

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

A NARRÁCIÓ JEGYEI, SZÉPIRODALMI ELBESZÉLŐSZERKEZETEK

BABITS MIHÁLY:

AZ EURÓPAI IRODALOM TÖRTÉNETE

CÍMŰ MŰVÉBEN

VISY BEATRIX

2009

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

VISY BEATRIX

A NARRÁCIÓ JEGYEI, SZÉPIRODALMI ELBESZÉLŐSZERKEZETEK

BABITS MIHÁLY:

AZ EURÓPAI IRODALOM TÖRTÉNETE

CÍMŰ MŰVÉBEN

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár

Magyar irodalomtörténet – Nyugat és kora program

Program vezetője: Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bizottság elnöke: Dr. Tverdota György DSc., egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Sipos Lajos CSc., egyetemi tanár

Dr. Angyalosi Gergely DSc.

A bizottság titkára: Dr. Fráter Zoltán PhD., egyetemi docens

A bizottság tagjai: Dr. Jankovics József CSc.

Dr. Korda Eszter, Dr. Bárdos László (póttagok)

Témavezető: Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár

Budapest, 2009.

„A narratív nyelvhasználat nem áttetsző, nem afféle üveg papírnehezék, amelyen keresztül akadálytalanul látunk rá a múltra.”

(Ankersmit)

Bevezetés – „Nem ahogy ma szokás”

Babits irodalomtörténetének első kötete 1934-ben látott napvilágot, s a korabeli recenziók többsége már ekkor a mű vallomás-, mémoire-jellegét emeli ki. „Mémoire ez: olyan ember mémoire-ja, akinek az irodalom életfunkció és az olvasás ép olyan esemény, mint akármi más, amit életében átélt” – írja Schöpflin Aladár,¹ továbbá Cs. Szabó László² és Gyergyai Albert³ is a mű vallomásosságát hangsúlyozza, melyhez minden bizonnyal *Az európai irodalom történetének* bevezetőjében és az első kötet zárlatához írt önreflexiók⁴ is alapot nyújthattak. Az 1935 nyarán megjelenő⁵ második kötetrel kapcsolatban a recepciónak ez az iránya újabb lendületet kap,⁶ ebbe a sorba tartozik Halász Gábor híres-hírheft pamfletje is, mely a „könyvek Casanovájának” önéletrajzaként, egy „ízlésforma önarcképeként” láttatja Babits művét.⁷ Ugyanakkor a mű regényszerűségére vonatkozó meglátások sem ritkák, ami nem feltétlenül zárja ki a vallomásos megszólalásmódot, ahogy például Schöpflin írásában is mindkét meghatározás megtalálható.⁸ József Attila egy kéziratban maradt tanulmánytöredékében ezt írja: „Rendkívül érdekes regényt olvastam, Babits Mihálytól az *Európai Irodalom*

¹ SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály új könyvének lapszélére*, Nyugat, 1934/12-13. 66.

² Vö. CS. SZABÓ László, *Babits Európai irodalomtörténete*, Századunk, 1934. 293.

³ „vallomás [...], oly igazán, oly vehemensen és főképp oly teljességgel, aminőhöz foghatót sem naplóban, sem életrajzban nem lelhetünk.” GYERGYAI Albert, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1934/14-15. 154. (kiemelés V.B.) Továbbá vö. KALLÓS Ede, *Hitvalló irodalomtörténet*, Nyugat 1934/21. 433.

⁴ „Úgy adom itt az európai irodalom történetét, ahogyan bennem él, közvetlenül s mintegy hirtelen vízióban. Vallomás ez, napló egy élményről... Nem engedtem, hogy ezt az élmény bármi is meghamisítsa, megváltoztassa, mielőtt leírnám.” BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 222.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

⁵ Itt jegyezzük meg, hogy a dolgozat *Az európai irodalom történetének* teljes, átdolgozott, a két kötethez képest a *Mai világirodalom* fejezettel kibővített szövegváltozatára épül, amely 1936-ban jelent meg, s a későbbi kiadások ezt a végleges szöveget követték.

⁶ TURÓCZI-TROSTLER József, *Babits és az európai irodalom története*, Nyugat, 1935/10.; HEVESI András, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1936/6.

⁷ HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarcképe*, Nyugat, 1935/8.

⁸ SCHÖPFLIN, *i.m.*

történetét. Sokat tanultam belőle.”⁹ S maga Babits is több alkalommal regényként határozza meg munkáját.¹⁰

Még tovább árnyalja a képet Gellért Oszkár ötletektől sűrűsödő ismertetése: „A kifejezés formájául Babits az esszé műfaját választotta. De platóni és ágostoni értelemben. Ez az esszé epikai folyamatosságú. Ez az esszé: a világirodalom regénye. De ugyanakkor líra: élményekről s csak élményekről adott naplószerű vallomás. Őszinte vallomás, s nem lexikális felsorolás és adathalmaz”.¹¹ A Gellért-recenzió ötletszerűnek, legalábbis kifejtetlennek tűnő összezsúfolt állításai közül az „epikai folyamatosságú”, a „regény”, „líra” és a „naplószerű vallomás” az eddig idézett szépirodalmi megközelítésmód, az „esszé”, „lexikális felsorolás és adathalmaz”, vagy más közelítésből „az epikai folyamatosság” kifejezések az irodalomtörténet-írás – ez idáig még nem hangsúlyozott – tartományához terelik a mű recepcióját. Azonban, még mielőtt értelmezésünk – akár Gellért szavaiból kiindulva – szembenézne szépirodalmi és irodalomtörténeti, -tudományos kategóriák kettősségével, ha ugyan kettősségről van szó egyáltalán, tovább követve a korabeli recepció szerteágazó kijelentéseit, a következő megállapításokkal találkozhatunk: Gellért a fent idézett kategóriazuhatagot követő bekezdésében egyenesen *Az európai irodalom történetének* drámaszerűségét hirdeti, melynek színtere Európa, s ideje „az emberiség szellemi életének 2700 esztendeje,” s az első kötet „isteni színjátékának” hármasságát véli felfedezni.¹² Schöpflin a második kötet folyamatának színpompáját, polifonikusságát, „lüktető szépségét” az eposzhoz kapcsolja: „Van valami eposz-szerű ebben az előadásban: a cselekvény gyorsulva-hosszabbodva, kiszélesedve-összesűrűsödve halad feltartóztathatatlanul, közben alakok bukkannak ki belőle, az arckifejezés különböző változásaival, hangok különböző

⁹ PIM, palliumszám nélkül, feldolgozás alatt.

¹⁰ „Az irodalomtörténet egysége egyelőre úgy állt előttem, mint egy művészi egység. Mint egy *regény* meséjének egysége, melynek hősei az irodalomtörténet alakjai, Goethék és Byronok, Hugók és Tolsztojok, megjelennek és eltűnnek, hogy gazdagodva és változva ismét fölbukkanjanak; hatnak egymásra, és véleményeket formálnak egymásról. Ilyen *regényt* írtam én az irodalom történetéből, legalább művészi és hevenyészett képet kívánva adni egységéről és összefüggéséről, melyet a tudomány mindeddig a maga időrendi valóságában ábrázolni elfelejtett.” BABITS Mihály, *Könyvről könyvre, Önkritika = Uő, Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 88-89.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám. Eredetileg: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1935/9. „Közelebb kell menni, évről évre és könyvről könyvre figyelni ezt a kölcsönhatást. Itt új kompozícióra van szükség, a *regénynek* új kötete kezdődik.” EIT, 224. (kiemelések V.B.)

¹¹ GELLÉRT Oszkár, *Babits Mihály könyve: Az európai irodalom története*, Nyugat, 1934/10-11. 518.

¹² Vö. GELLÉRT, *i.m.*, 518.; a folytatás sem érdektelen: „[e]gy világszínpadot kapok tehát, a legnagyobb egyéniségek kollektív drámáját, egy lüktetően izgalmas akciót, eleven áradást, sokszáz szereplővel, akik közt vannak főhősök, de vannak, akik csak apródok az igazi fejedelmek mellett; statiszták azonban nincsenek; mert minden egyes szereplő ahogy megjelenik, máris éles reliefet kap s ha távozik, alakja akkor is mindvégig feledhetetlenül él emlékezetemben.” *I.m.*, 518-519.

modulációival s előttem áll az irodalmi világgép teljessége.”¹³ Az eddig kiemelt, elsősorban műfaji kategóriákra, hangvételekre, elbeszélői attitűdre utaló interpretációkavalkádból kitűnik, hogy már a korabeli recepció sem kizárólag irodalomtörténetként, szaktudományos munkaként közelítette meg Babits művét, és ez utóbbi lehetőséget a szerző maga is elhárítja.¹⁴ Az *európai irodalom története* (és befogadása) „szemmel láthatóan” megjelenése pillanatától felbontja, a fent idézett recenziók irányába szétfeszíti a hagyományosan értett irodalomtörténet kereteit, s ezt a „tapintható” tény a szerző önmeghatározásai szintén alátámasztják. Azonban a szépirodalmi kategóriák irányába nyújtózkodó megközelítések sokfélesége, a recenzensek, kritikusok által leginkább hangsúlyozott és alátámasztott vallomásjellegén túl inkább csak „címkeszerű” besorolások közel sem adnak megnyugtató, egyértelmű képet Babits művéről.

Ugyanakkor a mű irodalomtörténetként is fogva tartja a befogadót, hiszen a cím kifejezetten ezt az elvárást kelti fel, s annyiban meg is felel ennek az előzetesen előhívott tartalomnak, hogy valóban irodalmi alakok, művek, korok, irodalmi jelenségek történeti elvű folyamatát beszéli el. A recepciótörténet problémafelvetései, szempontjai a szépirodalmi orientáltságú minősítések mellett ezt az értelmezési irányt is fenntartják. Amikor a korabeli és a későbbi befogadás Babits világirodalom-fogalmának értelmezését, a műből kibontakozó irodalom- és világszemléletét, ítéleteinek helyességét, válogatásának körülrajzolását, „hiányzó” alkotók listázását, az elbeszélő elfogultságait, kedvelt és nem kedvelt alkotóinak, nemzeteinek, korszakainak bemutatását végzi el, irodalomtörténetként (is) tekint a műre, még abban az esetben is, ha felismeri a mű problematikusságát, irodalomtörténetet felszámoló vonásait.

Az *európai irodalom történetének* értelmezésénél tehát számolni kell azzal a kettősséggel, hogy a mű tematikája, irodalmi alakokhoz, művekhez, jelenségekhez kapcsolódó referencialitása, fogalomhasználata az irodalomtörténet-írás hagyományához és szaktudományos szempontrendszeréhez kötődik, ám narrato-poétikai, retorikai eljárásai az *átlagosnál szorosabban* kapcsolják szépirodalmi elbeszélő-szerkezetekhez Babits irodalomtörténetét. A mű e kettősségét némileg magyarázhatja a két alkotói terület (szépirodalom és esszé-, tanulmányirodalom) kézenfekvő egymásra

¹³ SCHÖPFLIN Aladár, *Az európai irodalom története (XIX. és XX. század)*, Nyugat, 1935/6. 445.

¹⁴ „[A]hogy mondtam, a tudományos munka nem így készül, s én nem is igénylem a magamét annak”. „Ahogy mondtam, eszem ágában sincs tudományos érdemeket igényelni.” ET II. 87.; 88.; „[M]ég egy kötetet ígértem laikus irodalomtörténetem mellé”. BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. 175.

hatása, együttélése, amelyre Babits önreflexiója is utal: „[n]em a tudós könyve, hanem az íróé. Akit az irodalomtörténetben sem a múlt érdekel, hanem a jelen.”¹⁵ A szerző szépírói és kritikus, esszé-, tanulmányírói tevékenységének kölcsönhatásával a szakirodalom is foglalkozik; Rába György tematikus és motivikus átvételeket mutat ki Babits esszéi és versei között, Poszler György „egybeolvassa” Babits esszé- és regényhőseit,¹⁶ Schöpflin pedig már az irodalomtörténet első kötetének megjelenését ebben az áthatásban, a kétféle tevékenység együttélésében látja: „[b]enne van a kitűnő elbeszélő, aki a beszéd különös varázsával ragad magával csúcsponttól csúcspontra és életre idézi rég halott költők szellemét, ahogy egy történeti regényíró idézi a múltak embereit és viszonyait. Benne van a költő, a nagy lírikus, aki ép úgy alkalomul ragadja meg érzelmi feszültségek enyhítésére az irodalmat, mint máskor – verseiben – az élményt vagy a lelkét izgató gondolatot.”¹⁷

Az iménti *átlagosnál szorosabban* kijelentés a Hayden White nyomán kibontakozó narrativista történetfilozófia közelítésmódjára utal, mely a történetírás szépirodalmi természetét, poétikai vonatkozásait helyezi előtérbe, referencialitás és reprezentáció szövevényesebb viszonyára mutat rá. White amellet érvel, hogy a történelmi tények, események önmagukban értéksemleges, független csoportját a történetíró cselekményesítési eljárásai szervezik narratív sorra „megfelelő” szerkezetek hozzáillesztésével, s az események, adatok ok-okozati viszonyainak narratív iránya mellett a történeti cselekményszerkezet szimbolikus jelentésre is szert tesz.¹⁸ White elméletének erőteljes retorikai irányát, a történetírás tropikus-figuratív nyelvre utaltságát számos ellenérv, ellenvetés követte,¹⁹ melyek között hangsúlyosnak tűnik a történelmi *tény* fogalmának *eseménnyel* való helyettesítése. Ezzel White „elkerüli az értelmezés problémáját *a kutatás szintjén*, mivel az eseményekkel ellentétben a

¹⁵ BABITS, 1934. uo.

¹⁶ RÁBA György, *Babits-prózából Babits-vers = Mint különös hírmondó, Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM és NPI, 1983.; POSZLER György, *Magyar glóbusz vagy európai magyarság? = Uő, Eszmék – Esmények – Nosztalgiák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989.

¹⁷ SCHÖPFLIN, 1934, 63.

¹⁸ Vö. WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 88.

¹⁹ A teljesség igénye nélkül: CARR, David, *A történelem realitása = Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999.; LORENZ, Chris, *Lehetnek-e igazak a történetek? Narrativizmus, pozitívizmus és a „metaforikus fordulat” = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.; RICOEUR, Paul, *Történelem és retorika = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.; GYÁNI Gábor, *Narrativitás és jelentésgeneráló retorikai elemek a történetírói diskurzusban = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat kiadói Kör – Pompeji, 2003.

tényeknek tényszerű állítások formájában kell *kifejeződniük*.²⁰ Ricoeur a történeti szövegek létrehozásában a retorikus szövegalkotás mindhárom elemét, *inventiót*, *dispositiót* és *elocutiót* egyaránt hangsúlyozza,²¹ ellentétben White-tal, aki kizárólag az utolsó fázist emeli ki a történész-történetíró tevékenységeként.²² Ezzel Ricoeur már – *a kutatás szintjén* – a diszciplináris anyaggyűjtő fázist, és a dokumentumok, tények összekapcsolását, magyarázatokkal, argumentációval való ellátását is bevonja, azonosítja a retorikai eljárásokba/kal.²³

Ricoeur a történelem és fikció *kereszteződésére* mint az „olvasás tágabb elméletének” közös birodalmára hívja fel a figyelmet;²⁴ az irodalom esetében működő imaginációs tevékenységhez hasonlóan a múltat, történelmet „*az imaginaire* alkotó ereje segítségével hozzuk létre és tesszük saját tapasztalatunkká.”²⁵ Ricoeur a fikciós és történeti próza intencionáltságának és a történeti elbeszélésmód által is megkövetelt narratív megértés- és értelmezésmód hasonlóságában látja a két típus közösségét, s White nyomán elfogadja, hogy „a történelmi írások az irodalmi hagyomány cselekményszövesi (*mise en intrigue*) típusait *utánozzák (imiter)*”.²⁶ Azonban nemcsak a történeti elbeszélés építkezik a szépirodalmi narráció elemeiből, hanem ez utóbbi is „történetiesedik”, mivel „a fikciós elbeszélésben (*récit*) elmesélt események megtörtént dolgok az elbeszélő hang (*voix narrative*) számára, [...]. Beszél egy hang, amely elmeséli azt, ami számára megtörtént”.²⁷ Tehát történeti és fiktív narráció kölcsönösen átjárja egymást, *kereszteződésükön* Ricoeur „azt az alapvető, mind ontológiai, mind episztemológiai struktúrát ért[i], amelynek alapján a történelem is és a fikció is egyaránt úgy valósíthatja meg (*concrétisent*) a szándékosságát (*intentionnalité*), ha azt a másik szándékosságától (*intentionnalité*) kölcsönzi. Ez a konkretizáció az elbeszélés-elméletben megfelel a „*lát(ni), mint...*” jelenségének, annak, amellyel a metaforikus

²⁰ LORENZ, *i.m.*, 129.

²¹ „Nem jelent önkényességet, ha a retorikai *inventio* és a tényfeltárás, a *dispositio* és a magyarázat, végül pedig az *elocutio* és a történetírás távoli rokonságából indulunk ki, és azt vizsgáljuk, van-e szorosabb összefüggés a szónoklat különböző fázisai és a történeti eljárások között az egyszerű külső párhuzamnál.” RICOEUR, 2000, 12.

²² White szélsőségesen szétválasztja kutatás (adatgyűjtés) és az ennek során feltárt tények interpretációját, narratív formába öntését, holott a történész már az első fázis (források, szakirodalom stb. olvasása) során is óhatatlanul interpretál. Vö. KISANTAL Tamás, *White mitológiája, Retorika, tropológia és narrativitás Hayden White történelemelméletében = Keresztező(ő)dések, dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003, 272.

²³ „A retorika tehát nem olyasvalami, ami hozzájárul a dokumentációhoz, hanem már a forrásnál áthatja azt.” RICOEUR, 2000, 20.

²⁴ RICOEUR, Paul, *A történelem és a fikció kereszteződése = Uő., Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 354.

²⁵ THOMKA Beáta, *Beszél egy hang, Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat, Kiadó, 2001, 165.

²⁶ RICOEUR, 1999, 361.

²⁷ *I.m.*, 368.

referenciát jellemezt[e] a *La Métaphore vive*-ben. [...] [E] konkretizáció csak annyiban érhető el, amennyiben egyrészt a történelem használja fel valamely módon a fikciót ahhoz, hogy az időt újraalkossa, refigurálja, és másrészt, amennyiben a fikció használja fel a történelmet ugyanazon szándékkal. E kölcsönös konkretizáció a figura fogalmának győzelmére utal, az *elképzeli, hogy... (se figurer que...)* értelmében”.²⁸

Történelem és fikció ilyen mértékű összefonódásának, nagy arányú átfedtségének, de azért közel sem a kettő azonosíthatóságának felismerése nagymértékben átjárhatóbbá teszi a Babits irodalomtörténetével kapcsolatban felvetett problémát, és olyan szépirodalmi elemzési szempontokat kínál, amelyeknek segítségével *Az európai irodalom történetének* explicite és implicite intenciói, narratív eljárásai, jelentés-struktúrái a hagyományos irodalomtudományi kérdésfeltevések mellett kiterjedtebben, de legalábbis más nézőpontból közelíthetők meg. Ez az elméleti felismerés továbbá lehetőséget ad arra is, hogy az interpretáció(k) megalkotásához kínálkozó prózapoétikai szempontok és elbeszélőszervezetek mellett mindvégig fenntartsuk – mivel ez a történetírás velejáró természete – szépirodalmi és történeti jelleg kettősségét.

A Babits-recepció szépirodalom felé orientáló, fentebb is idézett megállapításai és saját befogadói meglátásaink, figyelembe véve az irodalomtörténet-írás esélyeit vizsgáló kortárs tendenciákat is,²⁹ megengedik azt a következtetést – a történetírás White és Ricoeur teoretikus belátásain, tehát a történetírás „általános” poétikai-retorikai természetén, működésén túl – hogy *Az európai irodalom története* a „hagyományos” irodalomtörténetekhez viszonyítva szorosabban kötődik szépirodalmi elbeszélőformákhoz, poétikai eljárásokhoz. A Babits-mű nemcsak a narrációs jegyek működ(t)ésével írható le, és azok segítségével értelmezhető irodalomtörténetként, ahogy ez bármelyik irodalomtörténeti munka esetében megtehető, hanem kilépve, kiléptetve – ideiglenesen – ebből a kategóriából, különféle *grand récit-ként*, *eposzként*, *regényként*, *vallomásként* is olvasható.³⁰ „Bizonyos történelmi művek örökkévalóságát (pérénit) költői és retorikai művészetüknek éppen a múlt *látásmódjára* (*manière de voir*) pontosan alkalmas jellege adja, noha a bizonyítékok fejlődése letarolta tisztán tudományos megbízhatóságukat. Ugyanaz a mű tehát nagy történelemkönyv és csodás regény egyszerre lehet. A rendkívüli az, hogy a fikció és történelem ezen összefonódása

²⁸ *I.m.*, 354.

²⁹ Vö. *Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES ANDRÁS, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.

³⁰ „Olvashatunk úgy valamely történelemkönyvet, mint valamely regényt. Ezt cselekedve abba az olvasási szerződésbe (*pacte*) lépünk be, amely az elbeszélő hang (*voix narrative*) és az implikált olvasó közti cinkos kapcsolatot alapozza meg. E szerződés értelmében az olvasó megszünteti az ellenállását, készséggel feladja gyanakvását, és bizalmat áru el.” RICOEUR, 1999, 361.

nem gyöngíti utóbbinak, azaz a történelemnek képviseleti szándékát (projet de représentation), hanem annak beteljesítéséhez járul hozzá.”³¹

Babits irodalomtörténete, bizonyos keretekig, jól „engedelmeskedik” különféle narratív struktúrák felőli vizsgálatoknak, amelyek segítségével feltárulhatnak azok a poétikai, retorikai jegyek, amelyek „megzavarják” a puszta irodalomtörténeti olvasatot, továbbá élesebben megmutathatják az elbeszélő explicite és implicate intencióinak alakulását, ezeknek történet közbeni változását, a műegész összetettebb metaforikus-szimbolikus jelentésrétegeit, melyeket már a vele kapcsolatba hozott nagyepikai műfajok is eleve implikálnak. Az *európai irodalom történetének* hármas, illetve tulajdonképpen négyes olvasata megsokszorozza az utat, amellyel a Babits-mű komplex értelmezéséhez juthatunk. Az interpretációk eltérő lehetőségeket járnak be, de ki is egészítik egymást, a különböző műfaji jegyek együttes jelenlétével (megjelentetésével) relativizálják is az értelmezést, de közben olyan fontos, a mű lényegét feltáró csomópontokra mutatnak rá, melyekhez több irányból, többször eljutunk. A műfaji kategorizálás elvárásokat ébreszt(het), leszűkít(het)i a lehetőségeket, ahogy erre Kálmán C. György is rámutat.³² Gondolatmenetünk első ránézésre beszűkítőnek, leegyszerűsítőnek tűnő műfaji közelítései azonban éppen az egymásra, egymás mellé olvasás kísérletével, az eltérő olvasatok egyidejű fenntartásával, ezáltal a folyamatos építésmegszűnés „játékával” – amelybe „ráadásként” mindvégig „belejátszik” a mű irodalomtörténeti és esszéisztikus természete is – kívánja elkerülni az értelmezés egyirányú lekerekítését.³³

Az *európai irodalom történetét* munkánkban elsősorban narratív szövegeként kezelve a nagyepikai konfigurációk mellett egyéb prózapoétikai szempontoknak is alávetjük: a kronotoposz, az elbeszélő és a mű (fő)hőseinek, esetleges mellékszereplőinek önálló fejezetekben történő vizsgálata termékenynek tűnik. Ezeknek a szempontoknak és disszertációnk kontextusába emelt nagyepikai narratív struktúráknak vizsgálata során járhatjuk be a retorika – Ricoeur által a történeti eljárásokra is

³¹ *I.m.*, uo.

³² „amikor gyakorta szövegekről vagy művekről beszélünk, ahelyett, hogy *megneveznénk* a műfajt, annak az is az oka, hogy szeretnénk minden egyes alkalommal pontosabban leírni a szöveg sajátosságait; attól tartunk, a megnevezés, a kategorizálás, az előzetes besorolás elfed előlünk egy sor fontos dolgot, vagy elviszi az értelmezést egy túlságosan is előre megszabott irányba. [...] ha már valamit kikiáltunk esszének vagy tárcának vagy naplójegyzetnek, nagyon sok mindent megelőlegezünk az értelmezésből, amit pedig ki kellene bontanunk” KÁLMÁN C. György, *Mint*, Jelenkor, 1997/2.173.

³³ „Az elbeszélte történetek tipológiájába tartozó sajátosan narratív konfigurációk – a trópusokkal és más diszkurzív és gondolati alakzatokkal együtt – a kódok bonyolult építményébe ágyazódnak.” RICOEUR, Paul, *A történelem írása és a múlt megjelenítése*, Műhely, 2002/1. 59.

vonatkoztatott – nagy fázisainak – *inventio, dispositio, elocutio* – útjait. A narratív jegyek vizsgálata közben és mellett azonban nem hagyható figyelmen kívül a mű diszciplináris-volta, ennek a diskurzusnak kritikátörténeti, episztemológiai kérdéseit a dolgozat a poétikai vizsgálat „elsődleges” menetébe ágyazza be. A nyugatos költő irodalomtörténetének „narrativista” megközelítése a mű eddig nemigen érintett új területeit vizsgálja, melyek kiegészíthetik, más oldalról láttatják az eddigi recepció eredményeit, s rámutatnak az irodalomtörténet-írás és e műfaj interpretációjának elméleti síkon már tételezett irányaira, hogy irodalomtörténetet *más-ként* is lehet olvasni, különösen, ha olyan rendkívüli, „korszerűtlen” vállalkozásról van szó, mint Babits Mihályé.

1. Az európai irodalom történetének tér- és időszerkezete

A köztudottan egymással szoros összefüggésben álló két narrációs elem, tér- és idő szerkezetének vizsgálata,¹ az elbeszélő kiléte, mibenléte mellett, a legtöbb epikus mű vizsgálatának legegységesebb, de egyben legjelentősebb kérdései közé tartozik. Babits irodalomtörténetének már címében artikulálódik e két narrációs jegy: az *európai* a mű térszerkezetét jelöli ki egészen pontosan, a *története* pedig az idő szerveződésének mikéntjére, az elbeszélte tartalom epikus jellegére, az események időbeli összerendezettségére tesz utalást. A címnek térre és időre vonatkozó elemei már a mű elolvasása előtt egészen konkrét várakozásokat keltenek a befogadóban, és már a könyv borítóján behatárolják, körülölelik a mű voltaképpen témáját. Egy elbeszélés térszerkezetének és temporalitásának vizsgálata azért is bizonyul lényegesnek, mert legtöbb esetben összefüggéseik feltárása mélyebb, elvontabb jelentésrétegek felismeréséhez vezethet. „A térbeli és az időbeli összefüggések *csak egymás viszonylatában hathatnak*, tehát olyan szövevényt alkotnak, melynek működése döntően *metaforikus*.”²

¹ „Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotopozsban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. [...] Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal.” BAHTYIN, Mihail, *Tér és idő a regényben* = Uő, *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257-258.

² THOMKA Beáta, *Beszél egy hang, Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 72.

1.1. Az elbeszélés tere

Az elbeszélte történet terére rögtön egy ellentmondás irányítja figyelmünket: a cím „európaít” ígér, ám mindjárt az első fejezet: *Világirodalom*, első szavai: „*Világirodalom: ez a szó valami egységet jelent.*”³ – Különös feszültség ez, rögtön az első pillanatokban. A szerző egy olyan irodalomtörténetet ír, melynek kiindulópontja, fogalom-meghatározása, a *világirodalomból* indul ki. Majd ezt az értelmezett, definiált fogalmat szűkíti le *európa*ira, s csak a második fejezet tisztázza, miként jelentheti, hordozhatja a rész az egészet (*pars pro toto*). Ebben a műben az elbeszélés térbelisége (tér szerkezete) nem a mű során bontakozik ki, hanem a mű elején – sőt már a címben – válik behatárolttá, „beszűkítetté”. Egy olyan térré, melyet az elbeszélő sajátjának vall, melyben otthonosan mozog. A tér és ezzel összefüggően az elbeszélte tartalom körülhatárolása, szűkítése a történeti munkák mindennapi eljárásai közé tartozik, hiszen, a „teljességet leírni lehetetlen és minden leírás szelektív; a történész soha nem állítja föl az események teljes térképét, legfeljebb megsokszorozza a tájékon átvezető útvonalakat.”⁴ A történeti munkák elbeszélői tehát – már a cím által, bevezetésekben – a legtöbb esetben útirányt választanak, egyet a végtelen közül, egyértelműsítve, hogy nem járják, járhatják be mindet, s ha le is térnek erről az útról, mindig az „előre bejelentett” útirányhoz képest teszik.

Babits művének tér szerkezete világirodalom-fogalom meghatározásával kapcsolódik össze, mely értékelő és kanonikus magatartást sejtet; 1913-ban, éppen a magyar irodalom világirodalmi helyét keresve, nemzeti irodalom és világirodalom poláris kontextusában értelmezi, fogalmazza meg először – és végérvényesen –, és szűkíti európaira e fogalmat, irodalomtörténete bevezető fejezeteiben csupán megismétli, megerősíti korábbi állásfoglalását: „világirodalmon nem minden irodalmi jelenségnek összességét értjük, amely az egész földkerekségen valahol és valaha megtermett.”⁵ A világirodalom „egységet jelent. Nem egyszerűen az egyes nemzetek irodalmainak összességét. [...] A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés.” „A világirodalomnak csak az *egészen nagyokhoz* van köze.” (EIT, 7.; 12.)

³ BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 7.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

⁴ VEYNE, Paul, *Sem, tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 2000, 68.

⁵ BABITS Mihály, *Magyar irodalom = Uő, Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 368.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám.

Ismeretes, hogy a *világirodalom* (*Weltliteratur*) Goethe nyomán terjedt el Európában. A német mester saját jelenéhez kapcsolja a világirodalom létrejöttét, utolsó éveiben a nemzeti irodalmak egyesüléséről beszél: „[k]ialakulóban van a világirodalom, ez meggyőződésem, minden nemzet efelé hajlik s baráti lépéseket tesz ez irányban. Különösen sokat tehet, s tegyen is e téren a német nemzet, szép szerep juthat neki e nagy összefogásban.”⁶ Goethe számára a világirodalom nemzeti irodalmak párbeszédét, kölcsönhatását jelenti, más nemzetek irodalmának, kiemelkedő műveinek megismerését. „[É]n szeretek körülnézni idegen nemzetek háza táján, és mindenkinek azt tanácsolom, hogy cselekedjék ugyanígy. A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom korszaka van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot.”⁷ Babits világirodalom-fogalom értését sokszor kötik a goethei meghatározáshoz, de kettőjük szemlélete mindössze abban egyezik, hogy mindketten kiemelkedő értékű művek és alkotók közösségében látják a világirodalom egységét – s nem az irodalmi alkotások összességében. Azonban Goethe a különböző nemzeti irodalmak egyesülésében látja a világirodalom létrejöttét, míg Babits „[e]llenkezőleg: az egyes nemzeti irodalmak különültek el a világirodalmon belül, mint állam az államban, külön nyelveik védbástyái mögött, mindjobban önálló életet kezdve”. (EIT, 7.) A magyar alkotó történetmondója „az egységes és egyetlen Irodalmat nézi, mint egy nagy élő szellemet, amely megszületett valaha Görögországban, s – továbbélve és gazdagodva a kereszténység világlelkében,” „ez a mi modern, soknyelvű „világirodalmunk”: egy egynyelvű irodalomból, egy halott nyelv irodalmából” született. (EIT, 8.) Babits a kezdetektől fennálló egység nemzeti irodalmakra tagolódásában látja a világirodalom és az európai kultúra hanyatlását. Már 1913-ban a nemzeti és világirodalmi „erők” különválasztását és a világirodalom saját szempontok szerinti tárgyalását hangsúlyozza. A goethei optimista, épülő folyamattal szemben a babitsi pesszimista, felbomló, nemzetire, helyire szakadozó; már az első fejezeteket belengi ez a vészjósló, borongós hangulat: „Az európai irodalom kezdi elveszíteni egységének és egyetemességének érzését.” (EIT, 9.) A világirodalom „árama napjainkban némileg gyengülni látszik, s elfúlni az egyes irodalmak fölszabadult burjánzása alatt”. (EIT, 8.)

Goethe nem a múltat vizsgálja, amikor Európa egységéről beszél, hanem a jövő felé fordul, előre lépne a világirodalomhoz; és bár példaképként a német szerző is az

⁶ Goethe *Adolph Friedrich Karl Streckfussnak 1827. január 27-én.* = GOETHE, *Levelek, válogatás*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988, 421.

⁷ ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1989, 259.

ókori görögöket⁸ jelöli meg, de elsősorban nem a klasszikussá vált régi mesterművek kincsestárát érti világirodalmon, ahogy Babits, hanem „mindenekelőtt eleven, jelenkori kontaktust, a nemzetek eszmecseréjét, egymás jobb megismerését. Közvetlen személyes érintkezésre is gondol, levelezés, utánpótlások, találkozások útján.”⁹

Babitsnál a világirodalom „voltaképpen csak egy földrész irodalma;”¹⁰ közismert elkülönítését, szűkítését már a *Magyar irodalomban* megteszi: „Világirodalmon csak az európai irodalmat értjük: azt a kultúráramlatot, mely a görög népből kiindulva, először a Földközi-tenger környékét öntötte el, s aztán észak felé, friss fajokba gyökerezve, lassan, mint új földben az ős fa, meggyümölcsözött. Más, keleti irodalmak gyümölcssei csak annyiban fontosak számunkra, amennyiben e nagy nyugati fejlődésbe valahogy, bár kívülről bekapcsolódnak.”¹¹ Az Európán kívüli „barbár és egzotikus” irodalmak, „faji vagy törzsi” irodalmak, melyek egy-egy zárt társadalom vagy távoli kultúra alkotásai, nem tudnak bekapcsolódni az egységes áramlatba, nem tartoznak ehhez az irodalomhoz. E térbeli leszűkítés mögötti intenciókat kutatva semmiképpen nem elégedhetünk meg a szerző szubjektivitásának hangsúlyozásával, bár tény, hogy Babits érdeklődése nemigen terjedt túl az európai és az ebből származó kultúrákon, irodalmakon, s mivel irodalomtörténetében csak a „közvetlen átélésből” ismert művekről kíván írni, így európaira szűkítése akár magától értetődőnek, logikusnak is tűnhet. Az európai egység az alkotó számára azonban nem, vagy nem csak földrajzi egység: „[e]z nem pontosan és terület szerint Európa irodalma” (EIT, 9.), hanem egy olyan közös szellemnek, világnézetnek hordozója, melyhez a keleti kultúrák, idesorolva az *Ószöveget* is, nem tartoznak hozzá. Már a bevezető fejezetek is a legalapvetőbb babitsi princípiumokra, az egyénre, a tér és idő távolságán átívelő szellemi közösségre és az általuk hordozott értékekre, illetve a zárt kollektivitás, nemzeti- és tömegirodalom elvetésére terelik a figyelmet. A keleti kultúrák „statikus, konzervatív” szelleműek, közösségi, gyakran névtelen alkotásaik csupán egy önmagába zárt kollektivitás lelkét fejezik ki, s nincsenek hatással a közös áramlatra, szemben az európai kultúrával, mely az egyéniség hatalmán alapul, az egyes ember lázadásán, mely „a közszellemet folyton kiemelte önmagából; s így lett az európai kultúra haladó és változó folyamat.” (EIT, 10.) Az európai kultúra dinamikus történeti szerkezetét a kiemelkedő alkotók, a „hőszenik” biztosítják azáltal, hogy ez a kultúra hosszú évszázadokon át „az emberi élet

⁸ Vö. ECKERMANN, *i.m.*, 259.

⁹ FRIEDENTHAL, Richard, *Goethe élete és kora*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1971, 698.

¹⁰ *Magyar irodalom*, ET I. 368.

