

pia, a múzeum terében tehát a történetet felfüggesztő ígéret és – a valójában sosem utolsó⁴⁴ – ítélet eseményét hangsúlyozza.

VISY BEATRIX

A vers mint antipropaganda

Babits Mihály: *Fortissimo**

A háborút éltető közéleti versek, a háborút dicsőítő versgyűjtemények kapcsán, melyekre Babits *Háborús anthológiák*, 1916¹ című versével reflektál, jogosan merülhet fel a kérdés, vajon a művészet, a költészet miként állhat vagy állhat-e egyáltalán a propaganda szolgálatában, lehet-e a propaganda egyik eszköze, megnyilvánulási módja. S ha igen, mennyiben és milyen módon férnek bele az ilyen művek a művészet, jelen esetben a költészet kereteibe, vagyis összeegyeztethetők-e a közvéleményt befolyásolni, meggyőzni vágyó, tettekre buzdító művek a költészet, a poézis örökérvényűségéről és magasztosságáról alkotott berögződéseinkkel, elképzeléseinkkel, lehetnek-e esztétikailag magas színvonalú, érvényes művek e területen? Ám ezek a kérdések a jelen vagy a 20. század horizontja felől élesednek ki, mivel a művészet, költészet esztétikai értelemben vett önérvényűségéről, autonómiájáról csak a 18. század második felétől, de leginkább a romantika művészet- és műalkotáseszményének körvonalazódásától beszélhetünk, hiszen korábban, az alteritás korszakaiban az irodalom és a poézis nem egyszer az uralkodói vagy egyházi hatalom és reprezentáció vagy a vallás *alkalmazásában* állt, s ezeknek a műveknek esztétikai értéke vagy költészeti létmódja a jelen horizontjából csak összetett szempontok alapján vitatható vagy kérdőjelezhető meg. A propaganda mint a mindenkori vezető réteg legitimáló szándékának eszköze a korábbi korszakokkal – és költészeti gyakorlattal – szemben első alkalommal a 20. század elején, az első világháború idején öltött tömeges méreteket, a Nagy háború a modern propaganda fontos állomásának tekinthető. Ezért a háborús propaganda szolgálatába álló, állított – tömeges, buzdító, közéleti, aktualizáló, populáris regiszterű – költészet burjánzása nagy erővel hozta felszínre a költészet szerepével, esztétikai rangjával és színvonalával kapcsolatos kérdéseket is, melyek ekkor már nemcsak művészetfilozófiai, hanem morális dimenziókat is kaptak, ahogy a fent említett *Háborús anthológiák* hasonlatából is érzékelhető: „ti mint a káka / melynek az árvíz boldogsága / lubickoltok az ingyen élmény / ezrek könnyétől sós vizében”.

Különösképpen érvényesek és érzékenyek ezek a dilemmák Babits számára az első világháború éveiben, de a kérdések túlmutatnak aktualitásukon, a szólás, hallgatás, a külvilág eseményeire adott költői reflexió, a költői feladatvállalás művészi és morális

* Rövidebb formában elhangzott a *Propaganda – történelem, művészet és média az első világháborúban*, az Országos Széchényi Könyvtár *Propaganda az első világháborúban* című kiállításához kapcsolódó interdiszciplináris konferencián 2016. január 22–23-án.

¹ Nyugat 1917/7., Kardos Pál korábbra, 1915-re teszi keletkezését, Rába György viszont csak utalásként érti az 1916-os évszámot, a vers keletkezésének idejét az 1917-es megjelenéshez köti. Vö. KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1972, 208.; RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1893–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 513.

⁴⁴ Az, hogy a babitsi múzeum leírása az intézménytörténetből ismerős tér realitását a transzcendens topográfiájával is képes kapcsolatba hozni, a képtár helyszínét az életút-fordulat vizionárius színnyelvévé avatva, valószínűleg ugyancsak sokat köszönhet a túlvilági narratíva Dante által megalkotott modelljének: ahogyan a *Purgatórium* jeleneteiben, Babits versében is a találkozás, megszólítás, felismerés és tanúságtévő elismerés fordulatain halad előre a történéssor. Amikor a Babits-vers térformálásában és időszemléletében apokaliptikus vonásokat fedezünk fel, megemlíthetjük, hogy a másik részről, Dante *Purgatóriumában* pedig a látásnak és értelmező szemléletnek olyan kiemelésére, a túlvilági utazás sikeres teljesítésében játszott szerepére figyelhetünk fel, mely a teológiai tanulás absztrakcióját rendre a kép közérthető nyelvén – nem egyszer a művészi képfarmálás módjára elgondolt ábrázolás eszközeivel – teszi közlékennyé és érzéki módon átélhetővé. Elkerülhetetlen, hogy Dante nagyszabású művének performativitásában, mely oly hatékonyan alkalmazza a megalkotott tér reprezentatív jellegét, ne ismerje fel a 19–20. századi olvasó azoknak a figyelem és értelem serkentésére szolgáló mnemotechnikai teóriáknak és tapasztalatoknak a működését, melyek a kései újkor során a látványok tárolásának és bemutatásának lehetőségeit szabályozták. A modern látványipar s a látványok politikájában valamelyest ismerős befogadó számára a „képek a márványpadlón” dantei képzete (a *Purgatórium* XII. énekében) éppoly közel esik a múzeumi befogadás ismert eseményrendjéhez, mint ahogyan a purgatóriumi víziók sorakozó jelenetei által szuggesztív komplex látvány természetű felidézheti a korabeli panorámaképek és élőképek jelentette totális installáció kísérleteit.

