

A KETTŐS VISZONYULÁS KÉRDÉSE BABITS MIHÁLY ÉLETMŰVÉBEN

Irodalomtörténetünk ma már megnyugtatóan tudja visszavezetni a századelő irodalmi előzményeire azt a költői mentalitást, mely az Ady-életmű domináns vonásait adja, azon előzmények alapos feltárásával azonban már nem állunk ilyen jól, amelyek csíraformában Babits, Juhász Gyula, Kosztolányi, Karinthy és mások ugyancsak „váratlanul” kirobbanó munkássága felé mutatnak.

Ha ezeket az előzményeket keressük — jelenleg egyáltalán nem kimerítő alapossgal —, azt látjuk, hogy ezeket az esetek legnagyobb százalékában az 1848 utáni magyar irodalom azon képviselőinek életművében leljük fel, akiket „Ady elődei” címszó alatt tart számon irodalomtörténetünk. Valóban így van-e ez, s ha igen, mi lehet ennek az oka?

Ady elődei a társadalmi progresszió polgári vagy polgári-nemesi képviselői. Az ő világszemléletük és költői *világképük* a további fejlődésre vonatkozóan nem csupán egy lehetőséget tartalmaz. Költői szemléletüknek az utódnemzedék általi továbbfejlesztése történhet úgy, hogy abban továbbra is a progresszív jelleg dominál, de úgy is történhet, mint a polgári szemléletnek egy *magasabb* szintre juttatása.

Ady elődei egyúttal annak a polgári, forradalmivá sohasem váló művészetnek is szerves előzményét képezik, melynek Babits az egyik legkiemelkedőbb reprezentánsa. Irodalomtörténetünkben ilyen szempontból nem kap megfelelő méltatást a 19. század második felének költészete. Kézikönyveink is csupán odavetőleg említik Reviczky-nél és másoknál, hogy költészetükben fel-feltűnik a „szokásos” (vagy „divatos”) álmó-
való motívum.

Az első költő, akinél 1848 után ez a motívum jelentkezik, Arany János. Ez az Arany azonban már *nem* a széles, epikus lendülettel induló fiatal költő, aki elszigeteltségéből most készül kilépni, hanem a magára maradt, társtalan, eposzi törekvésekről már lassan lemondó, „pacsírta”-énekű lírikus, akinek lantján az idegenné és közönyössé váló életbe valósággal bele-szoruló, parányi ponttá zsugorodó, minden szélesebb közösségtől elvágott *egyén* hangja szólal meg. A 48 utáni költőnemzedék nagyjából hasonló, magános művészekből áll, akiknek költészetében továbbra is ott él az először Aranynál jelentkező álom – való motívum, mely kb. olyan szerepet játszik a 48 utáni magyar lírában, mint az oblomovizmus kérdése a 19. század második felének orosz prózájában. De miért lenne e motívum makacs – bár módosuló – ismétlődése „divat”? A költők egyéniségére általában az ún. „különcködés” sokkal jellemzőbb, mint a divatszellem, ezért ha mégis ugyanazzal találkozunk egészen különböző alkatú és felfogású költőknél, akkor nagyon valószínű, hogy nem divatszerű jelenséggel állunk szemben, hanem olyan különös „véletlenekkel”, amelyek – Hegel szavaival mondván – „túlmutatnak saját különösségükön”.

Az Aranyt követő lírikusoknál egy érdekes, és egyáltalán nem lényegtelen módosulást is megfigyelhetünk. Reviczky Gyula *Altató* c. versében olvashatjuk pl. a következőt: „Éltem álom, álmom élet . . .”. Az „álom”-mal itt már nem a „való” áll szemben, hanem az „élet”. Ez a különbség látszólag nem mond túl sokat, mégis rendkívül fontos, mert a látszólag mindössze árnyalatnyi módosulás a valóság gazdagabb, árnyaltabb megragadásának jelzője. Az élet – álom fogalom-pár mindkét alkotóeleme a *való*, a valóság fogalmán *belüli* pólussá válik. Valóság az „élet” is, valóság az „álom” is, de különböző minőségek, egymással ellentétesek. Az „álom – való” motívum ilyen árnyalásban jelentkezik Babits Mihály életművében is, és ott is a Reviczky-nél már kísértő *halálfilozófia* sötétlik a háttérben. Igaz (!), hogy nem a bergsoni filozófia ihleti Reviczkyt, Babits Mihályt pedig nem elsősorban Reviczky filozófia-

szállítói inspirálják — az eredmény mégis hasonló, s ez már magában is elgondolkoztató. Még elgondolkoztatóbb, hogy a halálfilozófia oly hosszú időszakon keresztül változatlanul népszerű, s hogy vele *együtt* ugyanilyen hosszú életű az „álom-való” motívum, illetve annak módosult változata is. Jellemző e „motívum” szívósságára, hogy 20. századi pályafutása még tekervényesebb és titokzatosabb, mint az azt megelőző időszakban. Babits életművén túlmenve alapvetően fontos szerepet játszik Balázs Béla és Szerb Antal munkáiban, de ott találjuk Babits fiatal pályatársának, Szabó Lőrincnek a költészetében is, sőt valószínűnek kell tartanunk azt is, hogy a fiatal József Attila költészetébe sem a puszta rímgyakorlatok kedvéért került át.



„Az emberek maguk csinálják történelmüket — írja Engels —, de eleddig nem közös akarattal, közös terv szerint, még egy meghatározott, körülhatárolt, adott társadalomban sem. Törekvéseik keresztezik egymást, mindezekben a társadalmakban épp ezért a szükségszerűség uralkodik, melynek kiegészítése és megjelenési formája a véletlen. Az a szükségszerűség, mely itt minden véletlennen keresztül érvényes, végül is megint a gazdasági szükségszerűség... Minél távolabb van a gazdaságtól az a terület, melyet éppen vizsgálatnak vetünk alá, minél közelebb van a tisztára elvont ideológiai területhez, annál inkább látjuk azt, hogy fejlődése véletleneket mutat, hogy görbéje zezzugos vonalban halad. *De vonja* meg e görbe középtengelyét, s meglátja, hogy minél hosszabb a szemügyre vett korszak, és minél nagyobb az így tárgyalt terület, annál párhuzamosabban halad ez a tengely a gazdasági fejlődés tengelyével.”