¹¹ ET I. 368.

egyetemes alapkérdéseit állította középpontba, mindenkire rásugallta a velük való foglalkozás kényszerét és fájdságát, magasztosságát és méltóságát. [... Babits a] minden egyesre kötelező önalkotás, világképalkotás sürgető öntudatát ebben a kultúrában látta leginkább megvalósulni.”¹² A köz(össégi)szellemet különösen fenntartó *Ószövetség* tehát kinnrekedt Babits irodalomtörténetéből, már csak bizonytalan, több évezredes keletkezése, anonim vagy tisztáz(hat)atlan kilétű alkotói, heterogén szövegű, műfajú és stílusú könyvei miatt is, melyek egyetlen zárt közösség törvényeit, történelmét és hitéletét hivatottak kifejezni és szolgálni, és melyek alig-alig foghatók fel kiemelkedő egyének alkotásainak, a szerző számára semmiképp nem szolgálhattak az európai szellem kiindulópontjául, alapjául. Az *Ószövetség* tehát nem fér bele Babits irodalomtörténet-írói koncepciójába,¹³ mely az „Egy” irodalom tér és idő feletti hitét vallja, a nagyokét, akik „egymásnak felelnek”; ebből a szemszögből az *Ószövetség* ugyanolyan, mint a nemzeti irodalmak, melyeknek „története primitív kezdetekkel szokott indulni, népi ősköltéssel, kollektív és névtelen próbálkozásokkal.” Pedig a „világirodalom kezdetén semmi ilyesmi nincs. Kész fegyverzetben ugrik elő a múlt sötétjéből, mint Athéné a Zeusz homlokából.” (EIT, 17.)

A fentiekben ismertetett térbeli pozícióban tehát az *európai* az egységes, áramló szellem és az egész világot átható görög-keresztény kultúra metaforájaként tételezhető, térbeli határai intencionált értékeket, értékek mentén történő kiválasztásokat, (be)szűkítéseket jelentenek, s az elbeszélő ezt a tér- és ezáltal értékbeli határvonalat a mű utolsó lapjáig megőrzi, alkalmi kitérőit¹⁴ ehhez képest, ebből vezeti le. Így ez a stabil, a mű végéig változatlan statikus térszerkezet az irodalomtörténet olyan mozdulatlan, mozdíthatatlan alapját, kánonteremtő alapelvét képezi, melyre az idő dinamizmusa, változékonysága, folyamatszerűsége épül rá. A kanonicitás térbeli és időbeli fogalom.

¹² NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében* = Uő, *Századutóról, századelőről*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985, 258-259.

¹³ Miközben költészete nem mentes az *Ószövetség* hatásától, különösen pályája második felében (*Dániel éneke, Holt próféta a hegyen, Mint különös hírmondó, Jónás könyve, Jónás imája*).

¹⁴ Babits európai gyökerűnek, szelleműnek tartja a tengeren túli irodalmat is. A kevés kitérőhöz tartozik pl. az *Ezeregyéj* európai irodalomra tett hatásának megemlézése.

1.1.1. „Hősökről és apostolokról” – a kanonikus Babits

A magyar irodalmárok, irodalomtörténet-írók számára sosem elhanyagolható a magyar irodalom világirodalmi helyének megtalálása, s a sikertelen világirodalmi szereplés okainak keresése; s bár a magyar alkotók nyugati kánon felőli fogadtatása (ez idáig) nem túl eredményes, irodalomtörténészeink mégis „világirodalmi” mércével mértek – már a XIX. században a magyar irodalomtörténet korai alkotásaiban is¹⁵ –, mérnek,¹⁶ így keresve a magyar alkotók, művek világirodalmi helyét. Ez az összehasonlító attitűd a századforduló irodalomtörténészei közül Péterfy s Riedl szemléletében explicite elvként és gyakorlatként is jelentős, s a két tudós Babits irodalomszemléletére gyakorolt hatása ismeretes, a magyar irodalom világirodalomban betöltött esélyeiről, szerepéről az 1913-as Babits-tanulmány, a *Magyar irodalom* elmélkedik.¹⁷

A XX. század első felének alkotóit, mind a kánonalkotókat, mind a „kánontagadókat” egyaránt izgatta a fent vázolt kérdéskör. A magyar irodalomban a két világháború között többek között két kiemelt alkotó – Babits Mihály és Szerb Antal – vállalkozott arra, hogy a kánon megőrzésének szükségességét kifejezze, hogy hosszas világirodalmi, irodalomtörténeti eszmélkedése folyamatát és eredményét rögzítse, közreadja. Irodalomtörténetet írni már önmagában is kanonikus hitvallást jelent, „a kanonicitás elve bennerejlik az irodalomtörténetben, s ezt a tényt nem lehet megkerülni”.¹⁸

¹⁵ „Az irodalmi tudat lényegi vonása volt, hogy a magyarok legtöbbször nem a szomszédakkal hasonlították össze magukat, akiknek a történelmi sorsa, mint a lengyeleké vagy a cseheké, aligha volt jobb az övéknél – hanem Nyugat-Európa nagy hatalmú nemzeteivel. Az ilyen összeméréseknek persze mindig az lett a következménye, hogy képzelt sebek támadtak a nemzeti öntudaton.” CZIGÁNY Lóránt, *The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*, Oxford, Clarendon Press, 1984, 24-25. Idézi: SZILI József, *A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja*, Helikon, 1998/3. 268.

¹⁶ És akár keserűen „gúnyolódhatnak a „nyugati hegemonián”, de akarva-akaratlanul is csak a nyugati értékrendszer nyelvezetén képesek ezt megtenni.” Farkas Zsolt idézi az indiai származású D’Souzát, FARKAS Zsolt, *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban*, Magyar Lettre, 1997-98/tél, 72-77.

¹⁷ Kenyeres Zoltán Riedl: *A magyar irodalom fő irányai* című művének Babitsra gyakorolt hatását emeli ki: „Babits Mihály Riedl könyvének 1910-es második kiadása után három évvel írta meg a terjedelmes *Magyar irodalom* című tanulmányát, mintha csak folytatta volna annak gondolatmenetét.” KENYERES Zoltán, *A befejezetlen múlt, Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről II*, It, 1993/3. 454.

¹⁸ ROZSNYAI Bálint, *Van-e irodalomtörténet? = Tudomány és hagyomány*, szerk. FEJÉR Ádám, SZALMA Natália, Szeged, JATE-BTK, 1993, 139. „Az irodalomtörténeti kánon nincs természetszerűleg adva, hanem valaki által kialakított, vagyis a létrejöttében mindig valamely jelentős kritikus vagy irodalomtörténész személyes értékrendje játszott szerepet.” SZILÁGYI Márton, *Kritika és irodalomtörténet*, = *Az újraértett hagyomány*, szerk. KERSZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, kiadta az Alföld Szerkesztősége, 1996, 8-9.

A nemzetközi kánonok megalkotóinak számára kikerülhetetlen kérdés, mely nemzetek, nyelvek, korszakok irodalmait veszik be a világirodalomba, milyen alap(ok)on és meddig terjesztik a kánon határait. Az ezekre a kérdésekre adható válaszok legtöbb esetben nem választhatók el a kánonalkotó személyének, intézményének nemzetiségétől, nyelviségétől. Azok a nemzetek, nyelvi közösségek, melyek az évszázadok folyamán a nemzetközi kánonok megalkotóivá váltak – Nyugat-Európa, a XX. században mindinkább az Egyesült Államok –, egyre ritkábban és kisebb mértékben integrálják az általuk „világirodalomként” határolt kultúrterületek perifériáján elhelyezkedő nemzetek, nyelvi alkotóközösségek műalkotásait. E „kirekesztések” legfőbb okaiként a nyelvi elszigeteltség s ezzel együtt a fordíthatóság kérdésköre, illetve a vezető áramlatoktól való (vélt) elmaradottság tűnhet. Ezzel párhuzamosan a peremre szorult kis népek teoretikusai nemzeti irodalmuk „világirodalmi” helyét keresik, s a sajnálatos „ki/elmaradás” okaira próbálnak magyarázatokat adni. Mindeközben nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a perifériára „került” irodalmak, így például Kelet- és Közép-Európa kis irodalmi is, folytonos lemaradásukat „küzdik le”; állandó utánczó, szimpla befogadói a nyugati áramlatoknak, s évszázadok óta leginkább ez a receptív magatartás jellemzi őket. Erre utal Farkas Zsolt is a kánonban elhelyezkedők centrum-periféria szerepei kapcsán: mindkét fél „fel”vállalja a ráosztott szerepeket, így a receptív periféria az örökös lemaradással küzdve nem termel ki – kevés kivétellel – új áramlatokat, irányvonalakat, mert mindig is fenntartja (hiszen „lemaradott”) önértelmezését, a perifériaszerepet, és szinte automatikusan mindig is e szerint működik.¹⁹ A „szerepelfogadást” azonban nemcsak az elmaradásba való bele(nem)törődés jelenti, hanem „ha a kis népek kánonjait a világirodalmi kánonnal [...] vetjük össze [...], akkor voltaképpen bizonyos értelmező stratégiák átvételéről, készen kapásáról is szó van. A nemzeti irodalmat a „világirodalom” terminusai [...] szerint olvassuk, s így támpontokat kapunk a kis nép kánonjának kialakításához.”²⁰ Ezáltal a kis nép kánonalkotója arra „kényszerül”, hogy irodalmának korszakait, műfajait stb. a szerint a kánon szerint rendezze el, ahogyan azt a „világirodalom” értelmezési stratégiái szerint „kell”, vagy szokás. Ez a viszonyulás Babits irodalomszemléletében is tetten érhető,²¹

¹⁹ FARKAS Zsolt, *Jobb kánon a Balkánon*, Holmi, 1998/8.

²⁰ KÁLMÁN C. György, *A kis népek kánonjainak vizsgálata*, Helikon, 1998/3. 255.

²¹ „Párizsból nézve meg lehetne csinálni Európa kis irodalmainak seregszemléjét, amelyek immár egyenként fölserdültek, s bizonyos önállóságra tettek szert. Noha persze ők is ugyanazokat az áramlatokat követték, mint a nagyok. Ahogy a szélben a legkisebb fűszál is abban az irányban hajlik, mit a nagy fák. [...] Tipikus példának elég a magyar, amely nem a legkisebb, nem is a legértéktelebb közöttük. A

annak ellenére, hogy folyamatosan hangsúlyozza, hogy a nemzeti- és világirodalomnak külön szempontokra van szüksége az irodalmi értékek vizsgálatakor; mégis, amikor 1913-ban a magyar irodalom európai helyét, világirodalmi értékét keresi, hosszú oldalakon át mutatja be, hogyan kapaszkodik irodalmunk az európai áramlatok után, hogyan próbálja több-kevesebb sikerrel beérni a Nyugatról érkező tendenciákat: „a magyar lélek együtt érez és él, szenved és vonaglik a Nyugat lelkével. *Utánacsinálja* a szenteknek önsanyargatásait, *utánaálmodja* a misztikusoknak álmait. Talán kisség nagyon is akartan, kissé értetlen még, hidegebben, kevés eredeti tüsszel, de *egy neofita engedelmes buzgalomával*, [...] ahogy a legkisebb fa is arra hajlik a szélben, amerre a nagyok. [...] A magyar lélek, viharából is, úgy *követi* a nyugati kultúra áramlatait (reformációt, ellenreformációt), mint a világítótorony ide-oda vetődő fénycsóvját a hajós.”²² (kiemelések V.B.)

Különböző irodalmi kánonok létrejötte számos esetben, különösen régebbi korszakokban, egyénekhez, irodalmárokhöz, költőkhöz, írókhoz, irodalomtörténészekhez kötődik. Ebben az esetben a kanonikus felfogás mértéke és módja az irodalomtörténet-író személyes állásfoglalásán, szubjektivitásán múlik. Ezekre az egyéni kánonokra tekinthetünk úgymond magánügyként is, de hazai irodalmi életünk működése azt bizonyítja, hogy az egyes alkotók által létrehozott kánonokat a tekintélyelv működése és az adott személy értékítéletébe vetett bizalom miatt a maga korában, vagy akár évtizedekkel később is, a befogadó közösség legitimálhatja, érvényesnek tarthatja; illetve egy következő nemzedék lerombolhatja, érvénytelenítheti.

Babits irodalomszemlélete arra enged következtetni, hogy az idősebb szerző bizonyos értelemben „kánonibb” felfogású, mint Szerb, hiszen ez utóbbi alkotó sokkal inkább szem előtt tartja a tájékoztatást, „tanítást”, irodalomtörténeteink sokkal inkább táplálkoznak már megszületett kánonokból, korábbi irodalomtörténetekből, irodalmi hagyományokból is. Szerb éppen a tanító szándék miatt valamiféle teljességre, áttekinthetőségre törekszik, így saját ízlése szerint kevésbé hagy(hat) ki alkotókat, aránytalanul sokat nem időzik/(het) kedvenceinél. Sokat elárul Szerb Antal viszonyulásáról az a tény, hogy erősen kánonalkotó tevékenysége során élesen elválasztotta egymástól a magyar- és a világirodalmat. Mindkét irodalomtörténeti munkája egy-egy kánon felvázolását

nagyobb irodalmakra alig hatottak vissza, nyelvük ismeretlensége elzárta őket. S elkülönülő törekvéseikkel mind vigasztalanabbá teszik Európa szellemi széthasadozásának képét.” EIT, 383.

²² ET, I. 369.

jelentette, ám művei épp az egyértelmű szétválasztás folytán nem vállalkoznak a magyar irodalom világirodalmi helyének felkutatására.

Babits ezzel szemben jóval szubjektívebb, irodalomtörténete explicite egyéni értékrendet tükröz: „csöpp kedvem sincs olyasmiről írni, amit nem ismerek közvetlen átélésből, s ami nem érdekel, vagy legfeljebb valami néprajzi vagy történeti kíváncsiságból érdekel.” „Azt kérdezem magamtól: mi hatott, mi maradt meg bennem?” (EIT, 9.; 13.)

Babitscsal és Szerbbel ellentétben „a „kánontagadó” Kosztolányi²³ sosem vállalkozott irodalomtörténet írására. Nem törekedett semmiféle egység, egységes értékrend, mérce megteremtésére. Amikor külföldi szerző műveit méltatta, Babitstól eltérően nem egységes világirodalmi folyamatra, hanem nemzeti hagyományokra vonatkoztatott.”²⁴ Való igaz, Kosztolányi tanulmányaiban többnyire az adott nemzet, szerző, mű sajátosságaira koncentrált, s sokkal gyakrabban és részletezőbben bocsátkozik műértelmezésekbe, mint Babits – ebben az esetben Babitsnak nem irodalomtörténetére, hanem inkább tanulmányaira gondolva. Kosztolányi még arra sem igen vállalkozik, hogy egy-egy alkotóról teljes pályaképet adjon; inkább egy-egy alkotást, jellegzetességet emel ki. Kedvelt alkotójáról, Shakespeare-ről kilenc írás is fennmaradt (1911 és 1935 között), mégsem érezte szükségét annak, hogy akárcsak lazán összefűzve is (nemhogy átdolgozva) egyetlen egységként jelentesse meg őket.

S bár valóban nehéz bizonyítani Kosztolányiról, hogy rendszerező, normákat kereső alkotó lenne, a világirodalom iránt élénken érdeklődő költő életművéből mégiscsak kedvelt (beválasztott) és nem kedvelt (kirekesztett) alkotók igen rendezetlen körei bontakoznak ki. Kosztolányi valóban nem írt irodalomtörténetet, sem átfogó tanulmányokat, de műfordításai s ezeknek csoportos kiadásai kapcsán mégis beszélhetünk önkéntelen kanonikusságról, (mely arra figyelmeztet, hogy a kánonok létrejötte és alakulása nemcsak szándékolt, hanem véletlenszerű is lehet.) Kosztolányi az 1914 elején megjelenő *Modern költők külföldi antológiája* című gyűjteményében

²³ Babits és Kosztolányi világirodalom-szemléletének összevetése azért kínálkozik, mert a két alkotó körülbelül egy időben, egy nemzedék tagjaként indult; irodalomtörténetünkben betöltött kanonikus helyük, jelentőségük, pályájuk többműfajúsága, műfordításban betöltött szerepük is hasonló léptékű. (Világ)irodalmi elkötelezettségükről esszéik, tanulmányaik, tárcáik, kritikáik sokasága tanúskodik. Ezért kitérőszerű összevetésüket, eltérő szemléletüknek összevetését indokoltnak tartjuk.

²⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok hiábavalósága = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 329-330.

világirodalmi fordításait teszi közzé;²⁵ „[e]z a könyv az új lírát szólaltatja meg. Félve írom le: majd az egész világ líráját.”²⁶ S bár a bevezetőben így ír: „Teljességre nem törekedtem s ezt a beosztásnál is hangsúlyoztam, amennyiben a költőket és a verseket nem csoportosítottam irányok, iskolák szerint, betűrendi vagy időrendi szempontból [...]”²⁷, ám nyilatkozatával ellentétben mégiscsak célja lehetett egy minél szerteágazóbb gyűjtemény bemutatása, hiszen sok fordítását kifejezetten a kötet kedvéért készítette el, átültetéseinek jó része ezekben a gyűjteményekben jelent meg először. Ilyenek például a szerb költőktől való fordításai is.²⁸

Kosztolányi fordításkötete valóban széles látókörrel, érdeklődésének tágasságáról tesz tanúbizonyságot. Babits sosem vállalkozott a magyarhoz hasonló, az európai perifériaszereppel küzdő kis népek irodalmának méltatására, fordítására. Az *európai irodalom történetének* lapjain például a szláv irodalomból a nagy oroszokon kívül egyedül a lengyel Mickiewicz neve tűnik fel és Sienkiewiczé, de ez utóbbi nem a méltatás hangján: „Mellőztem a divat által időről időre felkapott írókat is, Sienkiewicztől Galsworthyig.” (EIT, 475-476.) Babitsot a peremre került irodalmak világirodalmi integrálása kapcsán egyedül és kizárólag saját nyelvének, nemzetének irodalma foglalkoztatja. Miközben azon sajnálkozik, hogy a magyar irodalom hatás nélküli a világáramlatokban, ő ugyanúgy nem figyel, nem érdeklődik a közös sorsban „sínylődő” kis népek irodalmi iránt. Horizontját túl magasra, kizárólag a legnagyobbakig emelve, s nyugat-európai mércéjéhez ragaszkodva, csakis a kimagasló, „értékálló” alkotásokat, szerzőket tekinti.

Kosztolányinál azonban már 1913-ban (valójában ekkor dolgozott a fordításkötet összeállításán,) az európai irodalom szinte minden népe, nyelve megszólal az angoltól a törökig, a szláv és északi nyelveket is beleértve.²⁹ De Kosztolányi nem is marad a kontinens határain belül, az antológia tartalmazza első japán és kínai műfordításait is. Babits és Kosztolányi irodalomszemléletének legalapvetőbb különbsége a világ-

²⁵ 1921-ben jelent meg a *Modern költők* 2. bővített kiadása (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők*, 2.bőv. kiadás, Bp., Révai, 1921.), 1931-ben[?] a *Kínai és japán versek* gyűjteménye (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kínai és japán versek*, Bp., Genius, é.n. [1932]).

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők. Külföldi Antológia*, Bp., Az „Élet” irodalmi és nyomda Rt. 1914, I.

²⁷ *I.m.*, II.

²⁸ Részletesen erről ld. SZTOJÁN, Vujicsics, *Kosztolányi és a modern szerb költészet*, Literatura, 1987/1988/1-2.

²⁹ „Kosztolányi [...] nem csupán „röpke irodalmi kirándulásokat” tett vagy „kuriózumokat” keresett szláv versfordításaival [...], e versfordításokat világirodalmi antológiájába helyezve szerzőiket testvéreként vezette a „büszke nyugatiak” közé [...] s mutatta fel a magyar olvasó számára.” ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra hírnemője*, Jelenkor, 1991/10. 834.

irodalom határainak meghúzása. Babits már említetten szűk térbe helyezte a világirodalmat, Kosztolányi ezzel szemben sokkal nyitottabb a nem-európai kultúrák irodalmi felé. S fogyasztott mindent, ami érdeklődését megragadta, anélkül, hogy valaha is a világirodalom fogalmát definiálta volna. Az egyetlen szempont csupán a szépség szempontja, s ezt már a *Modern költők* bevezetőjében is hangsúlyozza. A modern lelkiület fűzi össze műfordításait: „minden benne szereplő költő egytestvér. A faj, a vérmérséklet, a földrajzi hely – az egyéniségük különbözőképpen színezi verseiket. Túl ezeken azonban mindnyájan találkoznak abban, amit „modern lélek”-nek nevezünk. Ez a modern lélek köt össze velük.”³⁰

A *Modern költők külföldi antológiája* szinte teljes képet nyújt a Baudelaire–Whitman utáni világlíráról. Ám a naprakész, jól tájékozott, mindenhez hozzájutó Kosztolányi olyan költőket hagy ki, akiknek mellőzése rögtön feltűnik – az utókor letisztultabb szemszögű – befogadójának. Apollinaire, Cendrars, Valéry, Mallarmé és Lautrémont – ők a „hiányzók”. Apollinaire és Cendrars kimaradása érthető, hiszen 1913-ban még nem juthattak el Kosztolányihoz. Egyébként Babits sem emlegeti őket húsz évvel később, ennek oka bizonyára az avantgárddal szembeni ellenszenvéből fakad. Valéry mellőzésére is adódik magyarázat: 1920-ig nem jelent meg kötete, csupán kis folyóiratokban publikált, ráadásul a háború előtti években elhallgatott költészete, ahogy Babits erre utal is *Az európai irodalom történetében*: „Valéry elhallgatott a század vége felé, húsz évig hallgatott... Tudományosan és metafizikailag szublimálta mondanivalóját...” (EIT, 455.) S valóban, 1921 után Kosztolányi lefordítja Valéry: *Tengerparti temető* című költeményét. Tehát marad Mallarmé és Lautrémont – ők valóban kimaradtak. Kosztolányi – ellentétben Babitscal³¹ – nem kedveli Mallarmé „üres” költészetét, de érdekes módon tanítványait, pl. Jean Moréas-t már fordítja.³² De az ilyesfajta elfogultság igazán ritka Kosztolányinál, hiszen olyan ellentéteket és teljesen eltérő költőtípusokat vonultat föl, mint Carducci és Marinetti, Rilke, Hofmannsthal, George és Werfel.

³⁰ KOSZTOLÁNYI, *Modern költők*, I.

³¹ Babits Coleridge-dzsel, Poe-val és Baudelaire-rel, tehát kedvelt alakjaival, veti össze; a magas költészet egyik kiváló alkotóját látja benne: „Senki sem jutott a naturalizmustól olyan távol, mint ő. [A naturalizmus térhódításától idegenkedő Babits szemszögéből ez mindenképpen dicséretnek számít.] A költészet úgy tűnt föl előtte, mint valami külön, magasabb birodalom, egy új síkja a létnek, amelybe a szavak varázsa billenthet csak át. Ő a végső láncszeme annak a fejlődésnek, amely magából a költészetből akart egy új világot teremteni az eltűnt helyébe, mint már Poe.” EIT, 451-452.

³² „A modern költészetnek a mallarméi modell csupán egyik, noha nagyon hatásos lehetősége.” FERENCZI László, *Kosztolányi és a Modern költők*, Literatura, 1993/2. 167.

„Az irodalom élő folytonossága éppen abban van, hogy az új művek képesek átrendezni a hagyományt, s az új horizontban elének kerülő tradíció is képes visszahatni az élő irodalomra.”³³ Kosztolányi az irodalmi értékek, művek mulékonyságára, a megítélés változékonyságára figyelmeztetett. A két alkotó világirodalom-felfogásának ellentétes irányai valóban jól körvonalazódnak, amikor a rendszerező–nem rendszerező, irodalomtörténetet író–nem író, világirodalmat szűken és tágan értő ellentétpárokat tekintjük. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi éleslátására, irodalmi érzékenységére figyelmeztet,³⁴ arra, hogy a fiatalabb költő a közelmúlt, jelen kapcsán folyton az avulékonyságot hangsúlyozza, a jelen és általában az irodalom átértékelődésének gondolatát hirdeti s ezt természetesnek is tartja. „Az eszmény [...] örökké változik a korrallal. Az emberiség halad, lépést lépésre tesz a fejlődés létráján, az ami egy század előtt ideálunk volt, ma a történelem lomtárába került, s mi csak mosolyogni tudunk rajta. Egykor ideál volt, ma valóság, egykor költészet volt, ma történelem.”³⁵ Babits ezzel szemben az értékek örökkévalóságát vallotta, ennek tanúbizonysága *Az európai irodalom történetének* megszületése is. Ugyanakkor Babits időtlenséget, idő felettséget hirdető célkitűzése épp irodalomtörténetének második részében dől meg, s ezt maga az alkotó is rögtön érzékeli. Ennek ellenére fenntartja, amíg lehet összetartja, megtámogatja az egyre inkább széteső egységes folyamatot. Az általa „hanyatlásnak” keresztelt jelenség okát az egységes szellem bomlásában látja, melyre még több helyen visszatérünk.

Babits az irodalomtörténet 1883-ig tartó, második rész utolsó fejezetének *A szálak szétfolynak* címet adja, jelezve, hogy az egységes irodalom történetét nem lehet tovább írni. „Esztenőről esztendőre próbáltam követni egy évtized könyvtermését. Meg akartam mutatni a szálak szétágazódását, az irányok zürzavarát. A történetet alig lehet itt folytatni többé. Nem egységes történet többé. Vagy a közelség optikája teszi ily káosszá? Csak messziről létezik az irodalom: közlelől csupán könyvek.” (EIT, 432.) Tehát Babits ugyanolyan jól érzékeli a közelség káoszá, a megjelenő műhalmaz letisztatlanságát, avulékonyságát, mint Kosztolányi: „Meg vagyok győződve, hogy valamikor, mikor majd sok fontosnak hitt irodalomtörténeti korszak egybeolvad, az a mezsgye, mely most csak dereng előttünk, a madártávlat messzeségéből még

³³ VERES András, *Új magyar irodalmi kánon?* Buksz, 1993/3. 297-305., 298.

³⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok hiábavalósága, i.m.*

³⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 426., továbbiakban: ÉM, oldalszám.

határozottabban fog szembe szökni.”³⁶ Velük összhangban, Babitshoz hasonlóan a „közelség káoszával” szintén irodalomtörténeti szintézisben szembenéző Szerb³⁷ is az idő múlására bízta az értékek kikristályosodását, a műalkotások megrostálódását.

Babits örök értékekben való gondolkodása bizonyára összefügg azzal is, hogy a világirodalom legbecsesebb alkotásait az antikvitásban, a középkorban, Dantében, Shakespeare-ben és Goethében találta meg. Kosztolányi világirodalmi hozzászólásainak összegyűjtött kötetéből (*Ércnél maradóbb*)³⁸ is kitűnik, hogy szinte alig foglalkozott ókori és középkori irodalmakkal, kiemelkedő Shakespeare-fordításai mellett érdeklődésének színtere mindvégig alapvetően a XIX. és a XX. század.³⁹ Így a (rég)múlt irodalmi örökségével, annak alapos értelmezésével kevesebbet foglalkozó alkotó valóban leginkább a divatok változásával, a művek avulékonyosságával találkozott: öt-hat évente egy-egy tehetség hódít, kicsit tündököl, „aztán lebukik a sötétségbe és ismeretlenségbe, ahonnan felbukkant [...] Állandó csillagok nincsenek többé”.⁴⁰ Tehát mindketten megérezték – egyikük sajnálkozott felette s megírta, másikuk magától értődőnek tekintette – , hogy „[a] világirodalomba tartozás bizonyossága s a jelenhez közelség között fordított arány áll fenn, másrészt pedig rövidéletű világirodalmi kánonról beszélni [...] csak súlyos önellentmondás árán lehet”.⁴¹

Az arisztokratikusnak tekintett irodalomnak csak az „egészen nagyokhoz” van köze; ez a kimondottan értékelő és megrostáló hozzáállás egy olyan szűk és válogatott körből álló panteont hoz létre Babits esszéiben, irodalomtörténetében, melynek mitikus és kultikus hőssé növesztett tagjai elveszítik tér- és időbeli kötöttségeiket, történelmen belüliségüket, és egy magasabb rendű, metafizikai értékrend képviselőivé válnak. Babits ennek az értékrendnek hordozóit elsősorban az antik görög és a viktoriánus – és valamelyest a romantikus – angol költészetben, a francia szimbolistákban, de elsősorban Baudelaire-ben, továbbá a korszakok között „hegycsúcsként” kiemelkedő alkotókban,

³⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Új költészetünk* = Uő, *Nyelv és lélek*, s.a.r. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971, 430.

³⁷ „A század húszas évei még nagyon közel vannak ahhoz, hogy szellemi jelenségeit egységben lássuk, hogy azt mondhassuk valamire: ez a húszas évek stílusa. Általában úgy látszik, harminc-negyven évnél kell elmúlnia, hogy egy korszak egységes stílus benyomását tegye az utókorra.” SZERB Antal, *Újklasszicizmus?* = Uő, *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák I.*, s.a.r. PAPP Csaba, Bp., Magvető, 2002, 574.

³⁸ Természetesen ez a kötet önmagában nem ad teljes képet Kosztolányi világirodalom-szemléletéről, csupán tendenciákat mutat meg.

³⁹ Megvizsgálva Kosztolányi posztumusz *Idegen költők* műfordítás-gyűjteményét szintén erre a határozott eredményre jutunk. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, s.a.r. ILLYÉS Gyula, Bp., Révai, 1942.

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Irodalmi levél, Az Istenek meghaltak – Európa újra csöndes* = ÉM, 474.

⁴¹ BEZECZKY Gábor, *Kánon és trópus*, Helikon, 1998/3. 264.

Ágostonban, Dantében, Shakespeare-ben, Goethében látja meg; irodalomtörténetével egy műbe gyűjti, és egyértelmű értékmérővé teszi korábbi kiválasztásainak, esszé-portréinak szerzőit. Az *európai irodalom történetének* keletkezésekor Babits kiválasztásaiban nem pusztán esztétikai szempontokat kell keresnünk, hanem a 30-as évek közepére megérlelt, az európai politikai, szellemi, irodalmi életben jelentkező válságjele/nsége/kre reagáló „platonista kereszténységen”⁴² alapuló etikai állásfoglalást is. Tehát az alkotók, művek esztétikai szempontok szerinti kiválasztása, kanonizálása, ami 1909-től folyamatosan történik az esszéportrék alakjai és ezek implicit, illetve más (irodalomelméleti) írások explicit teoretikus, értékelő irányelvei alapján, a 30-as évek közepére egy kész, morális tartalommal felruházott kánonként jelenik meg Babits irodalomtörténetében; mindeközben nem veszi el esztétikai alapú megközelíthetőségét sem, hiszen éppen ezek a (esztétikai) jegyek fordulnak át morális tartalomba. Ágoston, Dante, Shakespeare, Goethe stb. kanonikus egyenrangúsága „az emberi teljesség etikai princípiumának történelemtől független, metafizikus megalapozottságára enged következtetni annak ellenére, hogy műveik esztétikai tárgyalása szigorúan történeti”.⁴³

A 30-as években nem Babits az egyetlen, aki a klasszikus humanista értékeket morális kontextusba helyezi; minden válságkorszakra, így a 30-as évek irodalmi közéletére is jellemző, hogy a kor írástudó alkotói a történelmi, kultúr- és irodalomtörténeti múlt kiemelkedő korszakait és hőssé tett alakjait kultikus szereppel ruházzák fel. A 30-as évek esszéíró nemzedékének esszéiben „a krizeológia kérdései látenszen, átesztétizálva, [átetizálva,] művelődéstörténeti távlatba helyezve jelennek meg.” Így kerülnek előtérbe az irodalmi panteon, a hősi alakok megrajzolásának, életszerűsítésének kérdése, „s lesz a szubjektív esztétikai kánonok (a rokon- és ellenszenves figurák laza hálózatának) tárgyiasítása olyannyira hangsúlyos probléma”.⁴⁴ Az esszéista nemzedék tagjai jól körülhatárolhatóan elkötelezik magukat egy-egy művelődéstörténeti korszak mellett; ezek az eszményített korszakok, mint például az antikvitás, a XVIII. századi felvilágosodás vagy a XIX. század költészete abszolutizálódnak, aktualizálódnak a kor jelenében, „morális horizontra kerülnek, példatárul, paradigmakészletül szolgálnak”.⁴⁵ Mindez természetesen minden

⁴² Németh G. Béla fogalma: NÉMETH G. Béla, *Babits, a szabadító*, = *Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985.

⁴³ SZOLLÁTH Dávid, *A kánonalkotás és az etikai önformálás változatai Lukács György harmincas-negyvenes évekbeli munkásságában = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2004, 93.

⁴⁴ MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005, 100.

⁴⁵ *I.m.*, 87.

tradicionalista kánonalkotási⁴⁶ gyakorlat jellemzője, hogy a múlt kiemelkedő korszakai, klasszikus alkotói „szolgálnak mértékül a jelenkori műalkotások és művészek megítéléséhez. Ez a szemlélet a kultúra folytonosságát képviseli, a jelenkor művészetét az áthagyományozott példák összekötik a múlttal. Ezek a példák nem pusztán követhetőek, hanem követendőek is. A tradicionalista kánon etikai normativitása abban nyilvánul meg, hogy az „örökösöknek” önmagukhoz való viszonyukat a múlt etikai példáinak esztétikailag (művészi reprezentációkban) hagyományozott mintái alapján kell kialakítaniuk”.⁴⁷ De Babitsék esetében még ennél is többről van szó, mivel a szerzők esztétikai-etikai állásfoglalása a legtöbb esetben túlmutat az egyéni önmeghatározás, identifikáció hatáskörén, bár Babits esetében ez utóbbinak is óriási jelentősége van. A klasszikus, humanista értékek szembeállítása saját koruk válságjelenségeivel, -filozófiáival, eszkatologikus jóslataival, az időben távoli korszakok és értékrendek közötti distancia szembesítése az egyéni önmeghatározás mellett kísérlet egy fenyegetett, felbomlófélben lévő kultúra és metafizikai rend helyreállítására, vagy legalábbis a helyreállítási vágy kifejezésére. Az antikvitás és az európai szellemi arisztokrácia képviselői mint a klasszikusság és az európai humanizmus „történeti értékeinek foglalata”, platonikus ideája a világirodalmi horizontot erősítik fel a magyar alkotókban: „Babitsnál és – többek között – Némethnél, Szerbnél, Cs. Szabónál a görög antikvitás és az aranykori latinitás humanizmusának „európai öntudata”, Halásznál a XVIII. századi francia és angol racionalizmus és klasszicizmus, Babitsnál és Szerbnél az európai és magyar romantika korszaka a visszautazások elsődleges célpontja”.⁴⁸

Babits kanonikus szemléletét és kedvelt alkotóinak kiválasztását kánonja egyik központi helyére tett Arany, és irodalomtörténész példaképe Péterfy is erősíti; Arany és Péterfy jelentékeny kánonbeli pozíciója értelemszerűen együtt jár az általuk kedveltek szentesítésével: az európai hagyományáramból ők hárman – Babitsot is beleszámítva már – vonzódnak leginkább a görög-angol tradícióhoz. „Jellemző, hogy a két nagy hagyomány között mind a hármuknál Dante áll, akiről Arany verset, Péterfy tanulmányt írt, s akit Babits lefordított.”⁴⁹

⁴⁶ Szolláth Dávid fogalomhasználata.

⁴⁷ SZOLLÁTH, *i.m.*, 88-89.

⁴⁸ MARGITTAI, *i.m.*, 113.

⁴⁹ GÁL István, *Babits és az angol irodalom = Uő, Babits Mihály, tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, szerk. GÁL Ágnes és GÁL Julianna, Bp., Argumentum Kiadó, 2003, 88.

