ről írt kritika pedig sebét fölszakította. Ezért az *Esti Kornél éneké*-t, a Hatvany-esethez hasonlóan, egy elfojthatatlan indulat drámai forrójának kell fölfognunk.

Rejtettebb a szövegáttűnés két másik Kosztolányi-írás közt. A *Szellemidézés a New York kávéházban* című szonett záró tercettjének befejező sora Osvát szellemét idézi és így szólítja meg: „hadd lássam egyszer még, örökre sértett / gyászomba, rég eltűnt, fényes kísértet / vezérkedő, roppant szemüveged.” A *Nyugat* 1929. december 1-i számának élén megjelent egy névtelen, emelkedett hangú Osvátot búcsúztató cikk. Ki írhatta? Réz Pál fölhívja figyelmemet, hogy emlékiratában Gellért Oszkár magának igényli a szerzőséget azzal az árnyalással, hogy Móricz és Kosztolányi átnézte, jóvá is hagyta

az írást, bár épp az utóbbi tanácsára került a szövegbe a következő mondat: „Linnéje volt magyar virágok flórájának.”²⁰ Csakhogy Gellért emlékirata közléseinek hitelességében már publikációjakor tamáskodott az irodalmi élet. Én úgy látom, hogy Kosztolányi közreműködése több, erősebb volt a nekrológban a Linné-párhuzamnál. A cikk kétszer is a *Nyugat* „vezérének” nevezi az elhunyt szerkesztőt, előbb az „igazi vezér”-nek tisztelve, utóbb a befejezésben: „Éles szemüvege tovább is rávillog kéziratainkra, ítélete parancs marad, a hallgató vezért tovább követi a sereg.”²¹ Nemcsak a cikk megelevenítő alakrajza árulkodik az *Édes Anna*, a *Pacsirta* és sok novella írójának kezejárásáról, hanem teljesen valószínűtlen, hogy Kosztolányi idegen szöveget vett volna át szinte szó szerint szonettjébe. A saját tulajdonát vette vissza.

Ha meggondoljuk, milyen hangnemben idézi meg Kosztolányi versben és prózában, gondolva az *Osvát Ernő a halottas ágyon* című költeményére és hosszú emlékbeszédére, az atyai barát szerkesztőt, és, noha maszkban, milyen alakot mintáz Hatvanyról, lelkileg földolgozatlan dacáról, megalázottságáról tanúskodó magatartását nem kicsinyelhetjük, a fullánkot soraiban észre kell vennünk, mint ahogy az *Esti Kornél éneke* drámai kitörés, ríposzt Babitsnak.

EGY HIMNIKUS KÖLTŐ

(Hajnal Anna költészetéről)

Minden íróra halála után purgatórium vár: a feledés sötéte, a félreértések tüskebokra, esetleg a hamis dicsőítések görögtüze. Aztán esztendőök, néha évtizedek múlva fölszáll akár a bálványozás egébe. Hajnal Anna harminc éve nincs köztünk, és a szófordulat nemcsak halálára, hanem az irodalmi életbeli hiányára utal.

Igaz, már Hajnal Anna életében a költőtárs és barát, Vas István „fellebbezést” tett közzé a még java erejében alkotó, de számon kívül maradt költő ügyében.¹ Hajnal Anna addigra óborrá érett művészetét csönd vette körül, holott pályakezdőként Babits maga fogadta be a *Nyugat*ba, ahol 1933 és 1938 között tíz versét közölte. Babits ugyan még három évig élt, de akkorra már megindult az *Argonauták*, és Hajnal Annát odakötötte társszerkesztői gondja.

Költői tehetségét Babits pedagógusszemmel ismerte föl, amikor a szabad versekkel kopogtató Hajnal Annának azt tanácsolta, írjon inkább kötött formákban. Mindamellett a tehetséget bátorítandó, a rögtön publikált négy versből kettő noha rimes, ám *parlando* szabad vers. Miért vélte úgy Babits, hogy Hajnal Anna poézisére szabottabb a kötött forma? Érveit nem ismerjük. Talán mire a költő pályáját áttekintjük, valószínűsíthetjük szempontjait.

Valamennyi a *Nyugat*ban közölt vers a lírai én megnyilatkozása, amit átjár a természetközelség élménye. A *Nyugat*ban később olvasható verseit az idill igézete élteti: hol a múltból kibontakozó emlékép, hol a tapasztalati jelen érzékletes jelenségei vagy éppen érzelmeinek kiáradása. Első füzetének (*Ébredj fel bennem álom*, 1935) kritikusaként, a tehetséget elismerve Török Sophie a kemény és itt-ott csikorgó formákból hiányolja az egyéni mondanivalót², de a *Himnuszok és énekek* (1938) már érett költőt tár elénk. Önarcképnek beillő, nagyszerű cím! A kötet verselt ujjongó életigenlés pezsdíti, természetimádata panteista, de korántsem tárgyaltan. Tekintete számba

veszi a fészekből kiesett fecskefiókát (*Mint a fészekből kiejtett*) és észreveszi, hogy „jégvirágból / felnőtt körém egy édes erdő” (*Tél*).

Korai költészete a fiatalság ősi forrásából táplálkozik elsősorban, a szerelemhől, a vágyból, boldogságból és a boldogság szünetjeleiből, a lelki élet szeizmografikus képét rajzolva ki. A rajongó párkapcsolat maga is ének, a fölfokozott személyiség kiáramlása. Ugyanakkor ezeknek az énekeknek a költője egynek érzi magát a termő és teremtő természettel. Szerelmeséről úgy szól, mint a legvonzóbb vonásait mutató természetről: „néma nevetésed mily varázs / mint tüzes pipacs virágzó parázs, / hogy arcod izzik tőle, mint az ég, / ha a szürke, tompa napból már elég, / s az alkony minden tündérit ígér, / mi emberszívbe s éjszakába fér” (*Tegnap anyám előtt dicsértelek*). A tenyészetet viszont antropomorfizálja, emberarcúnak eleveníti meg: „Tágul a fény édes köre, / délben az árnyék rövidül, / egyre előbb mosoly süt rám / mind áttetszőbb napok mögül” (*Tavaszi himnusz*). Megejti a látvány változatos gazdagsága, mégis oly mértékig vallo-másos poéta, hogy költői képeit is a kivételes tapasztalatoknak kijáró magas hőfokon különösnek tanúsítja. Így egy-egy a valóságból kiinduló benyomása a természet misztériumaként jelenik meg: „A köd megette mind a hegyeket, / s a bénult folyókat kiitta mind / a parti héjból, mint az osztrigát / szürcsölte lomha étvágya szerint, // és jóllakottan elterült a szörny, / végighevert a dermedt réteken, / megfojtva már a lámpa és a hold, / s álmában végez veled és velem” (*Tél*). Aki így éli át környezetét, az eleve a rendkívüli, az ünnepi beállításában szemléli, márpedig az ünnepies a himnusz transzcendens látásmódja, minthogy műfaja maga is ünnepi ének. Hajnal Anna bármennyire szenzuálisan lát, épp ez az elragadtatott magatartása biztosítja egyéni, különálló helyét a magyar líra realizistikusan ábrázoló eljárásai közt, gondoljunk Jankovich vérbő és Jékely, Takáts színes életképeire, Kálnoky vonzódására a bizarrhoz, Rónay György táj- és zsánerfestő harmóniájára vagy József Attila, Vas István intellektualizmusra. De ahogy nemzedéktársai is eljutnak a valóság nyugtalanító vagy titokzatos vetületeihez (József Attila: *Ha a hol süt...*, *Medáliák*), a tapasztalat pittoreszk sugallataihoz (Weöres: *A Bab el Mandebe*), a történelem fenyegető grimaszaihoz (Vas István: *Há-*

rom császárszobor), a nagyszerű tanúságtételek fenségéhez (Rónay György: *Rilke sírja*), Hajnal Anna is megteleíti kitüntetett irodalmi helyét. A természetnek és a szerelemnek egyaránt áldozva, csodalátó elragadtatása a mindennapi tényekben mintegy újjászületve társul eszmélkedéssel. „Magasan szálló költő, de hasonlataiban mesterien búvik meg az apró megfigyelés, mely a valósághoz köti bizalmasan, személyessé avatja az élményt és emberi meleget lehell” – írja 1938-ban, de az egész jövőendő poétikájára érvényesen Radnóti Miklós.³

A himnuszalköltő szemlélete a hozzáállásnál jóval több: szinte életforma túl a bármennyire is érzéketlen tényeken, a részletek észrevételén olykor a megidéző képzelet tartományában bókászva: „mi marad? mester, mi marad? / úgy járunk a széljárt mezőkön / mint holdkórosok a tetőkön / a tenger-messze ég alatt” – olvassuk *A költőnő szól* elvárásolt soraiban.

Szembeötlő, hogy Hajnal Anna rögeszmeszerűen meghívott motívuma nem a nap vagy a hold, nem az erdő vagy a rét, hanem az eső. A nap és a hold jelenléte szemhatárunkon kiszámítható, erdő, mező határa tudható, de az eső nagy úr, uralkodási ideje rnegjósolhatatlan, ha úgy tetszik, végtelen, ezért Hajnal Anna szemléletére a romantika visszfénye vetül. Számos verset írt. az esőről, az esőhöz, természeti világunk őseleméhez, pályája delelőjén éppenséggel a pusztító ciklonokhoz. Ahogy versbeszéde sok költőtársánál gyakrabban szakozatlan, vagy ha mégis strófákba rendezett, ezek jobbára nyolcsorosok, nem négyesek. Azaz: az elemi erővel áradó eső rokonai. Máskülönbén a *Ciklonok* verstípusként szemlélteti, hogy Hajnal Anna ösztönös lírikusból tudatos alkotóvá érett: metaforákra érzékeny látásmódja a himnikus áradás sodrában immár disszociációs képzetfűzéssel bontja ki a látványt látomássá, és eljárása során nemegyszer fantasztikumba hajló részletekkel dúsitja: „Köves, messze síkságon túl, / felhőülte síkságon túl, / éjjel nagy sóhajok szállnak, / éjjel nagy fúvások járnak, /óriás nők arra járnak – – – / óriás nők ott leülnek, / keresztbetett lábbal ülnek, / összefont karokkal ülnek, / összehajtott szárnyal ülnek...” (*Ciklonok*). Ez az ősköltészeti ráolvasás hangja, a természettel egy ember profán litániája. Párhuzamos gondolatritmusai megjelenítik költőjének

belátását, hogy ez a poétikai eljárás kiválóan alkalmas a himnikus lelkiállapot kifejezésére.

Pályájának egy rövid időszaka indirekt bizonyítással győz meg arról, hogy poétikájának hiteles magatartásformája egyedül a himnusz-költőé. A hivatalos elvárásoknak ugyanis Hajnal Anna sem tudott ellenállni, akárcsak, tisztelet a kivételeknek, még sok nemzedéktársa, és megpróbált a szocialista realizmus szellemében írni, előbb a vidéken megélt ifjúkor epikájának alakjában (*Füzes*, 1948), majd didaktikus költeményekben, sőt ódáiban. Még kompozíciói is kirajzolják kudarcát: ezek a szakozott versek a retorika Hajnal Annától idegen fejtegetéseivel tagolják a mondanivalót.

Átmeneti korszaka után ismét magára ölti a személyiségéhez illő ruhákat, a természeti motívumokban fölbuzgó szenzuális éhséget, a himnikus előadást. Az *Esők, szelek, csillagok* (1956), majd később a *Szertelen nyár* (1963) kötetek már címválasztásuk előrejelzésével hitelesítik, hogy Hajnal Anna ura műhelyének: tudja, hogy a természetben van otthon, és azt is, hogy költői önmagát a közbeszéd korlátain túli fordulatokkal közölheti igazán. „Ez a természet nem a mi megszokott környezetünk” – írta róla találóan Kálnoky László, és hozzáfűzte: „valarmi örök körforgást, szüntelen megújulást sugallmaz ez a költészet.”⁴ Csakugyan, egyre gyakrabban dústítják Hajnal Anna verseit ugyan a valóság illúzióját keltő, ám talán sose látott növények (*Kaoba-fák*), valamint a hétköznapijaiba sose tévedő élőlények, mint amilyen például az ősló. (*Vad ló...*).

Ezek a furcsa, a tapasztalat végvidékeiről fölidézett motívumok már élethelyzetek, lelkiállapotok olykor lidérces látományai az időződő költő tollán. A *Jaguár készülődik* a szorongás határhelyzete érzetének megkapó kivetítése, a *Leviatán* az irracionális halálfélelem fenyegetettségének sugallatos kifejezése a himnuszokon kialakított, disszociációs képzetrajzás eljárásával: „Forgatod szemcsés nyelvedet / neked mindegy, élve vagy holtan / lengünk a sodró víz felett, / vagy örökké egygé omoltan / örölnek sós, kásás hegyek.”

Lírája következetesen tükrözte személyes életét. Ezt bizonyítja, hogy amikor egy közös élet után magára marad, a veszteség, a gyász poétikája leképezi a himnikus életforma megtöretését. Tragikus jaj-

kiáltások zilálják szét, fragmentálják, dramatizálják az énekelhető versmondakat, és ez a művészi alkotás diadala az élet esendősége fölött: „Víz, víz folyik szememre, / el-kifolyó szememre, / husom kékülve sápad, csontom el-leválik / lehet az, hogy szerettél? / de élsz! a jó szobában, / zokogsz, de lámpafényben! / kezdedben toll, leírni / hogy sírsz, hogy hallasz engem.” (*Lehet ez?*) Megjelenítés és látomás egymást erősítő váltakozása himnikus erejű egy antihimnikus szituációban. A dikció a belső beszéd párját ritkító hitelével szól. A sirató beszédhelyzetét emeli a *Tiszta tiszta tiszta* a rekviem magasságába. Ahogy a sorozatosság: szekvenciák, párhuzamos gondolatritmusok, nyers kiáltások naeniává, siratóénekké variálódnak. De alkotóként még innen is tovább tudott lépni. Alighanem utolsó verséül, kórházi ágyán írja meg, írja le a halált osztó kórt és betegként szembenézését az élet peremén. „A repeső áhítat és ámulat – így ír a versről Várady Szabolcs, majd folytatja: – ezúttal annak a gyilkos energiának, növekedésnek, pusztító életerőnek szól, amely tulajdon testében burjánzik.”⁵ A kezdősorot nyilván utólag címéül viselő vers így indul: „legkezdetből növekvő kis kód: besűrűsödni! / pont testben hő magányban / lüktetve, megfeszülve / csak nőni! nőni! nőni! / tágitva védőburkát, / a befoglalt, határolt, / épülő birodalmat, / homorú s domború közt: / megnöve nő lakása?” És így végződik: „de akkor hívó szóra? / csontok közül kiszáguld, / csattan majd, úgy kibomlik / mint ejtőernyő szélben / mint vászon? mint vitorla? / mily levegőegyekbe / csendesül foszló árnya.” Az olvasó habozik, mit csodáljon inkább, a kóros folyamat pontos rajzát vagy a fölülelmelkedésre is képes lelkierőt, mely túlmutat az ítéletét szenvedő testen.

Nyomatéku, emlékeztető összegzésül egyik első olvasásra egyszerű versével szemléltetem, milyen pompás művésze volt mesteriségének: „Ő tél, amelynek titkos heve van! / mohák ragyognak réz-zöld *hevületben*, / a párás fészkekben sárgán ülnek ők, / kis kelyheik még csukva, *lendületlen*. / Hüs, gyenge, sárga száruk nem remeg, / nem érte szél. Ajkuk még *mozdulatlan*. / Reggel kinyilnak, megleng kis szívük, / s a napban állnak fényes *bódulatban*.” (*Februári kan-kalinok*). A rím szimbolikájával összhangban a télen érlelődő tenyészetre utal a *hevületben*, visszhangja a vegetáció előttre célzó *lendü-*

letlen, míg a *mozdulatlanra* a kibontakozást érzékeltető *bódulatban* rímel. A sorvégek összecsengése lényegi foglalat a tenyészet folyamatának, ugyanakkor a rímek hangtani ellentéte. a magas és a mély hangoké a téli nyugalom és a tavaszi érés ellentétét sugallja. A befejezésben rezzenésnyi alkonyatként árny suhan a flóra fölött: ennyi, a természet irracionálisául a fauna, egy nyúl jelenléte.

Poézisének csúcsairól mérlegelve Hajnal Anna költészetét, Babits tanácsát igazolva látjuk. Korán megmutatkozó kettős vonzalma a teremtő természet és az érzékletes részletek iránt, mindez pedig egy erősen lírai alkat magatartására hangolva aligha fejeződhetett volna ki sokatmondón a személytelen kollektívum formanyelvén, a szabadversben. A kötött forma a rímelésnek is inkább teret ad, bár Hajnal Anna a sorvégi összecsengést, vallomásos mondatfűzéséhez illőn, úgy alkalmazza, ahogy szeretett mestere, Babits fogalmazta meg Kosztolányi-nekrológiájában: ha úgy nő ki a sor végén, magától, mint ágon a virág.⁶ Mindamellet megfigyelhettük a kankalinos versben, hogy milyen leleményesen képes kompozíciós szerepet szabni a rímekre. Áradó himnikus dikcióját épp a kötöttségek: sorzáratok egymásra utalásai, ismétlések, gondolati párhuzamok erősítik zuhatagos fortissimóvá; erre a mellérendeléses szabad vers nyájként haladó sorai alkalmatlanok.

A ROMANTIKA ÖRÖKÖSE

(Jékely Zoltán lírájáról)

Verseit kamaszkoromban az *Új magyar költők* II. kötetéből ismer-tem meg. Az antológia *A tanítás problémái* sorozatban jelent meg, és első kötetét, akárcsak a sorozatot Vajthó László szerkesztette. A József Attilával kezdődő folytatást Makkai László válogatta. Jékely Zoltán versei, emlékezetem szerint *A marosszentimrei templom-ban*, a *Tücsök*, *Pisztrángbalett*, *Így jött az éjszaka* és, ha memóriám hiteles, ott volt a fenséges *Csillagtoronyban* is, megigéztek, magukkal ragadtak.

A könyv 1937-ben került forgalomba, de az én kezembe csak három-négy év múlva jutott. Zöldfülként még nem tudtam megnevezni a rendkívüli hatás poétikai okát, bár érett fejjel sem könnyű szétszálazni egy esztétikai élményt. A Jékely-versek hatását jó ideig első-sorban a vallomások önkifejezés, az elégikus érzések elemi áradásában láttam, noha nem voltam vak arra sem, hogy ez a konfesszionális líra, akárcsak a nagy romantika, a létproblémák egén dörömböl.