A magyar irodalom fejlődése Arany Jánostól egészen a 20. század első harmadáig egy olyan egységet képez, melynek gerincét a különböző életművekben újra és újra felbukkanó „álom—való” motívum adja. Ez egyenlőre csak jelenségszinten, de szemléletesen mutatja, hogy az irodalom fejlődésének a gazdasági fejlődéssel *párhuzamos* tengelye van. Ezt a tengelyt azonban csak akkor kapjuk meg ténylegesen is, ha az összekapcsolt pontok filozófiai háttérét sikerül tisztáznunk. A filozó-

fiai háttér vizsgálata során derül ki, hogy a polgári filozófiák — beleértve ebbe annak irracionalista irányzatait is — mindig az „álom—való” (illetve „álom—élet”) motívum *uszályaként* jelentkeznek irodalmunkban, tehát csupán filozófiai-fogalmi készletét alkotják a fenti motívumokban rögződő valóságos kettősség művészi tükrözésének.

A kérdéses korszak irodalmának vizsgálatakor azt látjuk, hogy az mindvégig egy *meghatározott* formában jelentkező társadalmi valósággal fordul szembe, s ez a szembefordulás a maga természetéből következően sokkal inkább művészi—elméleti, mintsem gyakorlati. Így kezdettől fogva az a veszély fenyegeti e korszak folytonosan izmosodó irodalmát, hogy ellenszenvre magára a valóságra is kiterjed, hogy azután már csak arra korlátozódjék. A lét egy adott formájával szembeni szkepszis egyre inkább a léttel szembeni szkepszis formáját ölti. Ebből a meg hasonlásból nő ki Babits életműve és első regénye, melyet éppúgy a Babits-világkép „igazi szülőhelyé”-nek és „titká”-nak tekinthetünk, mint ahogy Marx a hegeli filozófia „igazi szülőhelyé”-nek és „titká”-nak tekintette a *Szellem fenomenológiáját*.

A 20. század: „élet—álom”: A gólyakalifa

Örök hajlék, be jó tebened,
 Örök szökőkutad csobog.
 Lemossuk ott a földi szennyet,
 Mi álmodók, mi alkotók.
 Örök hajlék, be jó tebened!

S be fáj leszállani közétek
 Gondok, napok, élet, halál,
 Rossz emberek, bús hangyavár,
 Hol sár a hó, a szépség vétek,
 Rossz emberek, bús hangyavár,
 Be fáj leszállani közétek!

(Juhász Gyula: *Turris eburnea*)

Babits első regényét először a Freud-hatás szempontjából kell vizsgálat alá venni, hiszen a szakirodalom azt a „homályt”, mely *A gólyakalifa* c. regény körül ma is terjeng, elsősorban Freud hatásának tulajdonítja. Ám ahhoz, hogy a freudi elmélet kritikáját átvigyük a kérdéses műre, először azt kellene bizonyítani, hogy Babits a regényben valóban Freud elképzeléseinek pusztá reprodukálásra vállalkozik. Abból, hogy ennek a bizonyítása nem látszik szükségesnek, egyáltalán nem következik az, hogy valóban nem szükséges. Az irodalmi alkotások elemzésekor sem szabad megelégedni arról, hogy a tény csak bizonyításával együtt tény. Ha ez így van — már pedig vitathatatlan, hogy így van —, akkor nem fogadhatjuk el valóságos tényként azt az állítást, hogy Babits *A gólyakalifa* c. regényben egy félresikerült spekulációt emelt be a műalkotás égíze alá.

A regény értelmezésének kulcsa az „álom” valóságos értelmének megfejtése. A mű elemzői úgy vélték, hogy Tábori Elemér „álmaiban” a tudatalatti tör felszínre megmérgezve a fiatal ember életét. Ebből a hipotézisből logikusan következik, hogy az egész meseszöveg fantasztikus, irreális, valószerűtlen.

Kétségtelen, hogy már a regény kezdése a freudi tanok propagálásának érzetét kelti. A tizenhat éves fiúval valami érthetetlen dolog történik, mely végzetes hatást gyakorol egész további életének alakulására. Joggal kérdezhettük azonban, hogy ennek a ténynek van-e a freudi koncepción túlmutató értelme és jelentősége, azaz a hős életkora csak és csupán biológiai-fiziológiai értelemben tekinthető-e az emberi élet egy sajátos határkövének? Nem szabad szem előtt tévesztünk, hogy ez az életkor egyben az ember társadalmi lényé tudatosulásának ideje is; olyan életszakasz, amikor a „felhőtlen gyermekkor” világát egy küzdelmekkel teli időszak váltja fel. Egy olyan életszakasz kezdetén vagyunk, amelyben az ember értelmével az őt körülvevő világ értésére, pontos felmérésére törekszik. A világ eddigi egyértelműsége lassan semmivé lesz, s a nemrég még egyértelmű világ másfélre, elidegenítő arculatot „ölt”.

Elemér élete, gyermekkori világa egyértelmű, szinte minden ellentmondástól mentes. Már ez jelzi, hogy tulajdonképpen nem is valóságos világ ez, hanem nem-valóságos; az álomvilág teljesen valószínűtlen egyértelműségével csillogó valóság. Amikor e világ álomszerű csillogása eléri varázsának delelőjét, egyszerre sötét árnyék omlik rá, méghozzá úgyszólván minden előzmény nélkül. Úgyszólván! „Tizenhat éves koromban kezdődött — olvassuk Elemér »feljegyzéseiben« — különösségek voltak azelőtt is. De egyáltalán nem feltűnő dolgok: tiszta gyerekeségnek lehetett őket tartani.” Babits szándékosan arra törekszik, hogy elterelje az olvasó figyelmét, mert csak így adhat titok-formát a nyilvánvalónak. Épp a „nem feltűnő dolgok” adják az első kulcsot Tábornok Elemér rejtelmes tragédiájának a megfejtéséhez. Ezek közé a „nem feltűnő dolgok” közé tartozik például az asztalosműhely, csakúgy mint a két osztálytárs (Hódi Karcsi és Fazekas vagy az édesanya stb.). E „nem feltűnő dolgok” segítségével Babits a lelkiállapotot érzékiesíti meg a külvilág tárgyain és személyein. A valóság ugyanis nem olyan egyértelmű, nem olyan idilli, mint amilyennek azt a gyermeki tudat érzékeli. A valósághoz hozzátartozik az árnyék, a sötétség, a disszonancia, de ez csak fokozatosan (és akkor is fonákul) tudatosul olyan mértékben, ahogy a beérő tudat rávilágít, mintegy rányílik a valóságra. Az, hogy a kamaszodó fiú már „sötétnek” lát bizonyos dolgokat (pl. a műhely, az amerikai), nem azt jelenti, hogy ezek a dolgok vagy személyek feltétlenül „sötétek” is, hanem azt, hogy Elemér már nemcsak egyértelmű („rózsaszín”) észlelésre képes, az objektív valóság differenciáltabban, tagoltabban tükröződik vissza tudatában. De még nem kellő tagoltsággal. Érelődik a felismerés, hogy a világon nemcsak szép és kényelmes dolgok vannak, hanem azok ellenkezője is. Mindenben valami végzetes *hasadás* mutatkozik, a beérő tudat a valóság legkisebb részeiben is egymást kizáró ellentétekre bukkan. Az anya nemcsak anya, hanem egyszersmind nő is, s mint ilyen a gyermek számára teljesen szokatlan és ismeretlen tulajdonságokkal jelenik meg. Elemér két emlí-