1.1.2. „Az eszmék világa” – Babits szemléletének ismeretelméleti háttere

Babits saját kánonjához való viszonyát, arisztokratikusnak tekintett világirodalom-értelmezését, kánonalkotásának morális vonását „keresztény platonikus” jelzővel, mondhatni címkével illettük. A szerző világnézete összességében metafizikai, örök ideák mentén haladó, az „Egy” felé egész életén át nyugtalanul törekvő, kereső magatartáson, platóni hagyományon alapszik. Babits filozófiai érdeklődését, világképének meghatározóit sohasem nagy rendszeralkotókban, fogalmakkal körülhatárolt rendszerekben kell keresnünk, hanem inkább vitalista, egyéni stílusú, személyes mozzanatokkal és érzelmekkel átítatott, irodalmi jegyekkel is rendelkező – olykor a filozófia és esszé határán mozgó – eszmélkedésekben. Babits szemléletének egyediségét, rendszertelenségét és szubjektív formáltságát, összetettségét Németh G. Béla szerint „az a keresztény platonizmusa, az a platonista kereszténysége adja, amely a vitalista filozófiák szűrőin át bocsátott Szent Ágoston-élményre támaszkodik”.⁵⁰ Ugyanő Babits világképének három meghatározó elemeként a platóni-ágostoni katolicizmust, a pozitívizmust és a vitalista filozófiákat (Schopenhauer, Nietzsche, Bergson) emeli ki.⁵¹ Ezek közül a pozitívizmus hatását jelen fejezetben Babits ismeretelméleti vonásaként nem tárgyaljuk, mivel esetében a pozitívizmus nem filozófiai hatásként, világnézetként, hanem tudományos szemléletként, módszerként jelentkezett; felfogását főként irodalomelméleti kontextusban érintette, csupán bizonyos elemeket emelt ki belőle, s ezek a komponensek is feloldódnak egyéni irodalomszemléletében, módosulnak az évek folyamán.⁵²

A pályakezdő Babits katolicizmusa ritkán nyilatkozott meg közvetlenül, a 10-es évek első felében még „magánügyként” kezelt hit az első világháború hatására és idején kerül először felszínre, a katolicizmussal, kereszténységgel kapcsolatos megnyilatkozások, hitvallások⁵³ azonban a 30-as években válnak gyakorivá, létfontosságúvá, ekkorra a kereszténység, katolicitás⁵⁴ elszakadva a felekezeti szűkítéstől már művelődés-

⁵⁰ NÉMETH G. Béla, *Babits, a szabadító*, i.m., 283.

⁵¹ NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében*, i.m.

⁵² Babits pozitívizmushoz való viszonya a *Pozitívizmus, szellemtörténet* (3.2.1.) című fejezetben kerül kifejtésre.

⁵³ Ezzel párhuzamosan megfigyelhető, hogy a 20-as, 30-as években költészetében is a megszorodik a keresztény motívumkincs. Vö. SIPOS Lajos, *Írások Babitsról*, Budapest–Újpest, N.J.Pro Homine, 2002, 12.

⁵⁴ Babits az 1933-ban *Katolikus költészet* címen „kirobbanó” vita kapcsán foglal állást a katolicizmusról, ILLYÉS Gyula, *Katolikus költészet*, (Nyugat, 1933/7.) és GYERGYAI Albert, *Katolikus költészet*, (Nyugat, 1933/10-11.) írásaira reflektál. A *Könyvről könyvre* rovatban megjelenő *Katolikus irodalom és Egyház és irodalom, Papköltők* (eredetileg, Nyugat, 1933/9.,12.) című írásokból kiderül, hogy a

történeti, erkölcsi, hagyományörző szerepe mellett ontológiai, metafizikai jelentőségű, és a legnagyobb egyetemesség funkcióját tölti be.⁵⁵ Egy olyan univerzalitást képvisel a kulturálisan, fajilag szétagolódó Európában, mely egyrészt a ráció be nem váltott ígéreteivel szemben egy metafizikai egységet, értéket tételez, másrészt felette áll minden nemzeti, faji, nyelvi szétagoltságnak, (ahogy a világirodalom egységes „Szelleme” is), és amelyben az egyes ember csakis egyéni élete, hite, érdeme, cselekedetei által részesülhet megváltásban. Ezért a katolicizmus Európát, teljes múltját és jelenét átfogó egyetemessége mellett (és ellenére) egy individuális világkép megtestesítője. Az így jellemezhető (babitsi) katolicizmus épp ezért lehet *Az európai irodalom történetének* bölcséleti alapköve, a szerző hisz „az individuumok pluralitásának értékteremtő és átalakító univerzalitásában”.⁵⁶ A katolicizmus tehát nem más, mint az egységes szellemben működő individuumok és az individuumokból épülő egységes szellem⁵⁷ kifejezője, és Babits meglátása szerint a XX. századra az egyetlen világnézet maradt, az „egyetlen élő és nemzetközi közösség, mely a régi és örök erkölcs alapján átfogja még a világot”. (EIT, 475.)

Ennek az individuális katolicizmusnak Szent Ágoston adja középpontját. Babits egyéniségen alapuló és az „Igazságot” nyugtalanul kutató bölcselate a szintén szenvedélyes és nyugtalan Augustinusból az ént és az akaratot emeli ki (*Ágoston*, 1917); és ami Ágostont jellemzi, „az író egy benne az emberrel és gondolkodóval”⁵⁸, az jellemzi őt is, Ágoston (és benne megtalált önarcképe) „az a filozófus, akinek filozófiája leginkább a saját egyéniségén alapul, aki leginkább a személyiséget, sőt, az egyéni akaratot teszi a világ első rugójává.”⁵⁹ Ezt az akaratot a kételkedésből (*dubito ergo sum*) vezeti le Babits, mely nem gondolkodást, hanem „elsősorban vágyat és kielégíthetlenséget,” akaratot jelent, „akaratot az Igazság felé, a világ alapténye ez az akarat:

katolicitást Babits egy hittől és felekezettől független, ezek felett álló fogalomnak, egyetemes „érzületnek”, morálnak tekinti: „Katolikus, aki általános, mindenütt érvényes törvényekben hisz, vagy ilyen hitre vágyik: a hit az élet véletleneinek dolga lehet; a vágy lelkünk változhatatlan mélyeiből tör föl. Katolikus, akiben az élet szépségének és bűnösségének ösztönös érzései harcolnak; kinek erényvágya nem puritán igénytelenség, hanem tragikus küzdelem. Katolikus, akinek belseje az akarat drámájának, a bűn és büntudat párviadalainak izgatott színpada, s nem a predestináció vagy fatalisztikus bizalom «erős vára».” ET II. 39-40.

⁵⁵ „Én katolikus vagyok; azaz hiszek a nemzeteken felülálló egész világnak szóló katolikus igazságban!” (*Örökkék ég a felhők mögött*)

⁵⁶ BODNÁR György, *Babits Mihály irodalomszemlélete*, It, 1984/3. 112.

⁵⁷ Babits „nem hisz az egyed mellőzhetőségében, alárendelhetőségében semmilyen területen, kivált nem a művészetben, de az egyeden, konkrétan való túlmutatást, az egyetemesre, a törvényre, az eszmére való áttalálást minden valódi szellemi- lelki tevékenységben, főleg a művészetben elengedhetetlennek tartja.” NÉMETH G. Béla, *Babits, a szabadító, i.m.*, 284.

⁵⁸ ET I. 480.

⁵⁹ ET I. 492.

ugyanaz, amit Ágoston a saját lelke alaptényének érezhetett”.⁶⁰ Ebből a – schopenhaueri jellegű – akaratból fakad az a szenvedély és nyugtalanság, mely csak „az Igazság teljes birtokában, csak a platóni ideálban: a szemléletben nyughatik meg végre”.⁶¹ A legmélyebb önismeret feltétel, de nem elégséges az írói önkifejezéshez. Schopenhauer is azt vallja *A világ mint akarat és képzetben*, hogy a dolgok lényegéhez lehetetlen kívülről hozzáférni. Az egyetlen hely, amely lehetővé teszi számunkra a belépést a világ belsejébe, bennünk magunkban, az individuumban rejlik. A morális tényként kezelt akarat szükséges ahhoz, hogy az alkotó önmaga „jelentését” meg akarja mondani a világnak. „Ez az egész lényegében nem egyéb, mint önmagunkhoz való hűség, valami „erkölcsi emlékezet.”⁶² Ez a gondolat visszafordítva szerzőjére *Az európai irodalom történetének* alapkoncepciójaként is tétélezhető.

Ágostonról: „[a]z Igazság tevékeny és harcos katonája ő: de oly harcos, aki legfőbb jutalmát a Békében látja, ki bár elszánva egész éltén át küzdeni, szemeit folyton a nagy, elérhetetlen nyugvásra csüggeszti, melyet az Igazság teljes birtoka ad. A platonikus ideál is nála nem nyugodt szemlélődésre, hanem elégtelen küzdelemre vezet, mert nem elégedhet meg az ő lelke az Arisztotelésznek kicsiny és praktikus igazságaival.”⁶³ Az Ágoston-tanulmányban Platón és Ágoston „összegyúrása,” létről való gondolkodásuknak, léthez való viszonyuknak közös vonásai Babits filozófus-ideálját jellemzi: „Az Intelligencia és Bölcelet szentje ő [Ágoston], de nem a hideg intelligencia, nem élményektől elszakadt bölcelet az övé. Alig volt gondolkodó, kiből a gondolat oly véresen és húsosan szakadt volna ki, annyit rántva magával a vérző és meleg lélekből. Az ily gondolat nem műszókba öltözködik, hanem a magasabb irodalom köntösébe; a nyelv maga élmény lesz, mint a gondolat: erősen differenciált, de fogalmilag meg nem meredt. A Platóné: hús és vér, nem csontváz; nem arisztotelészi, nem tomisztikus.”⁶⁴ A babitsi eszmény tehát a Halász által is megfogalmazott platonikus-ágostoni „nyugtalan klasszicitásban” ragadható meg, mely az örök Igazságok keresése közben háttérbe szorítja, sőt lenézi a „ráció sekélyes fölénységét, a szikkadt érzelemnélküliséget, és a klasszikusokat felülmúlva tiszteli az intellektus rendezőerejét, a formai harmóniát; mindig keres, de sohasem csapongó; szenvedélyes, de nem

⁶⁰ ET I. 487.

⁶¹ ET I. 483.

⁶² ET I. 612.

⁶³ ET I. 483.

⁶⁴ ET I. 477-478.

egzaltált; végtelenül komplikált, de sohasem széteső”.⁶⁵ Az Igazság szenvedélyes szeretőjét csak a tökéletes Igazság nyugtathatja meg: „a platóni Eszme. De ez nincsen ebben a világban: kívül van téren és időn. Aki egyszer megsejtette ezt a hely és idő nélküli világot, azt a változástalan boldogságot, amit az Igazság birtoka jelenthet, nem elégülhet többé a változó és hazug földi létben.” (EIT, 101.) Ezt a téren és időn kívüli tökéletességet látja meg és láttatja Babits irodalomtörténetének kiemelkedő alkotóiban. Művének jelentéssíkjait a platonikus ontológia kettős struktúrájához hasonlóan „a világi, történeti, így az időnek és változásnak, a halandóságnak és az esetlegesnek alávetett töredékes emberi tér, valamint a más-világi, az időtlen, az arányos, a kozmikus és a logosz irányította isteni általános tér szembenálló rétegei alkotják”.⁶⁶

Az eddig ismertetett platóni-ágostoni viszonyulás a legfontosabb ahhoz, hogy Babits gondolkodásának alapjait megértsük; ez a világkép a tízes évek közepétől mutatkozik meg, később egyre egyértelműbben jelenik meg Babits műveiben. „Keresztény platonizmusa” egy olyan szilárd alapzat, mint világirodalmi gondolkodásának térbelisége, mely mindig kiindulópontja műelemzéseinek, aktuálisan felvetett, a korszakhoz kapcsolódó morális problémáinak. Mindehhez társulnak, sőt inkább mindebbe épülnek bele azok a XIX. századvégi életfilozófiák, filozófusok, akik a szerző fiatalkorára nagy hatással voltak, ezek közül Bergson, Nietzsche, Schopenhauer hatását kell kiemelni. Ezek a metafizikus alkotók a fiatal Babits világképét, szemléletét alakították, *szabadítóan* hatottak gondolkodására, ahogy ezt Németh G. Béla is kiemeli, hatásuk az évtizedek folyamán azonban visszaszorult, megkopott, csak néhány, a szerző szempontjából nem lényegtelen mozzanatban, gondolattal épültek be a kései Babits normarendszerébe. Ezek az alkotók nem kizárólag világnézetükkel, filozófiai elveikkel vannak jelen *Az európai irodalom történetében*, hanem a legnagyobb költők mellé emeltetnek: alkotókként, írókként kapnak terjedelmes méltatást.

Bergson hatását még akkor sem lehet semmisnek tekinteni, ha figyelembe vesszük, hogy *A veszedelmes világnézetben* Babits az életfilozófiák irracionalista szenvedélyeivel és végletességével számol le, az antiintellektualizmussal, antiracionálizmussal szembeállva – saját platonista modellje védelmében – felismerni véli a vitalista filozófiák válasznélküliségét, tévútjait, s megrostálja a Bergsonban,

⁶⁵ HALÁSZ Gábor, *Babits, az esszéíró* = *Uő, Válogatott írásai*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1959, 405-406.

⁶⁶ MARGITTAI, *i.m.*, 101.

Nietzschében eddig vélt értékeket. Ennek ellenére Babits Bergsonban a metafizika felszabadítóját látja még *Az európai irodalom történetének* lapjain is; a francia filozófus hatásának tudható be, hogy metafizika és pszichológia közeledik egymáshoz, a filozófiai a pszichológiaiakra tevődik át Babits gondolkodásában; a babitsi irodalomfelfogás központi *élmény* fogalma, s ennek idővel, időbeliséggel, a szubjektum által megélt idővel való összehangolása, valamint a szerző időtapasztalatának lényegi pontjai, az idő megszakíthatatlansága, folytonossága, múlt és jelenben továbblévő múlt összefüggéseinek kérdései⁶⁷ szintén Bergson hatásának tudhatók be. *Az európai irodalom történetének* keletkezésekor Babits Bergsonhoz való viszonyát, jelentőségének visszaszorulását azonban jól mutatja, hogy irodalomtörténete lapjain csupán két alkalommal említi meg a francia filozófust, egyik esetben „mindössze” egy Cicero-mű kommentátoraként; ezzel szemben másik két fiatalkori kedvencére, Nietzschére és Schopenhauerre külön bekezdéseket szán munkájában, kiemelve szépírói jelentőségüket is.

A Nietzsche-hatás legjelentősebb elemeit Németh G. Béla tanulmánya⁶⁸ foglalja össze, az örök visszatérés tanával összhangban a nyugatos szerző is az emberi létezés nagy kérdéseinek visszatérő tematizálásában fogja fel az irodalom, a művészetek működését és különböző alakokban való artikulálódását. Mindketten az ember (az átlag) meghaladásában látják az emberi létezés értelmét, bár Babits nem a *Wille zur Macht* irányában, hanem az „Egyetemesnek transzcendenciájában”⁶⁹ véli ezt megvalósíthatónak. Nietzsche az örök visszatérés gondolatával arra tesz kísérletet, hogy összekösse a múltó időt és az örökkévalóságot. Minden múlik, minden visszatér – ezt gondolni és igenelni: ez az igent-mondásnak a legerősebb formája, ami csak elgondolható. Egyértelmű, hogy a visszatérést nem ugyanannak a visszatéréseként kell értenünk. „Nem a lét tér vissza, hanem maga a visszatérés konstituálja a létet, amennyiben a változás az elmúlásban állítja önmagát. Nem az egyes tér vissza, hanem maga a visszatérés egy, amely a különbözőben és a sokban állítja önmagát. Más szóval az identitás az örök visszatérésen belül nem a visszatérőnek a mibenlétét jelöli, hanem ellenkezőleg, a visszatérés faktumát a különböző számára. Ezért az örök visszatérést szintézisként kell elgondolni: az időnek és az idő-dimenzióknak a szintéziseként, a

⁶⁷ „A múlt nem halt meg, hanem hat reánk; él testünkben, lelkünkben; egész valónk az egész múlt eredője; minden jelen pillanat magában foglalja az egész múltat, és valamit ad hozzá.” *Bergson*, ET I. 137.

⁶⁸ NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfelfogás Babits irodalomtörténetében*, i.m.

⁶⁹ *I.m.*, 250.

különfélének és reprodukálódásának szintéziseként, a változásnak és a változásban önmagát állító létnek a szintéziseként, a kétszeres affirmáció szintéziseként.”⁷⁰

Nietzsche rengeteg helyen hangoztatott szembenállása az átlagossal, divattal, tömegessel Babits irodalomszemléletét is meghatározza, a filozófus-előd viszonyulása hatással lehetett, de legalábbis megerősítette a nyugatos szerző kollektív irodalmi jelenségekhez, átlagíróhoz, populáris, divatos áramlatokhoz, irányokhoz való hozzáállását. Babits éppen ezekben a jelenségekben látja az egységes szellemi-kulturális egység felbomlásának okait, s ezek „elszaporodására” figyelmeztet lépten-nyomon irodalomtörténetének második kötetében. „A mai író többnyire nem néz így egyedül és egyénileg farkasszemet a rettenetes mindenséggel. Nem akar, vagy nem mer... Inkább elfeledkezik egy ügyben, föloldódik egy csoportban, *kész világnézeteket vállal magára*, melyek jövőt vagy vigaszt ígérnek.” (EIT, 474.) (kiemelés V.B.) Mindez azonban nem mondható el arról a szerzőről, aki korai filozófiai érdeklődésének, lelki alkatának, olvasottságának, intellektusának köszönhetően egy morális-idealisztikus, több alkotóból összegyűrt, kivonatolt, szelektált, de az identitás felől mégis működőképes világképet konstruál magának.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles, *Nietzsche és a filozófia*, Bp., Gond Alapítvány Kiadó–Holnap Kiadó, 1999, 83.

1.2. Az elbeszélés ideje

Az irodalomtörténeti narrációt kivonatos elbeszélésnek nevezhetjük, mivel az ilyen művekben az elbeszélő idő hosszabb az elbeszélés idejénél, az elmondott történet összefoglalásként fogható fel;¹ ez alól Babits műve sem kivétel.

Babits irodalomtörténete Homérosztól a saját jelenéig meséli a történetet, *a Fin de siècle és XX. század* című fejezetben az elbeszélő jelenének „élő irodalmát” tárgyalja, ahol az iménti szószerkezet nem az irodalomra, hanem magára a narrátorra vonatkozik.² Nem egy nemzettel, korszakkal, évszámmal jelöli ki a történet kezdetét, hanem egy (kimagasló) egyénnel, és végpontját szintén egy egyénnel, az elbeszélő-szerző személyével határolja. Mindez összhangban áll Babits egyénközpontú irodalomfelfogásával és szubjektív szemléletével, továbbá érzékelteti, hogy irodalomtörténet mint olyan önmagában nem létezik, csakis – egy egyén vagy csoport, intézmény által – konstruálni lehet egy utólagos konfigurációs dimenzió segítségével az elszórt eseményekből. Minden irodalomtörténeti műnek természetesen legkésőbb az azt megalkotó(k) jelenével be kell fejeződnie, s bár feltételezzük, hogy lesz „irodalom” a jövőben is, de ennek esetleges jövőbeli történetét értelemszerűen lehetetlen megírni.³ Az azonban ritkaság, hogy az irodalomtörténetet író elbeszélő saját személyéhez kösse történetének végpontját, s ezzel továbbhangsúlyozza – amúgy is – erőteljes történetbeli jelenlétét.

Babits irodalomtörténete mindössze két évszámmal segíti a befogadót: 1760 és 1883. Ez utóbbi nem egy korszak kezdete, vége vagy egy jelentős alkotás keletkezésének időpontja, hanem a történet írójának születési dátuma, ez az időpont a szerző-elbeszélőt jelöli pars pro toto. Az első dátum a kétkötetes mű kötethatárát adja, ezzel fejeződik be az első, és kezdődik a második kötet. Miért éppen Macpherson *Ossiánja* vált határponttá, miért így – időben aránytalanul, terjedelemben azonban arányosan – tagolódik a történet? Babits az *Ossián* létrejöttét és megjelenését az egész XIX. századra jellemzőnek tartja, „[n]incs-e valami szimbolikus abban, hogy az új irodalom egy nagy hamisítással kezdődik?” Macpherson megfestett portréján az ironikus mosoly „a egész új irodalomtörténetet csúfolja”. (EIT, 227.) Az irodalom-

¹ vö. HAJDU Péter, *Idézet az irodalomtörténetben = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.

² BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 441, továbbiakban: EIT, oldalszám.

³ Ady kapcsán: „ahogy az ő nevéen túlmegegyek: ez már igazán jelen és jövő. Erről nem lehet írni történetet: legfeljebb bírálatot vagy jóslatot.” EIT, 458.

történet mindkét kötete egy-egy eposszal kezdődik, de míg Homérosz alakjához az időtlenség és értékállóság, Macpherson „esetéhez” a befogadás, befogadói közeg és a mulandóság képzetei társulnak,⁴ mintegy érzékeltetve a két kötet irányelve, szemléletmódja közti alapvető különbséget.

Az első kötet összefoglalójában a szerző huszonhat század elbeszélte történetét nyugtázza, s hosszan fejtegeti, hogy a még maradék egyetlen századra – „ez a XIX. század, amely kezdődött már a XVIII. közepén” (EIT, 221.) – miért szán egy külön kötetet. Ez a hosszas elmélkedés az (irodalom)történetírás általános problémáinak, az eddigi munkamódszer, szemléletmód folytathatóságának kérdéseit veti fel, és több ponton kétségbe vonja az első három bevezető fejezet állításait, és az eredeti célkitűzés módosítására kényszeríti az irodalomtörténet elbeszélőjét. „Munkám eredeti terve szerint ennek a századnak [XIX.] sem kellett volna aránytalanul nagyobb helyet szánnom a többieknek.”⁵ De a kezdeti tervet felborítja a bőséges „irodalmi termés” és a rengeteg nagy névtől hemzsegő század irodalma; Babits ezen a ponton ismét az irodalmi művek avulékonyosságára és az értékállóság kérdéseire emlékezteti a befogadót. Arra figyelmeztet, hogy a történetet író elbeszélői-befogadói pozíció – tér- és időbelisége – nagyban befolyásolja az elmondott történet alakulását, esztétikai értékekhez, történelmi időhöz való viszonyát és az elbeszélés tempóját. A továbbírás különböző felmerülő szempontjai közül végül az arisztokratikus „hegycsúcs-tekintet” háttérbe szorítva a vallomásjelleg, az „ahogy bennem él” elvei kerekednek felül.⁶ „A vallomásnak őszintének kell lenni. S őszinte lenne-e vallomásom az európai irodalom nagy élményéről, ha a XIX. század irodalmáról *keveset beszélnek?* Hisz ez a század volt az, amelynek irodalmán nevelkedtem, az tette rám az első és legnagyobb hatást, azon át ismertem meg a régebbit is! Az irodalom problémáit is belőle láttam először, anyanyelvem gyönyörűségeit ő zengette belém. Játshatom-e az abszolút bírót, amikor naplót és memoárt írok? S szabad-e, lehet-e a fölényes és hideg utókor álláspontjára helyezkednem avval a korrallal szemben, amelynek gyermeke vagyok?” (EIT, 222.)

⁴ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Esszéírás és irodalomtörténet = A magyar irodalom története, 1920-tól napjainkig*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 257.

⁵ EIT, 221. és „az utolsó századot is madártávtól akartam megmutatni.” uo.

⁶ A Babits által is tapasztalt feszültséget, önellentmondást Szegedy-Maszák Mihály is kiemeli: „Az európai irodalom története olyan szellemi utazás, melynek kezdetén a művészi értékek időtlenségébe vetett platonista hit szolgál kiinduló fölteként, s ennyiben a szerzőnek „sui generis világirodalmi érték”-be vetett korábbi hiedelmét idézi fel. A végpont azonban már eltávolodást jelez ettől az eszménytől, s a művészi értékelésnek a változékonyságára, múltnak és jövőnek olyan lezártlan párbeszédére figyelmeztet, mely feszültséget, idegenséget is magában rejthet.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonysága = Uő, Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 30.

Mindez sajátos, mondhatni paradox módon keveredik egy olyan – új szempontként felbukkanó – kötelességtudattal, mely az olvasói elvárásoknak kíván megfelelni,⁷ és ez részben megkérdőjelezi az imént kiemelt szubjektivitáson alapuló elbeszélői elvet. Babits éppen a közönség élénk érdeklődésére hivatkozva bővíti ki a XIX. század történetét, ám ez összhangban áll saját hajlamaival is; így tehát két magyarázatot is ad arra, miért nem folytathatja tovább az európai irodalom történetét abban a szellemben, ahogyan elkezdte, s mindezek miatt duzzasztja önálló köteté a XIX. századi irodalom történetét.

Tehát a két említett időpontra kívül sem a fejezetcímek, sem a szöveg nem tartalmaznak évszámokat, dátumokat – korstílusra, stílusirányzatra utaló fejezetcímeket is ritkán –, a szerző által kijelölt végpontok között egy egységes – bár változó tempójú – folyamatot kapunk. Ezt az egységes folyamatot nem törik meg sem évszámokhoz köthető csomópontok, sem korszakolás, sem nemzeti irodalmakra tagolás.⁸ A dátumok és stílustörténeti korszakok elhagyása a folyamat egységességét, a tárgyalt alkotók korszakok felett álló „értékeinek” időtlenségét és viszonyrendszerüknek belső(bb) összefüggéseit hangsúlyozza.

Az elbeszéltek alkotók, művek, irodalmi tények időbeli elhelyezése egy hangsúlyos endoforikus deiktikus viszonyrendszerben jön létre, kiemelve ezzel is az irodalom „történetszerűségét”. A mű a két fent említett évszámon kívül igen kevés – ezek is elsősorban évszázadokat jelölnek – időre utaló exoforikus utalást tartalmaz. Az irodalomtörténeti események egymáshoz való viszonyát, együttes vagy egymást követő megjelenését, tehát a cselekményelemek kapcsolódását legtöbbször viszonyító idődeixisek fejezik ki: „ugyanabban az évben,” „ebben az időben,” „ez időben írta,” „ez volt a kor” stb., továbbá „már”-ok és „még”-ek sokasága. Babits műve tehát a külső, történelmi idő háttérbe szorításával, és az elbeszéltek történeti tárgy-beli időviszonyainak kiemelésével, a történeti művek megszokottabb időkezelését félretéve, a szépirodalmi

⁷ „A közönség munkám egész folyama alatt a legnagyobb érdeklődés jeleit adta. Ez az érdeklődés nem az írónak szólt, hanem témájának. A világirodalom történetét még senki sem írta meg! A művelt embernek, ha erről a témáról tájékozódni akar, nincs hova fordulnia. [...] A közönség kívánja ezt a könyvet. És nem bánja, ha nem tudóstól kapja, hanem írótól, aki a maga lelkén szűri azt keresztül. De a könyvnek olyannak kell lenni, hogy az olvasó kellő gerjedelemben és megbízhatóan megszerezhesse belőle azt a tájékoztatást, amit kíván.” EIT, 223.

⁸ „Az irodalomtörténet igazi valóságát, mint minden históriáét, az idő hordozza, melyet a tudomány rendszerint fölényesen összedarabol, és szétrak a saját gondolati skatulyáiba. S én elbizottabb perceimben néha úgy érzem, hogy az én kapóra megpróbált módszerem nemcsak hogy nem „teljesen szubjektív”, hanem még sokkal objektívebb s a valósághoz illeszkedőbb, mint ezek a tudományos skatulyák és kategóriák.” BABITS Mihály *Könyvről könyvre, Önkritika*, = Uő, *Esszék, tanulmányok*, 1-2., szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 89.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám.

narratív struktúrák időkezeléséhez áll közelebb.⁹ Viszont számos esetben az elbeszélő kiemelkedő történelmi eseményekhez (forradalmak, háborúk, uralkodók) is kapcsol, viszonyít irodalomtörténeti eseményeket, szintén évszámok nélkül. Mindezek azt eredményezik, hogy egy történelemben és irodalomban kevésbé jártas befogadó könnyen eltévedhet Babits történetében; külső időbeli kapaszkodók nélkül, csakis előzetes tudásunkra támaszkodva mozoghatunk biztonsággal a fabulában, illetve lényegtelennek tartva a külső (időbeli) referenciákat, átadhatjuk magunkat a történet hömpölygésének, a folyamatnak.

Az évszámok és az egyéb külsődleges tagolás (korszakolás) nélküli mű és az elbeszélő által többször hangsúlyozott szubjektív szemlélet ismeretében első pillantásra furcsának tűnik a mű második kötetének alcíme (*Krónika 1760-tól 1883-ig*) a *krónika* meghatározást tekintve. Az eredetileg szűkszavú, kronologikus feljegyzéseket tartalmazó történelmi műfaj jellegzetes vonása a tényközlő forma mellett a *kronosz* erőteljes jelenléte, a kronologikus haladás. A krónika műfajára jellemző szoros időrend tulajdonképpen megvalósul Babits művében, hiszen a második kötetben szinte évről évre követi az eseményeket, nemzetektől, műfajoktól függetlenül az egy időben keletkező műveket tárgyalja együtt, csak éppen a keletkezési dátumok jelzése nélkül. Így érthető a műfajmegjelölés, hiszen az idő dimenziója egyéb narrációszerző elemeket maga mögé szorítva első helyre kerül a történetyszerűség nyomatékosítása céljából. Ám az *irodalomtörténet*be ágyazott *krónika*, főként az előbbi hagyományosan az utóbbinál „fejlettebbnek” tekintett kontextusa miatt,¹⁰ mégis idegenül hat Babits művében, mivel a történeti „elbeszélésben „más” jelentés fejeződik ki, mint a krónikában, amely »az idő köznapi megjelenítése... mint olyasmie, amely-’ben’ események játszódnak le«. Ez a másodlagos vagy figuratív jelentés nem annyira „konstruált”, mint inkább „fellelt” egy olyan „visszaemlékezés” egyetemes emberi tapasztalatában, amely azért kecsegtet jövővel, mert „értelmet” talál valamilyen múlt és valamilyen jelen közötti minden viszonyban.”¹¹ Tehát az értékelő gesztusokat és ok-okozati összefüggéseket nélkülöző

⁹ „Akár közvetve, akár közvetlenül jelölt az idő, sosem szabad elfelejtenünk, hogy a történetmondásban használt időknek csak egymáshoz képest van értéke.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alakítási hatásméltéről*, Literatura, 1990/1. 60.

¹⁰ „a történelmi írások magyarázó erejük egy részét abból meríti, hogy a *puszta* krónikákból történeteket tudnak létrehozni; a krónikákból történeteket pedig azzal a művelettel lehet teremteni, amelyet egy másik írásomban „cselekményesítésnek” neveztem. Cselekményesítésen egyszerűen azt értem, hogy a krónikákban található tényeket meghatározott *típusú* cselekményszerkezetek alkotórészeiként kódolják,” WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 73.

¹¹ WHITE, i.m., 196.; belső idézetek: RICOEUR, Paul, *Narrative Time*, Critical Inquiry, 7., no.1. 1980, 178-184.

krónika-műfaj nem illik Babits irodalomtörténetére, mert míg „a krónika úgy jeleníti meg az eseményeket, mint amelyek „időben” léteznek, addig az elbeszélés az idő azon oldalait jeleníti meg, amelyekben a vég a kezdetekkel összekapcsolva látható, s így a különbözőségein belül folyamatosságot alkot. A „befejezés érzése”, amely adott folyamat végét oly módon kapcsolja össze kezdetével, hogy bármi is történt közben, azt olyan jelentőséggel ruházza fel, amelyre a „retrospekció” révén lehet szert tenni, annak a sajátosan emberi képességnek a terméke, amelyet Heidegger „ismétlésnek” nevezett. Ez az ismétlés az események sajátos létezési módja a „történetiségben”, szemben pusztán „időbeli” létezésükkel.”¹² Az *európai irodalom története* esetében közismert, hogy a szerző korábbi irodalomelméleti elveinek és irodalomtörténeti kiválasztásainak retrospektív összegzését, ismétlését adja, elbeszélését egy arisztokratikus panteon megteremtésének és ezzel együtt az elbeszélő jelenébe futtatott hanyatló folyamat bemutatásának elve vezérli. Babits művére tehát egyértelműen a történeti elbeszélés jellegzetességei érvényesek. Így a második kötet címadásában talán az első rész végén felvetett módszertani kérdések válaszáat, illetve annak érzékeltetését is láthatjuk, hogy a történetet az eddigi módon képtelenség folytatni: „ekkor mintha már nem egy madár szólna, szinte mindenfelől fölzendül az ének, az európai erdő minden bokrából. A koncert sokhangú lesz. Mondom, ez a változás, ez a komplikálódás is megakadályozza, hogy megtartsam az egyvonalú elbeszélés eddigi keretét. Itt nem lehet többé sorban és egymás után „letárgyalni” az egyes írókat. Hisz kölcsönösen hatottak egymásra, s egymástól függenek, mint egy bonyolult történet szereplői. Közelebb kell menni, évről évre és könyvről könyvre figyelni ezt a kölcsönhatást. Itt új kompozícióra van szükség, a regénynek új kötete kezdődik.” (EIT, 224.) Ennek az új kompozíciónak jelzése lehet a *krónika* kifejezés bevezetése, mely sokkal inkább ennek a „másnak”, a szoros időrendben haladásnak a gesztusára utal, mint a krónika műfaji jegyeinek megvalósítására, de talán érzékelteti azt a „visszalépést”, áldozatot is, melyet az eredeti célkitűzésekhez képest hozott a szerző.

A fent leírtakkal összhangban megállapítható, hogy *Az európai irodalom történetében* az elbeszélés tempója a történet (és idő) előrehaladásával folyamatosan lassul, illetve a két kötet tempója – a már ismerttetett okok miatt – eltér egymástól. Halász Gábor „perspektíva-eltolódásként” jellemzi a két kötet viszonyát, így ír a nézőpontváltásról: „Amíg a régi irodalmat mintegy repülőgépről, csúcsaiban és hegy-

¹² *I.m.*, 194.

láncaiban szemlélte, mikor a tizenkilencedik század változatos földjére ér, módszert cserél, gyalog folytatja útját, kényelmes vándorlással, évről évre, mint városról városra haladva, kifogyhatatlan gyönyörködéssel a tarka látnivalókban. Perspektíva-eltolódás csupán, tudjuk, hiszen minden század gyalogúton, közelről ilyen színes képet mutatna.”¹³ Halász ez esetben nem veszi figyelembe, hogy a régebbi századok irodalmát már megrostálta az idő, így *Az európai irodalom története* elbeszélőjének felesleges lenne gyalogtúrára vállalkoznia a korai századokban, hiszen éppen a legnagyobbak, a legkiemelkedőbbek történetét szándékozik megírni. Babits narrátora felismeri, és sajnálattal veszi tudomásul a kényszerű perspektíva-váltást, a jelenhez közeledve egyre kevésbé biztos az irodalmi értékek időtlenségében, örökkévalóságában: „A régiekre nézve a kiválasztást elvégezte az idő. A távol hegyláncokból csak a legmagasabb csúcsok emelkednek ki. De ha közöttük állsz a hegyeknek, még a kisebb magasságok is hatalmasnak tűnnek föl.” (EIT, 221.)