vívódása egész líráját meghatározta. A költő, a versbeli én szerepe, szerepvállalása, külvilághoz való viszonya Babits pályájának visszatérő, kényes kérdése. Ars poeticus verseinek és költészeti tárgyú esszéinek, irodalomtörténetének gyakori felvetése, hogy a költemény vajon a lét egészére vonatkozó kérdéseket költői eszközökkel kifejező „örökkévaló” esztétikai produktum, az élet napi, aktuális kérdéseitől eltávolított és elvonatkoztatott, örökérvényű műalkotás, illetve ezzel – némileg – szembefeszülve a külvilág történéseire, az emberiség aktuális kérdéseire is reagáló feladatvállalás, felszólalás. A hallgatás és a kimondás kérdései, a költői világ zárttsága és a nyilvánosság elé lépés kötelessége, morális készítése Babits költészetének tehát több évtizedes, változó intenzitással jelen lévő és különféle magatartásformákhoz, költői szerepekhez érkező gondolköze, amelynek állomásai, állásfoglalásai, formái, explicite tematizált költői feszültségei olyan nagy versekben mutatkoznak meg, mint például *A lírikus epilógja*, *a Húsvét előtt*, *a Cigány a siralombházban*, *a Mint különös hírmondó* vagy *a Jónás könyve*.

A kérdés jelentősége miatt fontos hangsúlyozni, hogy ez az időszak, az 1910-es évek első fele, az első erőteljes átalakulás Babits lírájában, a magyarországi társadalmi, közéleti események, de főként az első világháború hatása vezetett attitűdbeli és poétikai változáshoz költészetében. A háború ellen szólás kategorikus imperatívusza 1916-tól válik rendszeressé. A kiáltás vagy éppen a csönd, a hallgatás magatartásformái válnak a háborúval, a háború zajával és a körülötte folyó hangzavarral, háborúról szóló közbeszédrel, propagandával szembeni versformáló alapállásokká. És éppen azért, mert maga a beszéd, a mondás vagy a nem mondás lesz a háborúellenes költemények egyik legerősebb és visszatérő versszerző ereje, motívumkészlete, felvethető, hogy Babits poétikájának változása nem függetleníthető a korabeli közéleti hang, a sajtó és háborús propaganda „hangos” jelenségeinek hatásaitól sem, noha a Babits-líra első, erőteljes változását, korszakváltását a költő több monográfiája² is a tízes évek első felére, a közvélekedéssel ellentétben, még a háborút megelőző évekre teszi, s a fordulat jelzőoszlopaként az 1913-as *Recitativ* című verset jelöli ki. Ám a költészeti fordulat jegyei kétségkívül Babits háborúellenes költészetében mutatkoznak a legmarkánsabban.³

A hangadás, hangosság, kimondás, kiáltás és vele szemben a csend, némaság, hallgatás motívumainak megnövekedése és jelentősége természetesen nemcsak a korabeli propaganda „csatazajának” hatásával és ellenhatásával hozható összefüggésbe, egy jóval összetettebb, belső készletekből és külső hatásokból együttesen kibontakozó újfajta megszólalásmód és poétikai karakter tapasztalható Babits lírájában, amelynek egyik további alkotóeleme lehet, hogy az első világháború a hangok, a hangerő háborúja is volt, számos visszaemlékezés, műalkotás, híradás a gépek, a fegyverek hangerejének iszonyatáról, a félelmetes hanghatásokról számol be. Ennek az élménynek lenyomata Babits háborúellenes verseiben is megmutatkoznak, elég a *Húsvét előtt* gépeket, zúgást, pokoli hangerőt túlkiáltó „kiszakadó ajkára” gondolni. És így válhat bizonyos

² RÁBA, I. m.; KARDOS, I. m.

³ E kérdéstről részletesen VISY Beatrix, *„ba szétszakad ajkam, akkor is” – a kimondás, kiáltás képzetei, motívumai Babits háborúellenes költeményeiben* című előadás, elhangzott: „E nagy tivornyán”, interdiszciplináris konferencia az első világháború kultúrtörténetéről, 2016. június 8–10., MTA BTK Irodalomtudományi Intézet.

költeményekben a csend, a némaság általános jelentésein túl még inkább vágyott és morálisan felértékelt állapot, „tetté”. Ennek lehet – épp a *Fortissimo* buzdításával, performatív kiáltásával ellentétesen – példája a *Háborús anthológiák* végkövetkeztetése, amely a közéleti költészet híg formáival, hirtelen jelenségeivel, az események felszínes hangadóival, tehát a háború szelében zengő sáshangokkal a hallgatás paradox erejét és követelményét állítja szembe: „azok beszélnek, kik ma némák! / Van némaság, mely messze hallik, / s sok mára visszafulladt ének / hangokkal terhes a Jövőnek!”

A hallgatás beszédességével szemben az 1917-ben először publikált *Fortissimo* már a címében is nagy erejű kifejezőmódot ígér, mint ahogy a háborús propaganda is erőteljes kifejezőeszközökkel él a hatás és a meggyőzés érdekében. De a markáns hang, a megszólalás ereje mindössze eszközeiben mutat hasonlóságot, közös irányokat a propaganda megnyilvánulási módjaival, hiszen Babits szándékai szerint sosem szakad el a költészet számára érvényes létmódjától, attól, hogy a költemény minden körülmények között, még háború idején is, művészet, a társadalmi, közéleti mondanivaló nem átfolyik rajta, nem akar direkt módon meggyőzni, mint ahogy a bírált háborús antológiákban megjelenő versek szemléletmódja és színvonala teszi. A babitsi verseszmény szerint a versben a gondolati sík a poétika, a költői eszközök, a verselés által egy komplexebb, közvetettebb kifejezőmódot, megszólalásmódot kap, melynek része a kulturális, költői és műfaji hagyományokba való beágyazottság, a morális, filozófiai, esztétikai kategóriák működésbe léptetése, az aktuális gondolat- és érzésvilág összetettebb kontextusba helyezése.

