

Szegedy-Maszák Mihály, az MTA rendes tagja:
Babits újklasszicizmusa

„A világ csak félreértés révén halad (marche)” (Baudelaire 1964, 432).

„Az irodalom mindig, rendszeresen mások által végrehajtott félreértelmezés” (de Man 1983, 280).

Sztravinszkij *Le sacre du printemps* néven ismertté vált táncjátéka 1913-ban, ugyanennek a szerzőnek fúvósokra írt *Oktettje* 1923-ban hangzott fel először. Mindkét művet Párizsban mutatták be. Picasso *Karszékben ülő keménykalapos férfi* című olajképe (Chicago, Art Institute) 1915-ben, a *Karosszékben ülő Olga arcképe* (Párizs, Musée Picasso) 1917-ben készült. A korábbi művet mindkét esetben avant-garde, a későbbit újklasszicista alkotásnak szokás tekinteni. Babits művei az első irányzattal nem, csakis a másodikkal hozhatók összefüggésbe.

Új klasszicizmus felé című értekezésében, a *Nyugat* hasábjain, 1925-ben a következőket írta: „Az írónak választania kell idő és örökkévalóság, korszerű mondanivalók és örök emberi közt: a kompromisszum mindinkább lehetetlen. (...) büszke daccal fordítva hátat a kornak, alkotásokba menekülünk, melyeknek igazsága mélyebb, mint a Kor változó igazságai.” Célkitűzését így összegezte: „klasszicizmus, túl már minden modernségen” (Babits 1978, 2: 136, 139).

Létezik olyan föltevés, mely szerint az újklasszicizmus az első világháború után bontakozott ki az európai művészetekben. Való igaz, hogy az 1920-as évektől nagyon erős volt ennek az irányzatnak a hatása, de a történészek korábbi eredetet állapítottak meg. „Az 'élvezetes' (delicious) újklasszicizmus Mozarttal kezdődik és megszakítatlan, noha másodlagos áramlatként folytatódik. Sztravinszkij *Oktettje* ennek az áramlatnak a része” (Taruskin 2005, 451). Richard Taruskin sok példát hoz fel ennek a megállapításának igazolására, a salzburgi születésű mesternek a Köchel jegyzékben 574. számot kapott, zongorára írt *Gigue*-jétől Anton Rubinstein ugyanerre a hangszerre készült *Szvit*-jéig (op. 38, 1855), Massenet *XVI. századi sarabande* (1875) című darabjáig és Csajkovszkij „Mozartiana” alcímet viselő *IV. szvit*-jéig (op., 61, 1887). A többi művészetre is lehetne hivatkozni. Manet Goya, Cézanne Ingres és Poussin képeinek újrafestésére, Thackeray pedig tizenharmadik századi regény létrehozására vállalkozott *The History of Henry Esmond, Esquire* (1852) címmel.

Az újklasszicizmus megjelölés kissé félrevezető, hiszen általában a korábbi írásmódok fölidézéséről van szó. Babits már fiatalkorában mutatott ilyen irányú érdeklődést. „Aki múltját mindig magában hordja – írta 1910-ben -, annál a lelkiismeretesség lényege a múlthoz való ragaszkodás és erkölcsi következetesség, mert minden legkisebb ellentét múlt és jelen közt új seb és örök lelkiismeretfurdalás” (Babits 1978, 1: 175). Ugyanebben az évben ezekkel a szavakkal kívánta zárni költeményeinek második gyűjteményét:

Még egy csokor verset küldök nektek
szép verseket, szép mértékben, rímben
klasszikus verseket
klasszikus álmokat.