Az első kötet valóban huszonhat évszázadot tekint át, csakis a kiemelkedő irodalmi jelenségeknél, alkotóknál időzik, az egységes szellem áramlását mutatja be térben, időben jól követhetően.¹⁴ Ebben a részben a narráció gyakran megpihen, egyes alkotók (szövegszerűen sokszor korábbi esszékből beemelt) költőportréinál időzik. Tehát Babits irodalomtörténetének első része más irodalomtörténetekhez hasonlóan olyan „totalizáló”, az időbeli „réseket” felszámoló (irodalom)történeti elbeszélés, mely őrzi „világos és nyilvánvaló narratív szerkezetét, linearitását, azt az ambícióját, hogy oksági és időbeli konstrukciók révén magyarázza meg az (irodalom)történeti eseményeket. Ennek a történetmondásnak – hiszen annyira *természetesnek* látszik – példátlan hatalma van: magától értetődővé teszi mindazt, amiről beszél, előre értelmezi helyettünk a történeteket, elhelyezi a hősöket és ármánykodókat, kiemeli és részletezi az idő bizonyos szakaszait, másokon átsiklik, és homályban hagyja őket.”¹⁵ Látszólag az értelmezés fontos munkáját végzi el (helyettünk, előttünk). Ám Babits művében az első kötet végén felmerülő módszertani problémák kifejtésével az elbeszélő érzékelteti, hogy (irodalom)történetet írni nem is annyira *természetes* és magától értetődő. S bár az értelmezés, értékelés „munkáját elvégzi” művének második részében is, de az egyes

¹³ HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarcképe = Uő, Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1981, 626.

¹⁴ „Én a világirodalmat egységes áramhoz hasonlítottam, amely egyik néptől a másikhoz csap át. Mint a madár, hol itt, hol ott száll le egy pillanatra, bár dalának visszhangja olykor betölti egész Európát.” EIT, 223-224.

¹⁵ KÁLMÁN C. György, *Az irodalomtörténet mellékszereplőiről*, *Literatura*, 2003/3. 261.

alkotókról, művekről tett értékítéleteit már maga sem vonná az „öröklét” platonikus ideái közé.

A jóval lassabb tempójú második kötetet időbeli szimultaneitás jellemzi, Európa (és Észak-Amerika) térbelisége teljesen háttérbe szorul, az elbeszélés nemzeteken, országokon, sőt alkotókon kívüli szempontnak: az évek haladásának, a művek megjelenési időpontjának és egymáshoz való viszonyuk feltárásának engedelmessé válik; egy-egy fejezet három-négy, de időnként mindössze egy esztendő irodalmi jelenségeit társtíjja össze asszociatív módon. Így kerül pl. ugyanabba a fejezetbe (*Hősökről és apostolokról*) és gondolatmenetbe Gogol, Poe, Mark Twain, Carlyle, Macaulay, Hugo, Stendhal, Lermontov, Eötvös és Darwin. Ez a haladási mód azt eredményezi, hogy az alkotókról – az első kötettel ellentétben – nem kapunk egységes pályaképet, teljes portrék helyett arcvonások, arcrészek bukkannak fel két-három bekezdésben, Babits a korábban írt esszéportrékat szétszabdalva, különböző helyekre beillesztve¹⁶ helyezi el művében; s a befogadó egy-egy alkotó portréját különböző fejezetek alapján, mozaikszerűen állíthatja össze – már ha késztetést érez az egységesítésre. Ebben a kötetben ritka a narráció megtorpanása, az egyetlen talán a címében is erre utaló *Intermezzo Goethé-ről*, akit e teljes fejezeten kívül még vagy hat-hét fejezetben tárgyal részletesen. A második kötet elbeszélési módja, az egyre rövidülő elbeszélte időegységek, portrétöredékek a különböző nemzetek irodalmainak eltérő „fejlődési” tempóját, széttartó irány(zat)ait, az európai irodalom heterogenitását is kiemelik, és egyre inkább előrevetítik a „szálak szétfolyását,” a történet folytathatatlanságának konstatálását. A második kötet utolsó előtti fejezete, *Egy évtized, könyvről, könyvre* már címében is fragmentáltságot sejtet; az 1870-es évek irodalmi termését bemutató – és a művek közti kapcsolatokat már alig-alig feltáró és értelmező – fejezet minden egyes esztendőjét „a következő év” időjelöléssel monotonizáló elbeszélő egyre rövidülő „lélegzete” a „szétágazódással”, az „irányok zűrzavarával” szemben a szigorú időrend összetartó erejét vonultatja fel.

A fentiekben többször hangsúlyoztuk, hogy Babits irodalomtörténetében a történet egységességére, folyamatszerűségére helyezi a hangsúlyt. Az egységes szellem áramlása lehetetlenné teszi, hogy a múlt elváljék a jelentől, periódusokra, korszakokra bomoljék, ahogy azt hagyományosan (irodalom)történeti művek esetén megszok-

¹⁶ Az *európai irodalom történetének* kéziratát technikailag is tanúsítja ezt, Babits korábbi esszéinek gépiratait kivágva, feldarabolva ragasztotta a készülő kézirat megfelelő helyére. OSZK, Kézirattár, Fond III/2287.

hattuk.¹⁷ Babits elbeszélése azonban végletesen törekszik az időbeli hiányok, rések eltüntetésére. A folytonosság, koherencia megteremtése abból a felfogásból ered, mely lehetetlennek tartja a szellemi élet, művészet autogenezisét, ellenben „minden új irodalmi egyéniség egy nagy megtermékenyülés eredménye, s mennél erősebb és mennél távolibb a hatás, többnyire annál termékenyebb”.¹⁸ Az, hogy a művészet, irodalom Babits szemében nem más, mint a létezés nagy kérdéseinek visszatérő tematizálása, Nietzsche „örök visszatérés” tanával áll összhangban; s bár hérakleitoszi értelemben a „nem lépsz be kétszer egy patakba” mozgása kizárja, hogy az emberi létezés „élménye” kétszer ugyanúgy érintsen bárkit is, de a létnek „ugyanazon” kérdései, a lényeg megragadási vágya „minden valódi életben, minden valódi gondolkodásban és műben”¹⁹ más-más alakban, de megjelenik. Az irodalomnak, költészetnek örökölt képzetkincsként, szerves organizmusként, folyamatként való felfogása már Babits korai költészetének hitvallásában is jelen van: „[m]inden e földön, minden a föld fölött folytonfolyású”; különböző témájú (népköltészet, avantgárd) irodalmi fejtegetéseinek gyakori konklúziója, hogy lehetetlen a hagyományok, gyöke-
rek²⁰ megtagadása, a művészet terén nem lehet teljesen újat alkotni, a „[m]űvészetben aligha nélkülözhetők a hagyományok: hisz a művészet lényege maga hagyományszerű momentumokon alapul”.²¹ Már 1909-es kötetében is a hagyomány folytatásaként képze-
li el a költészet megújítását, elképzelhetetlennek tartja tartalom és forma együttes

¹⁷ „A historiográfia mindenekelőtt elválasztja a jelent a múlttól, és mindenütt megismétli a felosztás eme gesztusát. Így a kronológia „periódusokra” oszlik (mint például a középkor, a modern történelem, a kortárs történelem), amelyek között minduntalan megfogalmazódik a mássá levés igénye, vagy az elfordulás attól, ami eddig volt (ilyen mondjuk a Reneszánsz vagy a Forradalom). Minden „új” idő diskurzusa halottként kezeli az előzőt, de örökölt „múltján” már meglátszanak az előző szakítások. A törés tehát a (jelenből kiinduló) értelmezés posztulátuma és egyben tárgya.” CERTEAU, Michel De, *Az írás és a történelem = Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L'Harmattan-Atelier, 2003, 101.

¹⁸ B.F. *huszárönkéntes elesett az északi harctéren 1915. június*, ET I. 426.

¹⁹ NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében = Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985, 250.

²⁰ Babits gyakori metaforája az irodalmat élő organizmusként, növényként jeleníti meg (ld. 4.1. „Az olümposzi virágkertészet” című fejezetet), az új virágok nem élhetnek gyökerük, száraikban áramló nedvük nélkül. Örökölt képzetkincs: „ez az örökség az, amire minden költészetnek szüksége van, hogy gyökértelessé ne váljon: földje ez, fája, összekötő ereje, az életnedv, mely egyik jelentkezéséből a másikba, egyik leveléből a másikba áramlik.” *Népköltészet*, ET I. 522.; „az irodalom, mint emberi jelenség, élő szervezet, s folyton újul ugyan, mint élő szervezet, de újulása szükségképpen folytonos, mint az emberi testé; sohasem ugorhat ki egyszerre önmagából!” *Ma, holnap és irodalom*, ET I. 440.

²¹ ET I. 440., továbbá: „művészet hatása, mint a nyelv, asszociációkon sarkallik, s az asszociáció már mindig ősi, hagyományszerű beidegzettségeket feltételez. [...] Az érzelem, a hangulat is asszociatív valami: a hatásoknak emlékeibe kell kapcsolódnia, hogy egyáltalán valami érzelmet fölkelthessenek: meg kell rezzenteni valami réggit a lélekben. Az olyan író, ki teljesen elvetné a hagyományokat: fegyvereit vetné el. Szerencsére, ez úgyszólván lehetetlen.” uo.

elvetését a költői megújuláshoz,²² s e gondolat jegyében száll szembe az avantgárd áramlatokkal a 10-es évek második felében (*Ma, holnap, irodalom*, 1916): „nincs író, aki más íróknak örököse és folytatója nem volna, bár gögös fiatalok gyakran esnek abba az illúzióba, hogy semmiből teremtenek, vagy egyenesen az életből merítenek”.²³

A történet egységességének, folyamatszerűségének érzékeltetésére Babits a lineáris narrációt „választja”; első pillantásra azt gondolhatjuk, nincs ebben semmi rendkívüli, hiszen az irodalomtörténetek többségét a múltból jelen felé, történetben előrehaladó elbeszélés jellemzi. Ám a legtöbb irodalomtörténet éppen a korszakokra és nemzeti irodalmakra tagolás által bontja meg a linearitást: a korszakhatárokkal dolgozó irodalomtörténetek csak látszólag tüntetik el az időbeli szakadékokat, az új korszak diskurzusa „halottként” kezeli az előzőt, a születés, meghalás szekvenciáival, kezdő- és végpontokkal szabdalják fel a történetet, és törlik meg a folyamatszerűséget. Lineáris elbeszélés nem valósulhat meg azokban az irodalomtörténetekben, melyek az egyes művelődéstörténeti korszakokon belül külön tárgyalják a nemzeti irodalmakat (pl. a felvilágosodás korának francia, olasz, angol, német irodalmát külön fejezetekben); így a (világ)irodalomtörténet-írásban általánosan a több szálon futó cselekményvezetés érvényesül, mely a korszakhatárokon, korszakbevezetőknél összefonódik, egyetlen szállá tömörül, majd ismét szerteágazik, attól függően, hogy adott korszak, korstílus mely nemzetek irodalmában eredményezett kimagasló alkotásokat.²⁴ Tehát Babits művének szoros linearitása egyáltalán nem nevezhető általánosnak.

Annak ellenére, hogy Babits elbeszélése egyenes vonalúan, egy szálon halad előre, a folyamat- és történetyszerűség megképzése mellett egy másfajta idődimenzió is kibontakozik az irodalomtörténetben. A narráció lineáris menetét folyamatos előre- és hátrautalások akasztják meg, olyan trópusok, melyek megadják a mű szorosabb, belső szervezőerejét, megteremtik – a történetiséget kissé háttérbe szorítva – azt a szellemi, platóni ideával jellemzett egységet és magaslatot, amely a mű egészét és így az európai irodalom legnagyobbjait valóban téren és időn felül/kívül helyezik. „Az időtlenség mindenekelőtt nem egyéb, mint a dialektikus meghatározás, mely az időbeliség alapján

²² „Ekként a dal is légyen örökkön új,/ a régi eszme váltson ezer köpenyt,/ s a régi forma új eszmének/ öltönyeként kerekedjen újra.” (*In Horatium*)

²³ ET I. 441.

²⁴ Kiragadva néhány (Babitséhoz és egymáshoz képest is) hasonló terjedelmű, hasonló mértékben „tömörítő” irodalomtörténetet, a linearitást megtörő elbeszélőmódszerrel él SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető Kiadó, 1994.; *Világirodalom*, főszerk. PÁL József, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.; GINTLI Tibor–SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története, A kezdetektől a romantikáig*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003.

és az időbeliséggel szembeni ellentétben nyugszik.”²⁵ Az elbeszélő egységlátó szemlélete az alkotók, művek közötti viszonyokat azonosítások, metaforák, hasonlatok által érzékelteti, ezzel teremtve meg egyes alkotók és művek örökkévalóságát, időtlenségét. „A dolgokat összekapcsoló metafora princípiuma atemporális jellegű, nem kibontás- és történetyszerű.”²⁶ A történet menetét szüntelenül megtörő, de ugyanakkor az irodalom közös szellemét, egységét kiemelő kata- és anaforikus trópusok átszövik az egész művet, a történet egy korábbi vagy későbbi pontjára utalnak,²⁷ az elbeszélő például már Euripidésznél megemlíti Dumas, Ibsen, Strindberg, Wedekind nevét, Arisztophanészt Swifthez, Rabelais-hez, Heinéhez, Shaw-hoz viszonyítja, Stefan Georgét – az utolsó fejezetek egyikében – Dantéhoz, Goethehez, Hölderlinhez és Baudelaire-hez csatolja vissza. Ezeknek a láncszerűen is felfejthető utalásoknak végpontjai a leggyakrabban megidézett alkotók, azok a kiemelkedő szerzők, akiket az elbeszélő maga is hegycsúcsokként emleget, akiket egyéb módokon is irodalomtörténetének legfőbb alakjaivá tesz, akiknek értéke múltban, jövőben egyaránt hat.²⁸

Tehát az időnek kétféle vagy kettős dimenziója bontakozik ki *Az európai irodalom történetében*: az egyik a folytonosság érzékeltetése, a folyamat megrajzolása, melynek segítségével a kezdő és végpont közötti időbeli változást, a történet (hanyatló) irányszerűségét érzékelteti az elbeszélő. A másik, ezt a folytonosságot felülírva, a folyamatban a változások ellenére megmutatkozó, időtől (és tértől), korszakoktól független örök értékekről, művek, alkotók időtlenségéről tesz tanúságot. Az időnek ez a kétféle „szerkezete” két, Babits művében egymás mellett működ(tethet)ő trópusal jellemezhető: „[h]a a folyamatosságon alapuló és a kronológiát érvényesnek tekintő időélmény a metonímia, tehát az egymásrakövetkezés és az összekapcsolás elvét tükröző kategória jegyében áll, a szaggatottságban létrejövő időtapasztalat a metaforikus térképzetek körében keresi kifejeződését. A dolgokat összekapcsoló metafora princípiuma atemporális jellegű, nem kibontás- és történetyszerű. Helyettesítő, azonosító szerkezete alkalmas a kizökkent idő alapélményének megfelelő térkezelésre.”²⁹ Az egységesítő, az irodalmat folyamatában, történetében megjelenítő, számtalan referenciapontból építkező narráció a pars pro toto metonimikus (szinek-

²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Osiris Kiadó, 2003, 153.

²⁶ THOMKA Beáta, *Beszél egy hang, Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 71.

²⁷ „A jelentett változatai közül a kételemű, vagyis megmagyarázott metafora [...] megszakítja a jelentett, de nem az olvasás idejét; befogadása, megértése így viszonylag gyors lehet.” SZEGEDY-MASZÁK, 1990, *i.m.*, 40.

²⁸ Babits társításait, tropologikus láncolatait részletesebben *Az európai irodalom történetének elbeszélője* (2.) és *Az európai irodalom története mint családregény* (3.2.) fejezetekben tárgyaljuk.

²⁹ THOMKA, *i.m.*, 71.

dochikus) vonásaival az európai regényirodalom és irodalomtörténet „magától értetődő” vonulatához kötődik; erre épül rá a remekműveket normatív értékrenddel felruházó, a folyamat egészének és irányának konnotatív jelentéseket adó szimbolikus-metaforikus jelentésréteg, melyhez az időtlenség, idő felettség képzelet társul. „Minden elbeszélés két dimenziót vegyít változó arányban: az egyik kronologikus, a másik nem kronologikus. Az egyiket epizodikus dimenzióknak lehetne nevezni, amely az eseményekből összeálló történetre jellemző. A másik a konfigurációs dimenzió, amellyel összhangban a cselekmény jelentésteli egészeket teremt az elszórt eseményekből.”³⁰ Babits az időtlenséget „szembeírja” a változó idővel, az örökkévalóságot a történettel. A két struktúra „vegyítése” egyrészt hangsúlyossá teszi a mű temporalitását, másrészt a történetiség, az idő múlásának jól érzékelhető jelenlétével még inkább kiemeli a halhatatlan, időtlen értékeket.

³⁰ RICOEUR, Paul, *A hármas mimézis = Uő, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 277-278.

2. Az európai irodalom történetének elbeszélője

Az elbeszélő művek értelmezésekor a mű tér- időszerkezete mellett, s azzal szoros összefüggésben az elbeszélő alakja, hangja, nézőpontja tűnik kulcsfontosságúnak. A látószög, nézőpont kifejezések a *látás* fogalmával állnak kapcsolatban, de konnotatív síkon a nézőpont fogalmi, érzelmi, eszmei, világnézeti jelentéseit is tartalmazzák. Így az elbeszélői nézőpontok nemcsak konkrét „tér- és időbeli helyzetet jelölnek, de egyúttal értékelési rendszerek is”.¹ Ebből következik, hogy a nézőpont (és vizsgálata) nemcsak a szépirodalmi, de a történeti elbeszélésben sem nélkülözhető. „Sose fogalmazódhat meg sem leíró, sem elbeszélő kijelentés anélkül, hogy a valóság nyelvi reprezentációjával egy időben ne konstituálna saját nézőpontot.”² A fent említett három narratív elem összefüggését mutatja, hogy bármelyikük műbeli elmozdulása valamelyik másik elem – vagy mindkettő – módosulását eredményez(het)ji. Babits irodalomtörténetében például az első kötet végén bejelentett nézőpontvált(oz)ás, az eredeti célkitűzések módosítása együtt jár a történet időkezelésének megváltozásával, melyet a második kötet *krónika* műfajmeghatározása is érzékeltet; továbbá a történet térkezelésében is eredményez bizonyos változásokat, az irodalomtörténet alapvető térbelisége, európaisága ugyan nem változik, viszont a térbeliség képeinél a korábbi hegycsúcs-tekintet, madártávlat a hegyvölgyek útjaira szűkül; bár a térbeliségnek ez a transzformációja megtévesztő, mivel ezek a térre vonatkozó babitsi metaforák éppen az elbeszélői nézőpontot és annak változását képiesítik.³ Az első kötet végén bejelentett kényszerű nézőpontváltás és ennek érvényesítése a második kötetben jól érzékelteti az elbeszélő alkotókhöz, a folyamat irányához, az értékelés magabiztosságához való viszonyának változását, azt,

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatásméleteiről*, Literatura, 1990/1. 63-64.

² THOMKA Beáta, *Elbeszélés, poétika, historiográfia = Irodalomelmélet az ezredvégen*, szerk. ÁRMEÁN Ottília, FRIED István, ODORICS Ferenc, Bp-Szeged, Gondolat Kiadó Kör-Pompeji, 2002, 141-142.

³ Az első kötet kritikáira reagálva az elbeszélői nézőpont képszerű leírása így hangzik Babbitstól: „Én az irodalmat is úgy látom, mint a természetet. Európa harmadfélezeréves irodalma úgy terül el ragyogva előttem, mint egy ilyen nagyszerű tájkép, kimeríthetetlen gazdagságban és mégis tökéletes egységben. [...] Ahogy e fölött a domb fölött állok, szemem egyetlen pillantással röpi át a Dunán, s hiába mondom neki, hogy ott már vám áll és új ország kezdődik... Ő egynek látja az egész tájat, minden tarkaságával és változatával. Így látom én is együtt és egyszerre az egész európai irodalmat, s azért érzem idegen szempontnak, ha azt kezdik kutatni, melyik nemzet irodalmának szántam több vagy kevesebb oldalt, vagy nagyobb melegséget?” BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/16. 175.

hogyan az „elbeszélő, a néző és a történet egyes részleteinek távolsága szükségképpen értékítéletet rejt magában”.⁴

Mielőtt Az európai irodalom történetének elbeszélőjét részletes vizsgálat alá vetnénk, azt az – elméleti munkákban is felbukkanó – kérdést kell tisztázni, ki beszél a történettudományi munkákban. A szerző vagy az elbeszélő a diskurzus alanya? Ki az, aki az irodalmi, történeti szövegekben az eseményekről, emberekről és cselekvéseikről, az emberi tapasztalatról beszámol? Genette álláspontja szerint a szerző neve szerződéses funkciót tölt be, amelynek jelentősége műfajonként eltérő: „a fikció esetében semmi vagy alig valami; de már sokkal nagyobb mindenfajta referenciális írásműben, ahol a tanúbizonyosság – vagy közvetítésének – hitelessége nagymértékben függ a tanú, vagy a jelentést tevő személyazonosságától.”⁵ A szerző neve nem külső és mellékes körülmény, hanem alapvető alkotóelem, „melynek hatása más elemekével társul”.⁶ Állítását bizonyítandó Genette megjegyzi, hogy igen kevés álnevet vagy névtelent találunk a történetírásban vagy a dokumentum műfajában, és még kevesebbet, ha az elbeszélésben a tanú maga is érintve van, mint pl. az önéletrajzi művekben, ahol szintén a szerződéses viszony (la pacte autobiographique) – lejeune-i értelemben – a feltétele a szöveg „működésének”. Meglátásunk szerint azonban egy ennél bonyolultabb mechanizmusról van szó szerző és narrátor viszonyának vizsgálatánál. Először is „[a]z auctor történeti biografikus, filológiai kategória, míg az elbeszélő a teória és az interpretáció által konstruált poétikai fogalom, *absztrakció*”,⁷ ezért a befogadás aktusában,⁸ az interpretáció megalkotásában és a mű belső intencióinak kutatásánál csakis az/egy elbeszélő vizsgálata jöhet szóba. Emellett természetesen nem tagadható, hogy szerző és elbeszélő viszonyát egy olyan dinamizmus jellemzi, amelyben „az azonosság, eltávolodás, elkülönülés, megtagadás, identitásváltás, szerepcseré, újraegyesülés folyamatai tapasztalhatók”.⁹ Az elbeszélő olykor névvel, alakkal rendelkezik; „néha kölcsönöz a szerzőből és a szerzőtől”,¹⁰ ami egyben azt is jelenti, hogy teljes mértékben

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A regény amint írja önmagát*, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 21.

⁵ GENETTE, Gérard, *A szerzői név*, Helikon, 1992/ 3-4. 525.

⁶ *I.m.*, 525-526.

⁷ THOMKA Beáta, *Elbeszélő versus szerző = Uő., Prózai archívum*, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 117.

⁸ „[A]z irodalmi mű mint olyan, akkor kezd létezni, amikor kontaktusba kerül befogadójával, s ezzel kikerül a szerző gyámság alól; a szerző neve [...] nem tűnik el teljesen a befogadói horizontról, de sokadrangú tényezővé válik.” ANGYALOSI Gergely, *Auctor redivivus = Uő., Romtalanítás, Kritikák, esszék, tanulmányok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2004, 285.

⁹ „másrész pedig [az elbeszélő] mindent megtesz azért, hogy maximális távolságra kerüljön minden lehetséges történetileg és szövegszerűen azonosítható forrástól.” THOMKA, 2007, *i.m.*, 118.

¹⁰ *I.m.*, uo.

sohasem azonos vele, a két „alak” nem megfeleltethető egymással. A szerző teljes eltörléséről (Barthes) nincs szó ugyan, mivel továbbra is művének „külső, megnevezhető instanciája”,¹¹ de a mű létrejöttével a szerző meghal mint szövege egyeduralkodója, az elbeszélő viszont él mint végtelen számú interpretáció lehetséges tárgya, témája. Mindez, a kérdésünkre adott válaszlehetőség kiegészíthető a dolgozat alapvetésével, mely a történeti és szépirodalmi narráció egymáshoz közelítése, „keresztzése”¹² alapján, a „megszokott” szépirodalmi elemző szempontok segítségével kísérel meg a Babits-mű értelmezését, mindez „kötelezővé” teszi a narrátor alakjának elfogadását és vizsgálatát.

A Babits-műben megszólaló perszonális, egyes szám első személyű elbeszélő nem mindennapos a magyar irodalomtörténet-írás többes szám első vagy egyes szám harmadik személyű elbeszélői közt. Ez az első személyű narrátor leginkább a metatörténeti részeknél, fejezeteknél lép előtérbe, általában azonban átadja a helyet egy személytelenebb harmadik személyű közlésmódnak, amely a történetre, irodalomtörténetének tárgyára koncentrálna. A narráció folyamán az egyes szám első személyű megjegyzések rendszertelen időközökben, olykor „váratlanul” törnek felszínre, a legtöbb esetben a narrációra reflektálnak vagy az elbeszélő „igazán” személyes meglátásait, véleményét közlik. Az elbeszélésnek ez a fajta menete több következtetést is megenged: egyrészt a perszonális hang rejtőzés-előbukkanás játéka *mintha* az „így volt” és „az én így látom” szólaimra bontaná a narrációt – *mintha*, mivel a harmadik személyű kijelentések sem objektívek, ezek is értékelések, ítéletek, de magabiztosabban, „evidenciaként” hatnak, főként az első és harmadik személyű narráció folyamatos mozgásában. Továbbá ez a „kettőség” nem engedi, hogy „beleélve” magunkat a történetbe, elfeledkezzünk magáról az elbeszélőről és a bevezető fejezet „ahogy bennem él” elvéről; a műben a narrátor tehát nagyon is határozott alakot ölt, a történetről magára tereli a figyelmet, s ezzel felmerül a kérdés, hogy az elbeszélő milyen szerepet „kap” (illetve ad magának) a történetben: szemtanú, mellékszereplő vagy egyenesen a mű főszereplőjévé emeli magát. Látszólag az elbeszélő nem része,

¹¹ SIMANOWSKI, Roberto, *Hiperfikció*, Helikon, 2004/3. 392.

¹² „A történelem kvázi fikatív, amennyiben olyan eleven, intuitív, mozgalmas, az ábrázolás paradoxonait szemléltető elbeszéléssel tárja az eseményeket az olvasó „szeme elé”, mely pótolja a múlt múltbeliségének megfoghatatlanságát. A fikciós elbeszélés kvázi történeti, amennyiben azok a valószerűtlen események, amelyekről beszámol, megtörtént dolgok az olvasóhoz forduló elbeszélő hang (voix narrative) számára: ezért hasonlítanak ezáltal a megtörtént eseményekhez, és ezért hasonlít a fikció a történelemhez.” RICOEUR, *A történelem és a fikció keresztjeződése* = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 369.

nem lehet része a történetnek, mivel olyan korszakokat elevenít fel, melyek jóval megelőzik saját életidejét (az elbeszélői pozíció egy, a szerzővel azonos korban élő elbeszélőre enged következtetni), de mivel a narrált történet – bevallottan – egy saját magán átszűrt, megtapasztalt, átélt irodalmi élmény, több évtizedes recepció történeté formálása, az irodalomtörténetektől várt heterodiegetikus narrációval szemben, mindenképpen homodiegetikusként kell értelmeznünk a művet, de a megjelenített alkotók segítségével megrajzolt önarckép, a költő-portrékban való tükröződés és a mindezek segítségével felépített és (meg)őrzött identitás műbeli artikulálása még a mű autodiegetikus olvasatát¹³ is lehetővé teszi.

A hangsúlyosan egyes szám első személyű kijelentések túlnyomó része tehát elsősorban a történet „mondására”, a narrációra vonatkozik, s többnyire le/elválnak magától a megjelenített történettől,¹⁴ vagy oly módon, hogy a narráció „létrehozójára”, reflexióira terelik a figyelmet, vagy magára az elbeszélésre, elbeszélhetőségre, a történet öndefiniálására vonatkoznak, tehát metanarratív egységek.

Az első személyű elbeszélő „kitörései” a szubjektivitás érzékeltetésén túl finoman teret adnak elbeszélő és befogadó dialógusának, mintha a személyes vélemény személyességének explicit hangsúlyozása¹⁵ „provokálná” az olvasó egyetértő, bólogató vagy ellentmondó, vitatkozó állásfoglalását, lehetőséget, teret adna a befogadó „betörésére” az elbeszélésbe. Érdekes, hogy Babits elbeszélője viszonylag tág teret ad a „nyájas olvasónak”, a Másik odaértése, „jelenléte”, dialogikus pozícióba állítása itt hangsúlyozottan feltétele az Én (véleményének, meglátásának) kimondásának, elbeszélhetőségének. Ezzel függ össze és szintén az elbeszélő személyének jelentőségére, „főszerepére” enged következtetni, hogy a narrátor nagyon ritkán adja át a szót bemutatott, ábrázolt hőseinek, szereplőinek, az irodalmi műveknek. Hajdu Péter az irodalomtörténettel kapcsolatban épp ebben az általános jelenségben látja e tudományos

¹³ Ezzel a kérdéssel részletesen Az európai irodalom története *mint vallomás, mémoires* (3.3) fejezetben foglalkozunk majd.

¹⁴ „Az elbeszélő szöveg egészét létrehozó extradiegetikus narráció nem része a szövegbeli történetnek, a narrációt nem lehet úgy tekinteni, mint valamely, a történet részét képező tevékenységet, cselekvést vagy eseményt.” MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1995, 103.

¹⁵ Néhány kiragadott példa: „Én igazán nem vagyok hivatva, hogy ítéletet mondjak Lope de Vegáról vagy Calderónról. De benyomásomat elmondom,…”; Lope de Vega, Calderón: „Ez a folytonos spanyol *grandezza* számomra, bevallom, emberietlen és élvezhetetlen. Fületem hasogatja a színpadi ékesszólás, s minden érzésemet sérti a nem kevésbé színpadi becsületérzés”; Goldoni és Metastasio: „Mindkettejük műfaja számomra holt műfaj, nem érdekel”; „Az *Hernani*, mint Hugo többi drámája is, számomra már egy kicsit poros olvasmány. Mennyivel szívesebben veszem elő például a Sainte-Beuve verskötetét, a *Vigasztalások-at*,” BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 182.; 183.; 207.; 339.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

műfaj „teljes” objektivitásának lehetetlenségét, mivel ha az irodalomtörténeti „elbeszélő objektivitását éppen a dramatizálással, az elmondás helyett a megmutatással azonosítjuk, akkor végképp arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az irodalomtörténeti elbeszélő nem objektív, hiszen ritkán adja át a szót a beszélőknek (ti. az irodalmi műveknek), és akkor is igyekszik saját ellenőrzése alatt tartani az idézet jelentésképző működését”.¹⁶ Babitsra különösen igaz ez az eljárás, irodalomtörténetében ritkán és keveset idéz, még legkedveltebb alkotóinak sem adja át a szót, az idézés illusztratív funkciójával alig él; legtöbb esetben saját prózai szólamába fűz bele egy-egy idézett szószerkezetet, félmondatot, tipográfiaiilag különálló idézetre – mely sosem hosszabb egy-két sornál – még ritkábban szánja rá magát; természetesen az idézetek szükösségének oka irodalomtörténetének terjedelmi korlátaival is magyarázható. Ez az eljárás szintén az elbeszélő (kizárólagos) szólamának, az elmondott történet helyett/mellett a narrátor és a narráció jelentőségét érzékelteti, a narrátor az egységes folyamat, egységes szellem, világirodalom megrajzolását a *folymatosan mondás* eszközével igyekszik megvalósítani.

Az irodalomtörténeti narráció elbeszélője sok esetben mindentudó elbeszélőként tűnik fel, mivel általában ez a módszer teszi lehetővé, hogy a narrátor a legtömörebben, legegyszerűbben számoljon be ismeretanyagáról; a mindentudó elbeszélő nem tematizálja tudásának forrásait, előtanulmányait, állításait vitathatatlannak, egy a priori tudás megnyilvánulásainak tünteti fel. Egy ilyenfajta elbeszélésben ésszerűnek tűnik, ha az elbeszélő minél érzékelhetlenebb, láthatatlanabb marad, hiszen „az érzékelhetővé váló elbeszélővel kapcsolatban automatikusan felvetődik a kérdés, ki beszél, és honnan tudja mindazt, amit tud”.¹⁷ Az irodalomtörténeti elbeszéléseknél egy mindentudó elbeszélő alkalmazása mű- és szövegközpontú értelmezések esetében tűnhet hitelesnek; a „hagyományos” irodalomtörténet-írásban, ahol a mindentudó elbeszélő leginkább az alkotók életrajzi, alkati vizsgálatát, szociális-alkotói háttérét, lélektani motivációinak felfejtését, a szerzői alkatból levezetett műalkotás-értelmezést végezte, ez az elbeszélőtípus súlyos kérdéseket vet fel.

Az *európai irodalom története* esetében nem lehet mindentudó elbeszélőről beszélni, hiszen a narrátor a történet menetének számos pontján jelzi, hogy bizonyos

¹⁶ HAJDU Péter, *Idézet az irodalomtörténetben = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2004, 150.

¹⁷ HAJDU, *i.m.*, 149.

alkotókról, művekről ismeretei, személyes élményei hiányában, nem tud, nem akar beszélni, ítéletet mondani.¹⁸ Más helyeken pedig a tényszerű kijelentések helyett véleményének szubjektivitását, ítéletének viszonylagosságát hirdeti, teret engedve ezzel – a befogadónak – másfajta viszonyulásnak, értékelésnek. Viszont azokon a helyeken, ahol az első személyű elbeszélő háttérbe húzódik, és átadja a helyet a történetnek, Babits elbeszélőjének hangja magabiztossá, határozottá válik, ismereteinek tartalma, háttere, bele- és mögélátásai nagyon közel állnak egy mindentudó elbeszélő attitűdjéhez.¹⁹ A művekből levezetett költőportrékat adó, a szerzők közötti hatásokat, párhuzamokat felismerő, a művek értelmezését elvégző, a szerzők stílusáról, hangvérteléről, általánosan befogadói tapasztalatairól beszámoló elbeszélő számos esetben még ennél is többet vállal magára, a szépirodalmi narrátorokhoz hasonlóan belelát alkotóinak (szereplőinek) gondolataiba, érzéseibe, belső készletéiseibe.²⁰ Olyan ismeretekről, következtetésekről, meglátásokról ad ily módon számot, melyeknek bizonyossága, forrása, helyessége részletes argumentáció hiányában vitatható, megkérdőjelezhető, s ugyanolyan teremtő képzelőerő, intuíció, empátia, beleérző-képesség, élettapasztalat stb. lép működésbe narráció közben, mint az elbeszélő által teremtett fiktív hősök elbeszélésénél. Babits narrátorának vállalt szubjektivitása, az irodalomtörténet elején kifejtett célkitűzései indokolhatnák ezt a fajta egyéni, saját meglátásokra épülő történetmondást, amennyiben ez a reflexivitás, egyéni értékelés, meglátáshalmaz kizárólag az irodalmi műveket befogadó, a receptív magatartásból szervesen következő szubjektivitásból fakadna, s nem keveredne helyenként a szerzők miliőfestésének, életrajzi háttérének, belső gondolatainak, érzéseinek ábrázolásával.

¹⁸ „Nekem csöpp kedvem sincs olyasmiről írni, amit nem ismerek közvetlen átélésből, s ami nem érdekelt”; „Én nem olvastam a *Luziadá*-t, nem értek portugálul. A magyar fordítás rossz.” (EIT, 9.; 162.)