Aztán elolvashattam Jékelynek a *Nyugat* 1938. évfolyamában nagyszerű fordítással is nemesített esszéjét Jules Laforgue-ról. Jékely kevés kritikát, még kevesebb tanulmányt írt, ezért a Laforgue-nak szentelt portrét eszményképe előtti főhajtásnak tekinthettem. A költő emberarcú világfájdalmát, félálomi látásmódját, a „ködös tér és időmélységbe” ívelő látomásait méltatta, és a francia Reviczky-nek mondta.¹ De Halász Gábor a második Jékely-kötet kritikájában is Reviczky szelleműjét észlelte.² Tegyük hozzá, pályakezdésében Kosztolányi érzelmesebb verseinek hatására utalt maga Jékely.³

A Laforgue-portré sem csupán Reviczky rokonaként idézi meg a francia poétát: spleenjének ironikus ellenszerül nagyítja ki lírájának modernkori motívumait, gyárkémenyeket, internátusi hálószo-bákban fölhangzó hörgőhurutokat, egészségügyi statisztikákat, sőt meghökkentően naturális képként a kitépett, véres mandulához

hasonlított, öszvégi napot. Laforgue világfájdalmát csakugyan szervesen ellentételezi szkepsze, ahogy a korabeli élet jelenségeit úgy veszi szemügyre, mint visszatetszést keltő rovarokat. Már kortársa, Remy de Gourmont írta róla: „Két törekvés küzd egymással benne, az élet szeretete és az élet megvetése”, majd gondolkodásáról azt vallja, Laforgue szerint az élet semmi és minden, abszurd és nagyszerű, továbbá hangsúlyozza, az ő iróniája éleslátás.⁴

Ha Jékely költői énjének arcvonásait tapogatva ifjúkori eszményképe portréjának némely hasonlóságában ismertünk is rá, ki kell emelnünk, az erdélyi költő, lévén erdőjáró, horgászó ember, természetközeli tapasztalatai korántsem egy velejéig kiábrándult lélek ellenszerét jelentik az érzelmek netán túlhabzó hullámaival szemben, hanem a tárgyak, a jelenségek közvetlenségükkel, olykor révületre késztetve, nemegyszer a groteszkre is fogékony alkatának panteizmusáról tanúskodnak.

Első kritikusi közül Weöres a halál megbabonázottjának érzekelte,⁵ de Szerb Antal mára „valóságnak és enyészetnek olvadó és édes harmóniáját” élvezte soraiban, és mindezt „a tiszta költészetként” dicsőítette.⁶ A pályakezdő Jékely költői világa a gyermekkor és az ifjúság beszédes emlékképeinek lírai enciklopédiája. Elbeszélő vénája már most is élteti ezt a múltidézést. A *Pisztrángbalett* születéséről fölfedi, hogy az élmény 1922 és 1924 közti időszakból, a székelyföldi Erdőfűlén töltött nyár élménye. Ott folyt a molnárház előtt a pisztrángokban bővelkedő Kormos patak, ott csodálta meg holdas estéken „a pisztrángok valamiféle rituális ugrándozását”, ezt a tapasztalatát azonban csak 1935-ben, Pesten örökítette meg.⁷ *Most már csak a pisztráng van ébren, / cuppogó, vad éhségtáncba kezd; / holdas felszínen, kékes vízfenéken / cikázik a sok vérespettyű test.* Az emlékezés messzi távolából micsoda hallucinatív erővel varázsolja eléink a pisztrángokat, amint alkalmasint éjjeli lepkék után ugrálnak ki a vízből, és csobbantják meg a habokat. Weöres ezt a múltba révedő poétát sorolhatta a szentimentális, preromantikus költők utódaihoz; nem kevésbé igaz, amit ezekről a sugallatos lírai emlékképekről Szerb Antal úgy fejezett ki, „ez a költő nem szavakat, hanem dolgozat írt.”⁸ A fiatal Jékelyt mintha bűbáj érte volna, úgy vonzzák jele-

néből emlékképei a regés Erdélyben megélt sejtelmes hajdani élet-helyzetek, jelenetek felé. Erről a magatartásról joggal írta ugyancsak Szerb: „Költészete zárandoklás egy elvesztett birodalom felé.”⁹

Az első kötetek Jékelyje modern rapszodoszként a voltakról énekel. De az ő „hősei” egykori érzékelhető környezetének szereplői, részesei gyakran a szabad természetnek. *A Bükkösön most rőzsét gyűjtenek, / görnyedeznek az enyedi szegények:* így kezdődik az *Enyeden ősz van*, köznapi, jóllehet kinagyított helyzet leírásával; *Fejünkre por hull, régi vakolat, / így énekeljük a drága Siont:* ez *A marosszentimrei templomban* nyitánya, egy falusi istenházabeli pillanatkép heroizált pátoszával hangolja rá az olvasót, hogy ne álmélkodjék, ha Isten is a daloló hívek sorát erősíti. Jékely művészi hatalma már ekkor az élethű részleteknek félálomi sugárzásba emelő, mégis lenyűgözően megjelenítő erejében rejlik.

Pontos helyzetrajzzal intézi óvó szavait kölyökmacskájukhoz: *bármit izen az éj, ne higgy neki; / maradj nyugton az ablak könyökében.* (*Intő szavak süldőmacskánkhoz*) Ez a macskafi pontosan látható. De amit nem is lát, csak elképzei, még azt is érzékletességével együttérzésünkhöz szóló látománynak festi, így azt, *hogy miről is hagyakoznak a régi / gyökérfoglalatú szívek s szemek.* (*Napfürdő a temetőben*) Ki mondja meg, ilyen magnóra fölvehetetlen „hagyakozások” váratlan, tapasztalaton túli realitásukkal hatnak, azzal, hogy a testrészek a földben gyökér-foglalatúak vagy szinte álombeli képzetársításukkal? Az Elhagyott lakások siratásában akad olyan leleményű jelzője is, melyet még senki sem írt le és ami valósággal egy történet távlatát nyitja ki: *a hegyrefutó, görbe-fájú kertben, / a sírdombon négy fenyő citeráz; / hideg szél fú, nem jár a Mikulás, / a nyúlfogó havon angyal se lebben...* A kert jelzői, a „hegyrefutó, görbe-fájú” maguk is egyszerűek; ami a havat illeti, írták már le süpedőnek, térdig érőnek, de „nyúlfogó”-nak még sose! Pedig mennyire valóságközei a látvány: ahol hosszúlábú rőt vad átgázolna, abban a hóban elmerül a tapsifüles bocskora, és maga ez a kép halálos hülésének tragédiáját is sejteti.

Ezek a mozzanatok, részletek a mindennapi képzeteknél előérzetesebb jelentéstani holddudvarukkal a természeti dimenziókat sajátos

törvényű álomba hosszabbítják meg. Idézett, vallomásos interjújában Jékely föltárja, hogy huszonéves korában álmairól rendszeresen vezetett naplót, és álmainak jelképes matériáját fölismerve, ezek később verseibe, sőt novelláiba is átkerültek.¹⁰ Csakugyan még az emlékezéssel előhívott, csupán a tényvilághoz tartozó emlékképeit is át-
 itatja az álmok sejtelmessége: *A falióra nyolcra vert. / A felhő temetőbe száll. / Lila homályba hull a kert, / nyirkos füvet vág a halál. (Gyermeki alkonyat)* A baljós, szívdobogtató emlékkép túlnő a föltámasztott benyomáson: a létezés borzongató mélységeire döbbszent. Épp ez a példa juttatja eszünkbe Jancsó Adrienne-nek a költő utolsó napjairól meg az utolsó utániról írott emlékeztetését. Tanúságtételéből tudható, Jékely gyermekkori szívbélhártya-gyulladásra következtében súlyos szívbaja alakult ki, ami nyilván szorongásos, anginás bántalmakban is jelentkezett.¹¹ Félelmeinek, világfájdalmának megnyilatkozásai ezért nem annyira a spleen divatából erednek, hanem egy igazmondó írástudó hiteles önfényképei.

Mindamellet az is igaz, hogy ezt a szorongást emelte már korai lírája a metafizikai eszmélkedés magasába. Nem kell lírájának ebben a vetületében tételes bölcselkedés, még kevésbé rendszeres filozófia leképezését fürkésznünk: egy szenzuális alkat tapasztalatain átszűrte és az egyes ember aggodalmánál egyetemesebbé érlelt gondjáról van szó. *A marosszentirnei templomban* a hívek csoportképétől (*Tízen vagyunk: ez a gyülekezet*) így jut el addig, hogy Istent is a tablóba illessze: *tizenegyedikünk az árva pap, / tizenkettedikünk maga az Úr*. Bár a megfogalmazás lehetne csak a szellemi jelenlétre utaló nyelvi fordulat, az olvasói képzelet érzékletes, és valami módon észleli a hatalmas tizenkettediket. A csattanó aztán a pusztulás metafizikai rémképét történelmivé erősíti föl: *s velünk dalolnak a padló alatt, / kiket kiirtott az idő gazul*.

A Fönnvaló megidézése, a rémképek közösségivé tágitása és történelmi perspektívába helyezése romantikus rokonságra vall: gondoljunk Victor Hugo, illetve Vörösmarty költői fantáziáira. A metafizikaivá növekedett rémület mesterfokú kifejezése a *Csillagtoronyban*. De még ez a galaktikába ámuló rapszódia is táplálkozik az erdélyi évek élményeiből. *S róván megúnhatatlanul a kört, / szinte érzem,*

hogy hömpölyög, szuszog / s dőcög sómalmi-ló útján a Föld. A költő így ad számot a motívum születéséről: „Ma már kevesen érthetik ezt a metaforát... Pedig a parajdi sóbányában szomorú gebék szoba nagyságú körben forogva húzták föl a mélyből a sötömböket...”¹² Halász Gábor így lelkesedett annak idején magáról a költeményről: „A csillagokról szóló ének közvetíteni tudott valamit a lélek legbel-sőbb metafizikai döbbenetéből, a pascali iszonyatból a végtelenség előtt.” Kritikáját így zárja: „Ha a hangulatok elégiáján győzedelmeskedni tud az indulatok ódája, Reviczky Vörösmarty, költőnk jövője biztosítva van.”¹³ Más szóval a szentimentalizmuson a romantika, márpedig ez ejt meg, ez sodor magával Jékely nem egy versében.

Jékely itáliai és franciaországi útja a megrendülten ámuló ember szemléletét más élmények fénytörésében mélyíti el. Az élet tényei hatása külföldön lehet új természetű, de nem kevésbé erős, mint az erdélyi emlékeké. Amikor vonata a Piave és a Tagliamento vízfolyásának vidékére, véres világháborús csaták színhelyére ér, a maga korabeli életre jellemző látvány ragadja meg: *Az asszonyok lent integetve mostak / s mosdott tükrében a hajnali Nap. (Túl a Karsztton)* De a hétköznapi helyzet után szeme lesz és micsoda érzéke a világtörténelmi fenség és a naturális groteszk együttélésére: *s kis piacon visszhangzott énekem, / hol kölykök ültek meztelen fenékkal / kétezeréves nagy sírköveken. (Kóborlás Itáliában)* Hasonló kontrasztot él át Párizs híres díszkertjében: *A pázsiton, nem messze tőlem, / a forgó öntöző pereg-pereg l s gyöngyös vizét George Sandra szórja bőven... (A Luxembourg-kertben)* Párizsban is megéli, akár csak Itáliában, a zajló élet és a beszédes múlt társbérletét: *Jaj, Párizsban mennyi élet s halál van, / mennyi hús-vér fent s mennyi csont alul! (A nagy temetőben)*

Költői vénája éppúgy buzog külföldön is a *couleur locale* ígézetében, mint otthon, poétikájában mégis élesebben rajzolódnak ki bizonyos vonások. Mindaz, ami erdélyi tárgyú verseiben egyénen túli lidércnyomással, olykor kozmikus rémülettel nyomasztotta, olasz és francia földön született költeményeiben átváltozott a história nyugtalanító élményévé, a térbeli végtelenség aggodalma az időbeliség furcsa, aggasztó benyomásává. És történt vele még valami, amit

Chiavariban elégiája megfogalmazott: *Aki siratni akarja hazáját, / utazzék tőle mennél távolabb*, hogy aztán eszmélkedését gnómává faragja ki: *A megtett úttal egyenes arányban / hatalmasodik bennem otthonom... (Tengerparti elégia)* Jékely Erdélyben gyerekkorába sóvárgott vissza, Pesten Erdélybe, külföldön Magyarországra. Rónay György a *Tilalmas kert* című kötetről írva kereken kimondta: „Jékely Zoltán lelki életformája a nosztalgia.”¹⁴ Lator László pedig ezzel a lényegre tapintó meglátással nyitja egyik Jékely-tanulmányát: „Ki tudhatná, hol volt Jékely Zoltán igazi otthona? Akármit írt, verset, prózát, mindig ott érezni mögötte az elvesztett otthonokat...”¹⁵ Évszázadok mélyéről jelenébe szólította ugyan már ifjúságának nagy természetű dandározoit (*Kalotaszegi elégia*) éppúgy, mint jeles honfitársait, így Kosztolányit (*A halál ünnepén*) vagy éppen a fényes március későbbi mártírját (*Vasvári Pál nyomában*), de mindez énjének kiterjesztése volt a megdicsőült egyéni, utóbb nemzeti múltba.

A múltba álmódás azonban külföldön, letűnt korok többféle arculatával szembenézve más dimenziót kapott. *Múlt életem emlékjele vagyok* – írhatta 1939-ben (*Az árva orángutáng dalai*), de a határon túl ráébredt arra, a visszaálmódás jóval több idegállapotnál: találkozás akár a személyes nagysággal, akár a jelenségekével. *Ismét meg-ejtettél, Történelem* – így szólítja meg az idők megszemélyesített letéteményesét. Jékely figyelmes olvasói meglepve vehették észre, hogy a múlt időnek ihletett méltatója módosult ítélettel néz vissza a letűnt világra, és immár ezzel a megváltozott világszemlélettel tekinti jelenkorát. Újból Itáliában, Szicíliában járva a romláson jajong: *templomának órjas oszlopait / az ember szétveré s a föld beszíttá*, majd történetfilozófiához illő gnómát mennydörög: *Nem az idő, de a történelem, / az idő és az ember szörnyű fattya / volt, aki őket ily csúful becsapta. (Szicília)* Nem az idő, de a történelem... A múltnak és az emberformálta időnek, a civilizáció néven becézett történelemnek szembeállítás ha nem is sarkalatos fordulatot, de még poétikáját is befolyásoló módosulást jelent Jékely költői útján. A *Szicília*val nagyjából egyidős *Tasso tölgyfájához* sem csupán a mulandóságot siratja, noha ezúttal is egy érzékletes mozzanatba feledkezve, (*vén roncsodon már bogarászva jön-megy / és lelken-*

*dezve fütyönt a vörösbe*gy), hanem a teljes költői tárgy, a nagyszerű olasz poétának „az idő és az ember szörnyű fattyá”-tól elszenvedett megpróbáltatásaira, állami és egyházi lakatok alatti magányára ismételt utal.

A sok éles szemre valló és avatott tollú Jékely-méltatásból mintha számon kívül maradt volna a költőnek a társadalom ellen éledt indulata, mely költői szemhatárát bővítette, alkotói figyelmét más irányba is terelte. Annak idején az abesszin háború, együttérzésének köszönhetően, a rémképek nyelvezetén váltott ki belőle tiltakozást (*Apotheózis*), most a zsidótörvények embertelensége mellett sem megy el szó nélkül. (*Egy kivándorló után*) A háború löporfüstös, véres évei, melyek környezetében is rendet vágta, a pusztulás allegorikus jósolataira ingerelték (*Viharvirág*, *Vasárnapi tánc*), az ország hadszíntérré válása a verbális fenyítések verseire tüzelte föl. (*Virágvasárnap*, *Őrült velők*, *Tragikus ősz*, *Az én országom*)

De nem szabad Jékelyben se modern Tyrtaiost, se fölesküdt ellenállót vélnünk. A társadalmasított idő elleni indulata az ihletét kezdettől serkentő alakrajzokat, életképeket telíti erősebb fűszerekkel. Korán, a *Chaplin-ódában* a groteszk hősnek, az igazi kisembernek a társadalommal vívott, sajátos küzdelmét ünnepli: *Unokánknak lesz-e / ilyen vigasztalója, amilyen te / voltál nekünk e zagyva századélen, / melynek dús voltában a gazdag is szegényen, / sóváran és megmegriadva tengett?* Költészetének fiatalkori magaslatait a háborút követő egy-két esztendőben éri el újra olyan életképekkel, mint a *Futballisták*, *Gül baba fürdőjéhez*, *Madár-apokalipszis* és eszközeit valamelyest másképp arányosítva *Az ég játékaiban*.

Az olvasóknak, de még a kritikának is nehezményezhető szokása, hogy egy költő pályáját amolyan akadályversenynek fogják föl, és kevésbé súlyos műveit hibapontokkal büntetik. Holott csak a remeklések számítanak. Jékely „akadályversenyén” hibapontokkal szokták terhelni érzelmességét, elégikus szemléletét, szerelmi lírájának trubadur magatartását még akkor is, ha mindez csak sorok, egy-egy strófa erejéig bukkan föl. Rónay György, mielőtt Jékely magával ragadó eredetiségét jellemezte volna, szóba hozta vélt vagy valódi gyöngeségeit, közhelyes motívumokat, banalitást, ihlete szituációjá-

nak „kispolgárias, majdhogynem fűzfapoétai helyzetét”.¹⁶ Pedig ez az elmarasztalás, amit Rónay épp cáfolhatósága miatt emleget, az olvasói emlékezet, az irodalomtörténeti értéktudat süllyesztőjébe küld párját ritkító leleményeket, olykor egész verseket. *Az ősz latinkönyves tógásdiákja / már bevonult zordon kollégymába:* a *Másodvirágzásnak* ez a lenyűgöző nyitánya az őszi hanyatlás egyszersmind a tanévkezdés hónapját nem akármilyen láttató erővel személyesíti meg, hiszen az öltözék és attribútuma feledhetetlenné teszi a látomást. A „zordon” jelző finom, művészien fortélyos dialógust folytat a latin könyvvel: ki ne emlékeznék szorongató szeptemberi évkezdetekre, melyek nyomasztó jelképe volt a latin könyv, továbbá a régi, barátságtalan, csakugyan zord internátusokra? Mennyire közömbös, hogy ezt a nyitányt elégikusan impresszionista hangulat követi: *de idekint próbát tesz még a bős nyár. / Tarlok felett langyos szellő terelget / öröklétnek szánt magvakat.* Pedig a verset több más megelevenítő kép is színesíti: a lomb közt kaszáló száz miniatűr halálról, ördöglábú kecskékről olvasunk, és olyan képzeletmozdító szókapcsolat gyönyörködtet, mint például a *gonoszjáró napok*. Mégis ki tartja számon a *Másodvirágzás* sok rátalálással dáriusi művészetét?