tett osztálytársa „egészen közönséges és ostoba fiú”, s ő mégis gyengének érzi magát mellettük, annak ellenére, hogy mind fizikailag, mind szellemileg föléljük magasodik. A disszonancia csak halmozódik. A gyermeki tudat még naivabb, minthogy a valóság ellentmondásos tényei „rózsaszín” egyensúlyát felboríthatnák. A disszonancia azonban mint *belső élmény*, mint érthetetlen, nyomasztó érzés a maga amorfi mivoltában már megvan e tudatban, mint az egyértelműség megszűnése. A harmóniának ez a lappangó hiánya abban az esetben jelentkezik határozottan és nyomasztóan, amikor a külső világban valami átmenetileg *mege erősíti*. Amikor Elemér valami ellentmondásos vagy legalábbis külsőleg visszataszító dolgot észlel, a *kinn* jelentkező disszonanciára *belül* a lélekben hangvillaként megrezdül valami: a megelőző környezeti hatások pusztán gyermeki-empirikus, az értelem által még nem kontrollált, rendszerezetlen, spontán lenyomata. Ezt nevezi Babits (ill. Elemér) ráismerésnek! Elemér nem tapasztalja a „rosszat”, hanem „ráismer”, nem a külső környezetben fedezi fel, hanem ott *is* felfedezi! Mi ennek a magyarázata? Az, hogy az objektív valóságban meglevő disszonancia naiv – empirikus módon, tudatosulás nélkül épül be a szubjektív gyermeki tudatba, s ezzel létrejön annak a lehetősége, hogy ott önálló, ideologikus mozgást kezdjen. A tudatban tehát olyan nyomasztó, lényegében összefüggéstelen képzetsorok jönnek létre, melyek az objektív valóság tényleges hatásának nyomai annak ellenére, hogy az a kapcsolat, mely köztük és az objektív valóság között fennáll, rejtve marad. Így szükségképpen (és hamisan) a szubjektum jelenik meg annak a disszonanciának („rossz”-nak) a forrásaként, amelyet naiv módon, fonákul képezett le tudata. Mindezek következményeképpen a szubjektum kételkedni kezd önmagával való azonosságában, úgy érzi, hogy „rosszabbik énje” (a „benne lakozó” rossz!) az ő tulajdonképpeni igazi énje, s nem az eddigi én.

Ha mindezt nem látjuk, akkor a rejtélyes „rosszabbik én”-re nagyon könnyen ráfoghatjuk, hogy az a tudatalattiból „felpárolgó” brutalitással azonos. Nem az a fontos, hogy Babits

Freud frazeológiáját használja, hanem az, hogy Elemér freudi színezetű kettősségét a freudi tanítás irracionálisával szemben Babits racionálisan is megindokolja, az, hogy bár rejtett módon, de a környezeti valóság ellentmondásos kettősségéből vezeti le Táborny Elemér kettősségét. Babits egyébként maga is világosan utal arra, hogy Freud tételei nem adnak kulcsot Táborny Elemér rejtélyes betegségének helyes értelmezéséhez. A betegségének rejtélye után nyomozó fiatalember garinádával olvassa azokat a tudományos munkákat, amelyek az álommal foglalkoznak (köztük „egy bécsi orvos” könyvét!), de arra a következtetésre jut, hogy ezekből a munkákból nem kaphat választ. Az író maga jelzi, hogy Táborny Elemér „betegségének” a felszínes egyezésen kívül semmi köze a freudi álom-elmélethez, sőt még ennél is többet mond. Ezt a többletet úgy fogalmazhatjuk meg, hogy *nincs az az „orvosi eset”, mely Elemér rejtélyes „betegségére” diagnózisként lenne alkalmazható.*

Végezetül még valamit Freudról. Freud beszél arról, hogy a sötét és homályos ösztönök brutális erővel törnek fel a „tudatalattiból”, de arról nem, hogy ugyanígy törhet fel belőle nemes és szép. Márpedig a díjnok esetében épp ennek lehetünk szemtanúi. Miért hát, hogy mindig csak Táborny Elemér „álmait” kárhoztatjuk, a díjnok „arany álmát” pedig soha? . . .

A freudi elmélethez kötődő regényértelmezés tehát semmiképpen nem állja meg a helyét, amint a kérdéses pontokat tüzetesebb vizsgálatnak vetjük alá, s ezen értelmezésekkel szemben hitelt kell adnunk az írónak, aki *Keresztül-kasul az életemen* c. önéletrajzi írásában azt vallja, hogy számára minden új elmélet és gondolat, mellyel megismerkedett, csak ürügy volt az alkotásra. Egy egyszerű hasonlattal megvilágítva: a narancsszörp, a citromszörp, a málnaszörp, stb. mind másféle növény gyümölcséből készül, de szénsavas vízzel keverve mindegyik ugyanazt a funkciót tölti be: az emberi szomjúságot oltja ízék más és másféle árnyalatával. Freud, Bergson, Kant, Dilthey — többé vagy kevésbé eltérő filozófiai rendszerek reprezentáns

képviselői, de többé vagy kevésbé eltérő elméleteik *mindig* ugyanazt a funkciót töltik be Babitsnál: más és más „díszleteket” szolgálatnak az örök színjátékhoz, mely Babits feltörhetetlen „bűvös körében” folyik.

A marxi filozófia nem azért nyúlt vissza az alapvetően idealista jellegű klasszikus német filozófiára, hogy maga is idealistává váljék, hanem azért, mert létrejöttének feltételei nem csekély mértékben ott születtek. Az új történelmi osztály ideológusainak a kapitalista társadalmat sújtó bírálata az új osztály platformjáról történik, tehát szükségképpen „külső” kritika. E bírálat egyik alapvető feltétele az volt, hogy az idealista német filozófia eltorzított fogalomrendszerét megrostálják és megújítsák, s a valóságot adekvátan tükröző rendszerré tegyék. A polgári társadalmat „belülről” — ezért általában igen ellentmondásosan és szerényen s így mindig is elvontan — bíráló századeleji költőink ilyen kritikai tevékenységre nem képesek, de bizonyos korrekciókat elvégeznek. Nem szűrik meg a spekulatív filozófiák fogalmi rendszerét, kulcsfogalmaikat változatlanul átveszik, de ezeket saját egyéni, a magyar társadalomban kialakult, határozott világszemléletük állványaihoz kapcsolják. Hogy ez mennyire így van, azt jellemzően mutatja Babits első regénye, melyben Babits a freudi frazeológiát használja, de nem Freud tanaira konstruál valamiféle irracionális álomjátékot.