¹⁹ Az elbeszélő változó magatartásának, a tárgyához való közelítés mértékében Szegedy-Maszák Mihály szempontja is érdekesnek és saját gondolatmenetünk kiegészítőjének bizonyul: Szegedy-Maszák a közelség, közepes és teljes távolságtartás elkülönítését az eredeti nyelven, fordításban és az egyáltalán nem olvasott művek értékeléséhez köti. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonysága = Uő, Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

²⁰ „Az udvari élet, kulturált és előkelő légkörével, a kiváló szellemek együttélő sokasága, *döntő hatással volt a Sturm und Drang* ifjú költőjére. [...] Stein asszony komoly, művelt és előkelő. Goethe először kerül közel egy nőhöz, akivel szemben nem érez fölényt. Azok közé a férfiak közé tartozott, akikre az ilyen élmény fölemelően hat;” Poe: „közvetlen környezete, a zajos és üzleties Amerika, csak nyomorúságos és groteszk színben tűnhetett föl előtte;” Baudelaire: „*tiszában van* az élvezet meddőségével és romboló hatalmával. A világ rossz, és az élvezet csak azért jó, mert elfeledteti a világot! Érzésének alján volt valami schopenhaueri, ami az aszketikus kereszténység felé vonta. [...] Egyáltalán: *bűnt érzett a világban*, mint Schopenhauer!” „*Dosztojevszkij*, mint Browning, *nem retten vissza* attól, hogy lelki életünket folytonos ellentmondásaival, összefüggéstelenségeivel és paradoxáival együtt ábrázolja.” (EIT, 240.; 364.; 402.; 422.) (kiemelések V.B. (kivéve: *Sturm und Drang*))

Babits elbeszélője tehát erőteljesen körvonalazódik művében, oly módon uralja narrációját, hogy a történet folyamatának elmondása mellett és közben hőseihez, alkotóihoz való viszonyát, elragadtatását, csodálatát, megbecsülését, ellenérzését, lenézését, viszolygását is kimondja, így irodalomtörténetének karakterei, alakjai nem „önmagukért beszélnek”, „kibontakoznak” a befogadó előtt, hanem hangsúlyosan a narrátor aktivitása formálja, rajzolja meg őket, ezért bizonyos szempontból minden alkotó helyének, jellemének az elbeszélő én az origója, érzékelhetően tőle ered és hozzá érkezik szereplőjének felléptetése, irodalomtörténeti pozíciójának kijelölése. Az *európai irodalom történetének* egy igen érdekes jellegzetességéhez vezet azoknak a narrációs-retorikai eljárásoknak a feltárása, amelyeknek alkalmazásával Babits elbeszélője az egyes alkotók irodalomtörténetben betöltött helyét, helyeit meghatározza. Ez az eljárás az asszociáció szabad áramlásának, a mindent együtt látó, szinoptizáló szerzői-elbeszélő „helyzet” narrációbeli vetületének, a történet folyamatszerűségét, egységét érzékeltető szándék megnyilvánulásainak is tekinthető; pontosan azokról, a folyamatosan jelenlévő, a mű bármely pontján felbukkanó azonosításokról, társításokról, viszonyításokról, metaforizációkról van szó, amelyek két – sok esetben távoli – alkotót kapcsolnak össze; mindez Babits irodalomszemléletének arra a vonására is következtetni enged, mely a szövegek, alkotók egymásra hatásában, a szövegek közöttiség folyamatos működésében látja az irodalom mibenlétét.²¹ Ezek az ana- és kataforikus társítások az alkotók, művek bemutatásának időbeli sorrendjéből fakadó történeten, folyamaton túl (és mellett) egy másfajta irodalom tablóját, rejtettebb szövedékét is kirajzolják. A társítások tartalmától, tehát „közismert” hatás, egyéni meglátás, gesztusértékű összeolvasás stb., függetlenül az összevetés módjának néhány típusa: a leggyakoribb a metafora, melyben két szerző, műalkotás együttes felidézése, közös interakciós térbe helyezése történik. A fő témát, jelen esetben azt az irodalomtörténeti helyet (alkotót, művet, korszakot, időpontot), ahol az elbeszélés éppen tart, „a metaforikus kifejezésen „keresztül” látjuk”²²: Szophoklész: „*Philoktétész*[e], a bélpoklos robinzon története”; „Lukianosz valóban az ókor Voltaire-e”; „Romanosz, a legnagyobb görög himnuszdalnok, a „ritmikus költészet Pindarosza””; „*Pére Goriot*, a modern *Lear király*”; *Három testőr*, „túlfűszerezett scotti regény”; *A hiúság vásárának* „gubernántja” „[e]gy női Julien Sorel”. (EIT, 40.; 89.; 106.; 358.; 380.; 386.) Az azonosításoknak ezekben az eseteiben – részletesebb

²¹ Ebben a vonásban Babits ellentétes Kosztolányival, aki az esetek túlnyomó részében önmagában, „zártan” vizsgálja a szövegeket. Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *A művészi értékek állandósága és változékonysága*, i.m.

²² BLACK, Max, *A metafora*, Helikon, 1990/4. 443.

elbeszélői magyarázat hiányában – a befogadó egy benne felidéződő implikációrendszer segítségével válogatja ki, szervezi rendszerbe a jelentésmező elemeit.²³

Az irodalomtörténeti jelenségek összevetésére sokszor a metaforánál „lazább” kapcsolódás, a hasonlat kínálkozik: Arisztophanész a swiftek elődjeként fordítja ki a valóságot, de „nem keserű és puritán szatirikus, *mint* Swift”, hanem „[n]agyokat kacag a meztelenségen, melyet leálcáz. Kíméletlen, csintalan, trágár, *mint* Rabelais”; Horatiusról: „Költők vannak talán gazdagabbak, szárnyalóbbak. De könyv, verseskötet nincs tökéletesebb. Talán csak egyet tudnék *hasonlót* megnevezni: a *Fleurs du Mal*-t”; „Livius szónoki és erkölcsi szellem, ítélő és nemesen korlátolt, *mint* Macaulay”; Lukianosz: *Hetérák beszélgetései*: „A modern műfajok közül [...] a Maupassant-féle novellákkal *tart* erős *rokonságot*”; a középkor költészete: „e rejtelmes kiröppenések egy égi és idegen világba mégis meleg és igazak, *akár* egy Poe vagy Baudelaire leglégiesebb és legkülönösebb fantáziái is”; Ruskin retorikájában „*akár* egy prózai Tennyson.” (EIT, 48.; 74.; 79.; 90.; 114.; 378.) (kiemelések V.B.) Más esetekben az elbeszélő csak bizonyos szempontból vet össze két alkotót, művet, ilyenkor ő maga ad „szűkebb” keresztmetszetet, ugyanakkor részletesebb magyarázatot meglátásainak: Balzac *Szamárbőre* E.T.A. Hoffmann modorában készült, „de franciásabb kompozícióval összefogva, ami jót tesz neki.” (EIT, 349.) Az sem ritka, hogy egy-egy alkotóját egyszerre több másik szerzővel méri össze egyidejűleg több asszociációs szálal is elindítva: Poe: „A verset prózával cserélte föl. Swift józansága és de Quincey víziós zeneisége egyesül itt. Utazási regénye mellett megszágyenyül a Robinsonok optimizmusa”; Elizabeth Barrett: „A kötetet egy nagy, drámai formájú vers vezette be, amely Aiszkhülosszal vetélgett, és Shellyvel”; két megállapítás Petőfiről: „Semmi se volt benne a Musset-k byroni vagy kesergő pózából”; „Hazafisága sem holmi ossiani vagy Walter Scott-i múltba nézés, hanem...” (EIT, 364.; 369.; 379.; 380.) A példák száma még bőven szaporítható lenne, ám ebben a fejezetben mindössze megmutatni kívántuk Babits e jellegzetes, alkotókat együttlátató narrációs technikáját, az azonosítási háló, rokonságrendszer részletes értelmezésére későbbi fejezeteinkben térünk ki.

Az imént vázolt „együttlátó” narrációtechnikai eljárás az elbeszélő (befogadóval való viszonyának) vizsgálatával is összefüggésbe hozható. Babits irodalomtörténete, s mondhatni, minden irodalomtörténet metatextnek nevezhető genette-i értelemben, mivel

²³ Vö. *i.m.*, 446. „«Melléktémát» használni egy «főtéma» megvilágításához olyan sajátos [...] értelmi művelet, amely megköveteli, hogy mindkét témáról egyidejűleg legyen tudomásunk, de ami nem merül ki pusztán e két téma valamiféle összehasonlításában.” *I.m.*, uo.

a metatextualitás „az a «kommentárnak» nevezett kapcsolat, mely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz (idéz meg)”.²⁴ Az irodalomtörténeti szövegek ebben az értelemben olyan metatextek, amelyek nagy számú hipotextust állítanak egy történeti narráció – általában időrenden alapuló – rendszerébe. Az irodalomtörténeti művek, szövegek éppen elbeszélőjük fentebb tárgyalt uralma, erős kontrollja és terjedelembeli kötöttségük miatt „megjelenítésük”, „dramatizálásuk” helyett csupán metonimikus jelöltségükben (szerzői név helyettesíti a művet vagy az életmű egészét, vagy a cím képviseli a szöveg egészét) vannak jelen. A felidézett alkotások az elbeszélő ismertetései, kommentárjai, kritikai megjegyzései, értelmezései révén kerülnek a narráció menetébe, nyerik el irodalomtörténetben betöltött pozíciójukat, ám a befogadó ismereteitől, olvasottságától függ, hogy a nagyszámú hipotextból mennyi (és mekkora mértékben) „nyílik meg”, mekkora szöveguniverzum jön mozgásba, továbbá részben a befogadó irodalmi jártassága befolyásolja azt is, hogy tud-e, akar-e azonosulni az elbeszélésben elhangzottakkal.

A metatextualitás jelenségét kicsit félretéve, *Az európai irodalom története*, épp a fent említett elbeszélői „azonosító” eljárások narrációalakító jelentősége miatt, a transztextualitás egy másik fajtájával, a hipertextualitással is kapcsolatba hozható, természetesen csak bizonyos vonásokban. Elsősorban a hipertext egyik meghatározása bizonyul termékenynek Babits művének értelmezéséhez: „[a]z archívum elemei között láthatatlan elektronikus hivatkozások (linkek) révén korlátlan számú kapcsolat hozható létre. Ezek lehetnek opcionálisak vagy kötelezők, rejtettek vagy explicitek, időzítettek, véletlenszerűek, vagy számos más módon programozottak. Ezt a lehetőséget, illetve az ilyen módon megszervezett információkomplexumot hívjuk hipertextnek.”²⁵ Mindehhez gyorsan tegyük hozzá, hogy a hipertextualitás a papíralapú szövegekben az elektronikussal analóg módon működik, mindössze az elektronikus szövegek terjedése és új lehetőségei terelték a fogalmat a számítógépes szöveguniverzum körébe.²⁶ A hagyó-

²⁴ GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1-2. 85.

²⁵ KAPPANYOS András, *Hipertext. „A számítógép és a humán tudományok”*, Helikon, 2004/3. 303-304. A hipertext Landow-féle meghatározása szintén segítségünkre lehet: „A hypertext dokumentumrendszer, mely egyszerre a szerző eszköze és az olvasó médiuma, lehetővé teszi, hogy az egyes szerzők vagy a szerzők egy csoportja összekapcsoljon [link] különböző információkat, útvonalakat készítsen az azokkal összefüggésben álló anyag korpuszán keresztül, magyarázattal lásson el meglévő szövegeket, és jegyzeteket készítsen, melyek a bibliográfiai adatokhoz vagy a hivatkozott szöveg korpuszához vezetik az olvasót...” LANDOW, George P., *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?* = <http://www.artpool.hu/hypermedia/jegyzetek.html#George>

²⁶ „A tartalomjegyzék, a lábjegyzet, a keresztreferencia, a névmutató elektronikus környezetben is ugyanúgy működik, mint papíron, csak éppen virtuális és automatizált, [...]. A külső kapcsolatok (idézet,

mányos, papíralapú szövegekben a „link” szintén jelen van, de a linkre való kattintással előhívható szöveg nincs, tehát tényleges szövegrészeket irányába nem téríti el az olvasót, viszont oly módon mégis felfüggesztheti az adott szöveg olvasását, legalábbis irodalomtörténeti munkák esetében, hogy felidézeti, előtérbe „helyezi” a megidézett szöveget.²⁷

Ily módon *Az európai irodalom történetében* a szerzők neve és a műcímek olyan szövegbeli egységeknek, lexiáknak²⁸ foghatók fel, melyekből egyrészt maga a „főszöveg” (irodalomtörténet) építkezik, s melyek a számítógépes linkekhez (hipertextekhez) hasonlóan új szöveg univerzumokat nyitnak meg és kapcsolnak egymáshoz, ún. „belső átjárók”, amelyek a szövegek különböző részeit és a megidézett szövegeket kötik egymáshoz. Babits esetében a műcímekkel (olykor csak alkotók nevével) (metonimikusan) megidézett szövegek megtörik a szöveg linearitását, melyet a hipertextjelenség legfontosabb jegyeként tart számon a szakirodalom, új dimenziót, kiterjedést nyitnak a szövegbe. Babits irodalomtörténete alkotókat, szövegeket társít egymáshoz, melyek a felidézett szövegek számtalan, újféle kapcsolódását eredményezik, csomópontokat, elágazásokat generálnak, s ezáltal új kontextusok, szemantikai lehetőségek is létrejönnek. Landow hangsúlyozza ezt: az összekapcsolásból eredő új kontextusoknak köszönhetően a szövegek „elvesztik „egyedülálló jellegüket” és „különállóságukat””.²⁹ Az elbeszélő részéről, ahogy erre már utaltunk, és még a dolgozat számos helyén utalni is fogunk, teljesen érthető és a mű célkitűzéseivel összhangban áll ez az egységesítő, mindent mindennel társító magatartás, a befogadóra nézve mindez azonban többféle következménnyel is jár: a „linkek” társításából fakadó újfajta szemant-

asszociáció, allúzió, paródia, meta- és paratextusok stb.) is modellezhető és automatizálható az elektronikus közegben.” = KAPPANYOS, *i.m.*, 307.

²⁷ „A hypertext, amely egy alapvetően intertextuális rendszer, alkalmas az intertextualitás olyan módon történő előtérbe helyezésére, melyre a könyvben az oldalakhoz kötött szöveg nem képes. Már láttuk, hogy a tudományos tanulmányok és könyvek nem elektronikus formában egyértelmű példával szolgálnak az explicit hypertextualitásra. Ezzel szemben bármely irodalmi mű - ezt a kategóriát itt a gondolatmenet kedvéért és takarékosági okokból a lehető legönkényesebb módon a „magas” irodalomnak arra a fajtájára szűkítem, amit az egyetemen olvasunk és tanítunk - az implicit hypertextualitás példája, nem elektronikus formában.” LANDOW, *i.m.*, (kiemelés V.B.)

²⁸ „Csillagokká repesztjük szét tehát a szöveget, megrengetjük, akár egy kisebb földrengés, hogy szétessen a jelentés olyan darabjaira, melyeknek az olvasás csak a tovaördülő mondatokban, az elbeszélés folyékony szövegében, a hétköznapi nyelv nagy természetességében észrevehetetlenül egybeforrta sima felszínét érzékeli. A vezérjelentőt egymásra következő rövid töredékek sorozatára szabdadjuk, melyeket itt *lexiáknak* nevezünk, lévén az olvasás egységeiről szó.” BARTHES, Roland, *S/Z*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 25-26.

²⁹ LANDOW, George P., *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore und London, Johns Hopkins University Press, 1997, 65. és 82. (Simanowski angolul idézi Landow „uniqueness” és „discreteness” szóhasználatát, de a szöveg fordítója (NÉMEDI Andrea) magyarra fordítja a kifejezéseket.) SIMANOWSKI, *i.m.*, 390.

tizálódáskor egyszerre mindig csak két „cédula” kapcsolatáról van szó. De mivel a társítások folyamatosan bővülnek, lánc- és hálószerű viszonyokká szerveződnek, rengeteg új „ablak”, kapcsolódási pont tárul fel. „Bonyolódik a helyzet, ha az összekapcsolást a bilaterális viszonyon túl akarjuk értelmesen megszervezni. Ekkor könnyen elveszíthetjük az áttekintést, hiszen az exponenciálisan növekvő navigációs alternatívák olyan nagy számú kapcsolathoz vezetnek, hogy az aktuális szöveget, amelyet az olvasó a virtuális szövegekből generál, annak konkrétságában a szerző már nem láthatja előre.”³⁰ De nemcsak a szerző-elbeszélő, hanem maga a befogadó is számtalan útvonalat járhat be Babits szövegében, szövege kapcsán saját irodalmi jártasságától, olvasottságától függően. A hipertext olvasása tulajdonképpen végtelen művelet, még akkor is, ha a „más” szövegeket megnyitó lexiák, az elektronikus formától eltérően, a papíralapú szöveg korlátaiból adódóan mindig ugyanolyan sorrendben nyílnak meg. Babits története megadja ezt a végtelenség-érzetet, hiszen a történet különböző helyein megtett, akár a történet későbbi helyén megismételt irodalmi párhuzamok mindig a megidézett alkotók más-más szövegeit, szövegrészleteit, alkotói jegyeit elevenítik meg, bővítik újabb jelentésekkel, ezáltal át/újraértelmezik korábbi szöveghelyeket, így a befogadás irányai és az értelemtulajdonítás aktusai a végtelen felé tartanak. Tehát a szöveg befogadásának nincsenek lezárt szakaszai, „kitárgyalt” témái, „elhagyott” korszakai, bármelyik (szövegbeli) pillanat két távoli időpont, alkotó együttállását, új kontextusát „eredményezheti”. És akkor az újraolvasás műveletével még nem is számoltunk.

Mindez az olvasóra rótt összetett feladatokon túl a befogadó és az elbeszélő viszonyára és ismét az utóbbinak fontos szerepére figyelmeztet. Kétféle szempontból közelíthetünk: egyrészt az elbeszélői tevékenység jelentőségét mutatja, hogy „az olvasó navigációs szabadsága csak a szerző által elhelyezett linkeken belül létezik”.³¹ A befogadás útjainak nagyszámú variációját a befogadó, de végső (szélső) kereteit az elbeszélő szabja meg. Babits elbeszélője társításaival, azonosításaival beszűkíti, mederbe tereli a befogadó szabad társításait, konnotációs tevékenységét, „a szerző által elhelyezett linkek rátelepednek az olvasó asszociációs lehetőségeire. [...] Mivel ezek mint manifesztált vonatkozások a szövegben erőteljesebben vannak jelen, mint az olvasó által virtuálisan gyártott asszociációk, és mivel a link hangosabban szólít, mint a belső hang, végül is a szerző által programozott intertextualitás uralja a szöveget és a

³⁰ *I.m.*, 400.

³¹ *I.m.*, 402.

receptiót: „a szerző annotációi felülírják az olvasó konnotációit”.³² Ugyanakkor – és másrészt – a szerző-elbeszélő társításainak nyomon követése lehet „kellemes” tevékenység is, a hosszú bolyongás alanyának útítársául szegődhetünk. Továbbá ez a fajta irodalomszemlélet felszabadító is lehet, a befogadót is újabb asszociációkra ösztönözheti, aki az elbeszélő által felkínált kapcsolódási lehetőségek, „ugrópontok” nyomán bátrabban hozza létre saját társításait.

A hipertextualitással foglalkozó elméleti írások a hipertextek sokaságát működtető szövegek középpont-nélküliségét hangsúlyozzák, a szövegek hálójában való előrehaladás folyamatosan írja és helyezi át a fókuszot, vagy akár a szöveg szervező elvét is. „[A] hypertext olyan korlátlanul újraközéppontozható rendszerként szolgál, melynek ideiglenes fókuszpontját az olvasó jelöli ki.”³³ Babits szempontjából a hipertexteknek ez a tulajdonsága annyiban tűnik fontosnak, hogy a fókuszáthelyezéseket nem (csak) a befogadó teszi meg, hanem maga az elbeszélő kezdeményezi folyamatos társításaival. Azonban Babits metafora-, hasonlathálóit, azonosításait jobban megvizsgálva a mű egészét „keresztül-kasul” átszövő hálózat végül mindig ugyanazokhoz az alkotókhöz, értékekhez, ugyanazokhoz a lényeges csomópontokhoz érkezik. Tehát Babitsnál a nagyszámú azonosításból eredő középpont-áthelyeződés, hangsúlyok eltolódása mindig ideiglenes, a mű egészét tekintve funkciója az, hogy a széttartó jelenségeket, szálakat az egységes áram, az „európai Szellem” körébe vonja, és kedvenc alkotóihoz (Dante, Shakespeare, Goethe, Baudelaire stb.) vezesse vissza.

Az *európai irodalom történetének* elbeszélőjét vizsgálva tehát szubjektív, de szubjektivitását többféle módon (egy- és harmadik személyű beszédmód dinamizmusa, értékítéleteit hol deklaráló, hol relativizáló, irodalomtörténeti áthallásait exponáló stb.) artikuláló, nem mindentudó, a világirodalom fogalmát, értékrendjét és a befogadó asszociációit keretek között tartó, az egész történetet többféle módon uraló, hangsúlyosan „alakot” öltő narrátorról beszélhetünk. Ez az irodalomtörténeti munkákban kevésbé megszokott, a szöveg narrátorát előtérbe helyező elbeszélői pozíció – és ennek különféle értelmezései – nagyban hozzájárul, hogy Babits művét kivonjuk az irodalomtörténet műfaját vizsgáló szempontrendszerből és különböző szépirodalmi elbeszélőszerkezetek felőli vizsgálatba vonjuk be. Így az elbeszélő alakjának, artikuláló-

³² *I.m.*, 391-392. Belső idézet: MATUSSEK, Peter, *Hypomnemata und Hypermedia. Erinnerung im Medienwechsel: die platonische Dialogtechnik und ihre digitalen Amplifikationen*, DVjS, 1998. 72. évf. különszám, 275.

³³ LANDOW, *i.m.*

dásának, történetéhez való viszonyának és az ezekből eredő jelentéskonstrukcióknak (nagyepikai elbeszélőszervezetek keretében történő) vizsgálata a következő fejezetekben folytatódik.

3. Nagyepikai elbeszélőszerkezetek

A narrativista történetfilozófia a történetírás irodalmi természetét helyezi előtérbe. Elméleti megközelítése szerint a valós eseménysorok – adatok, események, tények – önmagukban még nem narratívumok, hanem elbeszélői és egyben értelmezői stratégiák alkalmazásával válnak azzá. A történeti munka szerkezete tehát nem a múlt rekonstrukciójának, hanem alkotó poétikai eljárásnak az eredménye. White metatörténeti munkája azt vizsgálta,¹ milyen megértési, értelemtulajdonítási folyamatok találhatók a különféle történeti beszédmódok mögött. White szerint a krónika műfaj felől a történetírás felé elmozdulás a cselekményesítés műveletével léphető meg, a történetírók (és történetbefogadók) a tényeket különböző típusú cselekményszerkezetek alkotórészeként értelmezik, az „eseményeket történetté *alakítják*, mégpedig úgy, hogy egy részüket háttérbe szorítják vagy alárendelik, más részüket kiemelik, karaktert adnak nekik, motívumokat ismételnak, váltogatják a hangszínt és a szempontokat, eltérő leíró stratégiákat alkalmaznak, vagyis használják mindazokat a technikákat, amelyeket egy regény vagy színdarab cselekményesítésekor megszoktunk”.² White Northrop Frye³ modelljét követve négy alapvető cselekményesítési módot különít el: románcosat, tragikust, komikust, szatirikust. Így tehát a történet fajtája, műfaji „ikonszerűsége” egy bizonyos recepciós attitűd érvényesítése, és nem a történelmi helyzetekben, eseményekben eleve adott inherens jelentések megmutatkozása. „Az, hogy egy adott történelmi helyzet milyen konfigurációt kap, a történész azon finom képességén múlik, hogy egy meghatározott cselekményszerkezetet hogyan párosít össze a történelmi eseményeknek azzal a csoportjával, melynek sajátos jelentést kíván adni. Ez egy alapvetően irodalmi, azaz regényírói művelet.”⁴ Az ily módon különböző cselekményszerkezetekkel „ellátott” történelmi narratívákat így olyan kiterjesztett metaforáknak, szimbolikus szerkezeteknek is tekinthetjük,⁵ amelyek irányt mutatnak nekünk, „hogy

¹ WHITE, Hayden, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimor – London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

² WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 74.

³ FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája, Négy esszé*, Bp., Helikon Kiadó, 1998.

⁴ WHITE, 1997, 76-77.

⁵ Ankersmit szintén a történeti narratívák metaforikus vonását emeli ki: „[e]gy történeti narratíva csak annyiban történeti narratíva, amennyiben (metaforikus) jelentése a maga teljességében meghaladja a benne foglalt egyedi állítások összegének (szó szerinti) jelentését. Ezért az, hogy mi tekinthető történeti narratívának, fokozatok különbsége.” ANKERSMIT, Frank R., *Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000, 118. Szintén Ankersmit a tópusra épülő narratívát eleve metaforikusnak tartja: „A történeti narratíva

megtaláljuk az események szerkezetének az irodalmi hagyományban rejlő *ikonját*⁶, és amelyek a bennük leírt eseményeket olyan formákhoz teszik hasonlókká, amelyeket már jól ismerünk saját irodalmi hagyományunkból.

A történetírás és ezen belül az irodalomtörténet-írás cselekményesítő eljárásai azonban nemcsak a White-Frye-féle tipológiára egyszerűsíthetők le,⁷ amelyek leginkább elbeszélési irányokat, sejthető végkicsengéseket, alapvető elbeszélői attitűdöket érzékeltetnek, hanem kapcsolatba hozhatók – többségében nagyepikai – szépirodalmi elbeszélőformákkal, műfaji jegyekkel is, melyekben a fent említett négyféle alaptípus összetettebben, az elmondott eseményekhez, a megjelenített hősökhöz való elbeszélői magatartás, időkezelés, folyamatteremtő eljárások, világértelmezés, nyitott-zárt struktúra stb. szövedékesebb kontextusában jelenik meg.

Jelen fejezet arra vállalkozik, hogy megmutassa, melyek azok a Babits-művel, *Az európai irodalom történetével* kontextusba hozható nagyepikai elbeszélőszerkezetek, amelyek új, az eddigi recepcióban csak jelzésszerűen érintett értelmezési tartományokat nyitnak meg e művel kapcsolatban. Amikor azt vizsgáljuk, hogy Babits milyen intenciókkal, világnézeti háttérrel, elbeszélői magatartással és pozícióból, milyen cselekményépítési eljárásokat, hőtípusokat és idődimenziókat felhasználva „építi fel” művét, *Az európai irodalom története* több nagyepikai formával is összefüggésbe hozható. A felmerülő *grands récits* közül első ránézésre az (ön)vallomás műfaja tűnik kézenfekvőnek az egyes szám első személyű elbeszélő irodalomtörténetekben kevésbé megszokott jelenléte, erőteljesen hangsúlyozott szubjektivitása miatt. *Az európai irodalom történetét* tekinthetjük egy sajátos vallomásnak, melyben az alkotó nem hétköznapi módon idézi fel identitásának meghatározóit: egyfajta emlékezés ez, *mémoire*-nak és *confession*nak különös keveréke, mely egyidejűleg tárja fel a már önmagát teljes mértékben kialakított Ént és az Én kialakulását kijelölő „útvonalat.” Saját (irodalom)történetének emlékezetével és az emlékezés fontos állomásainak, alakjainak megjelenítésével vállalja fel sokadszor, erősíti meg magának és a befogadónak a jelen által (meg)fenyegetett identitását.

állításaink mindig kettős funkciója van: 1) a múlt leírása; 2) a múlt egy sajátos narratív értelmezésének meghatározás, kijelölése. Logikailag mind a történeti narratíva, mind a metafora két elemből áll: 1) a leírásból; 2) egy (metaforikus) nézőpont kijelöléséből. A történeti narratíva egy meghosszabbított metafora.” ANKERSMIT, Frank R., *History and Tropology, The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley, 1994. Ankersmitet idézi: KISANTAL Tamás – SZEBERÉNYI Gábor, *Hayden White „hasznáról és káráról”*, Aetas, 2001/1. 124.

⁶ WHITE, 1997, 82.

⁷ Ahogy erre és a narrativista történetfilozófia „hiányosságaira” már a *Bevezető*ben is utaltunk.

Az egyéni és kollektív (nemzeti és európai) identitás megőrzése céljából az örök „értékek” vindikációjaként bejárt út, az európai irodalom kezdeteihez, alapítóihoz, legnagyobbjaihoz visszanyúló és mindent ezekhez mérő (töbnyire) múltból szóló monologikus elbeszélés, az emberi léptékek és az áhítatos elbeszélő-utód fölé emelt örök értékekkel, halhatatlansággal rendelkező hősök alakjainak kibontása sok szempontból az eposz műfajához közelíti *Az európai irodalom történetét*. Az eposz műfaji jegyeinek, világképének vizsgálata, különösen az első kötet bevezető fejezetei és az első kötet egységes Szellemet hangsúlyozó, a hanyatlás jeleitől még mentes korszakai kapcsán bizonyul termékenynek Babits irodalomtörténetével kapcsolatban. Azonban az előrehaladó és folyamatosan hanyatló, felbomló folyamat, az elbeszélő által is konstatált kényszerű perspektívaváltás a mű második felében egyre inkább háttérbe szorítja az eposzi jellegzetességeket, és felerősíti a mű első felével is érintkező, de különösen a műegész haladási irányát és végkiteljesedését jellemző regényepikárai jegyeket.

3.1. Az európai irodalom története mint (nemzeti) eposz

Az irodalomtörténet mint a (nemzeti) eposz helyettesítője, folytatása, műfaji transzformációja, – ez a gondolat egyáltalán nem idegen a magyar irodalomtörténet-írás tudománytörténeti recepciójától. A XIX. század első harmadában kibontakozó, a nemzeti irodalom létrejöttét és megerősödését igénylő irodalmi élet a (egy) nemzeti (eredet) eposz létrejöttétől várta a nemzeti öntudat megszilárdítását és elmélyítését, ugyanakkor már óvatos kételyek is felmerültek a műfaj korszerűségével kapcsolatban.⁸ A hagyományos – mondhatni archaikus – verses eposz műfajának XIX. század közepére kiüresedett formáit, és – mindenféle kísérletek ellenére – a nemzeti eposz megszületésének hiányát más elbeszélő-struktúrák igyekeztek és látszottak betölteni és folytatni. Az eposz nagyszabású, cselekményes – többnyire múltra irányuló – fabulájú, sokszereplős, nagyepikai műfajának pozícióját a magyar regény, ezen belül is a történelmi regény *látszott* átvenni, amely éppen az eposzforma kiüresedésével, a nemzeti eposz megalkotásának kudarcával és mindezen jelenségek felismerésével egy időben bontakozott ki. A történelmi regény eposzhiány-betöltő szerepe azonban valóban mindössze *látszat*, mivel a magyar történelmi regény különböző megvalósulásai inkább csupán ösztönzést, ihletet meríthettek az eposz műfajától saját műfaji kibontakozásukhoz, ám a nemzeti irodalomban fő helyet betöltendő eposzi „feladatokat” kevésbé hordozhatták.⁹ A magyar nép hiányzó nemzeti eposzát olyan (nemzeti) identitást meghatározó elbeszélésként határozhatjuk meg, „amely a közösséget reprezentálni hivatott szöveg segítségével, történelmi és mitikus elbeszélés révén a közösség alapértékeit a belátható történelem kezdetéig vezeti vissza, mégpedig kettős *vindikációjuk* szándékával, vagyis földi érvelésű indoklásukon túl egyszersmind *transzcendens igazolásukat* sugallva”.¹⁰ (kiemelés V.B.) A XIX. század irodalmárai a vágyott eposz (vagy az ezt helyettesítő mű) vindikáció általi közösségi (ön)igazoló jellegét a kiemelt műfaji szereppel összhangban a theodicaea valaha egyházi feladatával

⁸ Pl. vö. TOLDY Ferenc, *Aesthetikai levelek Vörösmarty epicus munkáiról* (1826-27) = *Toldy Ferenc kritikai berke. 1826-1836.* Bp., Ráth, 1874. ill. Uő, *Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról*, Figyelmező, 1839/21.; *Arany János levele Szilágyi Istvánnak, 1847. április 2.* = *Arany János összes művei*, XV. s.a.r. SÁFRÁN Györgyi, Bp., Akadémiai Kiadó, 1975.

⁹ IMRE László, *Eposz és történelmi regény, Az irodalomfejlődés nemzeti paradigmájához*, Hittel, 1995/10. című tanulmányának végkicsengése, hogy a történelmi regény átvehetné az eposz funkcióját, de mégsem teszi ezt. Továbbá ugyanerről vö. IMRE László, *Az eposzt pótolhatónak mutató, de funkcióit csak kis mértékben átvállaló műfaj: a történelmi regény* = Uő, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Csokonai Könyvtár, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

¹⁰ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése, Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, 2004, 358.

kiegészülve képzelhették el, mely a befogadó számára azt sugallja, hogy minden bajok és nyomorúságok ellenére a nemzet sorsa a mindenható és tökéletes Isten kezében van, ezért „csüggedni kishitűség, lázongani bűn, és békétlenségén mindenkinek úrrá kell lennie”.¹¹ Ehhez kapcsolódik a magyar költészeti hagyományban Kölcsey *Hymnusa* óta erőteljesen megszólaló, a XIX. század irodalmában jelentős szerepet betöltő paraklétozsi¹² szerepvállalás, mely egy esetlegesen készülő eposzi mű elbeszélőjére igazoló-békítő szándékának szinte kötelező szerepét róná. Kölcseynek nagy szerepe volt abban, hogy a magyar irodalomban a költői szerep szakralizálódott, a magasztos eposzi funkciók egy részét a tágabb értelemben vett költészet vállalta magára; a transzcendens ihletésű költő többféle alakváltozata jelent meg a korban: szent, mártír, próféta, vatesz, s ezek később más műfajokba is továbbgyűrűztek. Ezek a (el)beszélői szerepek még a XX. században is számos esetben, többek között Adynál, Babitsnál is, meghatározzák a költői magatartás önértelmezését.

Látható, hogy mindezeket a magasztos funkciókat a regény nem vette/vehette át az eposztól. A prózában írott regény műfaji meghatározásai minden esetben a transzcendenssel szemben az evilágiságot, hétköznapiságot, az isteni hősökkel szemben a halandó, elbeszélővel egyenrangú alakok jelenlétét hangsúlyozzák, a magasztos, monologikus beszédmóddal szemben a „többnyelvűség”, nevetés, ironia jelenlétét.¹³ A két műfaj elkülönít(ül)ésében „az eposz nemzeti, illetve a regény társadalmi célzata közti eltérés tudatosítása” is nagy szerepet kapott, mivel „a nemzet fogalma maga is szakralizálódott, s így eleve összeillett a szakrális irodalomfelfogással, a társadalomé azonban nem; társadalmi témát az irodalomban nehezebb volt transzcendens fénybe emelni, főként egy olyan műfajban, melynek szereplői, eltérően az eposzéitól, *nem*

¹¹ *I.m.*, 369.

¹² A görög paraklétoz szót *János evangéliuma* (Ján. 14,26, 15,26) a Szent Szellem egyik beszélő tulajdonneveként használja. A *para* szóelem jelentése: mellett, mellé, a *klétosz* jelentése hívott, a *kaleó*: hívni szóból származik; így a paraklétoz pontos jelentése: „melléhívott”. Ennek a kifejezésnek a görög köznyelvben elsősorban jogi jellege volt. A bíróság elé állított vádlott görögül *enklétosz*, azaz „behívott”, „beidézett”, paraklétozsnak pedig a vádlott mellé hívott védőügyvédet nevezték. János tehát ennek a szónak a használatával arra is utal, hogy a hívők, Jézus tanítványai ebben a világban a vádlott pozíciójába kerülhetnek, ám ebben a helyzetben a Szent Szellem ügyvédként áll mellettük, és védi őket a váddal szemben. Tehát Isten megigazító munkájára és a bűnbocsánatnak a közvetítésére utal a kifejezés. A paraklétoz szó többi jelentései: maga mellé hívott, segítségül hívott, meghívott személy, aki a másik (az őt hívó) mellett áll, aki megsajnál, megszán valakit; közbenjáró, védőügyvéd, segítő, pártfogó, szószóló, gyám, közvetítő, tanácsadó, vezető; aki bátorít, buzdít, vigasztal; aki kedvesen beszél, jó szót szól valakihez; aki sarkall, készlet, sürget valamire; aki kér, könyörög, esedezik valamiért, lelkére beszél valakinek; aki megkövetel, kíván valamit; aki int, megfedd, korrigál, felszólít.