Nem érheti, nem is éri lekicsinylő szó azonban az olyan verset, mint a *Futballisták*. Egy korabeli, gyakran tapasztalható jelenet, a „grundon” futballozó gyerekek látványa hívja elő a régen volt élményt, a központi motívum (*a futball eget jár s földre huppan*) transzcendens magaslatra, sőt még társadalmi távlatba is röppent: *Egy roppant meccsre készülődtem / melyet talán Uruguay / népével vívunk a mezőben / és győzni vagy halni muszáj.* Végül a költő keserült hangulatú donátorként festi a tablóra önmagát, a *dérültöt pasast, / ki eltűnődve dől a kapufához.* Ez az eltűnődés a kimondatlanságnak a kimondott szónál is nagyobb erejével utal az „idősárkány” hatalmára, hogy Jékely meggyőző animizmusával éljek. Egy másik, megint nagyjából egyidejű életképén a pusztító időt még nyíltabban mutatja meg társadalmi mezében. Ez a *Gül baba fürdőjéhez*. Lineáris leírású, hagyományosnak mondható életkép, de ahogy a hajdani németalföldi mesterek, kivált Bosch ecsetjére se méltatlan groteszk vízióban örökíti meg a köszvényesek és csúzosak, cingár nyugdíja-

sok és olajos kezű inasok, púposok és csonka-bonkák infernális csapatát, a naturálishan élethű csoportkép a civilizációs idő, a történelem átkozottjainak tablójává kerekíti. Minthogy ez a két vers életkép, a költő beidegződött szemléletmódjáról, kompozíciójuk kezejárásáról tanúskodik. A *Madárapokalipszis* viszont a lírájában lépten-nyomon föltörő személyiségjegyet, az álomlátást nyilvánítja ki. Romantikus ecsettel ábrázolt látomás; vizionárius mozzanatait a költő barátainak és az ő természetükre jellemző, ironikus egyenes idézetek az ellentét súlyával hitelesítik: *néztem a hősi vigyort / melyet Grandpierre Emil hevenyészett, / s mely tán örökre az arcára forrt*. A triászhoz az érték jogán fűzhető *Az ég játékai*. Nem életkép, nem is álomlátás, legföljebb képzelgés, ébren álmodozás, a természettel azonosult ember kivételes éleslátásával és a *poeta magister* elbűvölő képzetkapcsolásával megjelenített mozzanatok sora. Kevesen tudják, hogy a vércse röpképe *bicskaszárnnyú*, azt viszont még senki sem élte át, hogy a felhő-zarándokok *toldott-foldott, szürkés-fehér csuhában / bandukoltak, porosan és soványan, / esőtvaró, bús szemektől kutatva, / míg Rómájukba nem érnek, a Napba*. A természeti jelenségeknek ez a minden költészetkedvelőnek forrásértékű, mámoros katalógusa beszédesen bizonyítja, hogy mesterének a civilizáción kívüli világ, erdő-mező anteuszi helye, ahonnan összemérhetetlen erejét veszi. A négy vers meg így együtt Jékelynek csak a *Csillagtoronyban* korszakával társítható felföldje. Művészi fegyvertárának együtthatását találóan jellemezte Lator László: „Költészetének talán abban van a legnagyobb ereje, hogy a két szólam: a sokformájú anyag gyönyörű tündöklése láttán felgyúló érzéki mámoré és az iszonyú ’időmélység’ és a halál színe előtt álló ember szorongásáé nem nyomja el, inkább felerősíti egymást.”¹⁷ A különböző műfajú, eltérő ihletforrású négy vers mindegyikét áterezi a nosztalgia, és mindegyik, Lengyel Balázs szerencsés szavával, szembenézés a „létezéskérdésekkel”.¹⁸

A szocialista realizmus parancsuralmi elvárásainak idején alakult ki a „hallgató írók” körvonalazatlan tábor. Akik hallgattak, azaz nem publikáltak, azok se mind némultak el. Írtak az asztalfióknak, jobbára így is az öncenzúra nyomása alatt. Jékelynek ekkor számos szerelmes verse születik: ezeket a kritika a trubadúr líra gyűjtőnévvel

illeti, A fogalom költőjük epekedését, beteljesületlen vágya miatti kesergését takarja. Jékely valóban sokszor pendíti meg a kesergő szerelem húrját. (*Könyörgés félálomban, lstenhozzád*) De nem mindig. Kevés számú finoman erotikus költeményét is ekkor veti papírra; mesterdarabjuk a *Füledt májusi est*. Lírájának felső fokát azonban a félig tapasztalati, félig továbbképzelt életképben, *A halász és a halban* közelíti meg: ez a saját szerelmi krédójának némiképpen önkritikus, mindenképpen sebészi önismerettel megragadott mítosza, történet a horgászról, aki végül visszahajítja a vízbe *szép áldozatát*, hogy diadalmas nevetéssel *a villantót megint bedobja*.

A személyi kultusz periódusában poézisének igazi csúcsára másfajta versben jut. Az „idősárkány”, a „történelem fattya” elleni fölindulása a művészi átképzelés kitartott magas C-jével *Az utolsó szó keresésében* ér újabb tetőpontra. Ez a remekmű a kettősjelentés gondolatrendszerén belül festői részletekkel, prédikatori jalkiáltásokkal, az allegóriát folyamatosan ébren tartó asszociációkkal, epikus vénával megrázó számadás egy kemény diktatúrában eltorzult emberi sorsról. *A szomszéd csillag vándorához* refrén-helyzetben intézett invokáció a percen túli galaktikus távlatba helyezi a pusztulás regébe illő düledékeit, s így már eleve a romantikus *poème d’humanité* fantasztikus intelmeivel rokonítja a költeményt, mint amilyen a magyar lírában az *Előszó*, az olaszban Leopardi *Ázsiai nomád pásztor éji dala*, a franciában Vigny *Éloája*, de még Baudelaire-nek korban és a kettősjelentések sugallatában Jékelyhez közel álló *Az utazása* is. A rokonításban nincs egy csöpp túlzó értéktartalom sem. Jékely irányváltoztató dikciója, ahogy a narrátori beszédhelyzetet a költői én vallomásos első személyével, időnként egy második személy tanúságával dialogizálva cserélgeti, az említett invokációkkal el is mélyíti, furfangosan, modernebbül le-lerántja az allegória álarcát. Az égen holtan lógott a szivárvány, ezzel az animisztikus rémlátással érzékelteti a pusztulást, ám fölszakad belőle a vallomás sóhaja (*de álmaimban megrekedve, gyáva / hencegéssel készültem a halálba*) éppúgy, mint az egykori boldog élmény intimitása (*Emlékszel? Meztelen hevertél a fűvön, / semmi árnyék. Főbusz csókolta tested* –), akárcsak a kórus nevében tolmácsolt emlékkép: *Világkörüli útra készülőd-*

tünk, / dzsungeli város romja csábított, / vagy egy magános kameruni palma, / melyet gyermekkorunkban láttunk bélyegen. Testvér-versnek olvasom a *Dadogások egy szívhez*t, mely a többszólamú látomáshoz úgy viszonylik, mint a francia balladához ajánlása, az előadottak kiváltotta fohász, lélekmentő könyörgés.

Az utolsó esztendők termésében hiába keresnénk a *Dadogások egy szívhez* tetőpontjához fogható remekléseket, bár érdekes, megkapó költemények sorjáznak ekkor is. A népszerű *Középkori fametszet*-sorozat a beleélő képzelet vérbő példája, az egyik pittoreszk környezetfestésével, a másik a kor lelkét is kifejező vedutájával, a harmadik groteszk személyi vonatkozásaival és így tovább. Ami a legfontosabb, poétikájának meghatározó rugói mind egyértelműbben rajzolódnak ki, gondolok elsősorban a nosztalgiára, még jelentése is mindinkább kitisztul. Nosztalgiájának természete már nem a honvágy, hanem a múlt tündérkertje epizódjainak jelenné örökítése. *Kivetülése volt saját magamnak / minden égrekeringő repülés, / fehér szárnyon szállása a galambnak; / eget-vívó próba-idvezülés* – így festi királynak érzett gyermekkorát. (*Hajdani szép galambjaimhoz*) Újraéli a csodaváró helyzetet, melyben *ős titkot* fejtegetve meredt az *égi mennyei bokorra* (*Csillagnézés*) és szellemidézése seregszemlére hívja volt diáktársait. (*A por lázadása*) Nosztalgiája immár küzdelem, nem a néven nevezhető honvágy, hanem szembefordulás az elmúlással, magával a halállal, ördögűzés.

Ugyanakkor a múltidézés furcsa esetek, a „szörnyű fattyú” ron-tásában groteszkké vált élet-halál szituációkat kísérő tetemrehívás, ahogy erre *A bor-bogár*, borospincék hordói közt karbunkulusként ragyogva egy életre szólóan rémítgető rovarral megesett találkozása a példa; egy másik példa a nemzedékek kacattá levitézlett csecsebecseit, dísz tárgyait fényre táró *Örökség női s férfi ágon* meg az *Óda a gyászlovak emlékezetére*, ez a tragikumot az animális tenyészet mellé rendelő életképi sirató.

Mert Jékely egy gyűlöletessé idegenült gépkorszakban (*Előhang siralmas krónikához*), vandál ösztönök népének világában (*Gulliver tudósítása*) perel az enyészettel. Kitejljesedett nosztalgiáját azonban fölerősítve kíséri az a magatartásforma, melyet a mélylélektan meg-

kapaszkodási ösztönnek nevez. Ékesszólón szemlélteti ezt a számos apasírató. Valamennyi közül legmaradandóbbnak ígérkezik a *Kalap-korona*, ez a dologi tárgyhoz kötött, szavakba foglalt portré, mely a királyi fejékre emlékeztetve, jelentőségének fordított előjelével a közöttünk élő nagyság képzetét öregbíti. A megkapaszkodási ösztön ágazik szét a nemzeti hajdanba, amikor Jékely *Zsámbék romjait* úgy festi le, hogy a romtemplom pillanatképein a mostoha jelen romboló keze tűnik át, de akkor is, amikor a nagymúltú téka állványai közt a magyar história és irodalom nagyjainak szellemalakjai derengenek elő (*A megszállt örökkévalóság*), és amikor a várbeli ásatás felszínre hozza a középkori szobor-torzókat, a gyökereibe fogódzkodó ember öröme járja át a költőt. (*A budai szobrok köszöntése*)

A megkapaszkodás ösztöne, az otthonra találás öröme nyilatkozik meg abban az elbűvöltségben, mellyel az anyagi világ részleteit formára, matériára sóváran élénk idézi. Egy fa kidőltét félig a látványhoz tapadva, félig az időbe látó képességével testiesíti meg: *gyökérét gombák bokrai lepték, / nyirokkal marták, leteperték. (Egy kidőlt fenyőszálra)*

Tanulságos a *Clochard-tanulmány* című vers alkotáslélektani háttere. A párizsi hajléktalan a város zenebonáján fölülkerekedő harangzúgást csöndnek érzi: *S az alvó ezt a viszonylagos, szokatlan / csendet átalussza – bár közismert, / hogy a malomnak gyors megtorpanása / a vízimolnárt mindig fölriasztja. A Háború és békét újraolvassva szemet szűrt az orosz haditanácsnak az austerlitz-i csata előtti leírása. Tolsztoj szerint Kutuzov a sorsdöntő értekezletet átalussza, de amikor tábornoktársa befejezi mondókáját, „mint a molnár, aki fölébred, ha a malomkerekek álomba ringató zakatolása megszűnik, kinyitotta szemét.”* Arany Jánosnak sógorához írt egyik levelét olvasva, erre a kitételre bukkantam: „Az itteni zajtalan életbe visszaesni olyanforma volt, mint a molnár helyzete, ki fölébred, ha megszűnik a malomzörgés.”¹⁹ A két nagy előd egymásról aligha tudott, ugyanígy kevéssé hihető, hogy Jékelyben egyik vagy másik szöveg megképzett volna. Elgondolkoztat viszont jelzője, a *közismert*. Azt kell föltételeznünk, egy vándormotívumot vagy még inkább egy ha-

tároktól független népi megfigyelést öregbített erdélyi tapasztalataival. Továbbá *vízimolnárt* említ, ami egyik elődjénél sem olvasható. A helyi színre valló szó a személyes érzékletet egyéníti.

Jékelynek a megfigyelésen alapuló szenzualizmusát asszociációs, félálomi látomások növelik meg. *A víz színén óriási vízipók / száguld, a szálkás-lábu fagy* – írta a *Tövises karácsonyban*. A láthatatlant az érzékek rájárába foglalt kép csakis az övé, ahogy a vizionárius látás is az otthona. Egyszeri jelenséget juháztat tollához, képekbe horgonyozza le a fájdalmasan elsuhanó életet.

„A világgal még szervesen összeforrott állat-ember létteljessége, szellem és anyag kezdeti egysége, a protohomo nyers, tagolatlan, elemi világérzéke-lése”, ezt mondja jellemző megfogalmazással Csűrös Miklós a költő „mítoszélményének”, más szóval „költői antropológiának”.²⁰ Nem nehéz olyan költő poétikáját közös nevezővel meghatározni, mint amilyen például Weöres Sándor, akinek szinte minden sorát ugyanaz a világszemlélet, az ellentéteket egyesítő, személyen túli egyetemesség hitének rendszerfölfogó ígéhirdetése fogja át. Jékely költői gesztusainak bősége, létteljessége ugyan vitathatatlan, de nem körvonalazhatjuk olyan bölcsélettel föléró rendszer-látással, mint Weöresét. Lírai tanúvallomásai viszont nem kevésbé sokféle hangnemben hangzanak föl, ami az egyszeri személyiség szín pompájával kápráztat, és följajz, hogy érdemes a költészet határainak bejárásában reménykednünk. Jékely verseskönyveiben olvasói mindig találhatnak valami újat, meglepőt, fölhangolót.

ÁSATÁS EGY KÖLTŐ-KIRÁLY UDVARÁBAN

(Egy posztumusz Weöres-kötetről)

Oszlopfő levéltöredéke, ágmű leszakadt motívuma, elárvult vázadisz, hevederív csonkja: ami csak egy nagyúr palotájából felszínre kerül. És egy-egy ép remek: szoboralak, kútmedence, pártázat, amit a kutató ásó föltár, s ami aztán, akár egész, akár részlet, egy fenséges udvartartásra világít vissza.

Ezt a benyomást kelti Weöres Sándor posztumusz kötete, főként *A fogak tornáca* (1947) megjelenése idején keletkezett és *A hallgatás tornyából* (1956) kiostált versek, de több későbbi vers, valamint számos költői futam, mesteri tollpróba, eleven hatású vázlat elgondolkodtatóan érdekes, meggyőző gyűjteménye. Oromdiszek egy palota falairól, ugyanakkor teljes értékű művészi leletek is.

A sebzett föld éneke másképpen posztumusz kötet, mint Emily Dickinsoné, akinek életében kiadatlan verseit halála után jelentették meg, és másképp posztumusz, mint Babits *Hátrahagyott versei*, melyet a figyelmes tanítvány, Illyés tett ugyan közzé 1941-ben, de ha a költő él még egy-két esztendeig, ugyanezeket a verseket, nyilván bővítve, gazdagítva, maga is könyvbe foglalja. *A sebzett föld éneke* verseinek zömét költőjük tudatosan hagyta ki köteteiből, ezért a kiadvány közreadójuk, a költő-feleség áhítatos munkája, és ez az ásató föltárás eredményét juttatja eszünkbe; a könyv költői anyaga, az egyes darabok, de maga a kiadvány is a művészi töredék rendszertani szerepében jelenik meg.

Aki az irodalomtörténetben kicsit is járatos, tudja, hogy a „töredék” fogalma egyáltalán nem értékfokot jelent, sőt sajátos értéket hordozhat, olykor magas alkotói szándék formája. Utalhatok a német romantika, kiváltképpen Novalis töredék-kultuszára, vagy Rimbaud-ra, aki a *Színvázlatok* (Les Illuminations) prózaversét maga nevezi Delahayenek írt levelében „töredék”-nek. Rimbaud „töredék”-eiről (prózaverseiről) szólva André Guyaux többek közt el-

mondja, egy kiásott cseréptöredék rávall az egészre, a preszokratikus filozófusok töredékei egy-egy gondolatrendszerre vetnek fényt. Rimbaud-val ellentétben, aki eszmei indíttatásból hagyta egyik-másik prózaversét befejezetlenül vagy helyesebben: függőben, annak idején Weöres, a nyughatatlan kísérletező, programszerűen írta meg a maga töredékét, az *Egérrágta mesét* (Tűzkút, 1963), egy rágcsló csonkításait sugalló, itt is, ott is hiányosra kipontozott tündérhistóriát. De *A sebzett föld éneke* megint csak másképp töredék: a gyűjteményt Károlyi Amy komponálta, holott életében Weöres maga szerkesztette kötetét, vagy legalább áttekintette az összeállítást. Itt az egyes versek, egy-két sor terjedelmű költői sóhajok, szösszenetek talán folytatásra vártak, ezért valóságos töredékek, vagy az utolsó simítás híján minősítendőek a költői műhely purgatóriumi darabjainak.

Mindamellet a könyvben számos kerek költemény akad. Az ásatáskor előkerült oszlopok – Károlyi Amy egyet-egyét oda is állított a kötet pilléréül, mégpedig másodiknak: *Íme, a sebzett föld éneke*, illetve a kiadvány végére, hátulról számított harmadiknak, ez *A kerub sodrában*. Két tág lélegzetű, megkapó költemény. Mít regélnek a költő-király palotájáról?

Közös vonásuk, hogy egyaránt hieratikus versek. Az előbbi archaikus helyzetdal, egy kozmogóniai misztérium műfaji leleményei ötvözik, az utóbbi liturgikus rendeltetésű himnusz; mindkettő versbeszéde, jóllehet az első szabad vers, a másik ritmusa fragmentáltan tagolt, a beavatottak szent kinyilatkoztatásainak hatását kelti – úgy, ahogy az ösköltészet, a teremtmésmítoszok vagy keleti szertartásénekek előadásmódjából ez ismeretes. A sebesült föld a „hasraborult” férfi és a „felszántott” nő nevében énekel. De miről? A természet rendjéről, a lét törvényeiről. A költészet ránk maradt szent énekei általában a mindenséget, az egyéni túli harmóniát, a világ egyensúlyát magasztalják, mégpedig poláris ellentétekkel, a világegyetem rendszerét tükröző párhuzamokkal, gyakori refrénekekkel, sőt még a köznapi mértékkel vett képtelenség stílusalakzatával is. Hasonló stíluseljárások jellemzik a kötetnek címet adó Weöres-költeményt. „Egyforma Néked a holt, az élő, a születendő”, mondja, és akit megszólít, az „Isten ördög”, a tudatunkban dualisztikusan antropomorfi-

zált világrend. „Íme, itt állok előtted, föl nem tépve halotti / pólyám: most vagy régóta vagy a jövőben” – folytatja az egymást kizáró el-
lentétek stílusfordulatával, aminek az érvényessége csak egy termé-
szeten túli világ létében gyökerezik. A poéma misztérium-jellegét
erősítik a szóismétléseken sarkalló paralelizmusok pszeudo-liturgi-
kus kinyilvánításai: „Már elszaggattuk húrjainkat lakodalmunkban,
/ ahol eszeveszetten ittuk a bort: a vér az! / csámcsogtuk a húst: a hús
az! / Észre se vettük: fölfaltuk a hitestársat; / futottunk a rács felé
s lemaradtunk, folyton / nász küszöbén, nászban a vérrel, a hússal; /
lámpában a szétmarcangolt tetem mögötte feküdt”. Az idézet mintha
valamely természeti fokon élő nép beavatás-mítoszát közvetítené.
Vagy a költő az egyén fölötti törzs-teremtésnek talált leleményesen
analóg stílust a természeti népek szertartás-himnuszainak mintájára?
Választ csak eredményes vagy éppen eredménytelen, folklorisztikus
forráskutatás adhat, nekünk elég a látomás barbár költői ereje.

A kerub sodrában líraibb húr, de nem kevésbé a hieratikus
retorika figuráival, stílusalakzataival szól, s bár címéből hiányzik,
még jellemzőbb rá az ének-hang: „A tánc országa feléd hajlik, / fe-
héren lobog a csúcsokon / az éj pántjai közt, / ne félj, rádvirrad” stb.
Ünnepélyes kinyilatkoztatás hangzik-e, vagy művészi furfang az
önmegszólítással keveri a bensőségesen emelkedett lírát a himnikus
általánosítással? Itt is elsősorban az eredmény számít.