A következő és igen lényeges kérdés az, hogy milyen kettősséget, minek a kettősségét tükrözi *A gólyakalifa* c. regény. Másképpen szólva azt kell megvizsgálnunk, hogy a kettősség kérdése pusztán ismeretelméleti vagy több mint ismeretelméleti, azaz ontológiai kérdés. Eddig elsősorban ismeretelméleti szempontból vizsgáltuk (naiv, gyermeki tudat!), de már az eddigiekben is láttuk, hogy a tudati kettősséget Babits Elemér környezeti valóságára, tehát a fiú tudatán kívül objektíve létezőre vezeti vissza, ez pedig világosan jelzi, hogy *nemcsak tudati kettősségről* van szó.

„Ahol a politikai állam elérte végleges kialakulását — írja egyik korai művében Marx —, ott az ember nemcsak gondolatban, a tudatban, hanem a valóságban, az életben is kettős életet él, egy égit és egy földit, a politikai közösségben... való életet, amelyben önmaga előtt közösségi lénynek... számít, és a polgári társadalomban való életet, amelyben magánemberként tevékenykedik, ...”*

A tudati kettősség tehát nem feltétlenül, nem szükségképpen „klinikai eset”, márcsak azért sem, mert valóságos forrása van a létben, s főképpen azért nem, mert ez a lét történelmileg meghatározott. Nem minősíthető „klinikai eset”-nek Táborny Elemér kettőssége, kettős énjé sem, hiszen *elvileg* fennáll annak a lehetősége, hogy a regény valóságos kettősséget tükröz. A továbbiakban látni fogjuk, hogy ez nemcsak *elvileg* fennálló lehetőség, hanem bizonyítható tény.

Mindenről pontos jegyzeteim vannak — olvashatjuk a regény első oldalán. — *Az életem* olyan volt, mint *egy álom* és *az álmaim* olyanok, mint *az élet*. *Az életem* szép volt, mint *egy álom*, ó bár lett volna *az életem* szerencsétlen és *az álmaim* lettek volna szépek!

Első pillantásra látható, hogy a regénynek ez a részlete a Rvciczkytól fentebb már idézett verssornak a „kibővített” változata, ez pedig ismét csak azt bizonyítja, hogy Freud álmelmélete Babits számára csak ürügy az alkotásra. Nem a freudi álmelmélet a fontos, hanem a magyar irodalom álmelmélete, s hogy mi rejtőzik e mögött az álmelmélet mögött, azonnal nyilvánvalóvá válik, ha fellapozzuk Ady rövidke frását (*A legíróbb író*), melynek első soraiban ezt írja: „Mikszáth valószínűleg kinevette azt a *művészdogmát* 1. hogy az élet álom 2. hogy az álom az élet.”

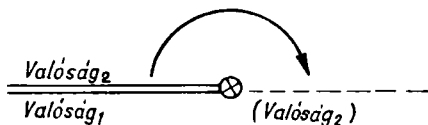
Táborny Elemér élete *álomszerű*, mintha ez az élet nem is lenne valóságos, álmai pedig olyan *valóságízzel* rendelkeznek, mintha nem is álmok lennének. Elemér már korán észreveszi

* MARX: *A zsidókérdésről* — K. Marx és F. Engels művei, I. kötet 1839–44. Bp. 1957. 356–57. A szövegben előforduló kiemelések Marxtól származnak.

álmainak rendhagyó voltát: „És lehet-e elhinni, hogy álom az, ami ilyen részletes és reális? ami ilyen pontos, aminek ennyi valóságíz van?” Ezt a megfigyelést követi az a felismerés, hogy álombeli életének környezete és emberalakjai az ő mindennapi életéből származnak. A díjnok életében ott van mindenki, aki ott van Elemér életében, vagyis a díjnok életében *nincs* olyan személy, akit Elemér életében nem találunk meg. Csakhogy! Elemér életében a szerető apát látjuk, míg a díjnokéban a közönyös embert. Elemér világában az anyát látjuk, a díjnokéban a nőt, stb. A kérdés most már csak az, hogy Elemér életének emberalakjaiban mikroszkopikus méretben megvannak-e azok a vonások, amelyek kizárólagos módon jellemzik a díjnok életének megfelelő alakjait. Kétségtelenül megvannak. Elemér egy idő után jön rá, hogy amikor mint szökött inas éhesen bolyongott az utcán, a megszólított jólöltözött úriember arca az apjával volt azonos. Elemér úgy jön rá erre, hogy apja mozdulatában *felismeri* (!) az utcai férfi mozdulatát!

Elemér mindennel, ami körülveszi, mint „kettős” minőségűvel kerül kapcsolatba, és csakis így kerülhet. A közte és környezete között létrejövő kapcsolat tehát egyszerre pozitív és negatív, s mivel minden kapcsolatot a vonzás és taszítás egyidejűsége jellemez, az észlelt ellentmondás állandósul. Külső, emberi és társadalmi környezetével létrejövő kapcsolatai tehát egy statikus és abszolút ellentmondásban realizálódnak: *kettős viszonyulásban*! Azonnal megfogalmazható a kérdés: a valóság két arca közül melyik a *valóságos*, és melyik a *puszta látszat*? Amelyik nem valóságos, az nem lehet más, csak álom! Ez az álom igazi értelme a regényben. Tulajdonképpen szó sincs itt álomról. A valóság széthasítottságáról van szó, arról, hogy a valóság két arca épp olyan ellentétes, egymást kizáró minőségeket jelent, mint amilyen ellentétes és egymást kizáró (de egyszersemind feltételező) az álom és az ébrenlét, az „álom” és az „élet”. Ám bármennyire ellentétes és egymást kizáró a valóság két arca, mindkettő egyaránt valóságos, hiszen mindkettő szerves, lényegi, elmaradhatatlan része a valóságnak.

Kizárásos viszonyuk mellett tehát hangsúlyozni kell azt is, ami bennük közös: a „valóságíz”-t, vagyis egymás általi kölcsönös feltételezettségüket . . . A regény megértését az nehezíti, hogy ezt a lényegileg már széthasadt, de formálisan még homogén „két életet” az író formálisan is elkülöníti:



Elemér szeretne „találkozni” hasonmásával. Úgy gondolja, hogy a „találkozás” fényt deríthetne élete rejtélyére. Ugyanakkor — s ez számára is érthetetlen — retteg is e „találkozás” esetleges bekövetkezésétől. Félelme állandóan fokozódik. Mivel magyarázható ez a félelem? . . . Ugorjunk vissza ismét a regény első oldalára!