¹³ Vö: BAHTYIN, Mihail: *Az eposz és a regény*, Literatura, 1995/4.; FRYE, Northrop, *i.m.*; LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető Kiadó, 1975.; POSZLER György, *A "polgári eposz" diadala és hanyatlása* = Uő, *A regény választottjai*, Bp., Korona Nova Kiadó, 1997.

isteni rendelésből cselekszenek”.¹⁴ Hasonló okokból a XIX. században népszerű verses regény szintén nem volt alkalmas az eposz közösségi szerepének átvételére, iróniája, öniróniája, komikus vagy életunt, kollektív célok helyett saját sorsukkal bíbelődő hősei megkérdőjelezték a hagyományos értékeket; a verses regények súlytalansága, könnyedsége nem fért össze az eposztól elvárt emelkedettséggel. Mindezek alapján az eposz továbbélését, a műfaj transzformációját más, az eposzi funkciókat megtartó nagyepikai szerkezetekben kell keresnünk.¹⁵

Dávidházi Péter¹⁶ irányította figyelmünket arra a szintén a XIX. század első harmadában kibontakozó műfaj(típus)ra, amely az eposzi hangvételt és a műfaj fő funkcióit, így elsősorban a nemzeti eredet vindikációját megtartva hoz létre egy – magyar viszonyok között – új elbeszélő-szerkezetet. „[A] XIX. század közepén a még korszerűsíteni próbált, de már rohamosan avuló eposz közösségerősítő (eredetmondával igazoló) funkcióját észrevétlenül átvette egy új, korszerűbb, tudományos nagyelbeszélés, a hitelesítés új (előpozitivist) normáinak megfelelő nemzeti irodalomtörténet mint az irodalomtudomány immár elsőszámú műfaja.” E ponton csatlakozunk Dávidházi művének alaptételéhez, miszerint „a közösségi funkciót a nemzeti irodalomtörténet a nemzeti eposztól kapta, amelynek úgyszólván helyébe lépett, hogy elvégezhesse a közösségnek továbbra is fontos igazolás és megerősítés feladatát”.¹⁷ Az irodalomtörténet mint műfaj csak attól az időponttól tolthat be eredetmondai szerepet, genealógián alapuló nemzet- és irodalomtudatot, amikor a historia litteraria kronológikus lexikonszerűségét átveszi az ok-okozati összefüggéseket megteremtő, a történet menetének narratív eljárásokkal kezdő és végpontot rajzoló történeti elbeszélés.¹⁸ Toldytól kezdve a nemzet narratív identitása már nemcsak szépirodalmi, hanem tudományos eredetmondában is elbeszélhető; a kettő kapcsolódása, *keresztződése*

¹⁴ DÁVIDHÁZI, 2004, 370.

¹⁵ „Olyan műfajra volt szükség, amely egyszerre transzcendens és világi, fenséges és okadatolható, eredetmonda és fejlődéstörténet. Ilyen műfaj azonban nem látszott a *szépirodalom* horizontján.” DÁVIDHÁZI Péter, *A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése*, Alföld, 1998/2. 67.

¹⁶ DÁVIDHÁZI, 2004.

¹⁷ *I.m.*, 29.

¹⁸ Dávidházi már a historia litteraria műfajának is tulajdonít vindikáló szerepet, az egyes szócikkeken belül: „A vindikáció törekvése a magyar irodalomtörténet-írás kezdeteitől megfigyelhető, sőt megjelenik már e narratív műfaj elődjénél, a XVIII. században dívó ún. historia literariákban,” DÁVIDHÁZI Péter, *A magyar irodalomtudomány Beöthy Kis-tükrében = Mesterek, tanítványok, Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1999, 537. Meglátásunk szerint a vindikáció gesztusa szorosan kötődik a nagyepikai elbeszélő-szerkezetekhez. „[A] történelmi írások magyarázó erejük egy részét abból merítik, hogy a *pusztá* krónikákból történeteket tudnak létrehozni; a krónikákból történeteket pedig azzal a művelettel lehet teremteni, melyet [...] „cselekményesítésnek” neveztem. Cselekményesítésen egyszerűen azt értem, hogy a krónikákban található tényeket meghatározott *típusú* cselekményszerkezetek alkotórészeiként kódolják”. WHITE, 1997, 73.

(Ricoeur) történetileg is levezethető. Dávidházi nyomán az (irodalom)történet-írás nagyműfaját a quintilianusi „carmen solutum” analógiájára „epos solutum”-nak, prózában írott eposznak tekinthetjük, mely nem más, mint a XIX. század közepére kiüresedő eposz műfaji transzformációja, azaz „tudományos alakváltozatban” való továbbélése, mely „a közösség narratív identitásának újfajta megerősítésével átvehette az eposz egyik legfontosabb közösséglélektani és ideológiai funkcióját, és az új idők követelményeinek megfelelően hitelesítéssel akarta megalapozni a nemzet [...] igazolását, sőt kiegészíteni a múlt örökségének kritikai felülvizsgálatával”.¹⁹

A XIX. század folyamán Toldytól kezdve, akinek nyomán és alapjain kibontakozik a magyar irodalomtörténet-írás, a nemzeti irodalomtörténet szerzőinek tevékenységében szinte kivétel nélkül megfigyelhető a vindikáció jelenléte és hagyományozódása, eleinte legfőképpen a nemzeti klasszicizmus kibontakozását és csúcspontjait megrajzoló munkákban (Toldy, Gyulai, Beöthy), a század végén, tágabb horizontot tekintve olyan irodalomtörténeti munkákban, amelyek a magyar irodalom helyét és rangját keresik az európai áramlatokban (Riedl, Péterfy és Arany).²⁰

A vindikáció mint „egy közösség vagy egyén (ön)igazolása ősi és mindmáig számos formában gyakorolt művelet; narratív ösváltozata az eredetmonda,” egyéb megvalósulásai az eposz, tanköltemény, teológiai vagy bölcséleti értekezés, vallási irat, történetfilozófiai mű, „műfajaitól [...] függetlenül mindig genealógia általi megerősítés, tehát lényegében az igazolandó származásának visszavezetése valami abszolút érvénnyel felruházott kezdetre”.²¹ Ez a kezdet az igazolandó tárgytól, gondolattól függően, és a bizonyítás sikerének érdekében nem „valódi”, hanem az elbeszélő által mesterségesen, önkényesen kijelölt kiindulópont. Az imént felsorolt műfajok, szövegtípusok „a vindikáció műveletét valamiféle igenlő nagyelbeszélés által végzik el, ennyiben rokonai egymásnak és a nemzeti irodalomtörténetnek, amely azonban bárhol utal a Gondviselés történelemformáló szerepére, közvetlenül már nem Istent, hanem a nemzeti közösséget és kultúrát akarja igazolni, mégpedig egy új módszertanú tudomány hitelesítő erejével. Műfajrokonaihoz hasonlóan a nemzeti irodalomtörténet mint tudományosnak szánt nagyelbeszélés is szolgál valamire, mégpedig nem csupán

¹⁹ DÁVIDHÁZI, 2004, 357-358.

²⁰ Vö. KENYERES Zoltán, *Irodalom, történet, írás*, Bp., Anonymus Kiadó, 1995.

²¹ DÁVIDHÁZI, 2004, 23-24.

arra, hogy elmondja az igazságot, hanem hogy az elmondással igazoljon”,²² és az elmondás által legitimáljon.

A homéroszi-vergiliusi műfaj kettős szerepet tölt be, egyrészt a (egy) nemzet születését, eredetét dokumentálja, ugyanakkor az összeurópai kultúra alapját is adja; az európai irodalomban minden jelentős nemzeti irodalommal rendelkező, vagy az európai kultúrához tartozni vágyó nemzet előbb vagy utóbb létrehozta az antik mintára (is) épülő nemzeti eposzát. A magyar irodalmi életnek igénye volt a nemzeti eposz létrejöttére, amely nemcsak egy nemzet létrejöttének, fennmaradásának történetét és ezáltal identitásának öngazolását mondaná el, hanem egyúttal az „európai kultúrákhoz és nemzetekhez való viszonyában határoz[hatná] meg a magyarság lehetőségeit és feladatait, illetve olyan erényeket és funkciókat kér[hetne] számon a magyarságon, amelyek révén egyenrangú tagja lehetne az európai népek közösségének”;²³ továbbá ily módon lehetőség nyílna arra is, hogy a magyarság „európai rangú” irodalomként gondolhassa el magát, és mint ilyen, európai társaihoz hasonlóan nemzeti eposzban(szal) jelölje ki nemzeti gyökereit és narratív identitását.

Babits európai irodalomtörténete XIX. századi rokonaihoz hasonlóan szintén hordozza a fent ismertetett magasztos eposzi funkciókat. Az *európai irodalom története* elsősorban a mű első fejezeteiben kitűzött és a mű folyamán implicite kibontakozó intencióiban, tartalmi vonásaiban és beszédmódjában mutat rokonságot az eposz műfajával és a magyar irodalomtörténet-írás „eposzi” vonulatával. A mű értelmezésének végső konklúzióját azonban nem ragadhatjuk meg kizárólag az eposz műfajleírása alapján, mivel az eposzi elbeszélőszerkezettel közös jegyek a mű végére részben meggyengülnek, részben érvénytelenednek és felszámolódnak, és más epikai műfajok vonásaival keverednek, egészülnek ki.

Arany leveleinek és tanulmányainak sokasága tanúskodik arról, hogy minden vonzódása ellenére ő maga is túlhaladottnak érezte az eposzírást a XIX. század közepén („nem chimaera-e *nép-epost* gondolni?”²⁴). A műfaj avultságára Babits maga is utal Arany és Tennyson kapcsán: „Feltámasztani az eposzt: nem volt ez túlságosan is *korszerűtlen* feladat? De ugyanakkor gondolt Tennyson is ilyesmire. [...] Igaz, a mondák nem éltek már a „nép száján”. [...] S ami a *korszerűtlenséget* illeti: Vergilius

²² *I.m.*, 24.

²³ IMRE, 1995, 85.

²⁴ Arany János levele Szilágyi Istvánnak, 1847. április 2., *i.m.*, 77.

sem naiv és hívő korban írta eposzát. Hanem egy haladó és a fejlődés csúcsára jutott korban. Nem hasonlít-e például a Tennyson helyzete egy kicsit a Vergiliushoz?”²⁵ (kiemelések V.B.) Ugyanígy tartja Babits korszerűtlen vállalkozásnak az irodalomtörténet-írást, a „világirodalomnak, mint egy hagyományos egységnek, képét megrajzolni egyáltalán nem modern feladat. Aki ma erre vállalkozik, tisztában kell lennie azzal, hogy törekvése konzervatív [...]. Világirodalom-történetet írni *sohasem volt korszerűtlenebb.*” (EIT, 8.) (kiemelés V.B.) Korszerűtlen, mert úgy véli, saját korának újító áramlatai csakis a hagyománytól való elszakadást, a közös áramtól való különbözőséget tűzik ki célul. A Babits által megálmodott irodalomtörténet pedig éppen az európai örök értékek, hagyományok, gyökerek feltárására, megmutatására és ezeknek példaszerűvé, értékmérővé emelésére vállalkozna. *Az európai irodalom története* a XIX. századi magyar irodalomtörténetek többségével ellentétben nem az önmagába zárt nemzeti irodalom eredetének és fejlődésének öngazolását, hanem európai horizontokba beágyazva, az egész kontinens irodalmi értékeinek és kultúrhagyományának vindikációját végzi el; s ezzel együtt, a folyamatba beillesztve, a magyar irodalom kiemelt alkotóinak, műveinek értékelését – nem mellesleg az elbeszélő saját identitásának felépítését – is végrehajtja. Így Babits műve egyszerre vállalja fel az egységes európai kultúra és a magyar (nemzeti) irodalom érdekeinek „korszerűtlen” védelmét.

A nemzeti irodalom világirodalmi szerepének kérdése már 1913-ban, a *Magyar irodalom* című tanulmányban is foglalkoztatja a szerzőt,²⁶ az európai kultúra, beleértve a magyar is, hagyományos értékeinek megőrzéséért felszólaló paraklétszi szerep különféle változatai *Az írástudók árulásában* (1928), az *Ezüstkorban* (1930) és *Az európai irodalom története* keletkezését környező és követő években Babits költészetében is tetten érhetők. A paraklétszi szerep hagyománya „olyasvalakit kívánt, akinek egyaránt jussa van a földhöz és az éghez, aki ráadásul egyszerre írás- és törvénytudó (a rábeszéléshez ösztönös vagy tanult retorikai képességre van szükség, vagyis a szavak emberére, a tárgyalás lefolytatásához ezenkívül a jogi előírások és transzcendens parancsok ismeretére), végül aki maga büntelen volt, amíg a közösséggel azonosulva

²⁵ BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 392-393.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

²⁶ Két kérdés van: 1. „milyen a magyar irodalom *tényleges* szerepe és elfogadottsága a világirodalomban jelenleg – és milyen volt az irodalomtörténeten keresztül?” 2. „milyen szerepre és elfogadottságra volna *joga* – elfogulatlanul és *tisztán irodalmi szempontok szerint?*” BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, I. 364.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám.

annak bűneit magára nem vette”.²⁷ A két világháború közötti helyzet a XIX. század óta meglévő nemzeti-irodalmi hivatástudat továbbélését „az irodalom létkérdésekben való érdekeltségét, *nemzeti-váteszi* pozícióját, morális társadalmi státusát nem gyengíti, inkább felerősíti”.²⁸ (kiemelés V.B.) Érthető, hogy a 20-as évek második, 30-as évek első felében Babits szükségesnek érezte egy olyan írástudói szerep felvállalását, amelynek legfőbb feladata a közvetítő példaadás, a „bűnös kor partikularizmusának szellemi korlátozása”, a kor értékválságának felismertetése és az európai kultúra egységének megőrzése. Az eposz s így az irodalomtörténet funkciója tehát „nem a meglévő világszemlélet bővítésére vagy megváltoztatására irányul, hanem ennek megerősítésére és továbbadására, vagyis affirmatív jellegű. Célja, hogy a mindenkori újabb nemzedékeket beavassa a benne megjelenő világ – vagyis a világ – rendjébe.”²⁹ Az eposzhoz hasonlóan a kulturális értékeket őrző irodalomtörténet elbeszélője is a múltba vetíti a közösség jövője számára kívánt/vágyott értékeket. Az eposzi abszolút múlt értékrendjének megőrzése, az ebbe a „rendbe” való beavatás az (ókori) eposz „alapvető alkotó képessége és ereje”; ezért a megőrzés az emlékezés, s nem a megismerés aktusait vonja magával. „Így volt, és ezt megváltoztatni nem lehet; a múlt hagyománya szent.”³⁰ Az eposzt konstituáló emlékezettel szemben a tapasztalat és a megismerés a regény műfaját fogja majd meghatározni. Ez a megőrző-felidéző szerep – „még egyszer, röviden, lejegyezni azt, amit elfeledni kezdünk, s palackba dobni az ismeretlen jövő számára” (EIT, 13.) – egészül ki a magyar irodalomtörténet-írásban és Babits művében is a szószólói, pártfogói tevékenységgel.

Babits irodalomtörténetének esetében a közbenjárói beszédhelyzettel együtt járó szenvedélyesség, szónokiasság, igazoló szándék, mely alapvetően szembenáll az irodalomtörténetektől hagyományosan elvárt tudományos tárgyilagossággal, azért nem okoz feszültséget, mert a szerző propozícióbeli célkitűzései a szubjektivitás érvényesítése jegyében éppen ennek az objektív tudományosságnak számonkérhetőségét számolják fel. Így a szószólói szerep idegen eredetű elnevezései, a *paraklétosz* és *advocatus* közös jelentésű előtagjai kevésbé vezetnek ahhoz a fura kettőséghez, mely

²⁷ DÁVIDHÁZI Péter, *A Hymnus paraklétoszi hagyománya = Uő, Per passivam resistentiam, Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum Kiadó, 1988, 105.

²⁸ POSZLER György, *Illúzió és értelem = Uő, Esmék – Esmények – Nosztalgiák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989, 341.

²⁹ S. VARGA Pál, *A pásztortűz lángja, Az eposz és a regény őrségváltásának néhány vonása a magyar irodalomban*, Hittel, 1999/7. 90.

³⁰ Vö. BAHTYIN, *i.m.*, 338-339. „Ábrázolni, művészi szóval megörökíteni csak azt lehet és kell, ami méltó az emlékezésre, amit meg kell őrizni az utódok emlékezetében; az utódok számára megteremtődik a kép, és ez a kép az utódok előre sejtett távlati síkjában formálódik.” *I.m.*, 341.

„az egész XIX. század folyamán ingadozik a közbenjárói szerepmintának megfelelő transzcendens [és retorikájában szakralizálódó], illetve a szaktudományosodás által megkívánt világi nézőpont [és tárgyilagos(abb) hangvétel] között”.³¹ Ez a „zavaró” kettősség továbbhagyományozódik a XX. század történeti munkáiba is, de Babitsnál az imént említett ok miatt nem okoz szembetűnő polémiát.

Babits elbeszélőjének paraklétszi szerepe az esszé műfaja felől is megközelíthető, egy pillanatra átengedve a helyet a Babits-recepció általánosan ismert tételének, mely *Az európai irodalom történetének* esszé-jellegét emeli ki: Margittai Gábor – Epstejn nyomán³² – az esszé és mítosz közös vonásaként, az esszé létmegértési módozatainak archaikus teljességigényét kiemelve, Babits esszéinek paraklétszi közvetítőszeréről beszél, az esszéíró „valamiféle tragikus félisteni helyzetben van, közvetítő az isteni és az emberi világok között, isteni szemszögből az emberi jelenségek patrónusa, emberi szemszögből viszont olyasvalaki, akit az égi hatalmak a logosz erejével ruháztak föl, akár a látnoki költőt”.³³

A kultúravédelmi, nemzetvédelmi vindikáció szándéka azért is fér össze a szószólói beszédmód emelkedettségével, érzelmi telítettségével, szubjektivitásával, mert *Az európai irodalom történetében* felvállalt feladatok (irodalom)tudományon kívüli területekhez, morálfilozófiai, krizeológiai kérdésekhez, vezetnek; a szaktudományon kívüli szempontok felbukkanása (irodalom)történeti munkákban nem egyedülálló jelenség a két világháború közötti irodalomtörténet-írásban (és korábban sem); a világnézetben, elméleti háttérben, módszertani megközelítésben egymástól különböző irodalomtörténeti irányok egyetlen közös pontban találkoznak: a (nemzeti) kultúra helyreállításának igényében. Babits elméleti olvasottsága és jártassága ellenére sem szaktudományos igényű munkát szándékozott írni;³⁴ az irodalmon „túli” intenciók, vonások tovább fokozhatják az írásmű felvállalt szubjektivitását egyrészt azért, hogy Babits az irodalomtörténet műfajába sikeresen tudja integrálni és érvényesíteni hol képekben, hasonlatokban gazdag költői, hol szenvedélyes, változatos modalitású, analógiákra, párhuzamokra építő esszéisztikus hangvételét. Másrészt ez eredményezheti

³¹ DÁVIDHÁZI, 2004, 26-27.

³² „Az esszé az újkorban a mítosz funkcióját vállalja magára – a teljesség igényét, a filozófia, a művészet és a történelem közös nevezőre hozását. Megvalósítását is az újkor szellemének megfelelően képzelel el – a teljességre törekvés tapasztalatában érni tetten azt, amit feladatnak, nem pedig adottságnak tekint.” EPSTEJN, Mihail, *A kötetlen műfaj törvényei*, Orpheusz, 1993/2-3. 193.

³³ MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005, 143.

³⁴ Ahogy ezt már a *Bevezetés* 14. lábjegyzetében idézetekkel alátámasztottuk.

azokat a műfaji határátlépéseket, áthallásokat, anomáliákat, amelyeknek vizsgálatával írásunkban foglalkozhatunk.

A XIX. századi poétikák fontos kérdése és elvárása, hogy egy-egy szépirodalmi műfaj tartalmaz-e csodaszerű mozzanatot, ezért a nemzeti irodalomtudomány pozíciója is szintén attól függött, hogy „történetalakítása felmerészkedik-e a természetfölötti régiójába vagy megmarad az evilágiság körében”.³⁵ Így felmerül, hogy vajon az irodalomtörténeti nagyelbeszélés örzi-e az eposz csodás elemeit, tetten érhető-e az égi hatalom közreműködése, közbeavatkozása, s mi maradt az eposz jellegzetes végkifejletéből, a justitia megnyugtató mozzanatából. A XIX. századi irodalomtörténet-írás hagyományából a szaktudományosodás és az ezzel járó tudományos nyelvezet igénye mellett a transzcendens jegyek „alkalmazása” és a szakralizált nyelvhasználat is jelentős mértékben továbbél a következő században. „Az előző században [XIX.] vagy a [XX.] század elején megjelent magyar történeti művek szemléleti öröksége egyaránt azt sugallta, hogy az elbeszélte események mögött állandóan érzékelhető az isteni jelenlét, és ha a történész-narrátor nem tekintett föl is rá minden pillanatban, a döntő pontokon szinte várni lehetett, hogy megteszi”.³⁶ Babits művének transzcendens vonása a pontosan definiálhatatlan, platóni ideák magaslatába emelt, évszázadokon át áramló közös „Szellemben” érhető tetten. Ennek a szellemnek vándorlása, elhalkulásai, majd újbóli feltűnései szinte isteni kegyként, a deus absconditus felsejléseként bukkannak fel az irodalomtörténet alkotóiban, műveiben; a lámpa, fény, világítótorony metaforák³⁷ gyakori használata e transzcendens jelenlétnek kifejeződéseként is értelmezhető. A mű végéhez közeledve az egységes szellem kiapadása, eltűnése az istentől magára hagyott alkotók és világ elkeserítő képét mutatja.

A Babits-mű eposzszerűsége az általa ábrázolt alkotók, művek örökérvényűségében, abszolutizálásában, platóni idealizmusában ragadható meg. Az eposz világa mindig a hősi múlt, a (nemzeti) történelem „kezdeteinek” és „csúcseinak”, az apák és alapítók, az „elsők” és „legtökéletesebbek” univerzuma. Ezt az „csúcspontot” érzékel-

³⁵ DÁVIDHÁZI, 2004, 677-678.

³⁶ Uo.

³⁷ Pl. *Gyertyácskák a homályban* részben a fejezetcímen túl „Hosszú évszázakig tartott a középkornak ez az igazi „sötét” szaka. A nagy lángok kialudtak, s örült, aki pici mécset tudott gyújtani a viharban, pici gyertyácskát tenni a feszület lábához”; „Igen, a latin költészet az alexandriait tükrözi. De úgy, mint egy világítótorony tükre, amelyben megerősödik a fény, hogy beragyogja az idők tengerét”; *Az Alkonyodó nagy kor* című fejezetben Shakespeare-ről: „Mire ő elhallgatott, a költészet nagy fényei sorra kihaltak egész Európában”. EIT, 107.; 67.; 177. (kiemelések V.B.)

teti az első kötet szimbolikus érvényű homéroszi kezdete, mely az első kötetre általánosan jellemző örökérvényűségét, halhatatlanságot érzékelteti, szemben a második kötet szintén – ám más jelentésben –szimbolikus jelentőségű *ossiáni* felütésével.³⁸ Az *európai irodalom történetének* eposzi „hősei” azok, akiket Babits, elsősorban az első kötetben, az európai irodalom halhatatlan nagyjai közé sorol, akiknek kanonikus helye megkérdőjelezhetetlen, akik világítótornyoként magaslanak ki a többi alkotó közül, s minden térben, minden korban utat (értéket) mutatnak a többiek számára. Azok, akik folytonos összehasonlítás, viszonyítás alapját képezik az irodalomtörténetben, és akik az időbeli (történeti) folyamattal szemben az időtlenség (örökkévalóság) dimenziójába kerülnek. „Az eposzi világszemlélet számára a «kezdet», az «első», a «kezdeményező», az «előd», a «korábban-volt» stb. nem tisztán idő-, hanem *érték-idő* kategória, érték-idő felső fok, amely realizálódik mind az emberek, mind az eposzi világ összes tárgyának és jelenségének vonatkozásában: e múltban minden jó, és minden lényeges jó («első») csak ebben a múltban van. Az eposzi *abszolút múlt* minden jó egyetlen forrása és kezdete az elkövetkező idők számára is.”³⁹ (kiemelések V.B.) A kiemelt események, jelen esetben alkotók, művek olyan időtlen, *abszolút* (követendő) értéket, erőforrást jelentenek a befogadó közösség számára, melyből saját identitását felépítheti, megerősítheti.⁴⁰

Babits az irodalomtörténet előrehaladtával éppen az abszolút, örök értékeknek elveszésére és a kiemelkedő alkotók megfogyatkozására figyelmeztet. A halhatatlan, ember feletti hősök világából folyamatosan érkezünk át a hétköznapi, „emberi” alakok közéjébe, az alkotók sorban vesznek el eposzi léptéküket. Az eposzi abszolút múlt tehát egyidejűleg érték-múlt is, az eposz konstitutív műfaji vonása, hogy az általa elmesélt történet ehhez a múlthoz tartozik; mindig a jelentől elválasztott, időátmenetektől megfosztott, lezárt elbeszélés; az eposzi múltat „[a]bszolút határ választja el minden következő időtől és mindenekelőtt attól az időtől, amelyben az énekmondó és hallgatói találhatóak”.⁴¹

³⁸ Ezzel a gondolattal Az *elbeszélés ideje* (1.2.) fejezetben is foglalkoztunk.

³⁹ BAHTYIN, *i.m.*, 338.

⁴⁰ „Ezek az események, melyeket angolul „*epoch-making*”-nek neveziünk, abból a hatalomból nyerik sajátos jelentésüket, amellyel a tárgyalt közösség azonosságtudatát (conscience d’identité), elbeszélt azonosságát (identité narrative), valamint tagjainak azonosságát megalapozzák vagy megerősítik. Ezek az események jelentős erkölcsi erejű érzelmeket váltanak ki mind a lelkes megemlékezés (commémoration) regiszterében.” RICOEUR, Paul, *A történelem és a fikció kereszteződése* = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 362-363.

⁴¹ BAHTYIN, *i.m.*, 339.

Jól érzékelhető, hogy Babits műve éppen ezen a ponton lép ki eposzi köréből, hiszen az európai irodalom egész történetének íve, a saját jelenéig vezetett történet lehetetlenné teszi a múlt lezárását, az időbeli distancia megtartását. Így irodalomtörténete nem rendelkezik ezzel az abszolút határral, és ez meggyengíti, majd a második kötet végére folyamatosan felszámolja *Az európai irodalom történetének* eposzi karakterét. Pedig az „eposzi világban nincs helye semmiféle befejezetlenségnek, eldöntetlenségnek, problematikusságnak. Nincs benne semmiféle jövőbe utalás; beéri önmagával, nem tételez fel semmiféle folytatást és nincs is szüksége rá”.⁴² *Az európai irodalom története*, ahogy erre már több helyen utaltunk, több helyen is reflektál a történet egységes időszemléletének, egységes tempójú elbeszélésének lehetetlenségére, a jelen felé közeledve az értékek viszonylagosságát, múlandóságát hangsúlyozza, és a felbomló világirodalmi folyamat végéről, jövőjéről töpreng. A többszörös lezárási kísérlet ellenére a történet a jövő felé nyitva marad, a világirodalom továbbélésének hitével lehetőséget ad elkövetkező korok alkotóinak.

Az eposz műfajára általában igaz, hogy „[a] korabeli valóság mint olyan, nem lehet egyetlen fennkölt műfaj számára sem az ábrázolás megengedett tárgya”.⁴³ Az eposz világához azonban nemcsak a „kezdetek”, „elsők” tartozhatnak, hanem a korabeli valóságnak azok a hierarchikusan legmagasabb rétegei is (pl. Pindarosz, Szimonidész ódáiban), akik érdemeik, jelen esetben kimagasló műveik által mintegy csatlakoznak az abszolút múlthoz, „különbéféle összekötő láncszemek és kapcsolatok útján belefoglalódnak a hősi múlt és a hagyomány szövetébe. Értéküket, nagyságukat éppen a múlthoz, mint minden igazi lényeg és érték forrásához való csatlakozásuk révén kapják meg. *Úgyiszlán kivétnak a lezáratlan, eldöntetlen, nyitott, az átértelmezés és átértékelés lehetőségét is tartalmazó jelenkorból.* A múlt értékszintjébe emelkednek és elnyerik benne befejezettségüket.”⁴⁴ (kiemelés V.B.) *Az európai irodalom történetében* az eposzi abszolút múlt tehát leginkább azokra a kiemelt, születési időtől és korszaktól független alkotókra vonatkozik, a legek-re, akik Babits irodalmi kánonjának kiemelt pozícióit foglalják el, akik „csatlakoznak” ehhez az eszményi érték-múlthoz, akik az egységes szellem áramlásának legkimagaslóbb képviselői. Babits *Az irodalom fogalmáról* bevezető fejezetbeli gondolatai is ezt a felfogást tükrözik: „Az irodalomnak csak a nagyokhoz van köze, s fogalma *elválaszthatatlan az érték fogalmától.*” (EIT, 12.)

⁴² Uo.

⁴³ *I.m.*, 340.

⁴⁴ Uo.

(kiemelés V.B.) Minden, ami ehhez a múlthoz kötődik, ezáltal az igazi lényegességhez is kapcsolódik, az irodalomtörténet kiemelt alakjai és műveik befejezett és végleges pozíciójukat nyerik el az elbeszélő által. Az eposzi nagyságú, abszolút múltba „emelt” alkotók kiemelten fontos szerepet töltenek be Babits művében, hiszen a szerző rájuk építi az egész folyamatot, őket teszi értékmérővé, az elérendő irodalmi színvonal példaképeivé, ezért Babits irodalomtörténetének abszolút múlttal és halhatatlan, emberfeletti hősökkel jellemzett konstitutív eposzi vonása egyáltalán nem elhanyagolható.

Az eposzban énekmondó és hallgató egyazon hierarchikus értékszíntelen található, hozzájuk viszonyítva a hősök ábrázolt világa egészen más és elérhetetlen, egy tőlük elválasztott érték- és időszinten van; a kettő között a (nemzeti) hagyomány közvetít. Amint az ábrázolt esemény és alakjai az énekmondóval és világával immanens értékrendbe és vele „összefüggő” idősíkbá kerülnek, az eposz világa a regény világába lép át. Ez a határátlépés, ha nem is egyetlen tetten érhető pillanatban, történik meg Babits irodalomtörténetében: egy közösség genealógián alapuló eredetét és fejlődését feltáró eposzi vonásokkal jellemezhető narráció átlép, (illetve keveredik) a szintén vérségi kapcsolatokat, leszármazásokat megmutató, a családragény műfaji tipológiájának sok ponton engedelmeskedő elbeszélésbe(sel).

Az eposz hőse tehát felette áll a hétköznapi embernek, a történet elbeszélője is áhítattal tekint fel alakjára. Az eposz hőse saját individualitását a közösség szolgálatába állítja, mindig egy közösség lelkiületének, értékrendjének hordozója.⁴⁵ „Az eposz tehát mindig a közös érdek kifejezője; hősei úgy tűnnek föl, mint ez érdek előharcosai, mint koruk választott emberei; megannyi Mózesek és Józsuék, hivatva népüket az ígért földére vezetni, de magok is egy emberfölötti hatalom felhő- és tűzszlopait követvén.”⁴⁶ Babits is hasonlóan látja ezt az *Aeneis* kapcsán: „Egy egész nemzetet szimbolizálni egy reprezentatív ősbén, egy nemzet sorsát egy ember végzetében: ez Vergiliusra várt.” (EIT, 70.) Az eposzi világ olyan organikus egység, olyan „boldog kor”, „heroikus-költői világállapot”,⁴⁷ amelyben a lét teljessége

⁴⁵ „Ősidők óta az eposz lényeges tulajdonságának tartották, hogy tárgya nem személyes sors, hanem egy közösségé.” LUKÁCS, *i.m.*, 523. Mindezekhez figyelembe vesszük, hogy Lukács eposz-paradigmája elsősorban az *Iliász*on alapul, tipológiájának, szigorúan véve, már sem az *Odüsszeia*, sem az *Aeneis* nem felel meg.

⁴⁶ ARANY János, *Zrínyi és Tasso = Arany János összes művei X*, s.a.r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai Kiadó, 1962, 425.

⁴⁷ Lukács és Hegel szóhasználata

megvalósul, még minden egynemű, amelyben a forma nem külsődleges, hanem csupán tudatosodása, felszínre bukkanása a világot meghatározó lekerékített és zárt értékrendszernek. „Lét és sors, kaland és beteljesülés, élet és lényeg ilyenkor még azonos fogalmak. Mert az a kérdés, amelynek alkotó válaszaként az eposz megszületik, így szól: hogyan válhat az élet lényegivé?”⁴⁸ Éppen ezért, ebben az önmagában immanens értelmet találó világban, ahol a szervesség kategóriái határoznak meg mindent, az egyén nem zárulhat önmagába, hanem csakis világával, közösségével egybeolvadva, ezt a létével immanens értékrendet hordozhatja és képviselheti. Az eposz hőséneke esetében „az individuális szerkezet és arculat a rész és az egész kölcsönös feltételezettségének egyensúlyából jön létre, nem pedig a magányos és eltévedt személyiség polemikus önmagára eszmélkedéséből. Egy ilyen zárt világban az események ezért mindig mennyiségi jelentőséget nyerhetnek: a kalandor, amelyben az esemény szimbolikussá válik, ama fontosságtól nyeri el súlyát, amellyel egy nagy, szoros életkomplexus, egy nép vagy nemzetiség jó és balsorsa szempontjából bír.”⁴⁹ Kérdés, hogy az ismeretesen egyénközpontú Babits hősei – aki az alkotói szubjektumot legnagyobb értéknek tartja –, megfelelnek-e, rokoníthatók-e az imént bemutatott eposzi hőstípussal? Meglátásunk szerint igen, különösen ha figyelembe vesszük, hogy Babits kiemelkedő alkotói „reprezentatív ősök”, akik éppen az elbeszélő által oly sokszor hangsúlyozott közös és egységes szellem hordozói, legkarakteresebb képviselői, a világirodalom „ércnél maradóbb” javainak birtokosai, akik nagyságukkal és kifejezetten egyéniségük, egyediségük által hatással és befolyással vannak az európai alkotók és befogadók közösségére. Babits éppen ennek a közös európai szellemnek az *áramlását*, hanyatlásfolyamát rajzolja meg. De ez a szellem éppen csak a legnagyobbakban, a legnagyobb egyéniségekben testesülhet meg, átlagírókban nem. Ahogy az eposzok hősei is legtöbb esetben hadvezérekből, élharcosokból, királyokból, fejedelmekből kerülnek ki.⁵⁰

A nyugatos alkotó több esetben is Arany eposzi hősről írt metaforáihoz⁵¹ hasonlóan az ér-patak-folyó-tenger-áramlás földrajzi képeivel fejezi ki az irodalom egységének áramát: „Weimar csak a művészethez tért vissza. A költészet nyugodt és tiszta folyamához, a *Sturm und Drang* torlaszain és zuhatagain át. A folyamat azonban

⁴⁸ LUKÁCS, *i.m.*, 494.

⁴⁹ *I.m.*, 523-524.

⁵⁰ Vö. LUKÁCS, *i.m.*, 524.

⁵¹ „[A]z eposzi hős maga a folyam, mely a kisebb ereket, folyókat medrében egyesítve, a gondviselés kimutatta lejtőn halad.” ARANY, *Zrínyi és Tasso, i.m.*, 425.

gazdagnak érezték és sokágúnak. Nem fér-e itt meg egy nagy északi ág is, annyi mellékfolyó és csatorna között?” (EIT, 242.)⁵² Babits a legmagasabb irodalom folyamának, tengerének őrzőiként, útmutatóiként a világítótorony, fárosz képeivel azonosított legnagyobb alkotókat tartja.