A két „pillér” 1946-ban keletkezett. Művészi súlyuk ellenére mi-
ért nem iktatta Weöres *A hallgatás tornya* című gyűjteményes köte-
tébe egyiket sem, a többi egyidejű vers közé? Talán azért, mert ott
több más, hasonló szemléletű vers érzékletessége, síkváltása, szabad
képzettársítása mellett (*Téli reggel, A sorsangyalok, A fogak tornáca*
stb.) ezeken a költeményeken meglátszott volna a stílusmimikri. Pedig
teljes értékű kompozíciók, bár *A kerub sodrában* nyomdai szedése
térközöket (spáciumokat) jelez, ami utalhat csupán költői csöndre is.
A költészettörténet ilyen liturgikus vagy himnikus alkotásai ünnepé-
lyesek, de ritkán művésziek, tanításokban gazdagok, de költői erejük
egyenetlen. A két Weöres-poéma költőisége ezzel szemben jelentős.
Néhol éppen az említett stilisztikai-retorikai alakzatokban jelenik meg,
például ebben a végletes ellentétet kifejező látományban: „Dáridó

után a csontokért / Te szólsz belőlem”. Megkapó az eltérő esztétikumokat, így az élethű naturalizmust a metafizikai megrendüléssel egyeztető följajdulás: „mint kártyacsomagot kevered az ősök csontját az utódokéval”. A másik, a kerub-vers képzetfűzése a lét távlatait nyitják meg, amikor az angyali elragadtatottság állapotát érzékletesen, testi-lelki jegyekkel vetítik elénk: „és lengeni fogsz lábatlanul / a túlsó messzeségben, / mégis mindennel közösen – / jegyezd meg és ne irtózz, / takard ki arcod!”.

Akadnak még a kötetben a szertartás-költészet stílusmimikrijében fogant költemények, de valamelyest halványabbak. A négyrészes *Istenasszony* fejlődéstörténeti szempontból érdekes. A költő végül a II. részt a *Rongyszőnyeg* egyik darabjában, variáltan használta föl, a III. rész önálló vers *Őskori sziklarajz* címen az *Egybegyűjtött írásokban*. Mágikus helyzetdálnak nevezhetnénk *A magzat*-ot. Két-sorosai az „Ahol... ott akarok...” visszatérő fordulatra építve hirdetik – de gépiesen – az emberi élet misztériumát. *A Litánia* városképi látományainak ígétlen felsorolásai szerkezeti jegyükkel emlékeztetnek a szertartási szövegek ünnepélyességére, vizionárius erejük nem elég erős; ugyanakkor a versbeszéd menete hasonlít a szürrealista automatizmusra, holott igencsak távol áll tőle: sem az álom, sem a tudattalan meghökkentő valószínűtlenségével nem kíván hatni.

Weöres posztumusz kötetének első meggondolásra szürrealisztikus benyomást keltő versei más stíluseszményből táplálkoznak. Zenei kompozíció variációs ismétléseinek eljárásaira ismerünk bennük, ahogy még a kamasz költő Babitsnak föltárta ezt a formateremtő elvét; vagy kevésbé szerencsés esetben önnemzéssel születtek. Az *Ős kő* meglepő eszmefűzéseinek animisztikus groteszkjét egy *rubato* ritmus ihlete varázsolta ennyire érdekessé, már-már fantasztikussá, de meggyőző költészetté mindenképp. A címben is vad mulatságosságot előre jelző *Groteszk* kötöttebb ritmusterve az abszurd hatásig fokozza a fizika törvényeit megcsúfoló jelenségek pillanatképeit.

Dologi tárgyak, lelkesített érzéletek szokatlan képzetkapcsolása az *Éneknek* mintegy a profán litánia hatását kölcsönzi. A vers egyébként is a posztumusz közlés előnyeinek és hibáinak együttes példája. Dús szószerkezetek színesítik („angyalok forgó malma”; „lárma ke-

zemben” stb.), bár az utóbbit együttérzékelésnek is fölfoghatjuk, de akkor is szép; viszont önnemző közhelyek szeplősítik: „Unalom hangja, ravatal unalma, / folytonos ravatal a szívben...”. A szentimentális felhang sem ösztönözhetette a költőt ennek a versnek a közlésére. Találunk még a kötetben néhány imamalomszerű szóórlással előadott más verset is, mégpedig a legutolsó időkben (*Mindannyian, Cigányballada*).

Elsősorban a „pillérek” tanúsága szerint a posztumusz kötet szemléletének középpontjában, akárcsak a korai *Aurora combattans*, az *Újszövetségi apokrif levél*, az *Istár pokol-járása* vagy a *Háromrészes ének*, *Az elveszített napernyő* esetében, sőt tovább, a teremtés-élmény áll. Szórványos kivételektől eltekintve, Weöres ezt a költői tárgyat kozmikus, vagy mitikus eseményként, himnikus vagy liturgikus hangnemben adja elő – bár még *Az elveszített napernyő* is fölfogható mindenségtörténetnek, földmítosznak. Ami a posztumusz kötetet illeti, a teremtés-élmény hieratikus versein kívül talált Károlyi Amy olyan kerek, utó-kamaszkori költeményeket, mint a húszévesen írt *Kórházban*, vagy éppenséggel kései darabokat, mint a *Közelgő vihar*; illetve az *Esőkopogás (bútorok, holmik)*. A korai versek zsánerrajzok – jelesül a *Vak verklis* –, a későbbiek életképek. A gyűjtemény azt a gondolatot ébreszti az olvasóban, hogy a zsánerrajzok és életképek rokonságban állnak a teremtés-élmény ünnepi énekeivel. A tapasztalati valóságot, emberit és természetit egyaránt, az ifjú és az idős költő is a leírás teljessége igényével ábrázolja. A valóság vallatásában ifjan, az egyetemesség szemléletében érett fővel Weöres a teljes körű, egyszersmind intencionált (áthatott) megjelenítésre törekszik, mint ahogyan a fenomenológiai megismerés az anyagi világban a megismerő tudatot is kinyilvánítja. Ennek a korai költői látásnak közeli rokona a létet ellentéteiben megragadó poétikai szemlélet. A kamasz költő vak verklise „mert semmit se lát, / hősén a Napba néz”, és hangszere ugyan harminckét fogú, ő maga üres ínyű, kintornájában „sziszegnek az istenek”. Ez a teremtés-élmény korai, röpke kifejezése – profán mikrokozmoszra vetítve. A *Kórházban* jellegtelen nyelvű zsenge, de kiragyog belőle egy merész, majd végképp elszabadult költői kép: „a szenvedés, mint őrt-álló huszár,

/ áll bennem, áll. És néha föl-le jár”. Íme a köznapis tapasztalat és a tragikomikus rálátás társbérlete.

A későbbi életképek gyakran rekednek meg a pusztaság leírás szintjén (*Közelgő vihar*), s ha a *Tél* elevenebb is, ez a vizuális élménynek, azaz realista erőnek köszönhető. Persze Weöres realista sorai nem önértékűk, hanem valami ellentét vagy ellentmondás költőiségében fénylenek föl. De van verset fűszerező, ajzó szerepük, hiszen például az *Uzsonnázók* két sorral bővebben („Néhány halk szó röppen. / Duzzadt piros csönd.”) a *Négy rajz* 3. darabjaként a költő életében megjelent. Az *Uzsonnázók*nak ez a posztumusz változata alig több családias idillnél, s még leginkább az *Esőkopogásból* halljuk ki az őselemnek a testi létben és a tudatban megragadott egyetemességét, mely a szertartás-költészetre is jellemző.

Ismeretes, hogy Várkonyi Nándor a *Sziriat oszlopain* dolgozva, mitológiai tárgyú fordításokra kérte föl Weörest (*Gilgames, Istár pokoljárása*), de a lét transzcendens élményének ezekben az átültetésekben kifejezett érzése mintegy megtalálta a maga költőjét az ifjúkori zsánerrajzok teljesség-képre áhító verseiben. Északi utazását követően, az ugyancsak 1936-ban elnyert Baumgarten-jutalom összegéből, a költő ihletének forrásvidékeit keresi föl távol-keleti útján. Költészettanát tovább mélyíti, árnyalja a *Tao Tö King*, valamint a hindu mitológia, s ahogy a posztumusz kötet függelékében közölt, Hamvas Bélának 1946 végén írt levele tanúsítja, „az elsüllyedt, ősi földrészt: Gondvána” kultúrmitológiája izgatta. A levélből kitűnik, Weöres kevésbé volt tanítványa Hamvasnak, mint inkább rokon lelket, szellemet talált benne, és már ott előterjeszti művelődéstörténeti korszakolás-elméletét. Eszerint Weöres lírája az első korszakok, az aranykori, derűs-sztatikus, a lemuriai, növényi és a gondvái kultúra örököse, ez utóbbi jelszava: „Létezem, hogy örülhessek”. Hiányzik azonban költészetéből az atlantiszi-intellektuális-meditáló, valamint az európai arisztokratikus-individuális-cselekvő vetület. Amikor Hamvas a *Medúzáról* (1943) a *Diáriumban* kritikát adott közre, ahogy ezt Kenyeres Zoltán monográfiája kiemeli, Weöres orfizmusában ismerte föl egyénítő poétikai elvét, melyet aztán a költő egy levelében a belső dolgok átélésével azonosított; ez a költői út ve-

zet a dolgok szívébe hatolástól a mitikus, transzcendens „létegesz” megragadásához.

Az „atlantiszi”, illetve „európai” felfogással gyökeresen ellentétes költészettani előfeltevéseinek bizonyítéka a posztumusz kötet *Mai francia modorban* című verse. Ahogy nincs egységes „mai magyar modor”, úgy nincs francia sem. Weöresben alkalmasint a karteziánus gondolkodás legendája élt, de ha az álmok nem hazudnak, az ilyen arany-igazságok mindig torzítanak. A *Mai francia modorban* egyébként élénk szatírája éppúgy vág a trágárságra, mint „agyvelőnk szeszélyes csatorná”-jára, a „levegő ábrázolásá”-ra csakúgy, mint az „élhetetlen józanész”-re. Ha a fogalmak nyelvére fordítom, a költő általánosítva obszcénnek, túltengő képzeletűnek, elvontnak és túl racionálisnak tartja a francia költészetet. Hogy írhatta ezt a szatírárt az átszellemült Reverdy és az aforisztikus Char, a valóságfestő Ponge és a csípős humorú Michaux fordítója? Alighanem az ő lemuriai, gondvái, emberen túli, „virágszerű”-nek és a szó nemes értelmében állatinak mondott vitalitása, spontaneitása sugallt itt neki egy művészi erővel, de téves ítélettel és hibás fölfogással papírra vetett ellenképet. Igaz, ezt a verset maga Weöres nem adta ki. Hadd mutassunk itt nyílt szóval a posztumusz kiadások gyöngéjére, az ásatások esetlegesen félrevezető hírértékére. Amit a költő kiad, programjának része – amit asztalfiókjába zár, lehet, hogy futó felhőjáték vagy azonnal megbánt szalmaláng.

Jogosan állnak itt viszont és színezik a kiadványt a fordítások. A VII. században élt erotikus költő, Bhartrihari száz strófás gyűjteményeinek egyikéből átültetett rövid részlet megkapó, bár nem erotikus, ám annál pittoreszkebb gnómákkal fűszeres; az örmény Nareki Gergely hevesen érzékletes himnusz-részletének kevésbé méltó ellenpontja, legalábbis ami művészi értékét illeti, a súlytalan *Grúz áldozati ének*.

A cserepek és szilánkok is a palota stílusára derítenek fényt. Töredéknek ható, önálló versek, így *A völgyben* is az allegorikus áthalást sem nélkülöző, röpke látomás erejével hat: „A völgyben / hova a nap pihenni tér, / meglátszanak a gyújtogatások / amíg volt mit – / az árulások / amíg volt kit”. Sokan vonták kétségbe a költő történeti

érzékenységet, és poézise időtlen törvényfűrkészésével csakugyan ellentétben áll az időszerű mérlegelése, de teljesen nem hiányzik lírájából. Ez a könyve is tartalmaz szisszeneteket, történelmi panaszokat, jobbára személyes üldözöttsége éveiből. „Bajt idéz rám a költeményem”, kesereg az *Árokszegelyben*, és visszakérdez cenzor-kritikusaira: „Mért nevezel »izolált én«-nek?” (*Mért?*) Már 1946 őszén baljós előérzetekkel idézi meg a *Szózat* költőjét (*Vörösmarty árnya*) és az intő című *Magyarok* nyitánya textusként utal a vállalt nemzeti sorsra: „Ezer évig a Duna partján ültem és sírtam”. Az élete végén írt *Arcjáték-próba* is tanúsítja, az egyéni megpróbáltatás leckéjét költői nagyítóján az ősi rossznak ellentétekben állandóan jelenlevő tanulságaként mutatja meg. Ezek a hátrahagyott versek a *Mahruh veszése* alkotójának oroszlánkörmeire vallanak: a mitikus-archaikus költői tárgyhoz odaértett, a közéleti tragikumból eredő fájdalom poétikai felhajtó erejét jelzik.

De a töredékek ciklusba rendezetten tárják föl igazán a költő építkező elvét. *Cserepek*, mondja rájuk az egyik cím. Az egyes „töredékek” paradoxont lekerékítő aforizmák (mondások) vagy az *oximoron*, a képtelenség hatásával élő maximák (jeligék). „A születés sivatagában a víz a holtaké” – olvassuk, vagy ezt: „Hiába minden, az ember önmagában bukik fel”. Az idézetek tanúsága szerint mi a költői ezekben a töredékekben? A fogalmi ellentétek feszültsége, a kerek képtelenség strukturális teljessége, a retorikai figurák szimmetriája sugallja azt a poézist, melyet máskülönben hagyományos poétikai eszközökkel teremt meg a költő. A ritmus a nyelvi alakba költözött, s itt nem szóképek, hanem képzetek vibrálnak. Ezek a töredékek – maximák, aforizmák – Weöres nagy lélegzetű mítoszainak miniatűr másai. A nyitott jelentésű töredékek tükrében még inkább tudatosodik, hogy Weöresnek transzcendens szemléletű, tágas poémái is e töredékekkel analóg költői kijelentésekből épülnek föl: „A nap feszíti izmos sugárát: / azt hinnéd, meghasad a menny harangja. / Tág világ – benne mennyi szűk világ!” (*Az elveszített napernyő*) Vagy: „Átkozott vagyok és szent vagyok: görnyedj meg előttem. / Poklos vagyok és tisztult vagyok: érints”. (*Orpheus*) Weöres költészete éppúgy a beavatott beszéd helyzetében előadott költemények sorozata saját ke-

zúleg összeállított, nevezetes köteteiben, mint a posztumusz gyűjteményben. Mégis érdemes volt, egyenlőtlen színvonaluk ellenére, sajtó alá rendezni a félretett régebbi vagy újabb, talán kiadásra szánt verseket, valamint a töredékeket, mert valamennyi a jelenségvilág rejtett összefüggéseinek íghirdetőjére világít – más-más szemszögből, de épp ez a könyv szellemi haszna. A kötet kiadványként is töredék, elmélyíti a költőnek azt a jellegzetességét, amit annak idején Rónay György szóba hozott: a lírai személyesség hiányát. A részt vállaló egyén drámai vallomása mind a kerek, orfikus kompozíciókból, mind a korai zsánerrajzokból és későbbi életképekből el- és kimarad. De hát minden nagy alkotó birodalmának határait hiányai rajzolják ki. (*Magvető Könyvkiadó, 1989*)

A FRANCIA IRODALOM HELYTARTÓJA A NYUGATBAN

(*Gyergyai Albertről*)

Ezerkilencszáznegyven október végét írtuk. Még nem döntöttem el, hogy a magyar mellett a gimnáziumban tanult német és olasz helyett a franciát választom egyetemi szaktárgyamnak. De két év se volt hátra érettségiig, és francia nyelvismeretemet legfőljebb hézagossnak nevezhettem. Nagybátyám baráti kapcsolatban állt Gyergyai Albertyel, valamikor a húszas évek elején egyidőben és közös baráti körben töltöttek néhány hetet Párizsban. Így aztán rávette Gyergyait, hogy hetente egyszer társalogjon velem franciául.

Gyergyai apró, vese alakú padlásszobában lakott a Logodi utcában, minthogy, más emlékezésekkel ellentétben, már akkor kiköltöztették az Eötvös Kollégiumból. Egy kézi mosdó képviselte a komfortját, a falakon végigfutó könyvespolcok fölött gyönyörű Egry-tájkép a szépséget. A bejárat melletti vasajtó már a padlástérbe nyílt. Aki abban a tető alatti odúban lakott, maga is már lom volt, akit a közösség félrevetett.

Az „öreg” nyomban közölte, sürgős munkán dolgozik, a Révai kiadó megbízásábaól Edouard Estaunié regényeiről kell elemzést írnia: akad-e köztük magyar megjelentetésre érdemes mű? (Amint hazaértem, el is olvastam a Benedek-féle lexikonban az Estaunié címszót.) Ezért egy hónappal elhalasztotta beszélgetéseink kezdetét, de addig házi olvasmányul kölcsön adta Mérimée *La Vénus d'Ille* című elbeszélését. Ez volt az első remekmű, amit francia eredetiben olvastam. Befolyásolta is ízlésemet. Nem a különöset és a párját ritkító környezet vonzását hasonítottam magamba, hanem a formafegyelmet, sőt az ironiát, mellyel úrrá lehetünk a lidércesen.

Úgyszólván csakis irodalomról beszélgettünk. Leginkább Baudelaire-ről és Flaubert-ről. Baudelaire-képzeteimet, az elátkozott költő legendáját átváltoztatta egy fürkésző elme szigorú formateremtésének tiszteletévé. Nyelvtani hibáimat ritkán javította, hagyta, hadd

lendüljek bele a folyamatos beszédbe, de meg-megajándékozott egy-egy gallicizmussal, pontosította valamely szólásban rosszul használt vonzatomat. Megtanított rá, hogy a „mintha skatulyából húzták volna ki” franciául *tiré à quatre épingles*, és a „következésképpen” *par conséquent* vagy *en conséquence*. Véleményeimet előbb helyeselte, olykor dicsérte, majd kifejtette egy eltérő nézet jogosultságát. Így nevelt arra, mennyire fontos egy gondolat körüljárása, a mérlegelés, de nem kevésbé a nézetek sokaságának az elfogadása. Irodalom-szemléletét utóbb csigalépcső-gondolkodásnak neveztem magamban: körbejárva tört fölfelé céljához, ahol a személyiség belső zugaiba léphetett, egyszersmind egyre tágabb teret tekinthetett át. Ebben a fölfogásban egy lelki alkat is megnyilvánult, egy riadozó, állandó ugrásra kész, alapjában szorongó és visszahatásként ingerlékeny természet ellentétekkel, ellentmondásokkal is számoló egyéniségének lenyomata, az állításokra kérdéssel, fenntartással is visszhangzó, csupa inda stílusa.