Végülis az *Egy verseskönyv epilógusa* kimaradt a kötetből, s a könyvnek nem lehetett *Klasszikus álmok* a címe, mert a folyóirat anyagi támogatói „a hagyományra utalást (...) szürkének és érdektelennek” ítélték (Rába 1981, 287). Célját azonban továbbra is következetesen a múlthoz kapcsolódásként fogalmazta meg. „Való igaz – érvelt 1913-ban -, hogy az ember lelke (amit a művészet kifejez) folyton változik, és minden pillanatban valami egészen új. De ennek az újságnak a titka éppen az, hogy az egész múlt benn foglaltatik a

jelenben; a jelen voltaképp éppen a múltak *összege*, éppen ezért különbözik minden eddigi stádiumtól, mert a múlt még sohasem volt *ennyi*. Aki új lelket akar a világnak ajándékozni, annak előbb az összes eddigieket végig kell élni, mint aki új lépcsőfokra akar hágni, előbb átmegy az alábbiakon. Ez az irodalmi palingenezis. Feledkező ugrádozással éppúgy nem lehet eljutni az újhoz, mint ahogy az emlékezés nélküli anyag élete, éppen mert minden pillanatban voltaképp újra kezdődik, örökös ismétlődés marad. S az élet fokát – az irodalmi élet fokát is – mérni lehetne az emlékezés mértékével” (Babits 1978, 1: 338-339). A sajátmaga által is képviselt tevékenységet így jellemezte: „ez ifjak forradalma nem a hagyományoktól való elszakadás, hanem azokhoz való visszatérés volt. Az elfelejtettet újra megtanulni: ez volt egyik fő törekvésük legjobbjaiknak” (Babits 1978, 1: 339-340). E megállapítás tanúsítja, hogy nem tekinthető utólagos átminősítésnek az, ahogyan a költő 1928-ban tekintett vissza pályakezdésére: „Az akkori irodalom valóban rendkívül szegényes volt: egy nagy korszak után beállott ernyedés. (...) Minden erőmmel azon voltam, hogy elszakadjak ettől az irodalomtól. A múltba menekültem előle, Vörösmartyhoz kapcsolódva és Arany Jánoshoz (...). Konzervatívnak éreztem magamat” (Babits 1997, 228). E szemlélet feltűnően hasonlít ahhoz, ahogyan Kodály körvonalazta vállalt föladatát: „Nem szakítani a múlttal, hanem megújítani a vele való kapcsolatot és intenzívebbé alakítani” (Kodály 2007, 1: 27).

Köztudott, hogy a múlt a fiatal Babits számára külföldi ösztönzéseket is jelentett, melyeknek megvilágításában Szerb Antal volt a kezdeményező. Tanulmányának ezt a címet adta: „Az intellektuális költő”. Ehhez a jelzőhöz nagyon különböző jelentéseket lehet kapcsolni. Ismeretes, hogy a fiatal Babitsra jelentékeny hatást tettek William James művei. Ez az amerikai bölcselelő a következőképp határozta meg az általa képviselt pragmatizmust: „Összhangban a nominalizmussal, mindig különösségekre (particulars) vonatkoztat, a haszonelvűséggel is, hiszen gyakorlati vetületeket hangsúlyoz, és a pozitívizmussal is, amennyiben megveti a külsőségesen szóbeli (verbal) megoldásokat, haszontalan kérdésvetéseket és metafizikai elvonatkoztatásokat. Mindezek láthatóan anti-intellektuális irányok. (...) minden elméletünk inkább *eszköz jellegű (instrumental)*, a valósághoz *alkalmazkodás* elmebeli módja, mintsem megvilágosodás vagy gnosztikus válasz valamely isteni indíttatású (instituted) világrejtélyre” (James 1991, 26, 85-86). William James ösztönzését figyelembe véve, Rába György indokoltan nevezte a fiatal Babits költészetét „tudatlírának” s nem intellektuális költészetnek (Rába 1981, 69), utalva az amerikai bölcselelőnek arra az állítására, mely szerint a tudatot „a 'folyó' vagy 'áram' metaforájával lehet a legtermészetesebben leírni” (James 1952, 155). Még akkor is igaz ez, ha bajosan fogadható el a párhuzam William James egykori tanítványának, Gertrude Steinnak írásmódjával, részint azért, mert a föltevés, hogy ez az amerikai szerző „a tudatmozgást Babits tudatlírájához teljesen hasonló szerialitással adta vissza”, magában rejti azt az igencsak vitatható előfeltevést, hogy egy költemény vagy prózai elbeszélés valamely „lelkiállapotnak közvetlen lekottázása” lehet (Rába 1981, 242, 369), másfelől azért, mert Stein a mondatszerkesztésnek olyan gyökeres roncsolását valósította meg, amelyhez hasonlót Babitsnak egyetlen művében sem lehet találni.