Ezt az alapállását erősítheti meg Babits saját, a *Fortissimo* büntetőpere idején írt *Istenkáromlás* című védőbeszéde is, amelyben az istenkáromlás és a vers politikai, nyíltan agitatív funkciójának vádjait épp a művészet nevében, irodalmi szempontokra és példákra hivatkozva hárítja el: „versem nem okozhat botrányt, mert a költészetnek ismert és örök motívumait alkalmazza oly korban, mely azok alkalmazását különösen indokolja, [...]. De nem okozhat botrányt azért sem, mert nem alacsony stílusú: mindent el lehet mondani róla, csak azt nem, hogy a tömeg százjéze szerint volna hangolt. Letompított, szinte filozofikus befejezése kizárja az izgatás célzatát. Végre oly folyóiratban jelent meg, melynek közönsége egyedül irodalmi szempontokat keres.”⁴ Közismert, hogy Rákosi Jenő feljelentése nyomán a Nyugat 1917 március elseji számát lefoglalták, ahogy a bírói végzésben olvasható: a „Babits Mihály szerzői aláírásával megjelent verses közlemény tartalma a [...] vallás elleni vétség tényálladékát magában foglalja.”⁵ Az *Istenkáromlás* című védőbeszéd a szerző az esztétika, az irodalom, a művészet hatókörén belül tartja a verset, ami lehetett ügyesen kigondolt érvelési pozíció az adott helyzetben, és kétségkívül a lehető legközelebb áll Babits alkatához, szemléletmódjához, de utólag nézve mindenképpen a vers érdekes öninterpretációját is eredményezi.

A *Fortissimo* gondolati, filozófiai gyökerei, morális felvetései, poétikai megoldásai jóval összetettebb, mélyebb kontextust mutatnak, mint amennyit az istenkáromlás

⁴ *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok. 1915–1920*, szerk., vál. TÉGLÁS János, Universitas, Budapest, 1996, 253.

⁵ *Uo.*, 241.

vádja a felszínen sejtet. A leginkább vallásellenesnek minősülő, az istenkáromlás vádját implikáló „a süket Istenét!” kifejezés értelmezésében olyan kulcsmotívuma a költeménynek, amely több szinten, több gondolatkör értelmezéséhez nyújt lehetőséget. Egyfelől kapcsolható a vers retorikai síkján is végigvonuló, az auditív érzékeléshez kötődő hallás és kimondás gondolatköréhez, másfelől mindez, a háború aktuális jelenét is figyelembe véve a teodicea felvetéseire vezet tovább. Ám, úgy vélem, a szerző még tovább szélesíti a költemény medrét, amikor a világban zajló háború kapcsán az isteni gondviselés hiányára és az egész emberi faj, a történelem, a teremtett világ és ember viszonyára is rákérdez. Babits védőbeszéde, természetesen, kitér a támadott vershelyre, és ahogy majd látni fogjuk, önértelmezése szintén ezt az elgondolást erősíti meg.

A költemény hallásérzékeléshez és mondáshoz kapcsolódó, egész szövegen végigvonuló motívumköre nemcsak a világháborúval szembeni tiltakozás erőteljes megnyilatkozási formája, hanem a babitsi ars poetica időről időre visszatérő problémaköre is. A külvilág eseményeivel, embertelenségeivel, borzalmaival szembeni állásfoglalás, szót emelés az évek előre haladtával belső, morális késztetések hatására egyre több esetben kap költői megszólalást, lírává formált reflexiót is a publicisztikai írások mellett. Az első világháború eseményeinek hatására Babits, a háború kitörésekor írt néhány bizonytalan álláspontú megnyilvánulást követően, láthatóan az egyik legfontosabb költői feladatként jelöli ki a pusztítás elleni tiltakozást, felszólalást, ahogy ez az 1916-ban írt *Húsvét előtt* „ha kiszakad ajkam” rapszodikus ismétlődő variációiban már formát kapott.

A *Fortissimo* címe tehát a kimondás erejére, szükségességére utal, hiszen a kifejezés a zenei utasítások mintájára mintegy előlegezi a vers kétharmadát uraló felszólító modalitást. Ám a versbeszélő itt, a zenei képzetkörnél maradván, inkább komponista vagy karmester, aki a tömegeket instruálja, vagyis nem a költői szerepvállalás alanyi aspektusa kerül előtérbe. Az asszonyok és a férfiak kórusának azonban odaérhető tagja a megszólaló is, hiszen azt mondja: „mi káromolni tudunk még, férfiak”, és a megszólított anyák többes szám második személye is egy énhez viszonyított pozíciót jelez. A *ti* és a *mi* felszólításai mellett azonban sehol nincs jelen egyes szám első személyű megszólalásmód; a kiterjesztett, összegző vízióról, a teremtett világ állapotáról a költemény harmadik részében pedig egy harmadik személyű, illetve személytelen alany tudósít, s ez az egység már eltávolodik a háború zajától, általános és kozmikus hangoltságot kap.