1941 nyarán megelégette az egyenlőtlen társalgást. Közölte, utolsó gimnáziumi évemben az érettségire kell összpontosítanom, ezért fölfüggeszti heti rendszeres társalgásunkat. Hébe-hóba ezután is meglátogattam. Már semmi sem feszélyezte, hogy személyesebb témákat is megpendítsen; legszívesebben Babitsról ejtett szót. Egyik alkalommal együtt indultunk el, s pár lépés után rákiabált az akkor már özvegy Török Sophie: megint baj volt az iskolában Ildikóval, menjen be Gyergyai, aki tanárként inkább megérteti magát kollégáival. Az „öreg” valóban szerzett újabb türelmi időt a kislánynak. A francia témakör sem került le napirendünkről. Sokat forgattam az ő szerkesztésében s a *Nyugat* sorozatában megjelent *Mai francia dekameront*. Az én kedvencem Roger Martin du Gard *Afrikai vallo-mása* volt, a kényes tárgyat szobrász ujjakkal fegyelmező remeke, az övé *A jászol számara meg az ökre*, Supervielle-nek ez a fenséges tárgyat gyöngéd játékosággal egyesítő elbeszélése. A dekameron előszavában Gyergyai a bőség zavarára panaszkodik, de előszóban a szűkösséget emlegette, az amerikai meg az orosz kötetet dicsérte: irigykedett a „short story” mesterműveinek seregére. Egyik legértalmasabb eszmecserénket erről a témáról folytattuk. Megkockáz-

tattam azt a véleményt, hogy a francia hagyomány szerint az írók mindenekelőtt a jellem érdekli, a lelki élet kinövéseit, földrengéseit is ideértve, ehhez pedig a műfaj belső ideje kell, a „jellemfejlődés” s ennek csak a regény ad teret. Gyergyai arra hivatkozott, az angol próza is, ellentétben az oroszok drámai érzékenységevel, emberábrázolásra épül, csak hogy a gall emberszemlélet fő alkotó eleme a moralista gondolkodás, az eseten túlmutató indíték.

A háború végkifejletében átélt viszontagságairól csak beszámoló-jából tudok egyetmást. Szeméremből vagy a gyerekember iránt érzett távolságtartásból, nem tudom, de megpróbáltatásairól hallgattott, ám hálával hozta szóba ismételten is, hogy Németh László két lányával küldött neki csomagot a táborba.

A háború után fél lábbal az Eötvös Kollégiumba kerültem. Mint budapestit csak bejárónak vettek föl, s amikor még hadifogságban szerzett mellhártyagyulladásom sorozatban újult ki, tagságomról le kellett mondanom. Ezért Gyergyai benti óráin csak egyszer-kétszer jelenhettem meg, de otthon betegágyamnál meglátogatott, és anyám elképedésére déligyümölcssel kedveskedett, – akkortájt nem is emlékeztünk ilyesmire. Még a fordulat éve előtt utazott Svájcba; onnan küldte el nekem szabad verseit, juttatnám el Kassáknak, akivel ő szíves barátságot tartott, én meg külső munkatársa voltam. Kassák az *Alkotásban* közölte a verseket.

Hazatérte után Fillér utcai otthonában látogattam. Babitsról már olykor igencsak személyes élményeket, sőt intimításokat is mesélt. Elbeszélte, hogy Proust főművével a világháború alatt találkozott. Svájci házi asszonya hívta föl rá figyelmét, de ahogy restellkedve mondta, „falhoz vágta a könyvet”. Itthon Babits magasztalta neki Proustot, mire újra elővette a regényfolyamot. „Mihály útmutatására fedeztem föl magamnak igazán Proustot” – érzékenyedett el. Jóllehet a költő eredetileg francia szakosnak készült, és folyamatosan olvasott ezen a nyelven, minden francia levelét Gyergyai fogalmazta. Az évek múltával bizalmasa lett, ha nem is alakult ki köztük olyan szoros barátság, mint Babits és Schöppflin közt. A költő egyszer azt is elpanaszolta Gyergyainak, felesége egy idő után ahhoz a feltételhez kötötte a házaseletet, hogy fájós hátát alkalomról alkalomra

megdögönyözzé – bár lehet, a szégyenlős regemondó ezúttal eufemizmussal élt.

Persze elsősorban irodalmi anekdotákat mondott el Babitsról. Ismeretes, hogy az 1924-ben született *Pesti éj* záróakkordjának hasonlata, *mint két ing közt egy meztelen kebel*, áthallás Valéry *Charmes* (1922) kötetében föllelhető *Le sylphe* című verséből: „Le temps d’un sein nu / Entre deux chemises”. Gyergyai ezt megemlítette Babitsnak, aki tagadta, hogy olvasta volna a francia verseskötetet. „De a Nyugatnak járt a Nouvelle Revue Française – így Gyergyai, – magam teremtettem a cserepéldány kapcsolatát a két folyóirat között, márpedig épp a szerkesztő, Jacques Rivière Valéry-tanulmánya idézte ezt a két sort is, tehát Babits ott olvashatta.” Én sem voltam rest, föl-lapoztam a NRF-ben az említett cikket, de az idézet ott nem fordult elő, úgyhogy Babits igenis a könyvet magát forgatta. A kölcsönös bizalom más természetű megnyilvánulására vall, hogy tanárom közlése szerint ő figyelmeztette Tamási Áron kivételes tehetségére Babitsot, így közvetve szerepet játszott abban, hogy az 1929-es Baumgarten-díj az erdélyi íróat az anyaországban ismertté tette.

A katolikus költészetről folytatott vita a *Nyugat* 1933-as évfolyamában zajlott, résztvevői Illyés, Babits és Gyergyai. A krónikás beszámolója Babits megosztott lelkűségére vetett fényt, de rávallott az elbeszélő engesztelhetetlen érzékenységre is. A *Nyugatnak* egyébként is paprikás száma, az 1933. április 1-i közölte Illés Endre szigorú rostáját szlovenszkói magyar regényekről, s az érintettek kisebbségi sérelemre hivatkozva azonnal szervezték tiltakozásukat. Ebben a számban *Katolikus költészet* címen Illyés négy papköltő líráját boncolta, s kivált Mécs László költészetét vetette mélyre ható műtét alá. De a franciával összehasonlítva elmarasztalta általában a hazai katolikus lírát, s a két világháború közti magyar egyház hatalmi szerepében nevezte meg a magas művészet akadályát. Babits hithű katolikusként és bölcselő hajlamú művészeti bíróként egy hónap múlva szembeállította a felekezeti művészetet magának a katolicizmusnak egyetemességével; a cikk kicsinyellte a kortárs papköltőket, de a látszatát is kerülte, hogy szembehelyezkedjen saját egyházával. Gyergyai szerint Babits valósággal rábeszélte, hogy kap-

csolódják a vitába, mégpedig a katolikus álláspont védelmében. Gyergyai a *Disputa* rovatban csakugyan szembeszállt Illyésnek szinte valamennyi állításával, még francia arcképvázlatainak pontosságát is kétségbe vonta. Viszontválaszában Babits ekkor, noha Gyegyainak az ő nevéhez fűzött pontatlan hivatkozását kifogásolta, közbelépésének természetével, úgymond Gyergyai, a másik fél hadállását erősítette, azaz ismét a krónika szerint, tartott attól, hogy Illyés megbántódik, ezért őt hagyta cserben.

Illyés a *Franciaországi változatokban* idézi föl, miként ismerte meg Párizsban Gyergyait. A hibátlan franciasággal fejtegető úr „zengő” kiejtése erre a kérdésre készíti: „Uraságod nem Somogy megyei?” Gyergyai választékos franciasággal beszélt; emlékirataiban Sauvageot az őszinte elismerés után csak egy ritka múlt idejű igeegyeztetés olykori hibáját rója föl neki. Nem kevésbé igaz azonban, hogy ezt a szép gall szövegfüzést somogyi hanghordozás torzította. Az „öreg” mindhalálig neheztelt is Illyésre ezért a mondatért, noha tehetségét sosem vitatta. Viszont egyszer-egyszer dőfött rajta, például így: „Illyés kora hajnalban kel, és csákányozza, csákányozza a nyelvet.” *Il pioche, il pioche la langue...*

Atyai barátságaiban nemegyszer megnyilatkozott a pedagógus feljebbvalói ösztöne, gyakran jóindulatú, hébe-hóba tüskés beavatkozási törekvése más sorsba. Két év leforgása alatt természetének mindkét szélsőségét megtapasztalhattam. 1956 elején lehetősége nyílt egy vendégprofesszori ciklus eltöltésére a Sorbonne-on. Maga elé idézett és elmondta, a francia tanszéken működnek ugyan jó tanerők, de az ő kollégiumait és szemináriumát mégis pótolni kell. Két lehetséges helyettesítője közt habozott, X és köztem. X ugyan ügyesebben beszél franciául, de maga „mélyebb”, mondta, ezért magát jelölöm helyettesemül. Zárójelben: ez a jelző romanista szájából, romanistára alkalmazva legalábbis kétélű. Mindenesetre Gyergyai azt javasolta, kezdjem meg francia beszédképességem olajozását, ő már, tette hozzá, meg is kérte Madame Kassait, társalogjon velem hetente egyszer. A megtisztelő elhatározásnak néhány diskurzív készségemet valóban fejlesztő, kellemes hónapot köszönhettem, de mivel az „öreg”-ről a kor szokása szerint valaki kedvezőtlen politikai jellem-

zést adott, elutazására nem kerülhetett sor, a forradalom s az utána következő események az én életemet is megváltoztatták. Két helyről is elkértek tanári posztomról: a Szépirodalmi Könyvkiadó s akkor nevén az Irodalomtörténeti Intézet egyaránt állást ajánlott föl. Az utóbbit választottam, és a világirodalmi osztály jövőre francia „előadójaként” október 20-án meg is jelentem a Ménesi úton, ismerkedési est címén. A következő hetekben megnehezült, meg is szakadt az emberek közti érintkezés. Aggodalmam Gyergyaiért a bölcsészkarra hajtott, meg is találtam a szobájában. Ki-ki a télikabátjába burkolódva, jó másfél órát csevegtünk. Én föltartam, írósztrájk lévén, erkölcsi akadályát érzem annak, hogy az Intézetbe menjek, azaz épp most magasabb társadalmi helyzetbe jussak, belőle a földindulás számos keserűségét hozta felszínre, és ontotta epés panaszait kollégáira. Mehetnékem támadt, Nagy Géza is betoppant, már ült a helyemen, mikor Róna Ilus benyitott pár szóra. Egyre idegesebb lettem, amikor Gyergyai kezét adott, és rám szólt: „Ugye mindaz, amit mondtam, köztünk marad?” Feszültségemben azt böktem ki, amit magamba fojtani akartam: „Ugyan, professzor úr, vagyok én is olyan rosszmájú, mint Ön, mondhattam volna én is hasonlót.” Ezután ész nélkül eliramodtam.

Gyergyai egy hónap múlva fölhívott telefonon. Akkor még a kádári államirányítás nem szilárdult meg, ex-lex állapot jellemezte az Akadémiát is, ezért a kétes helyzetű Sötér helyébe Eckhardt Sándor személyében homo regiust küldtek ki. Nos, Gyergyai közölte, előadta Eckhardtnak, mégpedig motivációm fölfedése nélkül, én habozom, egyáltalán elmenjek-e az Intézetbe. Eckhardt ugyan nem volt az az ember, aki egyéni problémákkal bibelődik, ám időszerű erkölcsi aggályaimat megértette volna, ez a csomagolás azonban fölbőszítette. Így aztán dühöngött, és Gyergyai tolmácsolása szerint, fente a fogát, hogy vélt fennhéjázásomért megtanítson kesztyűbe dudálni. Egy szó mint száz: Gyergyai megfűrt. A megoldást az jelentette, hogy – nem utolsó sorban Németh László fölhívására – az írósztrájk megszűnt, megkezdődött a társadalom kényszerű konszolidációja, s elfoglaltam állásomat az Intézetben.

Az „öreg” pedagógiai jótéteményei mellett eltörpült ez a parányi

merénylete, le is vettem emlékezetem napirendjéről. Intézeti beosztásom, ami a *Világirodalmi Figyelő*, a *Helikon* jogelődje francia rovatának gondozását is jelentette, megkívánta, hogy állandó kapcsolatot tartsak a romanistákkal, így a francia tanszékkal s immár nemcsak magánemberként Gyergyaival. Akkoriban a tájékozódás és beszerzés szükségessége miatt a *Világirodalmi Figyelő* nemcsak monográfiákat, hanem tudományos cikkeket is ismertetett, szükségem volt munkatársakra. Gyergyai figyelmeztetett egy-két érdemes volt tanítványára, például Somogyi Pál Lászlóra, Balzac és mások későbbi kitűnő fordítójára, de mindenekelőtt az Eötvösben volt tanártársára, a nagyszerű Kenéz Ernőre, aki annak idején nyelvgyakorlatokat tartott a kollégiumban, folyóiratunknak azonban nagy fölkészültségre valló, intuitív egyszersmind árnyalt stílusú könyvkritikákat adott. Akkor az Intézet könyvtárosaként dolgozott, majd az Akadémiai Könyvtár osztályvezetője lett. Az ő mellőzöttsége szemlélteti, egy kis ország hogyan prédálja el a birtokában levő kincseket.

A forradalom történelmi vízválasztója után Gyergyai félhivatalos minőségben Párizsban kereste a magyar irodalom népszerűsítésének lehetőségét. Útjáról az Intézetben számolt be. Tolmácsolta Raymond Queneau-nak, a regényírónak, a Gallimard lektorának és a Pléiadesorozat szerkesztőjének véleményét: róla nem sokkal utóbb portrévázlatot is adott közre. Queneau azt tanácsolta, a magyar irodalom vagy „egzotikus”, azaz egyedülállóan jellegzetes remekeivel jelenjék meg franciául vagy az új stílusvívmányokat az eredeténél is jobban megvalósító művekkel. Azt már én teszem hozzá, az a bökkenő, hogy itthon mindmáig a XIX. századi romantikus vagy éppen naturalista „Kraftausdruck”-okat tartják eredeti magyar megnyilvánulásnak, holott ez a legavíttabb kozmopolitizmus, melynek nemcsak magánvaló értéke nincs, hanem a külföld le is nézi. Intézeti szervezésben, de a bölcsészkaron vett részt Gyergyai egy Szerb Antal-emlékülésen. Sőtér, mint elnök, a kötelező normák szerint a méltatott érdemeiről és korlátairól adott elő. A kiporciózás bántotta Gyergyait, és életkora védettsége mögül kilőtte nyilát Sőtérre, egykori tanítványára. Ha Isten és a szerencse úgy akarja, mondta, akkor most régi, kedves barátja, Szerb Antal mérlegeli az elnöki székből Sőtért, és

mutat rá a másik fél esetleges korlátaira. Egyébként, folytatta, ő is elsősorban szépírónak készült, akárcsak Sötér, és tudományos tevékenységüket egyaránt ebből a szempontból kell megítélni. Ezt az emlékbeszédet a *Fellegjárás* írója aligha sorolta kedves tapasztalatai közé, de Szerb Antal se köszönte volna meg.

Ha későn is, az akadémikusi rang híján Gyergyai elérte, amit öregkora tudói teljesítményéért és pedagógiai tevékenységért s nem utolsó sorban írói alkotásaiért a társadalom neki adhatott. Nem hallgathatom el, az Állami Díjnak nem örült. „Azt a díjat kaptam, amit a kiváló tehenészek” – panaszkolta. Nyugdíjas állapotát tevékenyen, ám fokozott sebzékenységgel viselte. A Fillér utcai lakásban immár egyedül élt, de a legkisebb udvari szobában tanyázott, talán azért, mert ott nagyobb volt a csend, talán azért, mert onnan olykor legalább a ház lakóira, felületes ismerőseire láthatott, leginkább azonban valószínűleg azért, mert onnan a szomszéd lakásba, egy kedves ismerőshöz csengőt vezethetett közvetlen az ágya felől, hogy a magányos agglegény vészhelyzetben így kérjen segítséget. Puritánul berendezett, de furcsa szoba volt. A széles, fekete-arany, empire heverő állandó bevetetlenségét pokróc takarta, egyetlen falát fedték be könyvek, a vaskos kötetekkel teljes Flaubert, még az ijesztően tekintélyes levelezés is, jelölve annak, hogy utolsó percéig sem adta föl dédelgetett és épp a vállalkozás túlméretezettsége miatt eleve kudarcra ítélt tervét, a *Bovaryné* szerzőjéről írandó monográfia gondolatát. Kényelmetlenül, egy kerek asztal mellett, az udvari ablak világosságában kucorogva írt, mellette székeken könyvek, kéziratlapok, és időről időre kívülről a jövés-menés közelsége. Miért dolgozott ennyire célszerűtlen helyzetben? Meglehet, korábban, korábban kényszerűségből szorult ebbe a helyzetbe, mint albérlő, aztán lelki nehézségségből nem módosított rajta. Nyugdíjasként hiányzott neki a tanítványok tisztelete, szavaira nyitott lelkük és fülük, ezért szívesen fogadta látogatóit, kivált volt hallgatóit.

A ma francia regény panorámájában, melynek megjelenése alkalmából még 1937-ben Becsületrenddel tüntették ki, először és utoljára lépett túl az írói arcképfestés határain. Pedig a műveket az irodalmi élet perspektívájába állítva ritka tudományos és művészi

látásmódot gyümölcsöztetett. Joggal írhatta a könyvről Hevesi András: „Háttérével együtt, természetes környezetében látja a gondolatot, az egyes műnél izgalmasabbnak tartja magát az irodalmat és az irodalomnál magát az emberi szellemet.”

Az egyes művekben az írói én kiteljesedése érdekelte. Babits el-
lentéket kiegyenlítő személyisége nemegyszer foglalkoztatta, és
talányának megfejtésére ingerelte: valóságsszomból és szellemi nyug-
talanságból teremtő fantáziáját több szemszögből is jellemezte. Ugyan-
akkor lelkesen írhatta Kassákról, „sose mondhattunk eleget” róla, mivel
az alaktalanul dús világ rendjét tudta fölmutatni, „világos szemtük-
réről mondhatatlan élményeket.”

Az esszé művészetét Gyergyai, akárcsak az ő jellemzése szerint
a levélváltását Madame Sévigné, az eleven társalgást pótló beszéd-
nek tekintette. Stílusát a belső monológ határozza meg, mint Babi-
sét. De az ő előadása kevésbé drámai. Fejtegetéseiben sorjáznak
a kérdő- és választó mondatok; mondhatjuk, révülten úgy járja körül
tárgyát, mint a térhatású szobrokat. Írott beszéde barátjára, Charles
du Bos-ra emlékeztet, akiről a Sorbonne-on nagy hatású előadást
tartott, és akinek módszerét ő maga nevezte „út”-nak, ahonnan az
írói táj mindig más és más arcát villantja elénk. Ösztönözte még
Thibaudet is, aki az embereket, s így az írókat is, „mint egy darab
természetet” fürkészte. Gyergyai esszéíró eszményét tömören a szemé-
lyes együttérzés hitelében nevezhetnénk meg: hite szerint még a kriti-
kai alkotás is csak az ember megélt drámájaként győzhet meg a ter-
mészet tapasztalati erejével.

UTÓSZÓ

Ez a kötet főhajtás a százéves *Nyugat* előtt; a tisztelgés mindennek előtt a nagy nemzedéknek szól, közülük is elsősorban Babitsnak, aki a folyóirat szerkesztésében még az első világháború korszakában részt vállalt, utóbb pedig vállára vette a feladatot. De kijár a tiszteletadás legalább *pars pro toto* a nyomaikba lépő ifjabb nemzedékeknek is.