Babits művében a hősök „híres” tetteit műveik megalkotása jelenti; az eposzok alakjai harcban, háborúban, önfeláldozással, hódítással, tehát hősi tettekkel nyerik el halhatatlanságukat, az irodalomtörténet szerzőit alkotásaik emelik ebbe a pozícióba. Az örök élethez vezető út különbözik, ám mindkettőnek jussa ugyanaz a hírnév és dicsőség. Az eposz eseménygazdagságát, cselekményességét Babitsnál az „egységes Szellem” áramlásának, eltűnésének, felbukkanásának nyomon követése „helyettesíti”; a bemutatott alkotók s művek sokasága, hömpölygése az eposz enciklopédikus tágasságát idézi fel, a „mennyeektől az alvilágig” terjedő tudásanyag az eposzi totalitás érzetét kelti. A világirodalom értékeinek képviselői, hordozói (sőt még maga az irodalom is⁵³) teljes fegyverzetben lépnek az olvasó elé, a cselekmény nagy részét az alkotók és műveiknek előszámlálása, enumerációja adja. Különösen lélegzetelállító ez a felsorolás a második kötet számtalan, ezért elidőzésre és hosszas tárgyalásra már lehetőséget sem adó szerzőjénél; a seregszemle egyre gyorsuló tempóban, egyre rendszertelenebbül, átláthatatlanabbul kavargó a második kötetben, az elbeszélő szabad asszociációi társítják egymás mellé a különböző alkotókat. Bár a hősök emberfelettsége, „magaslata” a mű előrehaladtával egyre apad, a XIX. század világirodalmi „termése” mintha óriási mennyiségével helyettesítené – vagy helyettesíthetné – a korábbi évszázadok legkiemelkedőbb alkotóit, ezzel érzékeltetve, hogy a világirodalom haláláról, végső pusztulásáról egy ekkora irodalmi sereg esetében még nem lehet szó. De minden igyekezet ellenére az egy-két mondattal, bekezdéssel felvillantott alkotók sora az igazán nagyokról írt hosszas gondolatmenetekhez, akár teljes fejezetekhez viszonyítva az

⁵² Továbbá: Thomas Gray „voltaképp tajtékos *pindari tengerek hajósának* indult. De szívesen *evez* be a szelíd elégia halkán kanyargó *folyójába*, ahonnan az élet és természet otthonos *partjait* láthatja.”; „mily független maga a költészet a véres aktualitások esetlegeitől. Maga a költészet; s legmélyén maga az ábrázolt valóság, az élet is. Amely szintén csak *felszínen* sebezhető és alakítható. *Fősdorában* és *mélyeiben* nyugodt egyformasággal folytatja méltóságteljes *áramlását* a születések, nászok és halál hullámverésén át.” EIT, 213.; 262. De már a *Magyar irodalom* című tanulmányban is jellemző ez a fajta képiesítés: A magyar irodalomnak eddig csak történeti helyet adtunk „és nem értékbeli helyet a világirodalom nagy *folyamában*, mint egy kis *patak*nak: megjelöltük, hol *ömlik belé*, s a nagy folyó mely *kanyarulatjait*, mely *cascade-jait* kíséri, szenved végig vele; hol téspe meg a szélén, s hol kerül ismét *fősdorba*.” ET I. 377. (kiemelések V.B.)

⁵³ Az irodalom „[k]ész fegyverzetben ugrik elő a múlt sötétjéből, mint Athéné Zeusz homlokából”. EIT, 17. (E részletet más kontextusban *Az elbeszélés tere* (1.1.) című fejezetben idéztük.)

értékek elbizonytalanodásáról árulkodik, így az enumerációnak ez a fajtája (és túlpörgése) már a folyamat felszámolódásához, széteséshez vezet.

Az *európai irodalom történetének* monologikus beszédmódja és a mű jelentős részét uraló emelkedett hangvétel szintén az eposz műfajával mutat rokonságot. A magyar irodalomtörténet-írás a XIX. század folyamán nemcsak az eposz funkcióit vette át, hanem a monologikus történetmondó beszédmódot is sikeresen „elsajátította”; az eposz énekmondójához (rapszodoszhoz) hasonlóan a történeti mű elbeszélője is egyetlen nézőpontot tart fenn mindvégig, az egész történet alapos ismerőjeként, az események átlátójaként, aki tetszés szerint kószál előre-hátra az időben, teljes mértékben uralja a történetet és annak elmondását, az eseményeket, jól ismeri alakjait; az ilyen elbeszélő nagytudású bölcs képében tűnik fel a befogadó előtt; s mindezek mellé – az eposzban és az irodalomtörténetben egyaránt – az elbeszélő tárgyval kapcsolatos elragadtatás, pátosz társul. Úgy gondoljuk, hogy Babits elbeszélője többnyire rendelkezik ezekkel a narrátori kvalitásokkal, jellemvonásokkal, főként, ha az elbeszélőről szóló (2.) fejezetben leírtakat is szem előtt tartjuk. Nemzeti irodalomtörténeteink az egész XIX. század folyamán megtartották a nemzetképviselési szándékkal és a paraklétszi szereppel együtt járó emelkedett hangvételt, ennek rögzülése csak nehezen és lassan engedett teret másfajta beszédmódok megjelenésének a XX. század során. A paraklétszi feladatértelmezés alaphelyzetéből, ennek reformkori költészetbeli előfordulásából és a XIX. századi magyar írásbeliség (nemzet)képviselésének vallási hagyományokra épülő beszédmódjának erőteljes jelenlétéből érthető meg, miért és hogyan kerülhetett át a kor irodalomtörténetébe egy erősen szakrális utalásrendszerű, eredetközösségi, genealogikus metaforakörrel rendelkező beszédmód, amelynek „egyes elemei megtapadtak és minden szaktudományosodás és szekularizálódás közepette mindmáig felismerhetőek”.⁵⁴ Mindezzel együtt járt, hogy a „nemzeti nagyelbeszélés áhítata [...] kizárta magából, sőt maga mellett sem szívesen tűrte meg az olyan beszédmódokat, amelyekben megszólalhatott volna akár a köznapi, netán vaskos, akár a könnyed, humoros vagy ironikus”;⁵⁵ érthető, hiszen ez az irodalomtudomány és az ehhez társuló nemzetvédelmi feladatok magasztos eszményeinek is ellentmondott volna. Babits a maga egyéni – képekben, modalitásokban, párhuzamokban gazdag – pátoszával maga is tagja ennek az „áhítatos” retorikus sornak, bár az elbeszélő

⁵⁴ DÁVIDHÁZI, 2004, 27.

⁵⁵ *I.m.*, 895-896.

személyes, történetet megszakító megjegyzései kivonják magukat az eposzi beszédmódból. Az *európai irodalom történetének* emelkedett hangvétele az egységes irodalom méltatásánál – tehát elsősorban az első kötetben – érzékelhető, illetve a Babits által leginkább elismert alkotók körül mintha még magasabbra szökne az elragadtatás. A szerző nem fukarkodik a felsőfokkal, a „legtökéletesebb”, „legnagyobb”, „legmélyebb” stb.⁵⁶ jelzőkkel határozott értékítéleteket ad, s mércéket állít fel. Babitsnál az emelkedett regiszter azonban csak kis mértékben jár együtt a szakralizált beszédmóddal; bár az elbeszélés a szerzőkre vonatkoztatva több helyen is él az antik és a keresztény hitvilág kifejezéseivel, pl. a fejezetcímekben is: *Az olümposzi virágkertészet*, *Az Isten balján*, *A sátán kacaja és az arkangyal röpte*, *Hősökről és apostolokról*; továbbá azonosít, jellemez alkotókat szent, próféta, apostol fogalmakkal: Dantében a „mai olaszok nemhiába látják benne az olasz egység első apostolát”. „Amit a hit a szentekről tanít, azt az irodalom elmondhatja a nagy költőkről is. Akik titkon mindig egyek, s együtt vannak...” „Mi lesz a hőssel mint költővel a valóságra ébredt vagy valóságkereső Európában? Egyelőre apoteózist sző a saját nagy méltóságáról és apostoli hivatásáról. Legalább Hugo Victor képében ezt teszi.” (EIT, 129., 259., 367.) Ez a fogalomhasználat azonban nemcsak a magyar irodalomtörténet-írás hagyományos regiszteréből öröklődött Babits műveibe; szerepe lehet a „próféta és apostol” Carlyle *Hősökről* című művének is Babits szóhasználatának alakulásában.

A szakrális szókincs „helyét” Babitsnál a költészet (és verses elbeszélőköltészet) képi világából, toposzaiból építkező metaforikus, helyenként szimbólumokká duzzasztott képekkel élő nyelvezet tölti be. Ezek túlnyomó többségét, a szakrális és genealógiai viszonyokat érzékeltető családmetaforák mellett (erről ld. 3.2. fejezet) a természeti jelenségek elementáris erejét a költészetre, művekre vonatkoztatott folyamtenger-áramlás-hullám-vihar-világítótorony, hegy-hegycsúcs-magaslat-völgy panteisztikus hátterű metaforacsaládok használata adja.

A magyar irodalomtörténeti elbeszélés általánosan használt többes szám első személyű beszédmódját Babits (többnyire) nem alkalmazza irodalomtörténetében. Ez az

⁵⁶ „A világirodalomnak voltak más nagyjai, egyenrangúak Szophoklészszel, talán gazdagabbak... De a tökéletesség egyedül az övé”; „Shakespeare csak ennek a műfajnak [drámának] egyik munkása. Egy a sok közül: a legnagyobb. A torony.”; Milton verseiről: „A legtisztább költői művészet ez, és a legmagasabb. Örök gyönyörűség.” *Gulliver*: „Kétségtelenül minden idők leghatalmasabb szatírja ez.” Schopenhauer: „A század legnagyobb íróinak egyike.” Shelley: *Óda a nyugati szélhez*: „Bizonytal a legszebb versek egyike a világon; hármát-négyet mernék melléje állítani, de inkább egy kicsit mögébe”. EIT, 40; 168.; 187.; 204.; 311.; 318.

általános grammatikai „fogás” a narrátort egyértelműen egy történelmi közösség tagjává teszi, a közösség nevében beszélő személy hovatarozását egyértelműsíti, jelöli meg. Dávidházi a többes szám első személyű elbeszélést is az eposz műfajára vezeti vissza, mindkét műfaj narrátorára jellemzőnek tartja, ahogy valóban találunk rá esetet: „Istennő, Zeusz lánya, beszélj minekünk is ezekből,” (*Odüsszeia*⁵⁷). Babits elbeszélője a világirodalmi horizont miatt többnyire egyes szám harmadik személyű elbeszéléssel él, még a magyar szerzők esetében is, ahogy ez nem példa nélküli a világirodalom eposzaiban sem (ld. *Iliász*); a harmadik személyű elbeszélés egyes szám első személlyel váltakozik a megírás hogyanjára, miértjére vonatkozó metafikciós részeknél, illetve Babits igazán szubjektív megjegyzéseinél. Az első személyű elbeszélői megszólalásra szintén akad példa az európai eposzhagyományban: „Arma virumque cano”⁵⁸ és ennek nyomán „Canto l’armi pietose e ’l capitano...” Tassonál,⁵⁹ és „Fegyvert s vitézt éneklek” Zrínyinél, mindhárom műben az eposzírás tevékenységére utalva. Mindez azt bizonyítja, hogy a többes szám első személyű, közösséggel „azonosuló” elbeszélés nem feltétlenül eposzi eredetű, ahogy Dávidházi gondolja, hanem inkább a vindikáció, eredetmondás, kollektív értékek, identitás vállalásával, az emelkedett beszédmód igazoló szándékával függ össze. Rövid áttekintésünkben inkább az állapítható meg, hogy a prozódia és invokáció eposzírásra vonatkozó metafikciós beszédei a világirodalom legismertebb eposzaiban egyes szám első személyben hangzanak el, melyet egyes szám harmadik személyű történetre irányuló narráció követ. Ebből a szempontból kijelenthetnénk, hogy Babits irodalomtörténetének beszédmódja szorosabban kötődik az eposznak ehhez az (egyik) elterjedt megszólalásmódjához, mint a magyar irodalomtörténet-írásban rendszeresen előforduló többes szám első személyben írt társai. Ám az eposzokban megszólaló narrátorok személye más epikai műfajokhoz hasonlóan változatosságot mutat, ezért úgy gondoljuk, hogy az elbeszélő számának személyének „egyfajta” jellegzetessége nem tartozik sem az eposz, s így az ebből származtatott irodalomtörténet karakterisztikus vonásai közé sem.

A monologikus beszédmód a mű egészében nem jellemzi Babits irodalomtörténetét. A világirodalom egységének, egynyelvűségének felbomlásával mintha a kezdetben egységes szemlélet, nézőpont is megtörne az elbeszélő reflexiói,

⁵⁷ Devecseri Gábor fordítása.

⁵⁸ „Harcokat énekelek s egy hóst,” (Lakatos István); „Fegyvert s férfit énekelek,” (Kartal Zsuzsa);

⁵⁹ „Jámbor fegyvert és vezért zeng az ének” Hárs Ernő egyes szám harmadik személybe teszi a mondatot. De az invokáció olaszban és magyarban is egyaránt első személyű: „Ó, Múzsza, [...] te lehelj égi tüzet e kebelbe, éneket fényességgel te járd át, s nézd el, hogy míg a valót ékesítem, nemcsak tetőled kölcsönzöm díszem.” (Hárs Ernő) (kiemelések V.B.)

problémafelvetései által. Az eposz monologizáló beszédmódjának irodalomtörténeti továbbélése azt eredményezte, „hogy az egységes elbeszélésbe jóformán mindmáig csak a megnyugtatóan történetre rendezett megoldások fértek bele, maguk a problémák és kérdések már nem, sőt a problémákra adott többféle válaszlehetőség ismertetése sem, mert mindez veszélyeztette volna a nemzeti tudomány intézményesített tekintélyét”.⁶⁰ Babits, eredeti szándékaival szemben, olyan irodalomelméleti, narrációtechnikai, időkezelési, értékelési problémákba ütközik a mű megírása során, melyeket éppen szubjektív szándéka, őszintesége miatt nem titkol(hat) el a befogadó előtt; s mivel hangsúlyozottan nem szaktudományos munkát készít, így az intézményesített tekintélyelvűsége sem kell ügyelnie. Személyes reflexiói és bevallott érintettsége szintén eltávolítják művét az eposzi karaktertől. A tárgyával szembeni distancia nemcsak a jelenbe vezető, jelennel és jövővel összekötött folyamat által számolódik fel, hanem azáltal is, hogy személyes észrevételeit, véleményét is megfogalmazza témájával kapcsolatban. Hiszen az abszolút múlt eposzi világa „természete alapján elérhetetlen a személyes tapasztalat számára, és nem tesz lehetővé individuális-személyes nézőpontot és értékelést. Nem lehet meglátni, megtapogatni, megérinteni, nem lehet *bármely* nézőpontból rátekinteni, nem lehet kipróbálni, analizálni, szétszedni, belsejébe hatolni. Csak mint hagyomány van adva, szent és csalhatatlan, általános érvényű értékelést involvál és magához kegyeletes viszonyt követel.”⁶¹ Ebben az értelemben nemcsak Babits műve, hanem minden, többféle recepcióra, (újra/át)értelmezés, értékelés lehetőségére nyitott, az irodalmi művek recepciótörténeti helyének változékonyságát (f)elismerő irodalomtörténet elszakad az eposz műfajától; ebből a szempontból csak azok az irodalomtörténetek és Babits művének azon részei vonhatók az eposz körébe, amelyek alkotóikat és műveiket „nemcsak a távoli múlt reális eseményeként, hanem értelmében és értékében is teljesen befejezett[ként]” kezelik, akiknek és amiknek irodalomban betöltött helyzetét „nem lehet sem megváltoztatni, sem átértelmezni, sem átértékelni”.⁶²

Babits irodalomtörténetét elsősorban tartalmi funkciói: a világirodalom értékeinek és az ebbe integrált magyar irodalom vindikációja alapján, az ezzel együtt járó eredetmondai funkció és az útmutatói, közvetítői, szószólói – paraklétoszi – szerep-

⁶⁰ DÁVIDHÁZI, 2004, 896.

⁶¹ BAHTYIN, *i.m.*, 339.

⁶² *I.m.*, 340.

vállalás alapján közelítettük az eposz műfajához. Az *európai irodalom történetének* explicite és implicite kibomló feladatai: az egységes európai szellem megrajzolása, a világirodalom örök értékeit megőrző vágy egy irodalomtörténeti munka által korszerűtlen vállalkozásnak tűnik az egységes európai kultúra felbomlásának, az új, hagyományokkal szakító művészeti áramlatok és irodalmi törekvések korában; ahogy egy nemzeti eposz megírásának vágya is túlhaladottnak tűnt a XIX. században. Az eposz eredetmondái, nemzeti önigazoló funkcióját az irodalomtörténet vette, vehette át a XIX. században, de ezeknek a feladatoknak megtartása, az egyetemes értékek védelmén alapuló irodalomszemlélet (és ezeket képviselő irodalomtörténet) Babits szemében sajnálatosan elavultnak tűnhetett a faji, nemzeti karaktereket hangsúlyozó, a közéletet, politikát az irodalom területeibe bevonó irodalomszemlélettel, vagy éppen a minden korábbi hagyományt felszámoló áramlatok divatjával szembesülve. Így „korszerűtlensége” tudatos, vállalt és büszke; hősöket állít egy hősietlen kor elé, magasztos feladatokat vesz magára egy sok szempontból alantas korban. Babits irodalomtörténetének eposzi vonásai a transzcendens síkba emelt egységes szellemben, az emberfeletti hősöknek az abszolút múlt érték-idejébe, az örökkévalóság idődimenziójába emelt alakjaiban mutatkoznak meg. Az elsősorban a mű első felét jellemző eposzi karaktert az eleinte organikus szerkezet, szerves folytonosság megbomlása, az egyre kevésbé kiemelkedő, az elbeszélő alakjával azonos szintre helyezett, örök értékeket egyre kevésbé képviselő alakok, az egységes áramlat felbomlása és a lezárt múlt időbeli elválasztottságát a jelenbe futó, jelen által „megérintett” folyamat számolják fel. A mű első felében érvényesülő monologikus beszédmóddal szemben a kétely, hanyatlást konstatáló reflexiók, az emelkedett hangvétellel szemben az elkeseredés, rezignáció szólami kapnak erőre a mű második felében. Az elbeszélte történet nem kizárólag a hanyatló folyamat, „sikertelen” vég miatt veszti el eposzi karakterét, hiszen a klasszikus korok (műveinek) idő- és értékszemléletére jellemző, hogy a „jövőt vagy mint a jelen lényegében közömbös folytatását vagy mint véget, végső pusztulást, katasztrófát képzeltek el. [...] A kezdet idealizálódik, a vég elkomorul (katasztrófa, „istenek pusztulása”). Az időnek ez az érzékelése és a korok általa meghatározott hierarchiája áthatja az antikvitás és a középkor minden fennkölt műfaját.”⁶³ Az eposztól való eltávolodás a kiküzdött dicsőség és az isteni igazságszolgáltatás elmaradása, a folytathatóság, folytatódás, jövő iránti aggodalom, az

⁶³ *I.m.*, 341-342.

értékek elbizonytalanodásának és a művek avulékonyságának, esetleges eljelentéktelenedésének reflektált problémafelvetései miatt történik meg.

3.2. Az európai irodalom története mint családregegy

Babits irodalomtörténetének regényként olvasását nem elsősorban, illetve elsősorban nem saját önmeghatározásai¹ alapján képzeljük el, ezek inkább csak utat nyitnak egy lehetséges értelmezési tartomány felé, önmagukban azonban impliciten arra utalhatnak, hogy ez a mű a magyar irodalomtörténet-írásban szinte már hagyományosan, a nemzeti irodalmat legitimáló, nemzeti identitásképző folyamatokként megjelenített (át)esztétizált irodalomtörténetek sorába illeszkedik, jól körülrajzolható retorikai, narratív eljárásaival összetettebb jelentéseket hordoz pusztán történetnél. Babits műve a XIX. század második felének és a századforduló irodalomtörténeteitől annyiban tér el, hogy nem egy nemzeti irodalmon alapuló nemzeti identitás *megteremtéséről*, a nemzeti klasszicizmus kibontakozását megmutató *fejlődési ív* megrajzolásáról „szól”, hanem az 1930-as évek nyugati és magyar helyzet kulturális-társadalmi válságjelenségeit felismerő és azt a hanyatlás, pusztulás képeibe vizionáló, értékek elveszését féltő, s így a *megőrzés* szükségességét hangsúlyozó alapállásához „keres” adekvát elbeszélői szerkezetet. Ez az adekvát epikai forma – a regény műfaján belül – szintén a korszak társadalmi változásait, értékvesztését, hanyatló folyamatait megmutató családregegy (kifejtése a későbbiekben).

A regényműfaj kibontakozása a poétikus világállapot megszűnésével és a polgári társadalom megerősödésével és térhódításával magyarázható, a regény a „prózai kor hőskölteménye”², „az istentől elhagyott világ eposziája”.³ A regény azoknak a korszakoknak a „terméke”, amelyek számára „nincs már érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem életimmanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul”.⁴ Így a regényben a cselekvés, vagy

¹ „Az irodalomtörténet egysége egyelőre úgy állt előttem, mint egy művészi egység. Mint egy *regény* meséjének egysége, melynek hősei az irodalomtörténet alakjai, Goethék és Byronok, Hugók és Tolsztojok, megjelennek és eltűnnek, hogy gazdagodva és változva ismét fölbukkanjanak; hatnak egymásra, és véleményeket formálnak egymásról. Ilyen *regényt* írtam én az irodalom történetéből, legalább művészi és hevenyészett képet kívánva adni egységéről és összefüggéséről, melyet a tudomány mindeddig a maga időrendi valóságában ábrázolni elfelejtett.” BABITS Mihály, *Könyvről könyvre, Önkritika = Uő, Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 88-89.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám. Eredetileg: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1935/9. „Közelebb kell menni, évről évre és könyvről könyvre figyelni ezt a kölcsönhatást. Itt új kompozícióra van szükség, a *regénynek* új kötete kezdődik BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 224. (kiemelések V.B.) (Továbbiakban: EIT, oldalszám) (A részleteket a *Bevezetőben* is idéztük.)

² POSZLER György, *A „polgári eposz” diadala és hanyatlása = Uő, A regény válaszfűzetei*, Bp., Korona Nova Kiadó, 1997, 11.

³ LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető Kiadó, 1975, 540.

⁴ *I.m.*, 515.

annak vágya, a megszűnt harmónia egységét visszavágyó hős, a visszateremteni akaró cselekmény válik meghatározóvá. Ez a vágy ad lehetőséget a cselekvésben való önmegvalósításra; Poszler György szerint a regényhős az eposzi hőssel szemben cselekszik, ez utóbbival mindig történik valami.⁵ Azonban a romantikában és az azt követő korszakokban az alkotók, hősök illúzióvesztése következtében a cselekvésre való képesség és az ezáltal történő személyiségformál(ód)ás, a kiküzdött harmónia lehetősége egyre inkább zsugorodik, a hős cselekvőképességének apadása és a mozgástér szűkülése egyaránt a cselekvés/mény lehetetlenné válásához vezet. A cselekvés helyett a cselekvés vágya, a rezignáció és a reflektálás kényszere marad.

Babits művét alávetve az imént felsorolt szempontoknak, látható, hogy *Az európai irodalom története* az egykori harmónia, az európai irodalom és kultúra egységének felbomlását követi nyomon, tárja fel lépésről lépésre, aggódva keresve azokat az alkotókat, műveket, akiknél/amelyekben az egységes szellem még megjelenik, ahol még esély látszik az egység fenntarthatóságára, újratertődésére; tehát a mű nem más, mint ennek a hanyatló folyamatnak a szubjektív reflexiókkal történő nyomon követése, a folyamat vége felé közeledve egyre gyakoribbá válnak az elkeseredés, rezignáció szólamai. Amikor az epikus műalkotásban a lezárt múlttal szemben (eposz) „a jelen válik az időben és a világban való emberi tájékozódás középpontjává, az idő és a világ [...] elveszti befejezettségét”.⁶ *Az európai irodalom történetének* regényszerűsége abban ragadható meg, hogy az elbeszélői pozícióból adódóan múlt és jelen közötti distancia felszámolódik, a múlt platonikus örök értékeinek mozdulatlansága (1. kötet) – minden megőrző szándék ellenére – feloldódik egy jövő felé nyitott és a történet lezárása után is folytatódó folyamatban. „A jelennel való kontaktuson keresztül a tárgy bekapcsolódik a világ alakulásának befejezetlen folyamatába és rányomódik a befejezetlenség bélyege. Bármilyen messze legyen is tőlünk időben, szakadatlan időátmenetekkel kötődik a mi nem kész jelenünkhöz, kapcsolódik nem kész mivoltunkhoz, jelenünkhöz, jelenünk pedig a befejezetlen jövő felé tart. Ebben a befejezetlenségben elvész a tárgy jelentésbeli változatlansága: értelme és jelentése megújul és növekszik a kontextus további kibontakozásának mértékében.”⁷

⁵ vö. POSZLER, *i.m.*, 12.

⁶ BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény*, Literatura, 1995/4. 348.

⁷ *I.m.*, 348.

A befejezetlen és a jövő felé nyitott bizonytalan jelen,⁸ a hanyatló folyamat, és ennek a folyamatnak általában a végpontján álló, az egész folyamatra reflektáló elbeszélő/szereplő a családregeény XX. századi változatának műfaji sajátosságaiként is felismerhető. A Magyarországon is kedvelt műfaj XX. századi, többnyire két világháború közötti alkotásai⁹ szinte kivétel nélkül a nyugat-európai típusú, hanyatlást ábrázoló családregeények csoportjába sorolhatók, amely „a családot összetartó eszmerendszer elerőtlenedését, fokozatos sorvadását ábrázolja”.¹⁰ A családregeény¹¹ egy család egymás után következő, kettőnél több nemzedékének történetét mondja el, melyben az egyes nemzedékek különböznek egymástól, „történetük valamilyen folyamat, pontosabban: valamilyen meghatározott állapotból egy másik állapotba való átmenet folyamatának ábrázolását foglalja magában”.¹² A családregeényekben más sokszereplős regénytípusokhoz viszonyítva a szereplők szorosabban kötődnek egymáshoz, hiszen egyazon „lény” folytatásai több személy alakjába kivetítve. „Ez a több figurában megvalósuló lényeg-egység ugyanakkor szerkezethordozó elv is: az elbeszélte történet azáltal szerveződik regénnyé, hogy szereplői olyan emberek, akik egymás biológiai folytatásai, azaz akiket vérségi kapcsolat fűz egymáshoz.”¹³ Természetesen Babits művében nem beszélhetünk vérségi kapcsolatokról, bár az elbeszélő metaforái több helyen is családként tételezik az európai írók közösségét: „Így született ez a mi modern, soknyelvű „világirodalmunk”: egy egynyelvű irodalomból [...]. A latin meghalt, de a gazdag örökséget, már életében s gyengülése idején, fokozatosan átvették a *leánynyelvei*, akikhez néhány *unokatestvér* is csatlakozott. Sőt később egy-egy *nem rokon* is, mint a magyar.” (EIT, 8.)¹⁴ (kiemelések V.B.) Az alkotók európai közössége, az Egy

⁸ Rengeteg irodalmi alkotás születik „más kérdés, mi éli túl ebből a gazdagságból az évtizedet és a generációt? Mi marad „élő” akkor is, amikor már nem „mai”? Mennyi lesz része annak a szövedéknek, mely a világirodalmat korokon áthúzó egységé teszi?” EIT, 461.

⁹ Vö. MANN, Thomas, *Buddenbrook ház* (1901); TORMAY Cécile, *A régi ház* (1914); HATVANY Lajos, *Urak és emberek* (1927); BABITS Mihály, *Halálfiái* (1927); LESZNAI Anna, *Kezdetben volt a kert* (1966).

¹⁰ KISS SZEMÁN Róbert, *A családregeény a két világháború közötti magyar irodalomban*, Vigilia, 1996/11. 862.

¹¹ H. Szász Anna Mária a családtörténeti regény kifejezést használja, H. SZÁSZ Anna Mária, *A 20. századi családtörténeti regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1982.

¹² *I.m.*, 14.

¹³ *I.m.*, uo.

¹⁴ Továbbá: Sainte-Beuve: *Gyönyörűség* című műve „medikus Werther”; „Bizonytalán a Werther *dédunokája* ő. De még bizonyosabban a Baudelaire *apja*.” EIT, 357. (kiemelések V.B.) A testvérmetaforát használja Schöpfung: „[a] nagy írók mind testvérek, a nagy művek testvérművek.”, és Gyergyai recenziója is: „ki nem bízna magát egy költő, a legtanultabb magyar költő vezetésére, – azé, aki testvéreinek érezheti a világirodalom nagy szellemeit,” 149. SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály új könyvének lapszélére*, Nyugat, 1934/12-13. 64. GYERGYAI Albert, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1934/14-15. 149.

Szellem áramlása, az alkotók és műveik egymásból levezethető genealógiája, a nemzedékek váltakozása szervezi családdá Babits történetének alakjait, és az elbeszélő narratív és poétikai tettei „családregegyesítik” az európai irodalom jelenségeit.¹⁵ A Babits-mű szervezőelve, „lényeg-egysége” az egységes szellem áramlásának bemutatása. Az egységes *Szellem* fogalma, amelynek jelentésrétegei körülírhatók *Az európai irodalom története* alapján,¹⁶ de definíciószerűen nehezen konkretizálhatók, Kiss Szemán Róbert családszellem fogalmával mutat rokonságot: az egyén (családtagok) és a társadalmi viszonyok mellett megjelenő tényező, a családszellem által képviselt eszmeiség. „A családszellem a családregegyesítésként saját életre kelt fenomén. A családszellemet az első nemzedék képviselői hívják életre, s miután önálló tényezővé vált, közvetítő szerepet tölt be a családtagok és a világ között. A fiatalabb generációknak ahhoz, hogy szabadon kiléphessenek az időközben jócskán megváltozott világba, valójában elsősorban a családszellemmel kell megküzdeniük, amely a családot összetartó különös erőként jelenik meg a regényekben.”¹⁷

A rendszerint három nemzedék életét bemutató XX. századi családregegyesítések esetében a különböző nemzedékek egyértelműen bontakoznak ki a történet során;¹⁸ erről az egyértelműségről nem beszélhetünk Babits irodalomtörténetében, hiszen nem három jól elkülöníthető, hanem jóval több, bonyolultabban összefonódó generációról van szó, hacsak nem akarjuk a családregegyesítésként műfaji jegyei alapján az első kötet nagyjait az első, a második kötet alkotóit a második, és a *Fin de siècle és XX. század*, de főként a *Mai világirodalom* részeinek alakjait az elbeszélővel együtt pedig a harmadik nemzedékkel azonosítani. Ez a leegyszerűsítés nem tűnne ugyan teljesen alaptalannak, hiszen a „nagy öregek a családregegyesítésekben meghatározhatatlan eredetű, szinte transz-

¹⁵ „Ki állapítja meg az események igazi összefüggését? A regényíró nagyzol, pontokat köt össze, melyek a valóságban külön állnak; s elhanyagolja a pontokat, melyek rajzába nem illenek.” BABITS Mihály, *Halálfiái*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 82.

¹⁶ Az irodalomtörténet írója „[a] közöset keresi a sokféleiben, az egységes szellemi folyamat nemzetileg széttagolt világunkban. Az egységes és egyetlen Irodalmat idézi, mint egy nagy élő szellemet, amely megszületett valaha Görögországban, [...] Árama átüt nemzetről nemzetre, hol itt, hol ott ragyog öl s lüktet tovább, ” A világirodalom történetírója „[a]zt keresi, ami minden közösség számáira jelent valamit. Aminek értéke független helyétől. Valami abszolútát tár e relativista hajlamú kor elé: a szellem közös valutáját. Az átlágirodalom nem érdekli: az időhöz és helyhez tapad. A nagy egyéniségek érdeklők, akik felelnek egymásnak, korokon és országokon át.” „A költők [...] egymásnak felelnek idő és tér távolságain át. Egy lehetséges életmagatartás egyszer megtalált kifejezése fölébreszti a másik attitűd öntudatát, s akkor az is kifejezést keres. Ez a világirodalmi hatás lélektana. Homérosz fölébreszti Vergiliust, Vergilius Dantét, és a századok nem számítanak. Egymás nyelvén felelnek egymásnak: ez a világirodalmi tradíció. [...] Nincs tökéletes eredetiség. A világirodalomnak közös nyelve van, fegyvertára és kincsesháza.” EIT, 8., 10-11., 12.

¹⁷ KISS SZEMÁN Róbert, *i.m.*, 864.

¹⁸ A három nemzedék ábrázolása pl. Babits: *Halálfiái*, Tormay Cécile: *A régi ház* című regényeiben, de Szekfű Gyula: *Három nemzedék* című történelmi víziójában is jelen van.

cendentális erővel rendelkeznek”¹⁹, ők teremtik és testesítik meg azokat az értékeket, eszméket – amelyeket összességében a családszellem fogalmához hasonlítottunk –, amelyekhez a család későbbi nemzedékei mérhetik, viszonyíthatják magukat, s melyek a nemzedéki konfliktusok kiindulási pontjait adják. Az első nemzedéki hősöket „a gondolat és a tett szerves egysége teszi olyan személyiségekké, akik halálukig uralják a családot”²⁰, Babitsnál ez az „uralás” éppen a legkiemelkedőbb alkotók halhatatlanságában rejlik, akik arisztokratikus magaslatokkal állandó viszonyítási pontot²¹ adnak (világítótorony-metaphora), akikhez képest megrajzolható a „család” hanyatlása, szétesése, az európai szellem elhalványulása. Az ilyen hősök nagyrészt Babits első kötetében kaptak helyet. De nemcsak itt. Tehát a teljes leegyszerűsítést elkerülendő, következő gondolatmenetünkben Babits művét a XX. századi családregényekre jellemző háromgenerációs tipológiával vetjük össze, ám hangsúlyozva azt, hogy Az *európai irodalom történetében* a nemzedékhatárok nem mereven meghúzhatók, a három generáció „felismerése” nem eredményezi a mű tagolását.

Az egyes nemzedékek „küzdőképessége, viszonya az élethez [Babits művében az irodalomhoz, műalkotáshoz] a családot megteremtő első generáció eszmeiségének függvénye, amelyre a nyugat-európai típusú családregényekben a kifáradás, a kimerülés a jellemző: a családot irányító eszmerendszer hanyatlásával együtt pusztul a család is”.²² Az első nemzedék tagjai azért fontosak és meghatározóak a családregényben, mert állandó értékük a múltba foglalt jövő lehetséges formái, s mintegy kiragadva őket önnön történetiségükből, platonikus modelleket teremtenek a következő nemzedékek számára.²³ Ezért kulcsfontosságúak Az *európai irodalom történetének* folyamatos előre- és hátrautalásai, az alkotók és műveik trópusok általi szüntelen összeolvasása, egymás mellé idézése, mindez egy család- és rokonsághálózatot bont ki a műben, melynek patriarchális és egyben paternális rendszerében kirajzolódnak központi alakjai,

¹⁹ KISS SZEMÁN Róbert, *i.m.*, 862.

²⁰ *I.m.*, uo.

²¹ George például „a távolban keresett *rokonságot*, s inkább élt Dantéval, Baudelaire-rel, mint kortársaival. A távolságok felé űzte őt a német szellem mohó eklekticizmusa is. Így ért el a magas pátoszig, ahol a költő már nem az aktuális emberiségnek, hanem a világnak s talán az Istennek szól.” EIT, 452-453. (kiemelés V.B.)

²² KISS SZEMÁN Róbert, *i.m.*, 864-865.

²³ A XX. század első felében válságteóriákat gyártó, s válságjelenségeket felismerő és arra reflektáló alkotók egyik „tipikus”, „történetietlen”, örök alapokat kereső magatartásához köthető Babits (Julien Benda és a nyugatos újklasszicista nemzedék) is. Mások, mint pl. Nietzsche és az ő nyomán többek közt Spengler is, a történelem „heroikus” lezárását sürgetil. Am mindkettő magatartást egyformán jellemzi a szorongás s az ebből táplálkozó „történeti-egzisztenciális felajzottság.” A kérdésről és a korszak „válságfilozófiáiról” részletesen ír Margittai Gábor (vö. MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005, 53-89., így e témakör részletes tárgyalását az elhangzottak ismétlésének elkerülése végett mellőzzük.

tekintélyei; ez, a főként a legnagyobbak „első” nemzedékéhez viszonyított hálózat „segít, de köt is, óv, de egyben határoz is; kijelöli a helyet, amelyre egy-egy tagja megbecsültségben [...] számot tarthat, s meghatározza a szerepet, amelyet a család, a rokonság helyzetének megtartásában kinek-kinek be kell töltenie”.²⁴ A szellemi rokonság, a műfaji, tematikus, hangvételi stb. örökségek átadása és ezeknek elfogadása, megőrzése, átalakítása, újbóli továbbadása rajzolja meg a családi viszonyrendszereket *Az európai irodalom történetében*.