A vers auditív motívumainak komponenseit egyfelől az emberi szenvedést, a háború zaját nem halló, tehát bizonyára alvó, halott vagy süket Isten, másfelől ezekkel szemben az érzéketlen istent reakcióra készítő hanghatások, kiáltások képezik. Az anyákat sírásra buzdító első egység a hangos síráson át a sikoltásig, az „örült imáig” fokozza az Istenhez kiáltás erősségét, a sírás intenzitása, a beszélő felszólítása szerint, a természeti erők tombolásához legyen hasonlatos. Ez, ahogy majd látni fogjuk, a fenséges esztétikai kategóriáját vonja be az értelmezésbe. Az asszonyok jajveszékését a második egység a férfiak káromlásával tetézi. Az „alvó magasság” mint horkoló gazda jelenik meg, akit káromlással (bestemmia), tagadással, átkozódással kell felkelteni a háborús, pusztulással fenyegető időkben, amire a szöveg az *égő ház*

képpel utal. Isten alakjának antropomorfizációja nem ismeretlen a 20. századi magyar költészetben, sőt találunk példákat olyan versekre is, amelyek Istent csak egy-egy attribútummal, testrésszel vagy érzékszervvel azonosítják, és egy-egy tulajdonságán, érzékszervén át próbálják megközelíteni, megszólítani. Ady éppen e korszakbeli vagy József Attila néhány évvel későbbi istenes lírájában is érdemes felfigyelni a hallás, látás, szolás, kiáltás és az ehhez köthető testrészek (szem, száj, ajak) motívumaira épülő költemények sokaságára. A kapcsolatfelvétel, a kommunikáció feltételeként, a kölcsönösség megteremtésének érdekében a versek megszólalói szintén ugyanezeket az érzékszerveket és az ezekhez köthető cselekvéseket helyezik a művek előterébe, sokszor már a megszólítás aktusához is ezek az érzékszervi (kognitív) területek társulnak.⁶ E motívumok általában a megláthatatlanság, megszólíthatatlanság, megnevezhetetlenség, tehát Isten távolságának problémájával is összefüggnek, és sok esetben éppen az érzékszervek diszfunkciójával, működésképtelenségével mutatnak rá Isten megközelíthetlenségére, a vele való kapcsolat lehetetlenségére. Babits *Fortissimo*-jában is ez az istenhiány, a felsőbb gondviselés elmaradása jelenik meg, az „aluszik vagy halott is épen” sor pedig jelezheti, hogy Nietzsche utáni korszakban járunk, a konkrét történelmi helyzet már a költemény elején érezhetően metafizikai súlyt kap, ám ebben az esetben ember és isten kapcsolatának nem individuális tétje van, nem az egyéni hit, hinni akarás kérdései állnak a mű középpontjában, mint például az imént említett alkotóknál. Az emberiség szenvedéseivel, az emberi pusztítás gyötrelmeivel szemben közönyös gondviselés, a „süket Isten” képzeje jelen esetben a teodicea kérdésköréhez vezet.

Az első világháború kapcsán is felmerült az – a második világegyet, és különösen a holokausztot követően még makacsabban ismétlődő – kérdés: ha van Isten, miért hagyja a földi szenvedést, ártatlan emberek pusztulását, hol van az isteni gondviselés, hol marad Isten igazságossága?⁷ Babits vershelyzetében a kollektív szenvedés, az egész emberiséget sújtó pusztítás feletti közöny, az isteni reakció elmaradása csakis a felsőbb – teremtő, irányító hatalom – jelenlétének hiányából (alvás) vagy valamilyen defektusából, fogyatékoságából, például a süketiségéből eredhet. Ugyanakkor a vers megszólalója, kétségbeesésében, Istentől várja a közbeavatkozást, az igazságszolgáltatást, a rettenet felszámolását,⁸ legalábbis a mű első kétharmadában. A heves

⁶ József Attilánál több esetben is: „Gyere Úristen, nézd meg, itt vagyok” (*Keserű nekifohászokodás*); „Ó, Uram, nem bírom rímbe kovácsolni dicsőségedet. / Egyszerű ajakkal mondom zsoldáromat. / De ha nem akarod, ne hallgasd meg szavam.” (*Csendes estéli zsoldár*); „Te a lelkek összessége / Fönn az égbe / Lenn az égbe, mindenségbe – / Meghallgatsz-e, Istenem!” (*Furcsa fohász a sínek között*); „Isten! / Kiáltunk hozzád” (*Kiáltunk Istenhez*); Adynál *Jeremiás siralmainak megidézése* sorolható ide, mely a vers zárlatában tér vissza: „Tekints meg engem, tekints meg, Uram” (*Dühöd, halálos harcban*)

⁷ Az istenkérdés mélyen összefügg a szenvedés tapasztalatával. Az egyik oldalon az emberek a szenvedésben Isten után kiáltanak és értelmet keresnek az értelmetlenségben. A másik oldalon az istenhit a szenvedést tudatos fájdalomná teszi, olyannyira, hogy az ember többé már nem tud megbirkózni vele. Isten engedi meg a szenvedést? Az ember szenvedésével Isten Fiának szenvedésében részesül? Az első kérdés metafizikai és Isten igazolását keresi a szenvedés láttán (teodicea). A második kérdés misztikus, s az Istennel való közösséget keresi a szenvedésben.

⁸ „sohasem éreztem annyira az Isten és Gondviselés gondolatának szükségességét, mint az utolsó években. S az inkriminált vers is olyan, hogy aki némi megértéssel olvassa, lehetetlen meg nem éreznie benne éppen ennek a hangulatlaknak a kifejezését.” *A vádlott...*, 248.

számonkérés, Isten közönyének kimozdítása ekkor, az első világháború idején és a költemény első felében még a beszélő számára is indokoltnak és jogos követelésnek tűnik. Ezt azért fontos kiemelni, mert néhány évtizeddel később, a második világháborús vagy az azt követő költemények esetén Isten csendje, némasága, süketisége nemcsak az isteni gondviselés, igazságosság hiányáról, hanem az emberiség mélyeséges büntudatáról is tanúskodik. Babits verse azonban, ahogy majd látni fogjuk, metafizikai érzékenységről árulkodva, szintén elmozdult ettől az égieket ostromló, számon kérő emberi pozíciótól és megszólalásmódtól, és a szerző összetettebb lételméleti kérdések felé nyitja meg a mű gondolatmenetét a harmadik egységben.⁹