A múlt század elején induló Ady, Babits, Kosztolányi és a többiek pályakezdőként nem vonhatták ki magukat a kor izléséből. Írtak a tapasztalat végvidékeiről: Ady: *Héja-nász az avaron, Temetés a tengeren*; Babits: *Cigánydal, A csengettyűsfű*; Kosztolányi: *A komédiás dala, Gyilkosok*; Tóth Árpád: *Orfeumi elégia*; Juhász Gyula: *Elsler Fanny cipellője*; látomásokról, a képzelet kalandjairól vagy épp lidércnyomásokról: Ady: *A Szajna partján, Vizió a lápon*; Babits: *A templom! Röpi!*, *A halál automobilon*; Juhász Gyula: *Haláltánc*; Nagy Zoltán: *Páva a lépcsőn*. Kedvelt helyszínük volt a zárt tér: Kosztolányi első kötete eleve utal erre (*Négy fal között*), de *A szégyen kisgyermek panaszainak színhelyei* természetszerűen korlátozottak; Tóth Árpád sok versére áll ugyanez: *Szobák, Duruzsoló tűznél*; Somlyó Zoltán: *A kályha mellett*; Babits: *Arany kísértetek, Sunt lacrimae rerum*. Olykor a fantasztikum lantosai: Ady: *A csodák föntjén, Hogy Délre jussunk*; Babits: *Theosophikus énekek, Vakok a hídon*; Tóth Árpád: *A Marson*. A tragikum költői, a pátosztól sokáig nem szabadulhatnak, ellenpontjuk időnként a művészetek, a zenét, a táncot ünneplik.

De az évek múlásával a köznapi, a közvetlen tapasztalatokban is fölfedezik az ünnepet vagy akár a magasztost: Ady: *Ház jegenyék között, Emlékezés egy nyár-éjszakára, A Kalota partján*; Babits: *Paplanom virágai, Botozgató, Búcsú a nyárilaktól*; Tóth Árpád: *Aquin-cumi korcsmában, Körüti hajnal, Bazsalikom*; Somlyó Zoltán: *Író-*

asztal, Öreg nénikék; Szép Ernő: Egy kutyához; Kosztolányi: Játék első szemüvegemmel; Juhász Gyula valamennyi tiszai verse.

A második nemzedéknek a folyóirat szerkesztésében is közreműködő költője, Illyés kezdettől végig a hétköznapiakban kereste a költészetre méltó tárgyat. A nála is fiatalabbak természetes mozdulattal fordultak a mindennapok fölemelő ihletéhez. Gondoljunk Jékely olyan fontos verseire, mint *A marosszentimrei templomban, Futballisták, Gül Baba fürdőjében*, stb. Ahogy látjuk, Hajnal Anna kedves motívuma az eső, a zápor, a ciklon, viszont el kell ismernem, Weöres költészetében megfordul az ihlet iránya, és ez áll Kálnokyra is. Velük ellentétben Rónay György verse foglalja balatoni benyomásait, külhoni útjainak nagy pillanatait, szívinfarktuszát is. Ez a kötet azt kívánja szemléltetni, hogy a *Nyugat* nagy nemzedéke és utódaik hogyan juháztatják költészetükbe a kezük ügyébe eső tárgyakat, témákat is.

A tanulmányok könyvbeli megjelenéséért itt mondok köszönetet Láng Józsefnek, nem csak mint kiadónak, hanem személyében az irodalomtörténésznek és kedves, volt kollégámnak, Sipos Lajosnak, a Babits kritikai kiadás főszerkesztőjének, aki ezt a kiadványt életre hívta, továbbá a Babits-kutató Pienták Attilának a szerkesztésben, a könyv gondozásában nyújtott jelentős segítségével.

JEGYZETEK

A NYUGAT POÉTIKÁJÁNAK METAMORFÓZISAI

- 1 „Mondd! – nem magadról írtad ezt, Mihály! – mert így van: kezded sok csodáját... távolról ideható zúgásban... buta, ostoba nagy halak közt remekműveket...” FÜST Milán, *Nyílt levél Babits Mihályhoz*, Nyugat, 1924, I, 503.
- 2 A groteszk Ady lírájának színeképében is feltűnik: *Géme az Olimpusz alatt, A vén komornyik*, stb.
- 3 A tarkaság művészi elvéről először: „A nagy művész mindig tarka képeket mutat...” Babits Mihály Kosztolányi Dezsőhöz, 1904. (aug. 20.) = *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, kiad. BELIA György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1959, 22. Babits a „világtükör” műszót *A világosság udvara* mottójában írja le: „Csonka világtükör volna a művészet, ha a rútat mindig kikerülné.” Lásd *A Holnap új versei*, Nagyvárad, Deutsch Zsigmond és társa kiadása, 1909, 97. Az ellentétet egyesítő, „újságos” szókapcsolásról lásd *Arany, mint arisztokrata*, OSZK Kézirattára, Babits-Archívum, III/1434.
- 4 Walter Lennig az irodalmi Jugendstilt, ellentétben a kialakult nézettel, nem a képzőművészetből, hanem Nietzsche-ből és főként a Babitsnak és Juhásznak oly kedves *Also sprach Zarathustra*-ból eredezteti. Lásd *Der literarische Jugendstil*, Deutsche Universitätszeitung 13, 1958, 423–28.
- 5 Babits legkedvesebb fantasztikus szerzőjéről, Poe-ről írja majd, hogy fantasztikumát lelki életéből alakítja. Lásd *Az európai irodalom története*, Bp., Nyugat Kiadó, é.n., (1936), 535.
- 6 Jost Hermand, *Lyrik des Jugendstils* című antológiája (Insel Verlag, Stuttgart, 1964) tizenkét motívum-csoportjában ott a táncé, az alkonyati álomé és a művészi édeneké is.

- 7 A művekben képzetekké vált életanyagot nevezi benső életírásnak. Lásd *Arany életéből*, Nyugat, 1917, I, 432.
- 8 RADNÓTI Miklós, *Füst Milán*, Munka, 1935, 46, 1404–1406.
- 9 „Sok van benne a középkori szerzetesből” – írta már Nagy Zoltán. Lásd FÜST Milán, *Változtatnod nem lehet*, Nyugat, 1914, I, 619–22; RÁBA György, *Füst Milán lírája, mint az Ezeregyéjszaka utóhangja*, Jelenkor, 1978, 726–734.
- 10 Első verseskötnyvéről (*Énekeskönyv*, 1912) rokonszenvvvel írt Babits és Kosztolányi, majd beleélő elemzést adott közre róla TÓTH Árpád: *Sz. E. Emlék*, Nyugat, 1918, I, 284–91: a két háború közt találóan méltatta ILLYÉS Gyula: *Jó szó. Sz. E. új versei*, Nyugat, 1929, I, 235–239: az elhallgatás éveit perújrafelvétele: DEVECSERI Gábor, *Szép Ernőről*. Csillag, 1953, 7, 1707–1709.
- 11 Werfel Kosztolányira gyakorolt hatásáról: TÓTH Árpád *Kosztolányi versei* (A *Kenyér és bor* című kötetéről), Nyugat, 1921, I, 128–30.
- 12 BORI Imre, *Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton?* = „*de nem felelnek, úgy felelnek*” – *A magyar líra a húszas harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 90.
- 13 Kosztolányi lírájának ezekről a jegyeiről lásd TURÓCZI-TROSTLER József, *K. D. új verseiről*, Nyugat, 1928, I, 155.
- 14 BORI I., I.m., 92.
- 15 Babits „egységes, zárt és gáncstalan” költőnek nevezte: *T. Á., a költő*. Nyugat, 1928, II, 638; SCHÖPFLIN így írt: „Egységes költészet ez. Nincsenek benne nagy zökkenések és elváltozások...” Lásd *Temetés után egy nappal*, uo., 648.
- 16 SZABÓ Lőrinc, *T. Á. = T. Á. összes versei*, Bp., Athenaeum kiadása, 1934, 9.
- 17 Verseinek epikus kompozíciójáról lásd VAJDA Endre, *A lírai vers felépítése Tamási Á.-nál = Pap Károly Emlékkönyv*, Debrecen, 1939, 528–34.
- 18 BABITS Mihály, *Nem mondhatom el senkinek. Karinthy Frigyes versei*, Nyugat, 1930, I, 144–146.

- 19 BABITS Mihály, *Ma, holnap és irodalom*, Nyugat, 1916, II, 328–340.
 20 BABITS Mihály, *A modern Dante*, Pesti Napló, 1921, szept. 18., 9.

VALAMI A BELSŐ FORMÁRÓL

(Egy kompozíciós elv költészetben, prózában)

- 1 ARANY János: *Irányok* = A. J. *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI, kiad. NÉMETH G. Béla, Bp., 1968, 159. Arany Csengery Antalnak írt levelében (1856. jún. 23.) már ott a gondolat maga és a műszó. L. *Arany János leveleskönyve*, vál., szerk. SÁFRÁN Györgyi, 1982, 341. A levélre Domokos Mátyás hívta föl figyelmemet; KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a versről és a költőről*, Uj Idők, 1928. jan. 8. Újra: *Nyelv és lélek*, összegyűjtötte és gondozta RÉZ Pál, Bp., 1971, 436.; FÓNAGY Iván: *A költői nyelvről*, é. n. (1999), 333.
- 2 Gero von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*; 1959², 184–185.; René WELLEK – Austin WARREN, *Theory of Literature*. Magyarul: *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József 1972, 205. A szerzők szerint nem világos, hol a határ belső és külső forma közt.
- 3 Vö. *Arisztotelész poétikája*, ford. GERÉB József, 1916, Hatodik fejezet. 34–35.
- 4 Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. LÁNYI Viktor. (Válogatás.) 1956, 176, 1831. jún. 20-án.
- 5 Henryk MARKIEWICZ, *Az irodalomtudomány fő kérdései*, ford. BOJTÁR Endre, 1968, 73.
- 6 BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*, átdolg. és bőv. kiadás, 1936, 598.
- 7 *Flaubert levelei*, vál. GYERGYAI Albert, ford. RÓNAY György, 1968, 128.
- 8 Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, ford. PÓR Judit, 1993, 20. E kiadványból idézek.

- 9 I. m., 30.
- 10 I. m., 40.
- 11 I. m., 42.
- 12 I. m., 46.
- 13 I. m., 47.
- 14 I. m., 48.
- 15 I. m. 63, ill. 68.
- 16 I. m., 73–74.
- 17 Georges POULET, *Les Métamorphoses du Cercle*, 1961, 385–387.
- 18 Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben = A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, 1976, 300.
- 19 A párbeszédek aránya e jelenetben negyven százalék, magasabb, mint a regényben bárhol másutt, ezért Claudine Gothot-Mersch a történet igazi kezdetét innen számítja. L. *La parole des person-nages = Travail de Flaubert*, szerk. Gérard GENETTE és Tzvetan TODOROV, 1983, 202–203.
- 20 Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, i. m., 93.
- 21 I. m., 95.
- 22 Brunetiére-rel ellentétben, aki szerint Flaubert csak a tárgyak felszínét érzékeli, Jean-Pierre Richard az írónak a dolgok kérgét átható, tágasságukat és mélységüket láttató tekintetét dicséri. L. *La création de la forme chez Flaubert = Littérature et sensation*, 1954, 126.
- 23 „Tudok látni, sőt úgy látni, mint a rövidlátók, belátni a dolgok pórusaiba” – írja Flaubert 1852. január 16-án kedvesének, Louise Colet-nak, majd azt fejtegeti, hogy két ember lakik ben-ne, és a másikat így jellemzi: „Ugyanolyan sokra tartja az apró ténye-ket, mint a nagyokat, és szeretné szinte anyagilag érzékelhetővé tenni mindazt, amit visszaad.” *Flaubert levelei*, i. m., 102–103.
- 24 Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, i. m., 177.
- 25 I. m., 318.
- 26 WELLEK–WARREN, i. m., 354., Ernst Robert CURTIUS, *Euro-päische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. L. „Topik”. 87–113.
- 27 HORVÁTH János, *Az irodalmi műveltség megoszlása*, 1935, 270.

- 28 André MAUROIS, *G. K. Chesterton, = Logiciens et Magiciens*, 1935, 154.
- 29 Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, i. m., 228.
- 30 Albert THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, 1935⁶, 109.
- 31 Hans Robert Jauss a beleérzés hermeneutikájának Gadamer megfogalmazta „dialogicitását” árnyalva, Bahtyinnak a te és az én megtapasztalása „kitüntetett útját” gondolva újjá adja elő idevágó nézeteit. L. *Horizontszerkezet és dialogicitás = Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 1997, 293–299.
- 32 RÁBA György, *Babits Mihály*, 1983, 292.
- 33 L. HOMÉROSZ, *Iliász*, 18. ének.
- 34 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, 1984, 150.
- 35 ILLYÉS Gyula, *Versenyt az esztendőkkel! Babits Mihály új versei*, Nyugat, 1933, I, 691.
- 36 NEMES NAGY Ágnes, i. m. uo., 148.
- 37 NÉMETH G. Béla, *Babits Mihály: Mint különös hírmondó. Szerrep, vállalás, identifikáció = Századutóról – századelőről*, 1985, 266.
- 38 Vö. HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség megoszlása*, 1931. 197–198.
- 39 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, i. m., 209.
- 40 A metafora sorsáról, a motívum alakulásáról 1. részben Pál József tanulmányát: *Ikonológia mint összehasonlító irodalomtudományi diszciplína = Ikonológia és műértelmezés*, 3, *A hermeneutika elmélete*, 10–11.
- 41 Northrop FRYE, *Az irodalom arcetípusai = Ikonológia és műértelmezés*, 3, *A hermeneutika elmélete*, 1998, 370.
- 42 WELLEK – WARREN, i. m., 351.
- 43 SZERB Antal, *A világirodalom története*, 1941, 2, 203.
- 44 Wolfgang KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1951², 163.
- 45 Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, 102–106.
- 46 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, 88.

- 47 Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism*, 1957. Magyarul: *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, 1998, 87–88.
- 48 I. m., 90.
- 49 V. J. PROPP, *A mese morfológiája* [1928], ford. SOPRONI András, 1975, 281.
- 50 André JOLLES, *Einfache Formen*, 1930, 252.
- 51 Étienne SOURIAU, *Les Deux Cent Milles Situations Dramatiques*, 1950.
- 52 Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960. L. különösen 69–433.
- 53 Gilbert DURAND, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, 1961, 251.
- 54 Gilbert DURAND, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, 1976.
- 55 Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, 1982, 467.
- 56 VÖ. J. M. LOTMAN, *A szöveg konstrukciós elvei = Szöveg, modell, típus*, ford. GRÁNICZ István, 1973, 65–88.
- 57 FÓNAGY, i. m., 333–420.
- 58 FÓNAGY, i. m., 409.

CSODÁLATOS UTAZÁS

(Egy toposz alakváltozatai)

- 1 SÍK Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka*, 1929, IX, *Az Ady líra belső formája*, 217–218.
- 2 DOMOKOS Mátyás – LATOR László, *Versekről, költőkkel*, 1982, 153.
- 3 E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. Előző tanulmányom hasonló összefüggésben már hivatkozott rá. L. Holmi, 1999, december, 1483.
- 4 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe*, 2001, 50–51.
- 5 Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 1981, 168–169.
- 6 BABITS Mihály, *Modern impresszionisták*, Fogaras és Vidéke,

- 1910–1911. Újra: B. M.: *Arcképek és tanulmányok*, s. a. r. GÁL István, 1977, 7–30.
- 7 Ugyanez áll Babits *Paris* című versére, melynek alcíme – *Fantázia* – ezt előre jelzi.
- 8 Az *Atlantisz* más világirodalmi párhuzamairól 1. RÁBA, i. m., 395–398.
- 9 Louis VAX, *L’art et la littérature fantastique*, 1970, 6–7.
- 10 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1976, 36.
- 11 Tóth Árpád, „*A halottak élén*” (*Ady új verseskötetéről*), Pesti Napló, 1918. augusztus 30. Újra: T. Á. *Összes művei*, 4, 1969, 126.
- 12 KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, 1998, 83.
- 13 BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kistükré*, 1986. L. VI. kiad. 1920. 15.
- 14 Gérard GENETTE, *La littérature et l’espace = Figures*, II, 1969. Újra: 1976, 46–47.
- 15 Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, introd., relevé de variantes et notes par Antoine ADAM, 1959, 429.
- 16 RÓNAY György, *Kassák Lajos*, 1971, 186–187.
- 17 KASSÁK Lajos, *Blaise Cendrars = Csavarók, alkotók*, 1975, 579.
- 18 KASSÁK Lajos, *Az új versről*, *Korunk*, 1927. Újra: i. m., 409–410.
- 19 Szabó Lőrinc Várkonyi Nándornak 1927. május 18. L. VÁRKONYI Nándor, *Szabó Lőrinc levelei*, Jelenkor, 1959, 2. 99.
- 20 A *Hazám!* részletezőbb bemutatását I. RÁBA György, *Babits Mihály*, 1983, 210–211.
- 21 Szabó Lőrinc használja ezt a kifejezést *Fény* című verse magyarázatában. Lásd Sz. L.: *Vers és valóság*, s. a. r. KABDEBÓ Lóránt, 1990, 1, 150.
- 22 L. KARÁTSZON Endre, *Utazás a kisprózában = Baudelaire ajánléka*, 1994, 110–112.
- 23 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Arbe sziget, öt perc = Európai képeskönyv*, s. a. r. RÉZ Pál. 1979, 303.
- 24 *Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László beszélgetése Weöres Sándorral = Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, 1993, 33.

- 25 Általában utazásainak élményéről mondja Weöres, hogy „kissé képszerűek, látványszerűek voltak”. *Válaszolni nehezebb. Domokos Mátyás beszélgetése Weöres Sándorral* = Uo., 358.
- 26 HALÁSZ Gábor, *A líra ellenforradalma*, Nyugat, 1937, 4, 295.
- 27 Előttem már megelevenítő alakrajzzal így látta Lator László Jékely meghatározó vonását: „Akármit írt, verset, prózát, mindig ott érezni mögötte az elvesztett otthonokat, gyerekkora, fiataalkora színtereit...” L. *A csillagtorony lakója* = *Szigettenger*, 1993, 153. Jékely nosztalgiájára 1958-ban, a *Tilalmas kert* megjelenése után Rónay György rámutatott. L. RÓNAY György, *Olvasás közben*, 1971, 276.
- 28 SOPRONI János, *Emlékeim Radnóti Miklósról* = *Erőltetett menet*, s. a. r. Réz Pál, 1999, 175–180.
- 29 SZABÓ Ede, *P. J. Senkiföldjén* = *Miért szép?*, szerk. DETRE Zsuzsa, BÁRÁNY György, 1981, 323.
- 30 L. DOMOKOS – LATOR, i. m., 150.
- 31 Claude ESTEBAN, *La trajectoire de lléchech*, Critique, 1969, 260.
- 32 L. DOMOKOS – LATOR, i. m., 149.
- 33 L. Válasz, 1948, 12, 932–933.
- 34 A *Senkiföldjén* mondatainak villódzását már Lator László méltatta. Ő elsősorban a szintaktikai ritmusnak a monotóniát megteremtő szerepét hangsúlyozta. L. *Tárgyak, lények, káprázatok* = *Szigettenger*, 219.
- 35 BABITS Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Nyugat, 1936, II, 401.