„Az életem olyan volt, mint egy álom . . .” „egy álom”: azaz egyszeri, többször meg nem ismétlődő és (mint tudjuk) szép. Ennek az életnek a „tengelye”: a könyv!

„. . . És az álmaim olyanok, mint az élet . . .”. Ezek az álmok tehát nem olyanok, mint amilyen az álom szokott lenni. Ellenkezőleg: nem egyszeriek, meghatározott rendben ismétlődnek és visszataszítóak. Ezeknek az életízű álmoknak a „tengelye”: a pénz!

A két világ ismertetőjegyei önmagukért beszélnek. Ha ezt a két világot szembesítjük Tábori Elemérnek a valóságról, a világról alkotott elképzelésével, akkor a regény rejtélye úgyszólván már meg is oldódik. A családjával Olaszországban pihenő Elemér ezt mondja hűgának;

— A természet csak nagyritkán, véletlenül hoz létre valami elsőrendű szépséget. Az ő céljaihoz erre nincs is szüksége. A művészet pedig folyton, szándékosan erre törekszik . . .

— Aztán a művészet nemes és tiszta . . . A csirkeeszű, hiú és pletyka nőkből csak azt örökíti meg, ami isteni bennük : a szépségüket . . .

— A valóságban minden szépet és jót a csúnyának és rossznak valami köde és háttere vesz körül.

Semmiképpen sem tekinthető véletlennek, hogy a művészet és az élet közötti ellentmondás pontos mása annak az ellentmondásnak, mely Elemér „élete” és „álmai” között fennáll. E semmiképpen sem véletlen összefüggésnek a magyarázata csakis az lehet, hogy az az ellentmondás, mely Elemér „élete” és „álmai” között jelentkezik, a regényben a művészet és az objektív valóság közti ellentmondást szimbolizálja. Ha a kapott fogalmakat behelyettesítjük a már idézett kritikus naplórészlet szövegébe, a következő eredményt kapjuk:

Mindenről pontos jegyzeteim vannak.

Az ^{művészet} életem olyan volt mint egy álom
 és az élet olyanok, mint az élet. A ^{művészet} életem
 az álmaim szép volt mint egy álom, ó bár lett volna
 az ^{művészet} életem szerencsétlen és az ^{élet} álmaim lettek
 volna szépek!

(A kapott szöveg durvaságai kizárólag nyelvtani jellegűek, s mint ilyenek a fogalomcseréből adódnak. Az idézet második mondatában a behelyettesítéssel sajátos helyzet állott elő, amikor valamit nem valami máshoz hasonlítunk, hanem önmagához. Az eljárás lényege az, hogy egy bizonyos dolgot egy vele hasonlóval jelölünk. A jelölt és jelölő közötti kapcsolat azonban rejtett, kapcsolatukat csak a hasonlítás jelzi. Így szemfényvesztő módon önmagához hasonlítjuk a dolgot.)

A mű feltároló belső valósága most már félreérthetetlenül mutatja, hogy Babits ebben a regényben fogalmazza meg először mélyen és összefüggően életének mindvégig legkínzóbb kérdését. A művész szubjektív élete állandó küszködéssel megteremtett harmónia (művészet), melyet minden pillanat-

ban a gyilkos erejű, rút élet fenyeget. A művészet szépségvilága és az objektív valóság két külön világ, de *mindkettő* a totális értelemben vett objektív valóság része: egyik a másik nélkül nem létezhet. A művészetben létrejövő harmóniának a forrása a valóság, a csúf, de hatalmas, lüktető élet, mely a belőle elvont, művészetté párolt életidegen harmóniát minduntalan megsemmisüléssel fenyegeti. A művészet harmóniája halott, merev, életidegen, hiányzik belőle az élet árama, az élet pedig rút és sötét. Ami megvan az egyikben, az nincs meg a másikban — és viszont. Mindkét világnak a másik „hiányzik”, mindkettőben a másik iránti „vágy” dolgozik: a szépség világában, a művészetben a valóság szomja, az élet rideg valóságában pedig a harmónia igénye. Mindkét világ életét a másik mérgezi. El vannak zárva egymástól, és nincs az a varázsszó, mely megnyitná az utat egyikből a másikba.

Elemér élete a „betűk”, a „szavak” világa, a szépség birodalma. „Már gyermekkoromban ezen gyötrődtem — olvashatjuk a »naplóban«. — A szavak, az ismeretlen imponáló szavak, az idegen szavak . . . a betűk, melyekből ezeket a csodás szavakat kínnal silabizáltam, ezek voltak, hitegettek örökké, ezek tettek elégedetlenné, szerencsétlenné . . .” Ez a világ védtelen üvegházi növényke az élet lenyűgöző, de gyilkos erőivel szemben. Babits zseniálisan érzékelteti az élet (a rút és megtagadott!) prioritását: „A díjnokban nem fért el Táborny Elemér, mint ahogy Táborny Elemérben elfért ez a díjnok.” Elemér emlékszik a díjnok életére, de a díjnok csak homályosan tud valamit felidézni álombeli életéből. Az író vizsla szemekkel figyeli az életet, a rút és megvetett szörny minden moccanását (pontosan úgy, ahogy Táborny Elemér figyeli az „én”-je mélyén rejlő rém moccanásait). Elemérben a díjnok, művészetben az élet „elfér”, de a díjnokban Elemér, az életben a művészet — nem. A díjnok élete maga az élet. Általánosságát azzal is érzékelteti Babits, hogy Elemér semmiképpen nem tud visszaemlékezni arra, hol van ez a másik világ, milyen nyelven beszélnek ott, holott az álombeli élet minden kis mozzanatára kiválóan emlékszik.

Mindezek után már nem nehéz áttekinteni a regény kompozícióját, bonyolult asszociációs rendszerét. Kétségtelen, hogy a totális értelemben vett objektív valóság a regényben mint Táborny Elemér jelenik meg, vagyis mint szubjektum. Elemér *élete* a művész élete, tágabban értelmezve: a művészet, Elemér *álmai* pedig a Babits szerinti objektív valóságot jelentik, mindazt, ami kívül van a művészetben, az életet. Élet és művészet ilyen szétszakítottsága érezhetően tragikus, s ez új oldaláról mutatja Babits sajátos egyéniségét. Eddig sem volt titok, hogy Babits felfogásában az élet és a művészet két egymásnak teljesen ellentmondó világ, de — s ebben nem jelentéktelen része van a költőnek — úgy tűnt, hogy ezt a szembenállást idillizálja.

A *gólyakalifa* c. regény eddigi (s még inkább a további) elemzése arra enged következtetni, hogy Babits számára az „elefántcsonttorony”-művészet korántsem olyan egyértelműen problémamentes, mint gondoltuk.