Általában véve, megkérdőjelezhetők a Babits költészetének első két évtizedét taglaló kiváló könyvnek azok a jelzései, amelyek az avant-garde-hoz közelítik a szóban forgó műveket. Példaként a *Páris* (1908) első szakaszának minősítése említhető, amelynek beszédhelyzetét az elemző olyan „korszaknyitó poétikai leleménynek” nevezi, mely „öt évvel előzi meg képzőművészeti megfelelőjét, a kollázstechnikát, Braque-nak, Picassónak a műalkotás 'eldologiasítására' tett, eredményes festői kísérleteit” (Rába 1981, 147).

Más vidékre vágol innen, szemmel látom néha rajtad:

Jelzi színnel sápadt arcod, biggyenéssel néma ajkad,
únalom-szőnyegre hímzed álmokból a kézimunkád,

nem hevít meleg kedélyünk, nem hat fesztelen szavunk rád.

Új városunk friss hangjai ködfátyolképek előtted,

Mik a régi magyar róna únt borújára vetődtek,

És a villany kék lángjai s kocsicsengők, szent harangok,

Mélák mint a pásztortüzek, tompák mint a nyájkolompok.

Sokkal meggyőzőbb Rába Györgynek két évvel későbbi munkájában tett észrevétele, mely szerint ebben a költeményben „középkori latin himnuszok kompozíciós elvének mintájára a messzi város bűvös hatását litániaszerű felsorolások toposzai érzékeltetik” (Rába 1983, 33).

Talán nem szorul bizonyításra, hogy szoros kapcsolat tételezhető fel a közvélekedés szerint „eredetinek” nevezett költemények és fordítások között. A magyar nyelvű Dante készítésekor, 1912-ben meghirdetett, igencsak vitatható megkülönböztetésen alapuló elvhez – „mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk” (Babits 1978, 1: 278) - ugyanis ő sem tudott ragaszkodni, hiszen a *Pávatollak* némely darabja alig kapcsolódik szorosabban a mintához, mint egy-egy sajátjának tekintett költeménye. Példaként Verlaine *Un grand sommeil noir...* kezdetű tizenkétsorosának (1873) középső szakaszát idézném Babits átköltésében:

Már semmi se fáj

ó szomorú óra!

Nem gondolok már

Se rosszra, se jóra.

Szabó Lőrinc ugyanezeket a sorokat így fordította:

Pillám nehezül.

Lassan szerteszéled

Jó s rossz, menekül...

Óh, be fájt az élet.

A nagyon nagy eltéréstől már lehetne sejteni, mennyire saját alkotásként fogható fel Babits szövege, és e gyanút csak fokozhatja, ha elolvassuk a francia verset:

Je ne vois plus rien,

Je perds la mémoire

Du mal et du bien...

O la triste histoire!

A *Levelek Iris koszorújából* több szövegrészét lehetne hasonló átköltésként felfogni. A *Páris* című „fantáziát” a *Reggeli szürkület (Le crépuscule du matin, 1852)*, A *világosság udvara* IV. részét a *Spleen II (1857)* szövegével hozták összefüggésbe (Rába 1981, 151, 127). „Baudelaire modernsége (...) magában hordja az ellentétét, az ellenállást a modernséggel szemben” – figyelmeztet a jelenkori francia irodalmár (Compagnon 1990, 15). Hasonlóan nyilatkozott már Kosztolányi is 1913-ban a *Les Fleurs du Mal* szerzőjéről: „Semmi köze a dekadensekhez. (...) Nem modern költő, inkább középkori és klasszikus” (Kosztolányi 1913, 118). E francia szerző az irodalmi avant-garde-ről azt írta egyik naplójában, hogy „az ilyen katonai metaforák nem harcias szellemekre utalnak, hanem olyanokra, akik fegyelemre, azaz alkalmazkodásra teremtettek” (Baudelaire 1964, 420), sőt 1855-ben arra a kérdésre, „mi a biztosíték a holnap haladásra?” a művészetekben, ezt a választ adta: „csakis az önök hiszékenysége és elbizakodottsága” (Baudelaire 1971, 1: 382). Baudelaire verseit éppúgy lehet a korábbi – például tizenhetedik századi – költészet felől értelmezni, ahogyan Robert Browning drámai magánbeszédeit, amelyek a Rába György találó kifejezése szerint „álarcos alakrajz” (Rába 1981, 231) jellegű költeményeket ösztönözték. Ez utóbbiak jellegzetes példája a *Zrínyi Velencében (1908)*.