A verssel kapcsolatban felvetett teodicea kérdésének érvényességét és a háborúellenesség felszíni retorikájánál mélyebb kontextust jelzi, hogy az említett *Istenkáromlás* című gépiratban Babits bibliai példákra hivatkozva keres mentséget, Jákob lelki tusa-kodása mellett Jeremiás siralmaiból épp olyan részletet idéz, amely háború, éhség és ártatlanok szenvedése miatti könyörgés.¹⁰ Hatvany Lajos Pesti Napló-beli írása pedig Jób könyvét említi a költő védelmében. Az istenhez forduló erős hang egyik legerősebb előzménye a 22. zsoltár, amelyre Babits is hivatkozik önmaga védelmében. Itt hangzik el az a kétségbeesett kiáltás, amelyet Krisztus is idézett a kereszten, és amelyben az emberi teremtmény kiszolgáltatottsága, halál, pusztulás előtti rettegése tör elő Isten létének, bizonyosságának, gondviselésének nyugvópont nélküli örök emberi kételyével: „Én Istenem én Istenem, miért hagytál el engemet?”¹¹ Ebben a zsoltárban, Babits verséhez hasonlóan, explicit módon is megjelenik a kiszakadó kiáltás; az artikulálás kifejezése, a szüntelen és hiábavaló panasz különböző motívumokban vonul végig a szövegen: a „jajgatásomnak szava” és az „Én Istenem, kiáltok nappal, de nem hallgatsz meg; éjjel is és nincs nyugodalmam” egyes számú megszólalója ősi, közösségi („bíztak atyáink”) mintát követ, bízik a kollektív ima, kiáltás erejében: „Hozzád kiáltottak és megmenekültek.”¹² A zsoltár hatását és jelentőségét a Babits-líra egészének szempontjából az „Erőm kiszáradt, mint cserép, nyelvem ínyemhez tapadt”¹³ rész is mutathatja, a *Fortissimo* szempontjából pedig a féreg motívum jelenléte figyelemreméltó, ember- és féreglét (ön)lealacsonyító felcserélése: „De én féreg vagyok, s nem férfiú;”¹⁴ amit Babits a vers harmadik egységében az egész emberi nemre kiterjeszt, a teremtést és az embert általánosan jellemző hasonlatban: „csak az ember szakadt ki a / süket Istenből iszonyokra / kikelt belőle féreg-módon, / Isten férgének.”

⁹ Kardos Pál is kiemeli a költemény harmadik egységének súlyát: „A gondolat, a fájdalom itt általánosabbá, mélyebbé válik, mint a háború iszonyatán érzett fölháborodás. Mélyebbé, mert átfogja, átérzi a teljes emberi sorsot, az érző lélek és a lélektelen anyag közötti tragikus ellentétet.” KARDOS, *I. m.*, 220.

¹⁰ „Kelj fel, kiáltás éjjel első álmokkor, önts ki szívedet, mint a vizet az Úr előtt, emeld föl kezeidet Hozzá a te kisdedeidnek lelkiükért, kik elfogyatkoztak az éhség miatt minden utcáknak elein. Lásd meg, Uram, és tekintsd meg, kivel cselekedtél így? avagy illik-e megölettetni az Úr szent helyében a Papnak és a Prófétának? Az utcákon földön heverték a gyermek és a vénember, és az én ifjaim fegyver miatt elhullottanak.” Siral 2,19–21.

¹¹ Zsolt 22,2.

¹² Zsolt 22, 2–3., 5–6.

¹³ Zsolt 22,16.

¹⁴ Zsolt 22,7.

Érdemes megfigyelni, hogy a paradox kérdéspárig („Mért van, ha nincs? Mért nincs, ha van?”)¹⁵ fokozott, majd végül a beszélő általi „káromlással” tetőpontra jutott költemény megtorpan zenitjén, a csúcsponton, a *süket* szó fájdalmas csendjénél, majd e fordulópont után egészen más tónusban, egészen más hangvétellel folytatódik. Szerkezetében ez hasonlít a *Húsvét előtt* rapszodikus fokozásához, tetőpontra érkezéséhez, majd versformában és verspoétikában is megmutatkozó megnyugvásához. A „szétszakadó ajak”, a kimondás bátorsága, kötelessége és erőfeszítése a *Fortissimo*-ban azonban nem vezet valamiféle megkönnyebbüléshez, felszabadult dalhoz, himnikus magaslatához. Ugyanis a teodicea alapkérdése valójában megválaszolhatatlan, amíg Istent mindenható Úrnak és a világ, a történelem és az egyes ember kormányzójának fogjuk fel. A Si Deus – unde malum? (Ha van Isten, honnan a rossz?) kérdés feszültsége feloldhatatlannak tűnik: ha Isten meg akarja akadályozni a rosszat, de nem tudja, akkor jó, de nem mindenható; ha viszont meg tudná akadályozni a rosszat, de nem akarja, akkor mindenható, de nem jó.

A „Süket! Süket!” fordulóponton a beszélő mint teremtmény és mint költő magára veszi Isten süketiségét, vagy legalábbis ennek vágyát, ami nemcsak a háború, a világ borzalmai elől nyújthatna menedéket, elzárkózási lehetőséget, hanem Isten teremtésben betöltött szerepének, gondviselésének, jóságának felkavaró kérdéseit is feloldaná, átvállalná, közös – Istent és embert hasonlóan érintő – felelősséggé formálná. Mindezek mellett Isten süketiségének átvétele, a külvilág zajára adott (költői) reakció vagy éppen semmit meg nem halló elzárkózás képzelet szintén visszavezethető Babits költészetének alapdilemmájához, a hallgatás, a világ eseményeitől elzárt költői világ és a kimondás, a költői feladatvállalás feszültségéhez.