★

A totális értelemben vett objektív valóságot — mint azt láttuk — a regényben egy *szubjektum* (Táborny Elemér) személyesíti meg, azt a tragikus hasadást pedig, mely a totális értelemben vett objektív valóságot jellemzi, ennek a szubjektumnak az „élete” és „álmai” szimbolizálják. Ha ennek a tartalmilag meghatározott „szubjektumnak” az életét egy olyan egyenessel ábrázoljuk, melyen minden egyes rovás 12 órát jelent, érthetővé válik *A gólyakalifa* c. regény „rejtjeles” cselekménye.

HALÁL

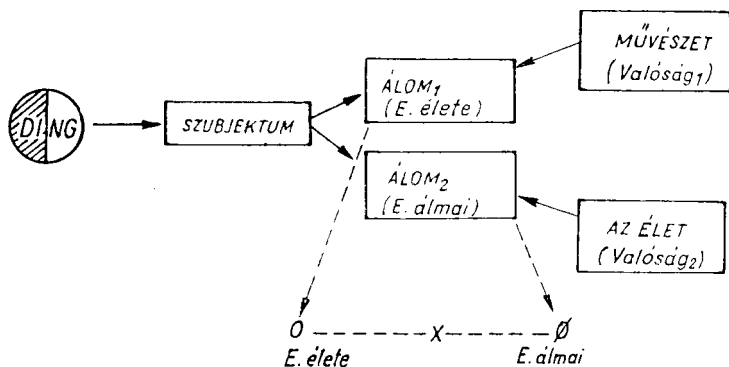
○ ————— ○

ELEMÉR

DIJNOK

Ha Táborny Elemér életéből eltelik *egy nap*, ez az egy nap *két helyen* telik, azaz 12 óra Elemér „életé”-ben és 12 óra Elemér „álmai”-ban (a díjnok életében). Egyenesünk tehát egyszerű

számegyenes, melynek mindkét végpontjából számolva telik az idő. A végpontoknál egy-egy növekvő, homogén egységet kapunk, melyek éppúgy elkülönülnek egymástól, és éppúgy feltételezik is egymást, mint Elemér két élete. Nincs az a varázsszó, melynek segítségével át lehetne jutni egyikből a másikba, s nincs az az erő, mely feltarthatná a két világ, a két élet folytonos közeledését. Az is jól látható, hogy a totális értelemben vett objektív valóságot szimbolizáló szubjektum „élete” és „álmai” csak formát adnak e valóság két, egymással ellentétes minőségének. A regény cselekménye — az „álomjáték” — ilyen módon a *formához* kapcsolódik:



A séma remélhetőleg pontosan mutatja azt a tudati mechanizmust, melynek sajátos mozgásaként megszületik a regény. Szemlélteti azt is, hogy egy meglehetősen bonyolult, több fokozatú asszociációs rendszer működése folytán válik a regény tárgyi értelemben vett valósággá. A séma következtetni enged Babits költői világgépére is, mely a regény megírásakor még nem teljes, nem pontosan kialakult, véglegesen tisztázott világgép. Mindez azonban még kevés, ha a regényről legalább viszonylag teljes értelmezést akarunk adni. Az elemzés nem lehet teljes, ha nem tudunk magyarázatot adni arra, hogy mi robbantja ki a tragédiát.

Láttuk, hogy a művészetet (a művész szubjektív világát) Elemér „élete” jelképezi. Azt is láttuk, hogy ennek az életnek sajátos belső hajtóereje van, de mozgásának csak kezdetben iránya „az élet”. A későbbiek során ellenkező irányú mozgást látunk, a művészet hátat fordít az életnek. A művészet kizáródik, de ki is zárja magát a rút életből, amelyben minden csupa árnyék és kín, hogy sötét és visszataszító homályából kimentse és maradandóvá tegye mindazt, ami benne érték. A művésznek azonban tudnia kell, hogy ha el is különíti világát a másiktól, a másik elválaszthatatlan az övétől, s szűk világában kialszik az aranyló fény, ha a gyötrelmes másiknak hátat fordít és veszni hagyja. A művész és a művészet hivatása Babits szerint épp az, hogy ennek a gyötrelmes és rémségesen „ostoba” másiknak a kezéből kiverje a gyilkos fegyvert, a buta eszközt, mellyel mindkét világ létének véget vehet. Elemér rettegve figyelni mi történik „odaát”, az esztelen díjnok nem ragadtatja-e magát valami végzetes, jóvátehetetlen lépésre. Elemér úgyszólván felelősnek érzi magát a díjnok sorsáért, hiszen a díjnok élete *elválaszthatatlan az ő életétől*.

– Miért nem hagyta már őt régen elpusztulni? – kérdi Elemértől Etelka.

A válasz:

– Én eddig megakadályoztam őt, életben tartottam, kivettem a revolvvert kezéből, félttem.

A tragédiát az robbantja ki, hogy az *álomvilág lakója függetleníteni akarja magát és szűk világát a gyilkos másiktól!*

Az elzárkózás szükségszerű, de ha az álomvilág lakója azt képzei, hogy létezhet a másik világ nélkül, melynek az ő világa *ikertestvére*, az álomvilág, a művészet *meghal!* Etelka az álomvilághoz tartozik. Az ő tanácsára határozza el Tábori Elemér, hogy rábeszéli a díjnokot: végezzen magával. A gyűlölt, megvetett és megtagadott másikban azonban önmagát vesztí el az álomvilág. Az élettől elforduló művészet meghal, nincs tovább. A seb halálos és a fegyver nincs sehol!

A regény Babitshoz méltó nagy művészi hitvallás. A „modern”, a polgári társadalomban minden sajátos hasadásban jelenik meg. Végső kifejlődésében már az élet és a harmónia is csak különváltan képzelhető el. A harmónia, mely az emberért való élet gyönyörű rendje lenne, egyre kevésbé sajátja az életnek, egyre jobban kiszorul belőle, s az egyéni életek magános, kis, világtól elzárt szigetein igyekeznek megvalósulni. Ezek a „szigetek”: a művészet, a szépségteremtés birodalma. Művészet azonban nincs művészi felelősség nélkül, a szépség nem valóságos az élettől elzárva.

Hogy Tábori Elemér története valóban a művészet és az élet végzetes szembenállását példázza, azt minden kétséget kizáróan bizonyítja a regény befejező része, a néhány sornyi, függelékyszerű kis fejezet a mű utolsó oldalán.

(Az író levele)

„Kedves Barátom, három éve beszéltem neked először Tábori Elemér írásairól. Akkor történt az a rejtelmes tragédia, amelyről az újságok is írtak: halva találták őt szobájában, a homlokán lőtt sebbel, és semmiféle fegyver sem volt körülötte. Mi történhetett? Semmiféle nyomozás nem vezetett eredményre.