A magyar irodalmár olykor kísértést érezhet arra, hogy a nemzeti értékek jogos védelmét a külföldi ösztönzés lefokozásával párosítsa. Rába György vitatkozott Szerb Antallal, aki a *Laodameia* negyedik kórusának első antistrófáját Swinburne *The Garden of*

Proserpine (1866) című költeményével hozta összefüggésbe, mondván, hogy az angol költemény „az alvilágnak a mal du siècle hangulatával átítatott és dekadens reflexiókkal kísért, színes vizualitású tájképe, semmi más” (Rába 1981, 295). A sommás minősítésen lehet vitatkozni, de azon aligha, hogy a *Laodameia* negyedik kardalának és a *The Garden of Proserpine* szakaszainak rímképlete egyaránt ababccb. Rába szerint Szerb „a lényegét illetően téved, mert saját ízléséből próbálja megérteni Babitsot” (Rába 1981, 174). Ez az érvelés különösen azért nevezhető kissé ingatagnak, mert megfogalmazója a bírált elődnél is feltűnőbben képviselte az általa kifogásolt szemléletet, amidőn így hasonlította össze a Tennyson és Robert Browning kialakította drámai magánbeszéd két továbbfejlesztőjét: „Pound termékenyítő forrás lett, de élvezhetetlen maradt – Babits nemcsak egy kis nemzet költészetének tanítója, hanem egyre több szellemi indítást ad ma is” (Rába 1981, 203). Alighanem szintén vitatható a párhuzam két újszövetségi indíttatású drámai magánbeszéd, a *Golgotai csárda* (1908) és a *The Journey of the Magi* (1927) között: „Babits drámai szemléletéhez eltávolító, de életigenlő értékmozzanat tartozik, Eliot látásmódját pesszimista dezilluzionizmus hatja át, mely későbbi világnézeti elsodródásának csírája” (Rába 1981, 244). Az efféle erőszakolt és föltehetően az 1980-as években még hivatalos politikai utasítások hatását is eláruló összevetéseknél történetileg sokkal indokolhatóbb az észrevétel, mely szerint a *Csipkerózsa* (1910) című költeményben „a preraffaelita Burne-Jonesnak ma a dublini képtárban látható festményét 'fordította le' Babits a költészet formanyelvére” (Rába 1983, 58).

Az 1909 márciusában keletkezett költemény, a következő évben megjelent *Danaidák* méltatói közül többen is írtak áthallásokról. A *Pokol XIII.* énekében fává varázsolt bűnhődő lelkek szerepelnek. Közelebbi a rokonság a *Faust II.* részének 3. felvonásával, melynek végén Faust és Heléna fia holtan bukik az alvilágba. A Panthalis kérését visszautasító kórus szövege ritmus vonatkozásában is hasonlít Babits költeményéhez.

Bármennyire igaz is, hogy Szerb Antal 1927-ben megjelent tanulmánya mai távlatból mutat hiányosságokat – például az egyik idegen nyelvű idézet pontatlan -, azóta sem mérlegelte irodalmár alaposabban Babits első verseskötetének viszonyát az angol költészethez. A címben is megjelölt kiinduló föltevés elfogadhatónak tetszik, ha megengedjük, hogy Szerb szóhasználata eltér a manapság közkeletűnél. „A belső rokonság elsősorban költészetüknek *intellektuális voltában* áll.” Ez az észrevétel voltaképp csak annyit jelent, hogy mindkét költő tekinthető poeta doctus-nak. „Attitűdjük távol áll a XIX. század költőjének sorsjátszotta hangszer-beállítottságától és közel áll a régebb századok *műveséhez*” (Szerb 1971, 196, 197). Ez az értelmezés magától értetődően a huszadik század első felének szemléletét tükrözi, de a két alkotó korai pályaszakaszának jellemzése tanulságosnak mondható: „Szeretik a dekoratív allegóriát, a középkor sokat bántott nemes tradícióját, melyet kiszorított testvére, a szimbólum. A szimbólum nem dekoráció, a szimbólum a vers testéhez tartozik: az allegória kívülről hozott, kezelhető, körüljárható, és éppen ez adja meg technikai varázsát. A szimbólum együtt születik az élménnyel, az allegória intellektuális munka eredménye” (Szerb 1971, 199).