BABITS EGY KÉSEI VERSTÍPUSÁRÓL

(Prózából költészet: Restség dicséreti)

- 1 A *Hadjárat a Semmibe* elemzését lásd RÁBA György, *Babits Mihály költészete*. 1903–1920. Bp., 1981. 426–431.
- 2 *Babits, Juhász, Kosztolányi levelezése*, szerk. BELIA György, Bp., 1959. 53.

- 3 RÓNAY György, *A lírikus epilógja = A nagy nemzedék*, Bp., 1971. 98. ill. 103.
- 4 Jean PHILIPPE, *L'Image mentale*, 1904, 40–41.
- 5 ZALAI Béla, *A közvetlen tapasztalás összefüggés-rendszere*, 1906, 30–31.
- 6 Lásd BABITS Mihály, *Petőfi és Arany = Esszék, tanulmányok*, szerk. BELIA György) 1978, I. 175. Babits már itt Weininger nyomán az „erkölcsi emlékezet”-et a Gedächtnis-szel azonosítja.
- 7 Id. RÁBA György, i. m., 77.
- 8 Vö. RÁBA György, i. m., 56.
- 9 SZILASI Vilmos, *Edmund Husserl*, Nyugat, 1930, I, 523.
- 10 *Babits, Juhász, Kosztolányi levelezése*, i. m., 175.
- 11 ÉDER Zoltán, *Babits a katedrán*, 1966, 50–51.
- 12 Lásd RÁBA György, i. m., 107–110.
- 13 SZILASI Vilmos, *Rövid emlékezés Babits Mihályra = Babits–Szilasi levelezés*, szerk. GÁL István, Bp., 1979, 22.
- 14 Vö. RÁBA György, i. m., 446–947.
- 15 BABITS Mihály, *Az igazi haza = Esszék, tanulmányok*, I, 551.
- 16 Lásd BABITS Mihály, *Ezüstkor = Esszék, tanulmányok*, II, 270–271.
- 17 TÖRÖK Sophie, *Költészet és valóság*, Nyugat, 1933, II, 10. A „lírai hitel”-ről először Rédey Tivadar a *Sziget és tenger* bírálatában. Lásd Napkelet, 1925, VI, 478.
- 18 BABITS Mihály, *Új nemzedék. (Egy anthológia előszava) = Esszék, tanulmányok*, II, 371.
- 19 „Óriási hatással volt ekkor reám a Raszkolnyikov” – vallja egyetemének éveinek olvasmányélményeiről Babits. Lásd KÖHALMI Béla, *Könyvek könyve*, 1918, 85.
- 20 Maxim GORKIJ, *Az író hivatása – és korunk orosz irodalma*, Nyugat, 1925, III, 546.
- 21 Babits Mihály, *Az írástudók árulása = Esszék, tanulmányok*, II, 216.
- 22 BASCH Lóránt, *Egy literáras pör története*, Irodalomtörténet, 1959, 3–4, 428.
- 23 RÓNAY György, *Babits hite. = Hit és humanizmus*, Bp., 1979, 421.

- 24 RÓNAY György, *A lírikus epilógja*. I. m., 96.
- 25 A *Balázsolás* első variánsát föltüntető, autográf kéziratrészletet közreadta VENDEL-MOHAY Lajosné, *Áll a régi ház még ...*, Szekszárd, 1974. 49.
- 26 Lásd OSZK Fond III./1856.
- 27 RÁBA György: i. m., 70.
- 28 BARÁNSZKY-JÓB László, *A stíleklekticizmus kérdése Babitsnál és Kassáknál = Formateremtő elvek a költői alkotásban*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971, 48–49.

AMIKOR A KÖLTŐ BÖLCSELOŐ IS

(Az esszéíró Babits)

- 1 DIENES Valéria, *Ilyennek láttam*, Magvető Almanach, 1966, I, 243–50.
- 2 Hyppolite TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, 1964.
- 3 Taine ösztönzésének szuverénül földolgozott hatásáról I. Németh G. Béla elemzését a félbeszakadt magyar kritikátörténetben. Vö. *A magyar kritika évszázadai*, szerk. SÖTÉR István, 3. k., 1981, 216–23.
- 4 L. PÉTERFY Jenő *Összegyűjtött munkái: Taine*, 1903, 2. k., 343–86.
- 5 Az élményből kiinduló reprezentációról. Wilhelm DILTHEY, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, s. a. ERDÉLYI Ágnes, 1974, 532–42.
- 6 Irodalomtörténetében Babits azt vallja, „a modern magyar próza stílját nélküle (ti. Carlyle nélkül) el sem lehet képzelni”. L. *Az európai irodalom története*, átdolgozott és végleges kiadás, 1935, 521–22. Egyébként, ha jól számolom, Carlyle-ről tizenhétszer szól, Emersont pedig az ő tanítványának tiszteli. I. m., 542.
- 7 KERECSENYI Dezső, *A tanulmányíró = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat, 1941, 22–25.
- 8 KIRÁLY György, *Babits Mihály: Irodalmi problémák*, ItK, 1918, 118–20.

- 9 Babits bölcséleti ismertetései a Magyar Filozófiai Társaság Közleményei 1905-ös évfolyamában jelentek meg. Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 205–208. L. még az idevágó jegyzeteket.
- 10 L. *Irodalmi nevelés = Esszék tanulmányok*, s. a. r. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, I, 97.
- 11 L. BABITS Mihály, *Az ifjú Vörösmarty*, i. m., 214.
- 12 I. m., uo., 213.
- 13 *Shakespeare egyénisége*, i. m., 58–81.
- 14 *A férfi Vörösmarty*, i. m., 223
- 15 *Az irodalom halottjai*, i. m., 114–32.
- 16 *Centenárium. L. Babits Mihály Arany Jánosról*, szerk. PIENTÁK Attila, Bp., ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2003, 145–49.
- 17 *Az irodalom halottjai*, i. m., 121.
- 18 Filológiai gondosságú szövegközlését l. *Babits Mihály Arany Jánosról*, i. m., 39–88.
- 19 *Petőfi és Arany*, i. m., 119–37.
- 20 Fenyő Miksa Babitsnak, 1910. nov. 27. L. *Babits Mihály levelezése 1909–1911*, s. a. r. SÁLI Erika, TÓTH Máté, Bp., 2005, 108.
- 21 ADY Endre, *Petőfi nem alkuszik* = ADY Endre, *Költészet és forradalom*, s. a. r. VARGA József, 1969, 253.
- 22 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, i. m., 480.
- 23 *Esszék, tanulmányok*, i. m., 333–37.
- 24 I. m., 290–311.
- 25 L. Nyugat, 1912, 991–1009
- 26 *Esszék, tanulmányok*, i. m., 434–49.
- 27 I. m., 359–420.
- 28 TURÓCZI-TROSTLER József, *Babits és a magyar essay*, Nyugat, 1924, I, 541.
- 29 Vö. FÜLEP Lajos, *Európai művészet és magyar művészet = Magyar művészet*, s. a. r. NÉMETH Lajos, 1971, 21–38.
- 30 *Az Irodalmi problémák kritikájában*. L. It, 1918, 3–6, 181–86.
- 31 *Esszék, tanulmányok*, I, 34–41.
- 32 I. m. uo., 286–89.
- 33 I. m. uo., 269–85.

- 34 I. m. uo., 472–98.
- 35 I. m. uo. 499–502.
- 36 I. m. uo., 548–52.
- 37 *Tanulmány Adyról*, i. m. uo., 667–92.
- 38 *Egy új költő*, „Könyvről könyvre”, Nyugat, 1923, I, 398–399.
A Szabó Lőrinc első kötetéről (*Föld, erdő, Isten*, 1922) szóló kritika nem került be az *Esszék, tanulmányok* c. kiadványba.
- 39 *Örök Virágok*. (Tóth Árpád versfordításai) L. *Esszék, tanulmányok*, II, 7.
- 40 *Angyalok harca*. Sárközi György könyve. I. m., II, 141–43.
- 41 I. m. uo., 137–40.
- 42 I. m. uo., 170–84.
- 43 I. m. uo., 207–34.
- 44 IGNOTUS, *Írás és árulás*, Nyugat, 1929, 554–556.
- 45 *Esszék, tanulmányok*, II, 270–72.
- 46 I. m. uo., 280–85.
- 47 I. m. uo., 578–81.
- 48 I. m. uo., 568–73.
- 49 I. m. uo., 628–65.
- 50 *Pajzzsal és dárdával*, i. m. uo., 620–621., ill. *A nemzedéki kérdés vitája*, uo., 470–81.
- 51 *Esti Kornél*. L. „Könyvről könyvre”. Nyugat, 1933, I, 689.
- 52 *Kosztolányi*. L. *Esszék, tanulmányok*, i. m. uo., 516–524.
- 53 *Karácsonyi örömök*. „Könyvről könyvre”. Nyugat, 1933, I, 127.
- 54 *Keresztülkasul az életemen*, Bp., Nyugat, 1939, 31–45 ill. 161–170.
- 55 I. m., 7–21.
- 56 I. m., 171–183.

A VERSÍRÁS MINT ARANYCSINÁLÁS

(Babits leckéi a költészetből)

- 1 BABITS Mihály, *Az irodalom elmélete = Esszék, tanulmányok*, s. a. r. BELIA György, 1978, I, 568, illetve 616.
- 2 Babits Mihály: *Kosztolányi*, Nyugat, 1936, II, 398.
- 3 Babits Mihály Kosztolányi Dezsőhöz. 1904. augusztus 20-án = *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, s. a. r. Belia György, 1959, 32.
- 4 BABITS Mihály, *Kosztolányi*, uo.
- 5 *Klasszikusokon nőttem fel...* Béke-ankét a magyar Parnasszuson. Babits Mihály nyilatkozata, *Az Est*, 1921. dec. 25., 8.
- 6 BABITS Mihály, *Az ifjú Vörösmarty*, Nyugat, 1911, II, 699.
- 7 *Az ifjú Vörösmarty*, i. m., 93.
- 8 Erre vonatkozóan I. RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, 1981. Kiváltképpen *A tudatlíra kéziratok poétikája és iskolapéldája, az Anyám nevére* (47–72), illetve *A tudatlíra kibontakozása* (73–114) című fejezeteket.
- 9 Minderről I. részletesen RÁBA György, *A „megszűnt én” költészetének húrjain. (Az érett Szabó Lőrinc) = Csönd-herceg és a nikkal számovár*, Bp., 1986, 135–201.
- 10 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, i. m., 89.
- 11 F. I. [FAZEKAS Imre]: *Írók vallomásai*. Babits Mihály, Magyarország, 1923. december 8., 5.
- 12 *Az irodalom elmélete*, i. m., i. h., 561.
- 13 BABITS Mihály *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934, II, 500–501.
- 14 *A műfordítás elmélete és gyakorlata*, szerk. TAKÁCS József, 1973, 196–197.
- 15 *Az irodalom elmélete*, i. m., i. h., 615.
- 16 Részletesen I. *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, i. m., 333–340.
- 17 L. Jean PHILIPPE: *L’Image mentale*, (1903) című műve *Analyse de l’image mentale* című fejezetének fejtegetését (40–41). Ba-

- bitsra gyakorolt hatásáról 1. *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, i. m., 73–74, ill. 93–99.
- 18 BARTA János, *Magyar líra – magyar verskritika. (Utóhang Babits Mihály verskötetéhez)*, Esztétikai Szemle, 1938, 64.
- 19 *Babits egyes verseinek keletkezéséről*. Közli Gál István. Irodalomtörténet, 1975, 2, 454.
- 20 *Jékely Zoltán: Madár-apokalipszis* = DOMOKOS Mátyás – LATOR László, *Versekről, költőkkel*, 1982, 102.
- 21 *Itt a halk és komoly beszéd ideje*. A költő nyilatkozik új verseskönyvéről. Pesti Napló, 1925. október 20.
- 22 TÖRÖK Sophie, *Költészet és valóság*, Nyugat, 1933, II, 11.
- 23 Berda József *Képzeltetés* című verséről beszélgetve mondta-írta Lator László. In: *Versekről, költőkkel*, i. m., 191.
- 24 A kérdésről 1. *Babits egy kései verstípusáról*, jelen kötetben.
- 25 BABITS Mihály, *A hazugságok paradicsoma*, 1932 = *Esszék, tanulmányok*, i. m., II, 320.

A VALÓSÁG ÁTLÉNYEGÍTÉSE

(*Babits, a mesélő lírikus*)

- 1 RÉDEY Tivadar, *Babits Mihály: Sziget és tenger*, Napkelet, 1925, 475.; TÖRÖK Sophie, *Költészet és valóság*, Nyugat, 1933, II, 7.
- 2 Halász Gábor, *A regényíró = Babits Emlékkönyv*, 1941, 16.
- 3 *Klasszikusokon nőttem fel...* Béke-ankét a magyar Parnasszuson. Babits Mihály nyilatkozata, Az Est, 1921. december 25., 8.
- 4 „Első korszakában szinte túlnyomó az objektív líra.” L. NAGY Zoltán, *Babits költészetének első korszaka*, Nyugat, 1924, I, 515.
- 5 RÓNAY György, *A lírikus epilógja = A nagy nemzedék*, 1971, 99.
- 6 F. I. (FAZEKAS Imre), *Írók vallomásai. Babits Mihály*, Magyarország, 1923. december 8. 5.
- 7 TÖRÖK Sophie, *Egy barátság emléke*, Tükör, 1942, 404.

- 8 BABITS Mihály, *A hazugságok paradicsoma*. 1932. = *Esszék, tanulmányok*, s. a. r. BELIA György, 1978, II, 325.
- 9 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 321 illetve 322.
- 10 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 323.
- 11 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, é. n. (1936), 536.
- 12 Pierre-Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France*, 1951, 8.
- 13 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 322.
- 14 *Az európai irodalom története*, i. m., 535.
- 15 *Az európai irodalom története*, i. m., 501.
- 16 HEVESY Iván, *Vakok a hídon*, Nyugat, 1924, I, 549–550.
- 17 L. VÁRKONYI Nándor, *Pergő évek*, 1976, 346.
- 18 A költő ifjúságáról, egyetemi éveitől és tanári pályakezdéséről
1. BELIA György, *Babits Mihály tanulói évei*. 1983. 275.; szegedi
tevékenységéről 1. Apró Ferenc: *Babits Szegeden*. 1983, 226.;
kedves fogarasi tanártársáról maga Babits egy hármastársa portréban:
BABITS Mihály: *Magántudósok*. 1912. = *Esszék, tanulmányok*,
I, 334.
- 19 KIRÁLY György, *Babits Mihály: Irodalmi problémák*, Irodalom-
történeti Közlemények, 1918, 118–120.
- 20 L. RÁBA György, *A drámaelvű líra (Ady – túl a szimbolizmus-
son) = Csönd-herceg és a nikkell számvár*, 1986, 17–48.
- 21 Friedrich SCHILLER, *Die Braut von Messina*. Előszó.
- 22 Kosztolányi Dezső Babits Mihályhoz 1911. febr. 11-én. L. *Ba-
bits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, s. a. r. BELIA György, 1959,
196.
- 23 André JOLLES, *Einfache Formen*, Naumburg, 1956. 203².
- 24 L. *Einfache Formen*, i. m., 227.
- 25 RÉDEY Tivadar, *Az istenek halnak, az ember él*. 1929. = *Kritikai
dolgozatok és vázlatok*, 1931, 88–89.
- 26 KERESZTURY Dezső, *Babits Mihály összes versei*, Magyar
Szemle, 1938, 271–274.
- 27 L. V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, 1975, *A szereplők funkciói*
című fejezetet (43–94).
- 28 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 320.
- 29 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 325.

- 30 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 326.
- 31 *Költészet és valóság*, i. m., 10.
- 32 NÉMETH László, *Három verskötet*, Erdélyi Helikon, 1929, II, 68.
- 33 SZILASI Vilmos, *Rövid emlékezés Babits Mihályra = Babits-Szilasi levelezés*, összeállította GÁL István, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, 1979, 22.
- 34 *Egy barátság emléke*, i. m., 403.
- 35 Barta János, *Magyar líra – magyar verskritika (Utóhang Babits Mihály verskötetéhez)*, Esztétikai Szemle, 1938, 64.
- 36 Herbert READ, *A modern szobrászat*, 1964, 208.
- 37 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 323.
- 38 KOMLÓS Aladár, *A valóság költői = Az új magyar líra*, 1928, 146.
- 39 BABITS Mihály, *A modern Dante*, Pesti Napló, 1921. szeptember 18.
- 40 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 323.
- 41 *A hazugságok paradicsoma*, i. m., i. h., 326.

A KÖLTŐ MESSZI ROKONAI

(*Babits a világirodalom áramában*)

- 1 BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty*. 1911. = *Esszék, tanulmányok*, s. a. r. BELIA György, 1978, I, 236.
- 2 BABITS Mihály, *Az irodalom elmélete*. 1919. = *Esszék, tanulmányok*, i. m., I, 632.
- 3 Zalai a művészi alkotást „szimbolikus jelentőségű átélésnek” fogja föl, ugyanakkor a szimbolikus gondolkodás legteljesebb megvalósulását a művészi teremtésben látja. Vö. ZALAI Béla, *Az etikai rendszerezés*. 1910. = *A rendszerek általános elmélete*, s. a. r. BERÉNYI Gábor, 1983 126.
- 4 „Nem rámutatás a szimbólum, nem jel, nem jelkép; tett. Valóságalkotás, a valóság forrásától telt vedrekkel visszatérés.” L. ZALAI

- Béla, *A filozófiai rendszerezés problémája*. 1911. = *A rendszerek általános elmélete*, i. m., 221. Zalai szimbólumfölfogása egybe-vág Babitsnak Vörösmarty-esszéjéből idézett nézetével. Ez az egyezés is tanúsítja a két fiatalkori barát eszméi közti interferenciát, mint ahogy a filozófusnak a költőre gyakorolt hatását kimutattuk. L. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 1903–1920, 1981, 67–69, ill. 74–77.
- 5 Francois Coppée-nak 1866. december 5-én írt levelében fejti ki Mallarmé, hogy célja „a szavak kölcsönös tükrözése egymásban”. L. Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance*, 1959, 234.
- 6 Albert THIBAUDET, *Stéphane Mallarmé*, 1926, 232.
- 7 *Az irodalom elmélete*, i. m., 572.
- 8 *Az irodalom elmélete*, i. m., 615 .
- 9 Részletesen 1. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, i. m., 242–44.
- 10 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, é. n. (1937), 535.
- 11 BABITS Mihály, *Arany mint arisztokrata*. 1905. = *Esszék, tanulmányok*, i. m., 801.
- 12 RÉDEY Tivadar, *Babits Mihály kritikusi „stílusgyakorlata”*, Irodalomtörténet, 1943, 81–86.
- 13 *Arany mint arisztokrata*, i. m., uo.
- 14 „Az illető versek közzététele nagyon is nagy lármát fog csapni (igen-igen modernnek) s ez engem igen bosszant. De nem tudok másképp írni... nem mindig...” – fedi föl Babits 1909. február 2-án Juhásznak küldött levelében. L. *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, s. a. r. BELIA György, 1959, 186.
- 15 *A jubiláns Babits Mihály elmondja, hogyan lett költővé...*, Esti Kurír, 1928. június 27., 13. Bende László riportja.
- 16 ZOLNAI Béla, *Körmondat és tiráda*. 1929. = *Nyelv és stílus*, 1957, 165.
- 17 *A jubiláns Babits Mihály elmondja...*, i. m., uo.
- 18 BABITS Mihály, *Bergson filozófiája*, Nyugat, 1910, II, 945.
- 19 BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933, I, 360.
- 20 Maga Babits nevezi „lírai regénynek” Dante *Új élet*-ét, ezt az eltérő versformájú költeményekből és magyarázatokból álló fü-

- zért, „melynek tárgya kizárólag a belső élet”. L. *Az európai irodalom története*, i. m., 177.
- 21 A századforduló végletes nőtípusaiban megtestesült, poláris el-
lentétek két korjellemző életérzéséről 1. Jean PIERROT, *L'Ima-
ginaire décadent*, PUF, Paris, 1977. Különösen az *Inconscient et
sexualité* című fejezetet (151–180).
- 22 Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1896, 233.
- 23 L. Emeric FISER, *Le Symbole littéraire. Essai sur la significati-
on du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et
Marcel Proust*, 1941, 221.
- 24 Gunter MARTENS, *Vitalismus und expressionismus*, Stuttgart,
1971, 57.
- 25 SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály új verseskönyve*, Nyugat,
1916, I, 637
- 26 BABITS Mihály: *Istenkáromlás*. L. *A Fortissimo-ügy* című irat-
csomóban. OSzK Kézirattára, Babits-archívum. Fond III/1581.
- 27 *Az európai irodalom története*, i. m., 342., illetve 35.
- 28 L. Babitsnak a *De civitate Dei*-ről írt sorai fényében: Babits Mi-
hály, *Ágoston*, Nyugat, 1917, I, 969–970.
- 29 Vö. Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. MOLNÁR
Jenő, 1922, 165.
- 30 L. Kasimir EDSCHMID, *Über den dichterischen Expressionis-
mus*, 1917. Magyarul vö. KOCZOGH Ákos, *Az expresszionizmus*,
1964, 199.
- 31 L. KIRÁLY György, *Arturo Graf: Mesék*, Nyugat, 1921, I, 959.
Ritoók Zsigmond előadása elhangzott az MTA centenáriumi Ba-
bits-ülésszakán 1983 novemberében.
- 32 L. GYERGYAI Albert, *Le fils de Virgile Timár*, Nyugat, 1931,
I, 408.
- 33 HEVESI András, *Timár Virgil fia*, Nyugat, 1932, I, 219.
- 34 L. Pesti Napló, 1921. szeptember 18.
- 35 BABITS Mihály, *Kant és az örök béke*. 1918. = *Esszék, tanulmá-
nyok*, i. m., I, 532.
- 36 BABITS Mihály, *Az igazi haza*. 1919. = *Esszék, tanulmányok*,
i. m., I, 551.