Az írásokat sokáig rejtegettem, bár az elhunyt szabad rendelkezésemre testálta és így azonnal kiadhattam volna. *Azt vártam, hogy a katasztrófát elfeledjék és a hősrre ne ismerjenek rá.* A neveket mind megváltoztattam. *De te tudni fogod, kiről van szó. Engedd meg, hogy neked küldjem meg először e szomorú lapokat, akiről biztos vagyok, hogy érdeklődéssel és részvétellel fogod őket olvasni.*” (Kiemelések tőlem: F. F.)

Ez a kis részlet hosszú időn át sikeresen megőrizte jelentéktelenségének látszatát, annak ellenére, hogy már zárójeles címe is sokat sejtet.

Valószínű, hogy azért kerüli el az olvasó figyelmét, mert kettős funkciót tölt be. Egyrészt „közli” Elemér merész kísérletének az eredményét, ily módon a regény cselekményének záróköve. Ugyanakkor már címzése is jelzi, hogy a regény problematikája elsősorban a művész, az alkotó szemszögéből

nézve válik világossá, mert a regény problematikája a művészi alkotás tényével, folyamatával és társadalmi meghatározottságával kapcsolatos.



Már említettük, hogy Babits világképe *A gólyakalifa* c. regény megírásakor még nem tisztult le teljesen. A szépség itt még kizárólag a művészet princípiumában ölt testet, s a valóság (az élet) mint a szépség abszolút *hiánya* jelenik meg. A későbbi módosulás csírája azonban már megvan. Az életnek valamiképpen tartalmaznia kell a szépséget is, mert különben a művészetben sem létezhetne. A későbbiekben már az élet látszólag más minőséget kap Babits műveiben, de csak látszólag. A valóság „díjnok-minősége” megmarad, de ezt a rút lényeket csábító külső máz vonja be, a szépség. Az objektív valóságot (élet) Babits egyre inkább halál és szépség vegyületeként értelmezi. (Természetesen a halál az, ami ezt a sajátos „vegyüléket” meghatározza.) A művészet a halálos lényegű valóságtól (élet) elragadott, felhalmozott életidegen harmónia. Az életet persze nemcsak ő értelmezi így. Még József Attilánál is felbukkan e művésznemzedék „rögeszméje”: az élet csak ráadás a halálra, ostya a keserű pirulához. Ezt az életérzést nem a hanyatló polgári filozófiák hozzák, azok legfeljebb csak a megfogalmazás nehézségein segítik át a fiatal művészeket. Ez az életérzés (mely egyébként is logikus „mellékterméke” a „művészdogmának”) a magyar társadalom terméke. Az élet (mint az emberi megvalótlanulás színtere és kerete) szükségszerűen halállal végződik. Az azonban, hogy ennek a végnek milyen jelentőséget tulajdonít az egyén, attól függ, hogy milyen jelentőséget tulajdoníthat az életnek. Ahogy törpül az élet embert megvalósító és az ember világot megvalósító lehetősége, úgy nő krónikusan felduzzadó félelmetes szörnyeteggé a halál. Az élet beteljesületlensége, embert megvalótlanító minősége az oka annak, hogy a kor nagy eliní az élettel szemben a halálra helyezik a hangsúlyt. Az emberi élet megvalótlanulásának érzete és kínzó tudata állítja a művész

érdeklődésének homlokterébe a halált, mint a megvalótlanulás betetőzését, véglegessé és megmásíthatatlanná nyilvánítását. Az élet adós marad mindennel, s negatívumainak feldúzzadó halmaza a halált „hizlalja”. Ez az oka annak, hogy Babits világképében a halál kivételes pozícióval rendelkezik, hogy a létezés, az élet egyetlen valóságos tényezőjének — mint megnyerő jelenségekben elrejtőző gyilkos lényeket — a halált tekinti. Ez a világkép ad magyarázatot műveinek egy rendkívül gyakran visszatérő vonására (többek közt *A gólyakalifa* c. regényben is tapasztalható). A dóm falának kőpárkányán ülő Arthur lovag (*Kardcsonyi Madonna*) úgy érzi, mintha már egyszer megtörtént volna vele az, ami most történik. „Nem volt ő már így egyszer? — írja Babits — Ült ő már egyszer ezen a párkányon, nézett a homályba.” Bármilyen sejtelmesnek és megmagyarázhatatlannak is tűnik a novellának ez a része, mint a babitsi világszemlélet logikus terméke érthetővé válik. Babits szerint ugyanis a valóság állandó, csak élővilága cserélődik. A valóság: halál és szépség (halált álcázó szépség). Minden részében minden dolgában csakúgy, mint élővilágában halál és szépség dualizmusának örök színjátéka folyik. Az a szenvedély, mely Arthur lovagot hajtja, már megvolt akkor is, amikor a lovag még nem létezett, és akkor is megszűnik, amikor már nem létezik. A lovag tehát (az élő, a művész) örökké ugyanabba a szituációba kerül, a szépség elragadása az életbe való „lemerülés” a művészet örök kockázata.

A gólyakalifa c. regénynek az *Odyseus és a szirének* c. novella és a fenti elbeszélés talán a legközelebbi „rokonai”. (Hasonlóképpen a *Dzsonni, a tengerész*, *A torony árnyéka*, a *Barackvirág*, a *Tó a hegyek között*, a *Nagy Sándor öregkora*, stb.) Mindkét novella Táborny Elemér történetéhez hasonló, de mégis van egy lényeges különbség köztük és a regény között. Ugyanis míg Elemér történetében az élet elől való menekülés, a neki történő háttér fordítás szemszögéből látjuk a tragédiát; addig a két novella a szépség elragadásának tragédiája, melyet később még látni fogunk Babits *Téli dal* c. versénél.

A gólyakalifa c. regény problematikája „vörös fonálként” fut végig Babits egész életművén, mintegy konkrét bizonyítékát adva annak, hogy *A lírikus epilógja* c. költemény fájdalommas panasza mennyire igaz. *Régi szálloda* c. korai versében az olvasó kezdetben azt hiheti, hogy egy egyszerű, versben elmondott történetet olvas. Hogy mit jelképez a „vén szálloda” és amit róla elmond, az csak az utolsó strófában válik nyilvánvalóvá, ahol a „vén szálloda” hatalmas méretűvé tágul:

Nézzünk körül nyujtózva, bátran,
Ha már megszálltunk *e világban*.