A zárlat az első két egységhez képest nyugodtabb hangon, elcsitultabb módon látszólag új gondolatkört nyit meg, ám mivel a beszélő valójában a teodicea szorongató kérdését oldja fel, ezért mégiscsak szervesen hozzátartozik a költemény korábbi részeihez: a személytelen megszólalásmód egy szubjektumtól eltávolított vágyat, egy eddigiektől eltérő léthelyzetet tár fel, melyben a világ elrendezése panteista felfogást mutat. A minden egysége, Isten és a teremtett világ azonosítása Isten és ember viszonyát is más kontextusba helyezi, a részvétnek, a bajok elhárításának vagy felelősségvállalásnak követelményét pedig ezáltal mintha levennie a teremtőről és fájdalmas módon visszahelyezné az emberre. „A süketiség képzelet a természet érzékek nélküli nyugalmát idézi föl, melyet csak zavar a féregemberek nyüzsgése, fájdalom és viszketés a fenséges harmóniában.”¹⁶ A pindaroszi ódákat is megidéző verselés és közösségi hang, az emberiség egészét, alkatát megjelenítő képsor Arany komor társadalomrajzát is megidézheti, („Közönyös a világ... az ember / Önző, falékony húsdarab, / Mikip a hernyó, telhetetlen”), habár Babits verse a „kertészkedés” egy korábbi fázisának képzeletéhez, a csírázásához, az élet kezdeti szakaszához – talán ezáltal Aranyról is lemondóbban, reménytelenebbül – társítja a féreg-motívumot.

¹⁵ Nem nehéz észrevenni, hogy az *Esti* kérdéshez hasonló paradox logikájú kérdéspárhoz érkezik a költemény, a megválaszolhatatlan kérdések, feloldhatatlan lételméleti dilemmák azonos retorikai formájával.

¹⁶ RÁBA, *I. m.*, 518.

A *süket* szó hatszori ismétlése a vers első kétharmadában történő kiáltozás, sírás és káromlás hiábavalóságát érzékelteti egy olyan létállapotban, mely a „süket föld” sötétjébe, a csírázó kezdetekhez, mint egy anyaméhbe, helyezi vissza a teremtést, a megalkotott világot. A vers első két egységét meghatározó letről felfelé irányuló kiáltozás, az alá-fölrendeltségi (ember–isten) viszony megszűnik a minden egységben, az ember pozíciója ebben a panteista szemléletben szubverzív módon megváltozik, amit a versbeszélő új nézőpontja is érzékeltet: „az ember fáj a földnek”, mint Vörösmartynál; a süket földből, az Istenből kiszakadó embert már a világ – nem emberi – nézőpontjából látatja a vers.¹⁷ A teremtés egységét féreg módra, kártékonyan megtörő emberiség vízióját olvashatjuk tehát. Az ember sem történelmével, sem mérhető történelmi idejével nem tud mit kezdeni, ez szintén Vörösmarty romantikus történelemszemléletének és emberiségképének pesszimizmusát idézi fel, amit az „iszonyokra kikelt” „Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre, fájni” képsor támaszthat alá Babits versében.

A kimondás ereje, az artikulálatlan kiáltás, a számon kérő hang ellenére a háborús pusztítás miérteire nincs magyarázat. Az isteni gondoskodás hiányának felfoghatatlansága, az emberi történelem teleologikus működésének képtelensége, a rettenet mértéke voltaképp érthetetlen, s így ábrázolhatatlan is. A vers mégis kísérletet tesz erre, az ábrázolhatatlan ábrázolására, amikor a felfoghatatlanra értelem nélküli, artikulálatlan erővel felel, az abszurd létállapotra abszurd reakciókat ad. Mindez a fenséges¹⁸ esztétikai kategóriájával közelíthető meg, melyre a vers felfokozottsága, szélsőséges szenvedélye, határhelyezete, tehát a költemény poétikai eszközeiben is tükröződő arányvesztése is ráirányíthatja figyelmünket. (Babits az *Istenkáromlás*ban maga is összefüggésbe hozta e fogalommal a költeményt, igaz, a süketség kapcsán, a fenséges fogalmának „csendes nagysága” értelmében, amely ennek az esztétikai kategóriának egy másik, jelen értelmezéstől eltérő irányába mutat inkább.)¹⁹ A szabályos jambusokat felszaggató verselésen, a ditirambus, rapszódia műfaji sajátosságain vagy a felkiáltások, erős kifejezések, inverziók expresszionista eszközkészletén túl a fenséges a vers motívumaiban, képeiben, hasonlataiban érhető tetten igazán.

A fenséges tehát az ábrázolhatatlan ábrázolásának kísérlete, a reprezentálhatatlan reprezentálása, ahogy ez a fenséges elméleteiben Pseudo-Longinostól kezdve rendre

¹⁷ Babits *Háborús anthológiák* (1916) című verse, „hogyan hallgattok és apadtok / ha egyszer elhallgat a szél / s csupán a szív és könny beszél!” szintén felidézhetette már Vörösmarty *Az emberekjének felütését*: „Hallgassatok, ne szóljon a dal, / Most a világ beszél, / S megfagynak forró szárnyaikkal / A zápor és a szél.”