Ha ezúttal a szimbólumnak ezt az értelmezését vesszük alapul – ellentétben a Peirce által a jel tudományba (szemiotikába) bevezetett meghatározással és eltekintve Paul de Man következtelen szóhasználatától (Kulcsár-Szabó 2007, 166) -, aligha fogadható el fönntartás nélkül az állítás, mely szerint a „*Levelek Iris koszorújából* Babitsának költészete bizonyíthatóan a szimbolizmus vonulatába illik” (Rába 1981, 235). Szerb Antal a maga igazát a kötetben először 1866-ban megjelent *Ballad of Life* és az 1909 márciusában írt, 1910-ben közölt *Két nővér* példájával igazolja. Swinburne költeményében a következő szavak olvashatók:

Then Fear said: I am Pity that was dead.
And Shame said: I am Sorrow comforted.

And Lust said: I am Love.

Saját, magától értetődően gyarló fordításomban:

Akkor szólt a Félelem: én vagyok a Szánalom, mely meghalt.

És szólt a Szégyen: Én vagyok a megvígasztalt Bánat.

És szólt a Kéj: Én vagyok a Szeretet.

Babits versének első és utolsó, azaz ötödik szakasza így végződik:

S szól néha könnyezve a Vágy: 'Én vagyok a Bánat.'

S szól néha nevetve a Bánat: 'Én vagyok a Vágy.'

A szövegközöttségnek lényegesen összetettebb megnyilvánulását állapította meg Rába György a *Laodameia* esedtében: „Mintája és helyenkénti szövegforrása Swinburne *Atalanta in Calydonja* (...), interziaszerűen azonban régi magyar költők (Kölcsey, Berzsenyi, Fábchich) és antik szerzők (Homérosz, Aiszkhülosz, Horatius, Szappho) sorait is művébe építi Babits, sőt Catullus Artémisz-himnuszának szép fordítását egyik 'semichorus'-ául olvashatjuk” (Rába 1983, 60).

Az irodalmi művek hatástörténetének a külföldi olvasók véleménye is részét alkotja. Aurélien Sauvageot, 1923-tól az Eötvös Collegium tanára, a következőképpen jellemezte Babits költészetét: „Állandóan nagyon bonyolult klasszikus metrumokhoz folyamodott és szüntelenül a görög mitológiára utalt. Leconte de Lisle-t, sőt néha Herediát juttatta eszembe. Művészi csiszoltsága mellett is hiányzott belőle a spontán emóció. Nyilvánvalóan nem ezt nevezték mélyből jövő költészetnek. A kultúra, a mienkével rokon, ugyanazokból a forrásokból táplálkozó klasszikus kultúra tette súlyossá” (Sauvageot 1988, 61-62). A költőnek alighanem többször is szembe kellett kerülnie a Parnasse-ra hivatkozással, mert 1928-ban a következőképpen nyilatkozott, miután beszélgetőtársa azt állította, „hogy sokan a 'magyar Leconte de Lisle'-nek nevezték akkoriban”: „- Sokkal közelebb jár az igazsághoz (...) azoknak a véleménye, akik az én görögségemet Swinburne-ével vetik egybe. Leconte de Lisle szónokias, hideg, Swinburne lázas, forró. Ehhez érzem magam közelebb” (Babits 1997, 231).