Csak itt válik világossá, hogy a „vén szálloda” a világot jelképezi, a világot, ahol az ember csak *átutazó* lény. Minden szállodalakó sorsa egy tragédia, s „nem sejtenek tragédiát”, mint ahogy nem sejtenek tragédiát a hídon tolongó vakok sem (*Vakok a hídon*). Régi szálloda a világ. A szálloda tulajdonosa a már jólismert halál-lényegű élet. A tulajdonos meggyilkolja a vendéget, egyre gazdagabb, csábítóbb lesz a szálloda. Az élet kifoszt, kifacsar, elszedi értékeinket, hogy csábítóbb külsővel álcázhassa lényegét: a halált. A megüresedett helyre újak jönnek, akik ugyancsak nem sejtenek semmit. A világ örök, törvénye változatlan, csak utasai változnak, de sorsukban az örök változatlan törvény érvényesül.

Az első regényben felvillanó színeket és annak hangulatát sugározzák az olyan versek is, mint a *Hunyt szemmel* . . . , vagy a híres *Fekete ország*, mely a *Halálfi* c. regénnyel együtt annyira felkorbácsolta Szabó Dezső dühét. A *Hunyt szemmel* c. vers a *Fekete ország* közvetlen előzménye, mégis egészen eltérő hangulatot árasztanak. A *Hunyt szemmel* . . . c. költemény felvillanó álomszíneit („Az álmok síkos gyöngyeit szorítsd, ki unod a valót: . . .”) a *Fekete ország* nyomasztó sötét-ségű ellenpólusa követi. A „fekete ország” az élet megnyerő felszíne alatt leselkedő és fenyegető halál, ugyanaz a sötét és nyomasztó „másik” világ, melyet a díjnok életként láttunk első regényében. E két világ nyomasztó, egyidejű, de egymástól elszigetelt létezése, a sötét árnyékvilág fenyegetése adja

Babits költészetének alapszínét, rembrandti fény–árnyék technikáját. A két ellentétes töltésű világ értelmének megfejtésével kapnak értelmet az olyan virtuóz csengésű Babits-versek is, mint a *Csipkerózsika*, mely egyébként már szinte teljesen öncélú rímgyakorlatnak tűnhetne.

Végül, hogy még egy példát hozzunk arra vonatkozóan, milyen ötletgazdagsággal formálja „szűk” témáját Babits, állítsuk egymás mellé a *Vakok a hídon*, *A vén kötél-táncos* és a *Téli dal* c. verseit.

A hídon tolongó vakokban nem nehéz felismerni a „régii szálloda” vendégseregét, illetve Odysseus hajójának betömött fülű hajósait. A „vakok”-nak sejtelmük sincs a tragédiáról, mert az alattuk tátongó szédítő mélységet nem látják. Alattuk a halál csöndje „zubog”, de ők nem tudják, „mi zajból van e csönd”. A korlát és rács nélküli pallón tolongó vakok az élők, akik a halál örvénylő mélysége fölött üres szemgolyókkal tekintenek „szanaszét”. Az élet „farkas-törvényét”, mely a hídon uralkodik, egyetlen sorral érzékelteti Babits: „A Csöndbe taszítja le társát a társ”.

Hasonló, de mégis más *A vén kötél-táncos* c. vers gondolati anyaga. Képanyaga megegyezik a fenti vers képanyagával. A „híd” itt egy, a felhők feletti szédítő magasságban kifeszített kötél. A kötél (a halálos mélység felett elindul a „vén kötél-táncos”) folyik a Karinthy-ízű produkció. Az előbbi versben tömeg (vak tömeg), itt egy ember, ott az élet, itt a mutató, a szakma avatottjának mutatója, aki tudja, látja, hogy alatta mélység tátong. A művész útja ugyanolyan, mint általában az emberé, de magános és tudatos. Ami jelentéktelen és szimpla az életben, az a művészetben „produkció”, mert más úgy állni a mélység felett, hogy nem tudunk róla, és más úgy, ha tudunk. A szorongás, a halálos pillanattól való rettegés ebben a versben is ott van, akárcsak Tábori Elemér életében. A művész félelmének oka az, hogy ő látja, amit mások nem láthatnak. A művészetben „elfér” az élet. Az alkotó nem léphet ki „bűvös köré”-ből, de túl kell látnia azon. A művész, aki látja a rút és fenyegető világot, megszállott erővel szaporítja

szűk világának csillogó fényeit: szavak ópiumát a valóság hidegével szemben.

Az ismerős szorongás a *Téli dal* c. költeményben áll elénk legplasztikusabban. A vers alcímében „magát” és „társait” Babits bányászokhoz hasonlítja. Már a vers első szakaszának utolsó két sora jelzi, hogy a költemény valóban a Babits-életmű vezérszálának mozaikja:

A dal ma szép lesz, mély lesz és e n y é m ,
s z i m b ó l u m o k k a l teljes költemény.

(Kiemelés: F. F.)

E „szimbólumokkal teljes költemény”-ben a bánya, a szűk akna nem más, mint az élet. Ez az élet — s ezt már az első regényből tudjuk! — „*piszkos, mint a szenvedély*”. Pontos mása a „díjnok” életénck, a szennyes-piszkos, gyötrő másik életnek, mely ott ugyan a „tudat alá szorult”, de itt szerencsére nem. Ugyanaz az ellentét jelentkezik itt is, mint az első regényben, csak éppen a tudati és „tudatalatti” dualizmusa nélkül, ami mutatja, hogy a freudi álom-elmélet ott sem tartalmi szempontból lényeges, hanem csak mint egy meghatározott tartalmat érzékiesítő forma.



Élet és művészet — két külön világ. A reménytelen holnap embere, az önmaga szűk világába zárt és záródó ember öröknek látja ezt a tragikus hasadást. Való igaz, hogy Babits a két világ kibékíthetetlen ellentmondását hirdeti, de az is igaz, hogy nem idealizálja, nem tartja eszményinek. Az élettől való elzárkózás lelkének fájó, mindig feloldani vágyott, de feloldani sohasem tudott kényszere. Nemcsak az élet rút, hanem a szépség szűk világa is hideg Babitsnál. A „tisza szépség”, az élet arányos, de torz párlata, s mint ilyen, hideg bálvány csupán. (Vö.: *Klasszikus álmok* . . .)

Babits nagyregénye, a *Haláljai*, melyet oly jellemző kíméletlenséggel támadott meg Szabó Dezső, szintén az élet és az álomszerűvé szűkült szubjektív világ ellentmondásának ábrá-

zolására épül. A „haláfiak” szűk, valóságtól elzárt világára ránehezül az élet árnyéka, az élet hatalmas, előttük érthetetlen, számukra nem is létező kozmikus világa. A regény hősei álmaikba záródott tehetetlen bábok. Az idő kereke összelapítja álmaik szűk ketrecét, s velük együtt a hősokeket, akikre valósággal csigaházként nőtt rá ez az álmvilág. Álomban nevelkedett hősök ők, s ha az álmok páncélját levetnék, póre testük összemorzsolódna az élet farkasfogai közt. Ellenkező esetben álmaikkal együtt roppannak össze — mindenképpen halálfiak!