¹⁸ A latin *sublimis* kifejezése is *mérték feletti, határvonal közeli* jelentésekben fordítható. A fenséges az ókori Pseudo-Longinosnál még retorikai fogalom, a költői hatáskeltés legerőteljesebb eszköze, ám a felvilágosodás korától kezdve a természeti fenséges kerül az esztétikai gondolkodás középpontjába, s eleinte a szép fokozataként, ám a 18. század közepétől már a szép oppozíciójaként tételeződik, így a szép ellenpárjaként önálló – mondhatni népszerű – esztétikai (s egyben etikai) alapfogalomná női ki magát a század végére s a romantika korszakára.

¹⁹ „Világos, hogy a süketség nem lekicsinylés itt, hanem éppen a fenség kifejezése, s az ember, aki kiszaladt a süket Istenből, szenvedni s pusztulni: az a kicsi, az a féreg, a nagy istenség süketenségéhez képest. Igaz, hogy ennek a gondolatnak panteista íze van. De ha a panteizmus vádja ellen is védekeznem kellene, akkor igazán a középkorban érezném magamat.” *A vádlott...*, 251.

tételeződik, de (Louis Marin szerint) a fenséges nem „egy rajta kívüli vagy a középpontjába mélyedő vakfoltot határoz meg, hanem sokkal inkább a reprezentáció működési elvének, felfokozottságának vagy arányvesztésének az eredménye.”²⁰ A fenséges ábrázolhatatlansága azt is jelenti, hogy a fenségesnek nincs konkrét megnyilvánulási helye, nem lehet egyértelműen jelekbe foglalni vagy jelekben kijelölni, rendszerezni, csakis effektusai által megragadható. A fenséges effektusa pedig maga az affektus, a fokozott érzélem, a szenvedély, a hirtelen indulat. A *Fortissimo* ilyen, a lehető leg-erősebb effektusokra buzdít, a sírásra, sikoltásra, káromlásra, amelyeknek inkább irányultsága, hatóköre, hatásvágya van, mint konkrét tartalma, jelentése,²¹ ám az ezek intenzitásához társított elementáris, pusztító természeti képek szintén a fenséges eszköztárába tartoznak. A villám, a tomboló vihar mint a fenséges emblematikus effektusai eksztatikus erővel rendelkeznek,²² de nyugodtan melléjük sorolhatjuk a Babits beszélője által sorolt lavina, tűzhányó vagy árvíz pusztítását is: „ne oly édesen mint a forrás, / ne oly zenével mint a zápor, / ne mint a régi Niobék: / hanem parttalan mint az árvíz / sírjátok vagy a görgeteg / lavina, sírjátok jeget, / tüzet sírjátok mint a láva!”²³ A parttalanul, megállíthatatlanul áradó természeti erők, a tűz és a jég közvetlenül egymás mellé helyezett ellentétpárja, de a sikoltásban, káromlásban vaddá, dühödtté váló emberek erőteljes, erőszakos fellépése („kopogó / bestemmiáknak jég-esője”) „a maga kaotikusságában, legvadabb, legszabálytalanabb rendezetlenségében és dúltságában kelti fel leginkább a fenséges eszméit” és hatását.²⁴ A fenséges elementáris ereje, effektusai elválaszthatatlanok magától az affektustól, a hirtelen indulattól, a felfokozott érzelmektől, amelyeknek „mértéktelenségében” Kant szerint saját eszméink, szellemi és morális hangoltságunk van jelen, és „nem az érzékek tárgya az, ami összemérhetetlenül nagy, hanem az a használat, amelyet az ítélőerő természetes módon hajt végre bizonyos tárgyakkal amaz érzés érdekében, s amellyel szemben minden más használat kicsi.”²⁵ Babits humánus és morális háborúellenes tiltakozásának az istenkáromlás felszíni retorikáján, a korabeli háborús propaganda pusztá ellenszólamán túlmutató erejét és komolyságát mutatja, hogy az Istenhez fordulás szükségességének és gesztusának indokltsága, műfaji „jajongása” bibliai példákhoz,

²⁰ Louis MARIN, *A fenséges Poussin*, ford. DARIDA Veronika – MARSÓ Paula, Kijarat, Budapest, 2009, 102.

²¹ „A fenségesnek, amely szorosan kötődik az *ábrázolhatatlan* [»l'irreprésentable«] problémaköréhez, nincs konkrét megnyilvánulási helye, csak irányultsága van.” BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében = Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, szerk. HORVÁTH HÖRCHER Ferenc – SZILÁGYI Márton, Ráció, Budapest, 2011, 17.

²² Többek között (és több korábbi elmélet nyomán) Marin a fenséges három fő alakzatát nevezi meg, a vihart, a kolosszalist és az erőszakot. Erről részletesen vö. DARIDA Veronika, *A fenséges és a rejtőzködő jelenlét. Louis Marin reprezentációelmélete*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 32.

²³ A fenséges hasonló eszközeit és a természeti erők tombolását olvashatjuk Vörösmarty *A vén cigány* című versében is: „Véred forrjon mint az örvény árja, / Rendüljön meg a velő agyadban, / Szemed éjjen mint az üstökös láng, / Hürod zengjen vésznel szilajabban. / És keményen mint a jég verése”; „Tanulj dalt a zengő zivatartól, / Mint nyög, ordít, jajgat, sír és bömböl; / Fákat tép ki és hajókat tördel, / Életet fojt, vadat és embert öl”. Erről részletesen vö. VISY Beatrix, *„Mi zokog mint malom a pokolban”. Mérték, látomás, fenség A vén cigányban = Uó., Szavakkal körbe. Válogatott tanulmányok, kritikák*, MIT, Budapest, 2015, 19–26.

²⁴ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997, 164.