Lőrincz Csongor – Szabó Lőrinc nyomán – Hofmannsthal 1896-ban megjelent, *A külső élet balladája* (*Ballade des äusseren Lebens*) című költeményének ösztönzését mutatta ki az *Esti kérdés* (1909) című költeményben (Lőrincz 2007). Nem vitás, hogy Babits versbeszédére döntő hatást tettek a kései tizenkilencedik század némely költőinek versei, de elsősorban nem német nyelvűek. Teljesen jogos a megállapítás, mely szerint a *Turáni induló* (1908) Richepin *Marches Touraniennes* című költeményének „valóságos átköltése” (Rába 1981, 208), és legtöbb ösztönzést az angol nyelvű lírának néhány képviselője, az általa fordított Tennyson, Poe, Robert Browning, Swinburne és Wilde műveiből merítette. Közülük Swinburne munkásságához azért vonzódatott különösen, mert az *Atalanta* szerzője hozzá hasonlóan szorosan kapcsolódott a klasszikus ókorhoz – görögül és latinul is írt költeményeket. Talán még az *Esti kérdés* többszörösen összetett, késleltetett mondatfölépítése is köszönhet egyet s mást a Swinburne versbeszédében döntő szerepet játszó hasonló szerkezetek ösztönzésének.

A két költő szemléletének rokonsága arra vezethető vissza, hogy egyikük sem óhajtotta, hogy a múlttal szakítás biztosítsa műveiknek létjogosultságát. Németh G. Béla a *Cigánydalról* (1911) írta, hogy szerzője „az európai cigánymítosz rásugárzásának s a reformkori magyar életkép-émlék föltolulásának egybejátszásával” alakította ki, Rába György pedig *A vakok a hídon* (1913) című költeményről állapította meg, hogy Fábchich József átköltései ösztönözték, „aki Pindarosz-fordításainak könyvében verset rombusz alakra, bordalt serleg formájára szedetett” (Rába 1983, 93). Ahogyan Swinburne nem igyekezett szakítani az angol romantikusok örökségével, Babits is Vörösmarty s Arany hagyományát kívánta folytatni. A *Mozgófényképről* (1909) teljes joggal állapították meg, hogy „rájátszás Arany *A kép-mutogató* című balladájára” (Rába 1983, 35), s a *Régi szálloda* (1909) szövegében is indokoltan mutatták ki az *V. László* és a *Híd-avatás* fölidézését. Már Horváth János is

észrevette a folytonosságot Arany János és Babits költészete között, és Rába György könyveinek egyik nagy érdeme, hogy sok vers elemzésével sikerült bizonyítania ennek a föltevésnek az igazságát.

Bármennyire igaz, hogy az 1910-es években Babits versbeszédében olykor érzékelhető némi közeledés a expresszionizmushoz, fontosabbak a szakirodalomnak azok az utalásai, amelyek szerint a disztichonban írt *Május huszonhárom Rákospalotán* (1912) a nenia néven ismert gyászdalra, a *Játszottam a kezével* (1915) zárata Ábrányi Emil *A harmadik gránátos* (1902) című Heine-átköltésére utal, a *Húsvét előtt* (1916) és a *Fortissimo* (1917) Pindarosz verselését idézi föl, és a *Zsoltár férfihangra* (1918) sem szabadvers, hanem „anapesztusokkal szöktetett, meg is nyújtott hét-nyolc lábú jambusai”-val a görög karénekek örökségéhez kapcsolódik (Rába 1981, 404, 479, 505, 521, 531).

Az elmondottak alapján levonható a következtetés, hogy az 1925-ben meghirdetett újklasszicizmus nem fordulat Babits költészetében, de szervesen következik korábbi tevékenységéből. Tagadhatatlan, hogy a háború utáni helyzet kedvezett ennek az iránynak. A „világ soha nem tudta kevésbé, merrefelé is megy” – állította ezekben az években Paul Valéry (Valéry 1931, 179). Európa-szerte döntő hatásúvá vált a visszatérés korábbi írásmódokhoz – nemcsak az irodalomban, hanem a többi művészetben is. 1923-ban Kodály a *La Revue Musicale* hasábjain még Bartók munkásságából is a „klasszikusabb”-nak nevezett eszmény alapján igyekezett válogatni – efféle indoklással nevezte „nyugodtabb, tisztultabb” alkotásnak a *Második hegedű-zongoraszonátát az Elsőnél* (Kodály 2007, 2: 440). Babitsnak az ókori görög-latin művekhez és a Bibliához fordulása azzal is magyarázható, hogy a közös európai örökségben kereste a gyógyírt a nemzeti feszültségekre.