- 37 KERESZTURY Dezső, *Babits Mihály*. 1958. = *Örökség*, 1970, 416–417.
- 38 KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, *Küzdelem az epikával. Jegyzetek a Halálfiairól*, Magyar Csillag, 1943, I, 589.
- 39 Babits Mihály, *Kiss József*, Szeged és Vidéke, 1907. december 15.
- 40 L. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, 1907, 304–305.
- 41 Sergio SOLMI, *Scrittori negli anni*, 1963.; Giuliano MANACORDA, *Montale*, 1970 Idézi Luigi MALAGOLI, *L'Anti-ottocento*, 1972, 183–185.
- 42 Montale öninterjút közli Giacinto SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, 1959, 341–348.
- 43 Vö. DIENES Valéria, *Ilyennek láttam*, Magvető Almanach, 1966, I, 255.
- 44 KARDOS Pál, *Babits Mihály*, 1972, 461.
- 45 „A legkülönösebb és legigazabb hitvallás, amelyben szinte semmiről sem tud lemondani, s alig valaminek az ellentétéről” – írja Szabó Lőrinc. L. *Babits, a költő = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, 1941, 11.
- 46 1938. márc. 25-én Halász Gábor látogatásakor utal Babits az oxfordi iskola költőire s a körülöttük zajló vitára. L. *Beszélgetőfüzetek*, s. a. r. BELIA György, 1980, I, 590–592.
- 47 Ilyen értelemben mutatja be már Schöpfung Aladár: *Babits Mihály új regénye*, Nyugat, 1932, II, 534–538.
- 48 RÓNAY György, *Babits hite = Írók, szentek, irányok*, 1968, 135–159.
- 49 Mindkét cikket I. a *Könyvről könyvre* rovatban. Nyugat, 1933, II., 251–254.
- 50 *Az európai irodalom története*, i. m., 273.
- 51 Blaise PASCAL, *Pensées et opuscules*, publiés... par Léon BRUNSCHVICG, 1920, 348. Hatásáról l. SZABÓ Ferenc, *Jelek az éjszakában*, 1983, 104–118.
- 52 *Pensées*, i. m., 419.
- 53 BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933, I, 362–364, illetve 417–422.

PÉLDÁZAT A HUMÁNUMRÓL

(Babits: Jónás könyve)

- 1 Illyés Gyula, a közeli barát és szemtanú írta a *Jónás könyve* keletkezéséről: „Betegségében is, föl-fölszisszenve is, elejétől végig nevetve írta, őszinte szívvel mulatva és gúnyolódva mindenre, különösen azon a képtelen tökön.” ILLYÉS Gyula, 1941. augusztus 4. = *Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, 1941, 188.
- 2 Mindezt maga Babits így magyarázza: „A természet (melynek látszólagos céltudatosságát Bergson már a *Teremtő fejlődés*-ben oly mélyrehatóan elemezte) ezt a veszélyt is semlegesíteni tudja. Az ember mindent, ami körülötte van, ösztönösen önmagára vonatkoztat, minden jelenségben önmagára irányuló intenciót szimatol, ebből áll elő az a jelenség, amit Bergson fabulációnak nevez.” *Könyvről könyvre*. Nyugat, 1933, 1, 363.
- 3 ASCHER Oszkár, *A „Husvét előtt”-től a „Jónás könyvé”-ig = Babits Emlékkönyv*, (i. m.), 25.
- 4 BABITS Mihály, *Tanulmány Adyról*. 1920. = *Esszék, tanulmányok.*, s. a. r. BELIA György, 1978, I, 678.
- 5 RÉDEY Tivadar már igen korán „a küldetésvállalás tragikus kényszerét” említi. L. *Babits Mihály: Jónás könyve*, Nyugat, 1940, I.
- 6 „Oly közel jutott hozzánk! Megeszik Magyarországot!” – írja a *Beszélgetőfüzetek* lapjaira 1938. március 14-én, az Anschlusst követő napon a Harmadik Birodalom fenyegető közelségéről. *I. m.*, I, 453.
- 7 A költőnek az Úr szavaiba kivetített énjéről először 1. R. SIMONFFY Margit, *Az élő vers = Babits Emlékkönyv*, (i. m.), 246. Legújabbán: SZÉKELY János, *Jónás mosolya*, 1971. = *Egy rögeszme genezise*, 1980, 137–139.
- 8 BABITS Mihály „*Könyvről könyvre*”, I. h., 417–422.
- 9 Babits Mihály: *A veszedelmes világnézet*. 1918. In: *Esszék, tanulmányok*, (i. m.), I. 514.

HÉTKÖZNAPOKBÓL ÜNNEPET

(Babits egyik verstípusáról)

- 1 Előszőr: Magyarország 1924. aug. 17. L. STAUDER Mária – VARGA Katalin: *Babits Mihály Bibliográfia*. 1998. 162. Továbbiakban az első közlések forrása ez a kiadvány.
- 2 Török Sophie: *Költészet és valóság*. Nyugat 1933. II. júl. 1–16; Rédey Tivadar: *Az istenek halnak, az ember él*. Debreceni Szemle 1929. 1–6. 113–19. Újra a *Kritikai dolgozatok és vázlatok* c. kötetben. 1931. Török Sophie az évek távlatából tévesen tulajdonítja a „lírai hitel” fordulatot Illyés cikkének.
- 3 Török Sophie i.m. uo.
- 4 Török Sophie i.m. uo.
- 5 Takács Ferenc: *Eliot a költői nyelvhasználatról*. 1978. 11.
- 6 Babits Mihály: *A férfi Vörösmarty*. Nyugat 1911. II. 1047.
- 7 J. Laplanche – J. B. Portalis: *A pszichoanalízis szótára*. 1994. 224.
- 8 L. először *Babits prózából Babits vers*. In: *Mint különös hírmondó*. Tanulmányok és dokumentumok Babits Mihályról. Szerk. Kelevéz Ágnes. 1983. 7–19. Jelen kötetben I. 63–79.
- 9 Szabó Lőrinc: *A költő = Babits Emlékkönyv*. Szerk. ILLYÉS Gyula, 1941. 11.

KOSZTOLÁNYI SZEMÉLYES KAMARADRÁMÁI

(Életrajzi áttűnések prózában és versben)

- 1 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ribillió*, Nyugat, 1931, I, 77–78.
- 2 ÖRLEY István, *Kosztolányi olvasása közben*, Magyar Csillag, 1943, II, 424.
- 3 *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, szerk. MTA Nyelvtudományi Intézete, V, 1961, 1033.
- 4 *A Pesti Hrlap Nyelvőre*, KOSZTOLÁNYI Dezső közreműködésével szerk. TOLNAI Vilmos, 1932. A „ribillió”-t. 202.

- 5 LEVENDEL Júlia, *Így élt Kosztolányi Dezső*, 1983, 106.
- 6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek, naplók*, s. a. r. RÉZ Pál, 1996, 330.
- 7 *A nagy család* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Elbeszélései*, s. a. r. RÉZ Pál, 1965, 548–55.
- 8 VÁGÓ Márta, *József Attila*, 1975, 205.
- 9 Jean PRÉVOST, *La création chez Stendhal*, 1951. Újra: 1974, 428.
- 10 Vö. LONDESZ Elek, *Zoltán Vilmos*, Nyugat, 1929, I, 12, 830–31.
- 11 Somlyó Zoltán, illetve Karinthy modellkénti szerepeltetéséről l. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek, naplók*, i. m., l. az 1222. jegyzetet 1039–40.
- 12 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Osvát Ernő*, Nyugat, 1930, II, 607.
- 13 A torzó esszé t. l. OSzK Fond III/1856
- 14 A töredékes esszéből született vers problémájáról l. a kötet idevágó oldalán.
- 15 LEVENDEL Júlia, i. m., 212–13.
- 16 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ákom-bákom*, szerk. ILLYÉS Gyula, 1943, 100, 174.
- 17 BABITS Mihály, *Esti Kornél*. „Könyvről könyvre”, Nyugat, 1933, I, 688.
- 18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929. július 14., 13. sz., 7–21.
- 19 *Az Ady-probléma új és szenvedélyes fölvetéséről*. Babits Mihály nyilatkozata. Magyarország, 1929. július 18. Dernői Kocsis László interjúja.
- 20 GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*. 1958–62. II, 148–49.
- 21 *Osvát Ernő*, Nyugat, 1929. december 1., 11. sz., 569–70,

EGY HIMNIKUS KÖLTŐ

(Hajnal Anna költészetéről)

- 1 VAS István, *Fellebbezés Hajnal Anna ügyében*, Kortárs, 1965, 984–988.
- 2 TÖRÖK Sophie, *Hajnal Anna: Ébredj fel bennem álom*, Nyugat, 1935, II, 55–6.
- 3 RADNÓTI Miklós, *Himnuszok és énekek. Hajnal Anna új verseskönyve*, Nyugat, 1938, II, 63.
- 4 KÁLNOKY László, *Egy kristálytiszta költő. Gondolatok Hajnal Anna új verseskötetének olvasása közben*, Élet és Irodalom, 1976, június, 5.
- 5 VÁRADY Szabolcs, *Legkezdetől növekvő = Visszanézve*, szerk. KÁNTOR Péter, 2000, 23.
- 6 BABITS Mihály, *Kosztolányi*, Nyugat, 1936, II, 399.

A ROMANTIKA ÖRÖKÖSE

(Jékely Zoltán lírájáról)

- 1 JÉKELY Zoltán, *Jules Laforgue*, Nyugat, 1938, I, 132–35.
- 2 HALÁSZ Gábor, *Új évezred felé. Jékely Zoltán versei*, Nyugat, 1940, 106–107.
- 3 JÉKELY Zoltán, „Írószobám” = *Az én országom*, vál., szerk., összeállította LATOR László, 2000, 26.
- 4 Remy de GOURMONT, *Promenades littéraires*, III, 1958-as kiadás, 174–75.
- 5 WEÖRES Sándor, *Éjszakák. Jékely Zoltán versei*, Nyugat, 1937, I, 228–229.
- 6 SZERB Antal, *Korunk. Tizenkét fiatal költő*, Válasz, 1935, 479.
- 7 JÉKELY Zoltán, „Írószobám”, i. m., uo.
- 8 SZERB Antal, *Jékely Zoltán: Éjszakák*, Válasz, 1937, I, 51.
- 9 SZERB Antal, *Korunk. Tizenkét fiatal költő*, i. m., uo.

- 10 JÉKELY Zoltán, „Írószobám”, i. m., 34.
- 11 JANCSÓ Adrienne, 1982. március 25. = *Az én országom*, i. m., 360.
- 12 JÉKELY Zoltán, *Források* = *Az én országom*, i. m., 73.
- 13 HALÁSZ Gábor, *Új évezred felé*, i. m., uo.
- 14 RÓNAY György, *Tilalmas kert* = *Olvasás közben*, 1971, 276.
- 15 LATOR László, *A csillagtorony lakója* = *Szigettenger*, 1993, 153.
- 16 RÓNAY György, i. m., 263.
- 17 LATOR László, *Jékely, új évezred felé* = *Szigettenger*, i. m., 168.
- 18 LENGYEL Balázs, *Jékely igaza* = *Az én országom*, i. m., 326.
- 19 Lev TOLSZTOJ, *Háború és béke*, ford. AMBROZOVICS Dezső, 1949, I, 366; ERCSEY Sándor, *Arany János életéből*, 1883. Idézi SÁFRÁN Györgyi, *Arany János leveleskönyve*, 1982, 410. A levél kelte: 1857. okt. 17.
- 20 CSÜRÖS Miklós, *Trubadúr és látnok. Jékely Zoltán: Az idősárkányhoz* = *Színképelemzés*, 1984, 48.

A KÖNYVBEN SZEREPLŐ ÍRÁSOK ELSŐ KÖZLÉSHELYEI

(A kötet egyes tanulmányai a korábbi közléshez képest
módosított szöveggel jelennek meg.)

A Nyugat poétikájának metamorfózisai

Irodalomismeret, 1993. 3. sz. 11–16.

Valami a belső formáról

Holmi, 1999. 12. sz. 1479–1495.

Csodálatos utazás

Holmi, 2002. 9. sz. 1136–1150.

Babits egy kései verstípusáról

Mint különös hírmondó. Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára. Szerk.: Kelevéz Ágnes. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 1983. 7–19.

Amikor a költő bölcselő is

Kritika, 1979. 68–73.

A versírás mint aranycsinálás

Rába György: *Csend-herceg és a nikkell számovár.* Bp., Szépirodalmi, 1986. 49–64.

A valóság átlényegítése

I. m. 65–83.

A költő messzi rokonai

I. m. 83–101.

Példázat a humánumról

I. m. 102–110.

Hétköznapiokból ünnepet

A szöveg kötetünkben jelenik meg először.

Kosztolányi személyes kamaradrámái

Liget, 2003. 1. sz. 68–75.

Egy himnikus költő

Holmi, 2007. 6. sz. 726–729.

A romantika örököse

Liget, 2003. 12. sz. 22–31.

Ásatás egy költő-király udvarában

Jelenkor, 1990. 372–376.

A francia irodalom helytartója a Nyugatban

A szöveg kötetünkben jelenik meg először.

BABITS KÖNYVTÁR
Szerkeszti: SIPOS LAJOS

1. *Babits Mihály: „Itt a halk és komoly beszéd ideje...” Interjúk, nyilatkozatok, vallomások.* Szerk. Téglás János. Második, bővített kiadás. Celldömölk, Pauz–Westermann Könyvkiadó Kft., 1997.
2. *A Babits család levelezése.* Szerk. Buda Attila. Budapest, Universitas Kiadó, 1996.
3. *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok, 1915–1920.* Szerk. Téglás János. Budapest, Universitas Kiadó, 1996.
- 4–5. *„Engem nem látott senki még.” Babits-Olvasókönyv, I–II.* Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1999.
6. *Babits Mihály Arany Jánosról.* Szerk. Pienták Attila. ELTE Eötvös Kiadó, 2003.
7. *„...kínok és álmok közt...” Czeizel Endre, Harmati Lidia, Németh Attila, Rihmer Zoltán, Sipos Lajos, Szállási Árpád Babitsról.* Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004.
- 8–10. *A Baumgarten Alapítvány. Dokumentumok 1917–1941. I–III.* Szerk. Téglás János. Budapest, Argumentum Kiadó, 2003.
- 11–12. *A Baumgarten Alapítvány. Dokumentumok 1941–1951. IV–V.* Szerk. Téglás János. Budapest, Argumentum Kiadó, 2007.
13. *„Áll az idő és máll a tér”. Babits István levelei a keleti frontról és a hadifogságból 1915–1920.* Szerk. Buda Attila. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.
14. *Török Sophie naptárai.* Szerk. Papp Zoltán János. Megjelenés előtt

Ez a kötet főhajtás a százéves *Nyugat* előtt; a tisztelgés mindenekelőtt a nagy nemzedéknek szól, közülük is elsősorban Babitsnak, aki a folyóirat szerkesztésében még az első világháború korszakában részt vállalt, utóbb pedig vállára vette a feladatot. De kijár a tiszteletadás legalább *pars pro toto* a nyomaikba lépő ifjabb nemzedékeknek is.

A múlt század elején induló Ady, Babits, Kosztolányi és a többiek pályakezdőként nem vonhatták ki magukat a kor ízléséből. Írtak a tapasztalat végvidékeiről, látomásokról, a képzelet kalandjairól vagy épp lidércnyomásokról. Kedvelt helyszínük volt a zárt tér: Kosztolányi első kötete (*Négy fal között*) eleve utal erre. Olykor a fantasztikum lantosai. A tragikum költői, a pátosztól sokáig nem szabadulhatnak, ellenpontjuk időnként a művészetek, a zenét, a táncot ünnepelik. De az évek múlásával a köznapi, a közvetlen tapasztalatokban is fölfedezik az ünnepet vagy akár a magasztost.

A második nemzedéknek a folyóirat szerkesztésében is közreműködő költője, Illyés kezdettől végig a hétköznapiakban kereste a költészetre méltó tárgyat. A nála is fiatalabbak természetes mozdulattal fordultak a mindennapok fölemelő ihletéhez. Gondoljunk Jékely olyan fontos verseire, mint *A marosszentimrei templomban*, *Futballisták*, *Gül Baba fürdőjében* stb. Ahogy látjuk, Hajnal Anna kedves motívuma az eső, a zápor, a ciklon, viszont el kell ismernem, Weöres költészetében megfordul az ihlet iránya, és ez áll Kálnokyra is. Velük ellentétben Rónay György versbe foglalja balatoni benyomásait, külhoni útjainak nagy pillanatait, szívinfarktuszát is.

Ez a kötet azt kívánja szemléltetni, hogy a *Nyugat* nagy nemzedéke és utódaik hogyan juháztatják költészetükbe a kezük ügyébe eső tárgyakat, témákat is.

Rába György

ISBN 978-963-446-486-0



Ára: 2700 Ft