²⁵ Uo., 169.

elődökhöz, megszólalásmódja, poétikai eszköztára pedig a klasszikus-romantikus költői hagyományokhoz nyúl vissza. Ugyanakkor a *Fortissimo* mégis a 20. század hangján szólal meg, rendkívüli erejében, kifejezésmódjában az expresszionizmus hatása is jelen van, ahogy Rába György is megállapítja: a versnek „kiáltás értéke az expresszionizmus kollektív vonatkozású beszédhelyzetéhez igen közel áll.”²⁶ Mindez Babits „örök” költői hitvallásához híven szervesen épül össze, minden újítás, minden új költői áramlat a hagyományból, költészeti előképekből kap ihletet és ösztönzést.

A *Fortissimo* tehát szubverzív vershelyzetével, a racionális beszédet, közlésmódot háttérbe szorító és az érzelmi, képi intenzitásra támaszkodó megszólalásmódjával a lehető legerősebb expresszióra buzdít a vágyott hatás elérése – Isten felébresztése és az isteni gondviselés működésbe léptetése – érdekében. A cél nem más, mint az emberiség kollektív kórusával, hangerejével „költögetett” Istenre hatást gyakorolni, és a teremtés rendjét, békéjét visszaszerezni. Burke meglátása szerint a fenséges érzése a hanghatásokkal érhető el leginkább: „A túlzott hangerő egymaga elegendő ahhoz, hogy hatalmába kerítse lelkünket, felfüggeszse működését, és rettegéssel töltse el. A hatalmas vízesések, a dühöngő viharok, a mennydörgés vagy a fegyverropogás zaja óriási és félelmetes érzést kelt elménkben [...]. A tömegek üvöltése hasonló hatást vált ki, s pusztán a hangerő folytán annyira elbűvöli és felkavarja képzeletünket.”²⁷ És mivel – a fenséges kapcsán sokat idézett Pseudo-Longinos szerint – a fenség mint az írásművészet csúcspontja a „hallgatóságot [...] nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja.”²⁸ A fenséges, akár a villámcsapás, az egybegyűjtött szónoki erő, mely a hallgatóságra is szubverzív hatással van. Babits versének tragikuma és kudarca, amit a harmadik rész kifulladásával, földalatti sükettségével a beszélő is egyértelműsít, hogy ebben az esetben az asszonyok és a férfiak felfokozott effektusai, fortissimoig fokozott mértéktelensége, természeti csapásokhoz mérhető ereje sem éri el a legfontosabb hallgatóságot, „a süket Istent!”

²⁶ RÁBA, I. m., 520.

²⁷ Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2008, 99.

²⁸ PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford. NAGY Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965, 13.; 15.

Az anekdotikus familiaritás átértelmezése

Márai Sándor: *Féltékenyek*

A *Féltékenyek*ről született egyik legrészletesebb értelmezés már évekkel ezelőtt felfigyelt a regény hangnemének kevert voltára.¹ Lőrinczy Huba tanulmánya ünnepélyes emelkedettség és ironia együttes érvényesülésében látta ennek a jelenségnek az okát, melyet a narrátor kettős perspektívájára, a „garrenség” egyszerre áhítatos és ironikus megközelítésére vezetett vissza. Az összetett, ambivalens nézőpont feltételezése aligha tekinthető megalapozatlannak, ahogy a pátosz és az ironia jelenléte is nehezen vitatható. Ugyanakkor kérdéses, hogy a komikus hangnem különböző változatai közül vajon csakugyan kizárólag az ironia jut-e jelentős szerephez a mű szövegében. Lőrinczy Huba álláspontjával szemben úgy vélem, hogy a humor legalább olyan fontos funkciót tölt be a regény hangnemének alkotóelemei között, mint az ironia. Anélkül, hogy figyelmen kívül hagynánk az elbeszélői szólaltnak tulajdonítható nézőpont és a városi közvélemény között mutatkozó különbségeket, több vonatkozásban is kifejezett hasonlóság mutatkozik a városi polgárok és az elbeszélő Garrenekhez fűződő viszonyában. Így például az a leírás is rokon vonásokat mutat az elbeszélői nézőponttal, amely a Garreket emlegető polgárok mosolyát jeleníti meg:

Mosolyogva emlékeztek meg a művészi hajlamú családról; ez a mosoly kissé fölényes volt, ahogy a másik családi titkaiba beavatott emberek tudnak mosolyogni egy kedves családtag különönségein; fölényes mosoly volt, s nem éppen szeretetlen. (132–133.)

Az idézett mondatban a regény több kulcsfogalma is felbukkan. Egyrészt a fölény mellett a szeretetteljes elnézés szerepel e viszonyulás másik meghatározó vonásaként, az a megbocsátó attitűd, amelyet hagyományosan a humoros hangnem egyik jellegzetességének szokás tekinteni. Másrészt a Garrenek és a polgárok viszonyának jellemzése során feltűnik a „család”, „családtag” szókép, amely oly sokszor tér vissza a *Féltékenyek* és *Az idegenek* szövegének különböző szövegeiben: egyaránt használják a szereplők és az elbeszélő. A harmadik kulcsszó aligha nem a különönség. Ez a kifejezés írja le azt a családot, amely ugyan művész, de abban a meglehetősen sajátos formában, hogy nem alkot semmiféle, anyagban rögzített műalkotást. A *Féltékenyek* egyik leghangsúlyosabb, középpontba állított fejezetében (a 16 közül ez a 9., vagyis a szöveg második felének tulajdonképpeni bevezetése), amely *A legenda* címet kapta, többször

¹ LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrenek műve*, Bár Szerkesztőség, Szombathely, 1998, 67. Tanulmányomban a regény alábbi kiadására hivatkozom: MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, Helikon, Budapest, 2006. A szövegben zárójelben található oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.