„Amit gyűlöltünk, azt most sajnáljuk és visszasírjuk” – írta 1939 elején (Babits 1939, 18). Ez a megállapítás kétségkívül kiábrándulást sugalmaz az 1918 szeptemberében Babits, Jászi és Szabó Ervin által az Európa Lovagjai nevű társaság nevében készített kiáltványban körvonalazott, nemzetek fölötti eszményhez képest (Babits 1978, 1: 541-544). Babits már 1919-ben eltávolodott az ebben a szövegben megfogalmazottaktól. Hihetőleg megértőbb lett a politikai konzervativizmus iránt is, noha tudomásom szerint legalábbis egyelőre pontosan nem lehet tudni, milyen is volt viszonya Bethlen István kormányával. Mindaddig, amíg nem kerül elő olyan bizonyíték, amely hitelesítené a föltevést, mely szerint „elvi meggyőződése is arra készítette, hogy visszautasítsa Tormay Cécile kettős ajánlatát: a kultuszminiszter kezdeményeként az egyetemi katedrát és a *Napkelet* főszerkesztését” (Rába 1983, 209), nem lehetünk bizonyosak abban, miként is ítélte meg Klebelsberg művelődéspolitikáját.

Annyi bizonyos, hogy 1920 után az avant-garde-hoz még kevesebb köze lehetett, mint a tízes években. Számomra nem igazán meggyőző az érvelés, mely „valósággal dadaista szóköltészet”-et tulajdonít az *Egyfajta kultúrának* (1927) (Rába 1983, 216).

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?

Semmi.

De mindig lehet beletenni

Költő módján, ki rímet összefűz. –

Hisz minden összefügg,

Manap kivált,

Mikor Belgrádot és Indiát

Egyetlen vasháló kötozi

- s benne téged is: mit tehetsz ellene? –

Lehetne *Az európai irodalom történetének* bevezetésére hivatkozni, mely szerint: „A Dada-féle romantikus kísérletek: meddő álmok” (Babits é. n., 13), de hitelesebb arra emlékeztetni, hogy a dadaizmus nem szavak betűinek megfordítását jelenti. „Tantris”, énekli Isolde, „Falparsí”, énekli Kundry, és Richard Wagner aligha hozható összefüggésbe a

Dadával, mely a nyelv megsemmisítésére, a művészet megszüntetésére törekedett. Beckettnek talán volt köze ehhez a törekvéshez, Babitsnak aligha.

1920 után írt versei egyértelműen a korábbi költészetre rájátszás jegyében készültek.

Nem előre kell nézni a magyarnak:

A régi erkölcs jobb volt, régi mód,

Régi szavak, régi ész, régi oltár.

olvasható *A jobbak elmaradnak* (1922) című költeményben. Sokszor régies műfaj idéződik fel, mint az *Eklogában* (1925) vagy a „históriás ének” alcímű *Imre hercegben* (1929). A sorok gyakran azonos ríműek – szélső példa erre a *Hús-szigetek a kőtengerben* (1925) tizenhétsoros végkicsengése vagy akár a „*Mint a kutya silány házában...*” (1930). A korai időszakban Babits inkább csak közöletlen versekben folyamodott az appozícióhoz – „maradj, Remény, te vén csaló!” – olvasható a *Reggeli szél* (1909) című költeményben -, a későbbi időszak versbeszédére viszont már rányomja a bélyegét ennek a régies alakzatnak ismételt használata. Bizonyítékként a *Mint különös hírmondó...* (1930), az 1932-ben keletkezett alkotások közül a *Verses napló*, *Az Isten és az ördög...*, a *Dobszó s a Karácsonyi ének*, a későbbiek sorából *A meglódult naptár* (1936), a hátrahagyottakból a *Mi van veled ember?...* (1932?) említhető. Az *Ősz és tavasz között* (1935) haláltáncénekekre, jeremiádokra, virágénekekre játszik rá, a *Balázsolás* (1937) könyörgésként, fohászként, litániaként is olvasható. A *Mint különös hírmondó...* a hexameter hangzatemlékét idézi föl, s a *Jónás könyve* régies, sőt már-már latinus mondatszerkesztéshez is folyamodik:

(...) és fölkele Jónás, hogy szaladna,

(...)

Az Ur pediglen készített vala

Jónásnak egy hatalmas cethalat

S elküldte tátott szájjal hogy benyelné,

Az avant-garde a művészet lényegének a megváltoztatására törekedett. Babitstól egész pályafutása során távol állt efféle szándék. Az úgynevezett modernnek túlnyomó többsége úgy vélte, a tegnap művészete már nem igazi művészet. Ez a szemlélet nem állt összhangban azzal, amit a költő egyik értő méltatója „Babits konzervatív liberális világgépének” nevezett (Németh 1987, 5). A *Csak posta voltál* (1932) zárllata:

Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy

magad is, kit a holtak lépte vet.

olyan költőnek az önértelmezése, aki nemzetközi kánon szerves részeként fogta föl a magyar irodalmat. „A törekvés arra, hogy azt, amit az ember maga alkotott, beágyazza a másutt létrehozottba, arra készítette, hogy összehasonlítsa, mérlegelje mindazt, amit ismeretei alapján összegyűjtött. Utánozta azt, ami jobbnak látszott, sőt megpróbált ugyanazokkal az eljárásokkal még jobbat előállítani.” Így jellemezte Babitsot egy francia kortársa (Sauvageot 1988, 209). Az *európai irodalom története s a Jónás könyve* szerzője fönntartással élt a semmiből világot teremtő művész romantikus eszményével szemben. Életműve arra készítheti olvasóját, hogy mérlegelje azt, amit Antoine Compagnon „az evolúció dogmájának” nevezett (Compagnon 1990, 171), s ezáltal az eddiginél árnyaltabb képet alkosson magának irodalom és modernség viszonyáról.

Hivatkozások

Babits Mihály (1939) *Keresztülkasul az életemen*. Budapest: Nyugat.

- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*. Összegejtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest: Szépirodalmi.
- Babits Mihály (1997) „*Itt a halk és komoly beszéd ideje*”: *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Celldömölk: Pauz – Westermann.
- Babits Mihály (é. n.) *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
- Baudelaire, Charles (1964) *L'Art romantique, suivi de Fusées, Mon coeur mis à nu et Pauvre Belgique*. Présentation d'Hervé Falcou. Julliard.
- Baudelaire, Charles (1971) *Écrits sur l'art*. Édition selon l'ordre chronologique établie, présentée et annotée par Yves Florenne. Paris: Le livre de poche.
- Compagnon, Antoine (1990) *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- James, William (1952) *The Principles of Psychology*. Chicago, IL: Edncyclopaedia Britannica.
- De Man, Paul (1983) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* 2nd ed., revised. Minnerapolis: University of Minnesota Press..
- James, William (1991) *Pragmatism*. Buffalo, NY: Prometheus Books.
- Kodály Zoltán (2007) *Visszatekintés: Összegejtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum.
- Kosztolányi Dezső (1916) *Tinta*. Gyoma: Kner Izidor.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2007) *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest – Pozsony: Kalligram.
- Lőrincz Csongor (2007) „A 'szó' médiuma az esztétizmusban”, in Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.) *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 723-737.
- Németh G. Béla (1987) *Babits, a szabadító*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Rába György (1981) *Babits Mihály költészete 1903-1920*. Budapest: Szépirodalmi.
- Rába György (1983) *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat.
- Sauvageot, Aurélien (1988) *Souvenirs de ma vie hongroise*. Budapest: Corvina.
- Sipos Lajos (szerk.) (1999) „*Engem nem látott senki még.*” *Babits-olvasókönyv*. Budapest: Historia Litteraria Alapítvány – Korona Kiadó.
- Szerb Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest: Magvető.
- Taruskin, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music. Vol. 4: The Early Twentieth Century*. Oxford – New Yoirk, NY: Oxford University Press.
- Valéry, Paul (1931) *Regards sur le monde actuel*. Paris: Stock.