Babits rokonsághálójának központi alakjai, ahogy ez a róluk elhangzó részek magasztalása, értékelése alapján is sejthető, a társítások, összevetések számadataiban is kimagaslanak. Az elbeszélő Shakespeare-t például harminchat²⁵ más alkotóval hozza valamilyen összefüggésbe *Az európai irodalom történetének* lapjain; a metaforán, hasonlaton, analógián, párhuzamon alapuló társítások különféle viszonyokat mutatnak meg, két alkotó legszorosabb összevetése mellett ismert hatástörténeti viszonyok emlegetésén át apró „áthallások”, analógiák megmutatásáig terjednek a kapcsolódási pontok, amelybe még két alkotó ellentétének kiemelése is beletartozhat. Az angol drámaíró példájánál maradva, a rokonságháló nemcsak a hozzá kapcsolódó harminchat alkotóra szorítkozik, hanem tovább bővül a Shakespeare-rel rokonított alkotók más szerzőkkel és esetleg egymással társított kapcsolataival, így a felrajzolható alakzat valóban hálót ad ki, mégpedig egy olyan hálót, melynek csomópontjai, hangsúlyos helyei az irodalomtörténet legkiemelkedőbb alakjai, az „első nemzedék” időtlen szellemi értékeket hordozó tagjai, mint például Platón, Ágoston, Dante, Goethe, Browning, Tennyson, Flaubert, Baudelaire.²⁶ És meglepő módon, a számok uralmának engedelmessé, Byron és Balzac is közéjük tartozik, akiket az elbeszélő ritkán értékelt olyan elragadtatással, mint nagy kedvenceit, de irodalomtörténeti hatásukat, jelentőségüket a rengeteg párhuzam által mégiscsak kiemeli. Természetesen a láncszemek és kapcsolódási pontok számolgatásával nem eshetünk abba a hibába, hogy a megkapott számadatok alapján jelöljük ki Babits alkotóinak pontos kanonikus helyét, hiszen a társítások lényeges meglátásokon túl sokszor apróságokon, egy-egy műalkotás szereplői közti hasonlóság felismerésén, gesztusértékű összevetéseken, vagy éppen ellentétek

²⁴ NÉMETH G. Béla, *A látszatlét világa – s a kitörés kísérlete = Uő, Babits, a szabadító*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 56.

²⁵ Szophoklész, Euripidész, Plautus, Terentius, Plutarkhosz, Dante, Boccaccio, Chaucer, Machiavelli, Rabelais, Bruno, Marlowe, Cervantes, SHAKESPEARE, Ben Jonson, Molière, Corneille, Racine, Dryden, Lessing, Goethe, Grillparzer, Katona, Vörösmarty, Petőfi, Manzoni, Emilia Barrett, Balzac, Browning, Tennyson, Musset, Arany, Renan, Tolsztoj, Swinburn, Rimbaud, Oscar Wilde.

²⁶ A felsoroltak mellett és egy kicsivel „után” Arisztophanész, Boccaccio, Milton, Swift, Carlyle, Poe alakja és az *Ossian* tűnik még jelentősnek.

felfedésén alapulnak. Ezért inkább az arányok jelzésértékűek, a kedvelt alkotók gyakori emlegetése, másokkal való, akár csak gesztusértékű, társításai egyrészt megerősíthetik, alátámaszthatják a kiemelkedők nagyságokról írt elragadtatott, dicsérő részeket, másrészt – ami jelen fejezet szempontjából fontos – igazolhatják azt az elképzelésünket, hogy az elbeszélő irodalomtörténetének alkotóit összefüggő, egymásból genealógiai úton levezethető óriási családként, rokonságként gondolja el.

Kitérésképpen Swift alakján keresztül vállalkozunk a rokonságháló működésének megmutatására. Azért esett rá a választás, mert kapcsolódási pontjai jelentős mennyiségűek ahhoz, hogy rokonsághálója megmutatható legyen, de nem többek annál, hogy belegabalyodjunk a hálóba. Az *európai irodalom történetében* az elbeszélő Swiftet tekinti a felvilágosodás egyetlen értékes képviselőjének, aki túlmegy „a kor lapos józanságán”, „a század egyetlen igazán nagy írója”. (EIT, 202.) A mindössze kétszer két oldalra terjedő Swift-portré alapján nem is sejtheti az olvasó, hogy mennyi társ, mennyi hangvétel társul az ő szatírája mellé. A swifti láncolat: Arisztophanész, Lukianosz, Lafontaine, Defoe, Addison, Steele, SWIFT, Voltaire, Lessing, Goethe, Carlyle, Poe, Schopenhauer, Thackeray, Samuel Butler (a második). (ld. Melléklet)

Már az ókor tárgyalásakor, Arisztophanésznél rokonítja a két alkotót, azokhoz hasonlítja, „akiknek fantáziája minduntalan megfordítja, és a lehetőségekhez méri a valóságot, hogy mintegy matematikai kísérlettel mutassa meg az emberi értékek relatív voltát. Mindjárt a legnagyobb nevet írom le: a Swiftek. De Arisztophanész nem keserű és puritán szatirikus, mint Swift.” (EIT, 48.) Kettőjük rokonságát Swifthez érve a narrátor még egyszer kiemeli. Lukianosztól témát merít Swift, az *Igaz történetek* című ókori munkából veszi az ötletet a *Gulliverhez*, mindkettő képzelt utazás különös tartományokba; Lafontaine-nel „a feneketlen önzés leleplezésében” közös. (vö. EIT, 203.) A *Robinson Crusoe* és a *Gulliver* összehasonlítása nem meglepő, de a élethez, társadalomhoz való alapattitűdjük teljesen ellentétes: „[ő] [Swift] nem volt optimista az Embert illetőleg, mint Defoe és a kor.” (EIT, 202.) Babits irodalomtörténetének meglátása szerint Addison és Steele türelmes, szelíd gúnyú, kedves humorú esszéit Swift „kicsit nőiesnek vélte.” (EIT, 200.) Swift és Voltaire társításában két írói attitűd összevetésére vállalkozik az elbeszélő. Mindketten komikusan fogják fel a nagy nemes dolgokat, viszont Voltaire-ből hiányzik az angol alkotó keserősége, diszharmoniója, mélysége, „csupán” a „vigyorgó okosság” árad belőle. (vö. EIT, 209.) Lessing *Bölcs Náthánja* a vallási türelem, a felvilágosodás drámája, az eszme és az ész századát idézi, „[a]z *A Tale of a Tub* Szwiftjét”. (EIT, 242.) Ahogy Swift Lukianosztól, úgy Goethe

Swiftől merít témát, ám Goethe egyenesen az angol író életének egyik epizódját írja meg. Carlyle-nak stílusában, Poe-nak pedig hangvételében akad valami swifti. Schopenhauert pedig ekképpen társítja: „Swift óta nem volt az élet hazugságának oly leleplezője, mint Schopenhauer”. (EIT, 314.) Thackeray a XVIII. századi kultúrát támasztja fel, Addison és Swift korát. Végül Butler *Erewhonját* a Viktória kor új *Gulliverének* látja *Az európai irodalom történetének* elbeszélője. Eddig a swifti láncolat, de az angol prózaíróhoz kapcsolódó alkotók további társítások alanyai, ahogy ezt a melléklet (I.) is bemutatja; sőt a Swifthez „társuló” szerzők egymáshoz is kötődnek bizonyos pontokon,²⁷ s az ő kapcsolataik pedig tovább szövik a hálót.

A rokonságháló megmutatása után, visszatérve gondolatmenetünkhöz, melyben *Az európai irodalom történetének* legkiemelkedőbb alkotóit az első nemzedék tagjai közé soroltuk, akiknek aranykora és ennek ábrázolása általában a leghatásosabb módon, többnyire eposzi eszközökkel valósul meg. Mindez összhangban áll az előző fejezetben kifejtett gondolatmenetünkkel, melyben Babits irodalomtörténetét elsősorban az első kötet (korai nemzedékek) vonásai alapján közelítettük az eposz műfajához. Tény, hogy az első nemzedék jellemvonásait hordozó értékadó hőstípussal többnyire *Az európai irodalom történetének Homérosztól 1760-ig* tartó első kötetében találkozhatunk, de – mivel nem akarunk túlzott egyszerűsítésekkel élni – a második kötet alkotói közül is többen, pl. az „olümposzi” Goethe, az angol viktoriánus költők és Baudelaire mindenképpen a halhatatlan nagysággal bíró kiemelkedő alakok közé sorolhatnánk az elbeszélő által.

A családregény második nemzedékének tagjai a hanyatlás első jeleit hordozzák; alakjukban tehetségüknél, neveltetésüknél fogva még benne rejlik a „fent” maradás, megőrzés képességének lehetősége, de a cselekmény előrehaladásával egyértelművé válik, hogy képtelenek az eléjük állított kívánalmaknak megfelelni. A második nemzedék tagjai „kompromisszumoktól meghasonlott egyéniségek”, akik „szüleik nyomasztó egyéniségének árnyékában nem érnek önálló akarattal és elképzelésekkel rendelkező személyiségekké: a kiüresedett hagyományokhoz való ragaszkodásukkal anakronisztikus figurákká válnak, akiknek gondolkodásmódja és cselekedete között mély szakadék tátong”.²⁸ A babitsi egységes folyamaton eleinte itt-ott, később egyre sűrűbben és egyre nagyobb mértékben mutatkoznak meg a hanyatlás tünetei, melyek

²⁷ Például Arisztophanész, Lukianosz, Lafontaine, Lessing, Goethe, Defoe, Poe.

²⁸ KISS SZEMÁN Róbert, *i.m.*, 863.

végül a „szálak szétfolyásához” vezetnek. „A generációról generációra terebélyesedő családfán tehát, amelynek pusztán a neve is valami hasonló jellegre utal, az egyes ágak mind messzebbre kerülnek egymástól, mígnem ez a folyamat a család teljes széthullásáig vezet.”²⁹ A hanyatlás okai az egységes szellem nemzetivé tagolódásában, a nemzeti nyelvek irodalmi rangra emelkedésében,³⁰ a nemzeti és/vagy kollektív tudat kialakulásában,³¹ az élet felé közeledő „magas” célokat elfeledő irodalmi életben,³² a világnézetek, aktuális események jegyében keletkező művekben,³³ a líra válságában, a „prózai”, „realista”³⁴ és „naturalista”³⁵ vonások előtérbe kerülésében mutatkoznak meg. Ezek a jelenségek a történetben és időben előrehaladva mind gyakrabban jelentkeznek a XVIII., de főként XIX. századi alkotók műveivel kapcsolatban. A második kötetben az elbeszélő minden egyes alkalmat megragad az általa válságtüneteknek tartott vonások hangsúlyozására, kiemelésére, ezzel ad hanyatló irányt és tragikus-elégikus végki-csengést művének.

A harmadik nemzedék a múltból induló folyamat hatását, következményét „végeredményét” konstatálja a saját jelenéből nézve. Gyakori, hogy a XX. századi családregények elbeszélője a harmadik nemzedék tagjainak szemszögéből, nem egy esetben egyes szám első személyben ábrázolja a család történetét. A két világháború között élő, a magyar és a nyugati világ válságtüneteivel szembesülő és azokat megta- pasztaló „unokák” generációja érzi sürgetőnek, saját történelmi helyzete és fenyege-

²⁹ *I.m.*, 866.

³⁰ „[A]z új költészet egységes európai hatásának nagy akadályja a nyelvek különfélesége. Amíg a „nemzeti” irodalmak az Ész és hagyományos szabályok uralma alatt állottak, Európa szellemi élete töretlen egységet mutatott, akár a klasszikus időkben agy az internacionális Egyház égisze alatt. Ez megváltozott, mióta a költők az Észet detronizálták. Az érzelmi mondanivalót, mely esetleg a szavak árnyalataiban, a kapcsolatok finomságaiban, a vers lejtésében jut kifejezésre, nem lehet fordításokból vagy csekély nyelvtudással megérteni.” „De íme: az európai irodalom széttagozódik, s nemzeti, sőt provinciális irodalmak lépnek helyébe... Már él és ír a *plattdeutsch* nyelvjárás nagy írója is, nemsokára jönni fog a kaliforniai aranyásók saját külön írója, s így tovább...” EIT, 319. és 409-410.

³¹ „Bizonyos, ahol ez a „kollektív elv” megjelenik, ott egy költészet haldoklik, egy virágkor hanyatlásnak indul; ezt tanítja az irodalomtörténet. Mint ahogy a XIX. század nagy költészetének virágkora is hervadni kezdett, mikor a „társadalmi apostolok” szelleme eláradt az irodalmon.” EIT, 54.

³² Az író „[n]em volt többé fölülről néző szemlélője a világnak, hanem leszállt az életbe, a harcba. Nem akart többé normákat adni a valóságnak. Ellenkezőleg, a valóság lett művészetének egyetlen mértéke s normája.” EIT, 464.

³³ „a magas költészetbe feltűnően belopózik a politika, a haladás s nemzetenkint szervezkedő reális világ politikája.” EIT, 410.

³⁴ „a nagyon is éles és erős helyi szín, amely megadta egy nemzeti realizmus lehetőségét. Ha az idealizmus összeköt, a realizmus szétválaszt. Annak, hogy az európai irodalom mindinkább külön nemzeti irodalmakká tagolódik szét, mindenestire egyik oka az uralomra jutott realizmus. Ahol a helyi színre, a részletigazságra kezdenek figyelni, ott már közel áll a szellem az elszakadáshoz és a nemzeti öncélúsághoz.” EIT, 351.

³⁵ „Rajzolni a világot és benyomásait, húsosan-életesen, híven-csúnyán, ahogy van és hozzátétel nélkül: ez volt soká az író egyetlen ambíciója. Miért érzik ezt az irodalmat ma mind többen és többen az egész világon fölöslegesnek, korlátozottnak, zsákutcának? Mert az eszközt tette céljává, s üres művészet lett, mondanivaló nélkül.” *Új klasszicizmus felé*, ET II. 138.

tettsége miatt, a múlttal, családdal és ezen át a társadalmi, kulturális változásokkal, veszteségekkel való szembenézést, számvetést, reflektálást, összegzést, történeté formálást, mely a kor irodalmában jellemzően az esszé, „válságfilozófia”, irodalomtörténet, regény, ezen belül a családregegy segítségével formálja meg az értékek elvesztése ellen küzdő egyéni (és nemzeti, európai) identitást. A családregegyek harmadik nemzedékének a múlt összegzésére, a folyamat feltárására és a szembenézésre merészen vállalkozó, új lehetőségek, utak keresésére irányuló erőteljesen (ön)reflexív magatartása Babits művében a századforduló és a XX. század első évtizedeinek európai és magyar irodalmi irányzataiban, művészi törekvéseiben, mint pl. szecesszió, tolsztójánizmus, Nietzsche-kultusz, avantgárd-mozgalmak, az induló Nyugat célkitűzései, érhető tetten. De a harmadik „nemzedékes” magatartás leginkább az elbeszélő személyében mutatkozik meg, aki költő-, író-, esszéíróként a maga által vizsgált genealógia végpontjához illeszkedik. Ennek a generációnak tagjai a családregegyekben gyakran autobiografikus ihletettséggű figurák, akik megkísérelnek kilépni a családi hagyomány keretei közül; ez Babitsnál annyiban módosul, hogy a „lecsúszott”, devalválódott hagyomány, saját kora és az őt megelőző évtizedek irodalma ellen lázadva, másfelől saját modernebb szemléletű tanítványaitól elszigetelődve, az „első nemzedék” nagyjaihoz társítható örök értékek visszaállítására és megőrzésére figyelmeztet.³⁶ A családregegyek pusztulás-jelenségeivel szemben a harmadik nemzedék „felelősségteljes” tagjaiban mindig érezhető valamiféle kiútkeresés igénye,³⁷ mindez Babits esetében a 20-as évek második felétől keletkező esszéikben, tanulmányokban, (*Az írástudók árulása, Ezüstkor, Nemzet és Európa*, stb.) az irodalomtörténet megírásának tényében és az utolsó fejezetek kétségbeesett „érték-felmutatásában”, megoldáskeresésében artikulálódik. Babits elbeszélője esetében ennek nem pusztán esztétikai, hanem a személyes és a kollektív identitás megteremtése, de főként fenntarthatósága miatt morális tétje is van. „A folyamat, amelyként a regény belső formáját felfogtuk, a problematikus individuum vándorútja önmagához,” ennek az útnak etikai vetülete annak ellenére létfontosságú, hogy „[b]ár a meglelt eszmény ennek az önismeretnek a kivívása után az élet értelmeként világít be az élet immanenciájába, a

³⁶ „Mily jól ismerjük mi, a mi száz évvel fiatalabb generációnk is, ezt a válságérzést, ezt a világcsömört, ezt a menekvés vágyat! [...] Egy ifjú tübingeni teológus, Hölderlin Frigyes, pogány álmokba merült, akár a félgörög Chénier. [...] S ő lett az, akít a „görögség Wertherjének” neveztek. Görögsége platóni szimbolizmus volt: örök sóhaj a Tiszta Elérhetetlenség világa felé.” EIT, 255. (kiemelések V.B.)

³⁷ „Benda írástudója, Ortega legyőzött nemese, Huizinga jövőbeli aszketikus eszménye mind kiszolgáltatott a történelemnek: degenerálódott, kihalófélben lévő vagy lehetőségként várakozó figurájuknak eszkatológiai üzenetük van.” MARGITTAI, *i.m.*, 67.

lét és a Kell ellentéte nem szűnik meg, és abban a szférában, ahol mindez lejátszódik, vagyis a regény életszférájában, nem is szüntethető meg”.³⁸

Babits a 20-as években megalkotja az „értékvédelemre buzdító, a tömeg fölött álló, de annak példát mutató írástudó metafizikus szerepköré[t]”.³⁹ Irodalomtörténete annak az identitás-képnek artikulálódása és összegzése, melynek alapja az időbeli folyamatba oldódó platonizmus mint a kultúrtörténet védelmének metafizikai talapzata, és amelyre a jónási szerep elfogadásával⁴⁰ épül rá „ész és intuíció, formaörző líra és önfeltáró konfesszió, paradigmaticus *közszereplő* és arisztokratikus individualitás etikai konfliktusában”⁴¹ az autonóm individuum, a történeti-esztétikai megismerés morális zseni-képének, kultúrhéroszának felélesztése. S bár a „válságfilozófia nem az egyén üdvéről vagy kárhozatáról szól, mint az egzisztencializmus”,⁴² a hanyatló jelenségek reflektálása, az értékek megmutatása mentén kibomló és felvállalt identitás mégis az írástudó kezébe adja (ill. saját maga ragadja) a kollektívum üdvét és kárhozatát.

Az európai irodalom történetében tetten érhető a családregevénynek az a vonása, hogy az utolsó nemzedék tagjai a szellem fegyverével akarják megállítani a hanyatló folyamatot; ám itt nem a család anyagi, társadalmi és egyúttal morális értékvesztésével száll szembe az utolsó nemzedék szellemi elhivatottsága, hanem eleve az európai kultúra szellemi hanyatlásával és felbomlásával néz és szegül szembe a felelős kortárs írástudói küldetés. „A harmadik nemzedéki hősök szerepe [...] kettős: egyrészt beteljesítik a család sorsát, s velük együtt elpusztul az az eszmerendszer is, amely a családot éltette, másrészt azonban fölcillantják a reményt, hogy más társadalmi közegben, módosult formában a család képes a megújulásra is.”⁴³ Reznált belátásként fogalmazódik meg már a mű bevezető soraiban, vizionálva az irodalomtörténet végkicsengését, az egységes és arisztokratikus értékekkel bíró európai irodalom végromlása: „Ma, a nagy áram gyengülésének, az európai kultúra felbomlásának, az emberi tudat megszakadozásának és elsötétülésének idején, még egyszer, röviden, lejegyezni azt, amit elfeledni kezdünk, s palackba dobni az ismeretlen jövő számára.” (EIT, 13.) Babits elbeszélője Európa írőcsaládjának még befejezetlen sorsáról és jövőjéről, a már bizonyossá vált értékvesztés megmutatása után a lemondás hangján

³⁸ LUKÁCS, *i.m.*, 534.

³⁹ MARGITTAI, *i.m.*, 105.

⁴⁰ A jónási hivatás és szerep felismeréséről, a megszólalás kötelességéről vö. LÁNG Gusztáv, *A Jónás könyve értelmezéstörténete = A megértés felé*, szerk. FÜZFA Balázs, Bp., Pont Kiadó, Savaria University Press, 2003.

⁴¹ MARGITTAI, *i.m.*, 105-106.

⁴² POSZLER György, *Napnyugat Alkonya vagy Évezred Hajnala? Újhold Évkönyv*, 1989/2. 204.

⁴³ KISS SZEMÁN Róbert, *i.m.*, 863.

szól, a kiutat a leszűkült lehetőségekben és ennek tudomásulvételében látja: „ami a világirodalom régi áramából eleven még és továbbáramlik a jövőbe: az épp csak ebben a legjobb néhányban él és áramlik. A világirodalom nem halott még, s korai volna elparentálni. A régi nagyok fajtája kihaltnak látszik ugyan, a XIX. század óriásai eltűntek, s hasonló óriások nem keltek a nyomukban. De finom és okos írók itt is, ott is vannak, akik, ha csak egy kicsiny és „irodalmi” közönség számára is, a régi egység folytonosságát jelenthetik. Igaz, hogy ezeknek az íróknak is többnyire már lelkiismeretük nem oly tiszta, hitük nem oly töretlen, fölényük nem oly gögös, mint a régieknek.” (EIT, 464.)

A mű második kötetéhez érve egyre gyakrabban érezhető, hogy az elbeszélő a tárgyalt hősokeket már nem helyezi emberfeletti magaslatokba,⁴⁴ a legnagyobbak, legtökéletesebbek egy-két kivételtől eltekintve az első kötet alkotói közül kerülnek ki. Általában a regények elbeszélőjét jellemzi ez a fajta „hétköznapi” viszonyulás alakjaihoz, a narrátor magával egyenrangúként kezeli szereplőit. Ezzel a vélekedésünkkel összhangban áll Northrop Frye hőstipológiája, aki felülről lefelé haladva az öt közül a negyedik típusként ismerteti a nem magasabb rendű, közülünk való hősokeket, akik általában regényekben bukkannak fel, jellemzően Defoe korától a XIX. század végéig, XX. század elejéig.⁴⁵ Babits elbeszélője a második kötetben egyre ritkábban beszél olümposzi magaslatokról, örökérvényű nagyságokról, kedves alkotóit már maga sem merészeli a halhatatlanság platonikus körébe vonni, egyre gyakrabban figyelmeztet egy-egy korszakhoz kapcsolódva irodalmi divatokra, a művek avulékonyosságára, az irodalmi értékelés relativizmusára. Észrevételei, kánonba illesztései egyre inkább emberi mértékek és emberöltök mentén haladnak, bizonyos korokhoz, az „élethez”, „modernséghez”, művészeti irányzatokhoz kötődnek. S az irodalommal – és regényírással – együtt az irodalomkritika is emberi léptékűvé válik, elveszti normatív, értékadó jellegét, ahogy ezt az elbeszélő Sainte-Beuve pozitívista irodalomfelfogásával kapcsolatban írja: „Az irodalom mint élet és életjelenség izgatta [Sainte-Beuve-öt]. Az író lélek volt számára, mint a regényközlő számára alakja. Beállította miliójébe, s megrajzolta lelki reakcióit. Ebben a kritikában az értékelés immár teljesen mellékessé vált. Az író karaktere s genezise érdekesebb volt, mint esztétikai értékének megállapí-

⁴⁴ „[E]gy kicsit *Ossian* óta az egész irodalom egy nagy álarcosbál volt. A Múza hol *highlandlass*-nak öltözött, hol *cowgirl*-nek.” EIT, 399.

⁴⁵ Vö. FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, Bp., Helikon Kiadó, 1998.

tása. A kritikus nem akart többé törvényeket adni a műalkotásnak vagy ilyen törvényeket alkalmazni. Egyszerűen emberi jelenségeket vizsgált és elemzett. A kritikai ilyenformán a pszichológia egy ága lett, majdnem rokon a regényíráshoz, s egy kicsit *pendant*-ja is a Balzac-féle regényírásnak. Hasonló módon öncélú.” (EIT, 372-373.)

Az istenivel, örökkévalóval szemben emberivé és halandóvá degradálódott irodalom és alkotó-hősei a családregegyek pusztulásképeihez hasonlóan a betegség,⁴⁶ vérszegénység, fogyatékoság,⁴⁷ a szellem helyett a test,⁴⁸ a válság⁴⁹ – versválság, a dráma válsága és halála –, elhullás,⁵⁰ halál⁵¹ képeiben metaforizálódnak.

Az európai irodalom történetének időkezelése szintén párhuzamba állítható a családregegy műfajának jellegzetes temporalitásával; mindkettőben kiemelt szerepet kap az idő dimenziója: a folyamat és az idő múlásának érzékeltetése. A családregegy műfajában a romantika korától kezdve érvényesül a történelmi nézőpont, amely „az eddigi család történetek statikus, a generációk között különbséget nem észlelő szemléletét a változás dinamikáját érzékelő szemlélettel váltja fel; a figyelmet arra összpontosítja, mennyiben különbözik a következő nemzedék az előzőtől, ezzel pedig a kronologikus ábrázolást a történelmi mozgás irányának ábrázolásával váltja fel”⁵², ehhez hasonló változás a történetírás, ezen belül az irodalomtörténet-írás területein is erre az időszakra tehető, a „historia litteraria” kronologikus szemléletét a XIX. század első felében váltja fel a történelmi eseményeknek ok-okozati összefüggést, retorikai eljárásokkal irányt és jelentést adó történetírás.⁵³ A XIX. századi családregegyben

⁴⁶ Arany: „Nála nem gyógyult be hamar a seb, amit a külvilág ütött. Lelke csupa seb volt, s a valóság minden érintése fájdalom már. Ez teszi költészetét modernné, dekadenssé. Egész Európa-szerte útban volt egy csapata a szellemeknek, akiknek számára a valóság nem kevés volt már, hanem sok!” EIT, 392.

⁴⁷ „Az irodalom szerelmes az Életbe, alázkodva, reménytelenül és veszedelmesen. Ez a szerelem hiányérzetből és fogyatékosági érzésből fakadt, s nagyban segítette azokat az erőket, melyek az európai irodalmat megbomlasztani s régi trónjáról letaszítani törek.” EIT, 458.

⁴⁸ „Azelőtt az író a magas szellemiség embere volt. Most mindinkább [...] a vér és ösztönök szerelmese.” EIT, 464.

⁴⁹ A nemzeti és korhoz kötött: „S itt van a világirodalom mai bomlásának igazi tengelye! A bomlási folyamat a *l'art pour l'art* válságának formájában jutott öntudatra. Ez a válság elsősorban az irodalmat érintette.” EIT, 463.

⁵⁰ „A könyvek nagy része elhull pár éves korában, mint a gyermekeké. És sohasem volt ez igazabb, mint ma. A halhatatlanság szinte kiment a divatból.” EIT, 461.

⁵¹ „Bizonyos, ahol ez a „kollektív elv” megjelenik, ott egy költészet *haldoklik*, egy virágkor *hanyatlásnak* indul; ezt tanítja az irodalomtörténet. Mint ahogy a XIX. század nagy költészetének virágkora is *hervadni* kezdett, mikor a „társadalmi apostolok” szelleme eláradt az irodalmon.” „Nyugaton azalatt tovább folyt a romantika *haldoklása*. Íme néhány tünete ennek a *haldoklásnak*...” EIT, 54.; 360. (kiemelések V.B.)

⁵² H. SZÁSZ Anna Mária, *i.m.*, 17.

⁵³ „[A] történelmi írások magyarázó erejük egy részét abból merítik, hogy a *puszta* krónikákból történeteket tudnak létrehozni; a krónikákból történeteket pedig azzal a művelettel lehet teremteni, amelyet egy másik írásomban „cselekményesítésnek” neveztem. Cselekményesítésen egyszerűen azt értem, hogy a krónikákban található tényeket meghatározott *típusú* cselekményszerkezetek alkotórészeiként kódolják”. WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 73.

azonban a „történeti”ség többnyire még másodlagos szerepet játszik a széles és teljes társadalmi tablót adó átfogó keresztmetszet előtere mögött. A generációk váltakozásának funkcionálissá válása, s ezzel együtt az idő előtérbe kerülése a XX. század első felének családregeiben válik műfajalakító vonássá, az eddigi horizontális nézőpont (Zola és a XIX. század családregei) ekkor alakul át vertikális nézőponttá, múlt, jelen, jövő hármasságát felmutatva „s ennek eredményeképpen a panorámaszerű ábrázolás szélességéről, azaz a társadalom egészének sokoldalú vizsgálatáról lemondva, egyetlen, kevés szereplőjű család mint reprezentatív jelkép corpusán vizsgálja a családban tükrözött társadalmi közösség történelmi időben végbemenő mozgását”.⁵⁴ Babits szintén lemond az európai irodalom egészének vizsgálatáról, ahogy az világirodalom-meghatározásából is kiderül, kitűzött szándékai szerint csak a legkiemelkedőbbekről ír, az „igazi világirodalomhoz csak a legnagyobbak tartoznak.” „A világirodalomnak csak az *egészen nagyokhoz* van köze. Ezért fér el a története egy kis könyvben.” (EIT, 11.,12.)

Az idő tehát mint a narráció nélkülözhetetlen eleme hangsúlyos – mondhatni önálló – szerephez jut mind a XX. századi családregeekben, mind Babits irodalomtörténetében. E közös vonás oka egyrészt megragadható abban, hogy minden olyan elbeszélő műben, amely történetével hosszú időtartamokat ölel fel, az időbeli folyamat verbálissá tétele komoly narrációtechnikai kérdéseket vet fel, az időtényező kezelése lényeges szerephez jut. Ennél azonban sokkal fontosabbnak látszik, hogy a regényműfaj kibontakozásával egyre inkább megmutatkozik a hős és a világ közötti diszharmonia, a cselekvés lehetőségeinek apadásával, értelmének megkérdőjeleződésével, a világ megtapasztalásának és értékeinek relativizálódásával az egyén élet- és történeti/lmi ideje közötti harmónia is felborul. „[A]z idő komponálóból dekomponáló elemmé válik, s az értelmes cselekvés megszűnésével az idő is pusztító hatalomként jelenik meg. Cselekmény és idő önállósul, a korábbi organikus egység helyére dekomponált, anorganikus egység kerül.”⁵⁵ Az idő „kérdései” a romantika korától problematizálódnak az irodalmi műalkotásokban, a jelen dezillúziójából a múltba, jövőbe, időtlenségbe vágyó hősök sorát a XX. század felé közeledve az idő megállítást, megszakítást, kiterjesztést, elfutást, intellektualizálást, szubjektívizálást, emlékeztető formálását, főhőssé emelését tematizáló művek láncolata egészíti ki. Ebbe a

⁵⁴ H. SZÁSZ Anna Mária, *i.m.*, 20.

⁵⁵ OLASZ Sándor, *Között – A családrege metamorfózisai az újabb magyar irodalomban*, Forrás, 2001/10. 108.

sorozatba szervesen kapcsolódnak be a XX. századi családregegyek alkotásai, melyek egyén és idő harmóniájának felbomlását, múlt és jelen értékrendi differenciájának elmélyülését a család hanyatló folyamatának feltárásával mutatják be, úgy, hogy az idő és a lét természetes menetéből egy mesterséges kezdő és végpontot – mely általában nem esik egybe a család „keletkezésének” és végső pusztulásának pontjaival – hasítanak ki regényterük számára,⁵⁶ mely alkalmasnak mutatkozik az általuk intencionált „lényeg” megragadására. Ehhez hasonlóan Babits művében is egyértelműek a kimetszett végpontok: *Homérosztól 1760-ig*, majd *Krónika 1760-tól 1883-ig*.⁵⁷ Az elbeszélői „önkényt” bizonyítja, hogy ezeknek a pontoknak minden esetben magyarázatot, értelmezést „kell” kapniuk.⁵⁸ Az európai irodalom történetében éppen az idő és az idő kezelése válik az elbeszélés menetének legnagyobb problémájává, ahogy erre az első kötet összegzése részletesen reflektál. A feltorló és az elbeszélői időhöz túl közeli és ezért átláthatatlan, értékeikben letisztulatlan események miatt anorganikussá váló idő problémáját az elbeszélő a *krónika* műfajának „bevetésével” és így az idő rendszerbe rántásával, elsődleges szemponttá emelésével próbálja megoldani, mindezzel eredeti célkitűzései módosítására kényszerül,⁵⁹ ám műve végén még így is a szálak szétfutását kénytelen konstatálni.

A családregegy-műfaj teoretikusai kiemelik, hogy ez a regénytípus a családon keresztül ad társadalomrajzot, a pars pro toto működése alapján a család önmagán túlmutató jelentésekkel rendelkezik, társadalmi viszonyok, változások kibontakoztatására alkalmas műfajjá válik elsősorban a XIX. századi realizmus, naturalizmus idején, de ezt a „funkcióját” a XX. század első felében sem veszi el. Babits irodalomtörténete egyáltalán nem vállalkozik semmiféle társadalom-, kultúrtörténet megrajzolására, hiszen művének alapegysége az Egyén, az alkotó szubjektum, a zseni és az általuk hordozott egységes szellem áramlásának nyomon követése. A kiemelkedő alkotók és műveik bemutatása mellett/mögött nem tárja föl – egyáltalán nem is célja ez –, a

⁵⁶ Ez az utóbbi vonás a regény műfajáról általánosságban elmondható.

⁵⁷ E kezdő- és végpontok jelentőségét *Az elbeszélés ideje* (1.2.) című fejezetben részletesen értelmeztük.

⁵⁸ pl. rögtön az első rész elején: „A nemzeti irodalomnak története primitív kezdetekkel szokott indulni, népi ösköltéssel, kollektív és névtelen próbálkozásokkal. A világirodalom kezdetén semmi ilyen nincs. Kész fegyverzetben ugrik elő a múlt sötétjéből, mint Athéné a Zeusz homlokából. Nem mintha Homérosznak nem lettek volna bizonyára primitív előzői és előkészítői.” EIT, 17. (E részletet *Az elbeszélés tere* (1.1.) és *Az európai irodalom története mint (nemzeti) eposz* (3.1.) című fejezetekben is idéztük.)

⁵⁹Kiss Szemán Róbert a 20-as években keletkezett magyar családregegyek egyik legszembetűnőbb sajátosságaként emeli ki az elbeszélői pozíció változását a regénybeli idő előrehaladásával. Vö. Uő, *I.m.*, 860.

társadalmi változások, művészeti stílusok elterjedésének és „kifutásának” teljes, okozati viszonyokat is megmutató útjait; korstílusokat jellemző, összegző panorámák helyett inkább csak bizonyos jelenségekre, tendenciákra következtethetünk az egyes szerzőkhöz kapcsolódó interpretációk alapján.

A XX. század regényirodalmában az előző század realizmusának és naturalizmusának részlethitelességre és teljességre törekvő ábrázolásmódját a tropologikus sűrítés és parabolászerűség váltja fel. A metonimikus ábrázolásmódot a családregényekben is háttérbe szorítja az összetettebb jelentéssíkokat magukban rejtő jelkép- és szimbólumrendszerek használata. Ilyen eljárások tapasztalhatók Babits *Halálfiái* című családregényében is, melynek szintetizáló jellege és önmagán túlmutató jelentésrétegei keresztény-bibliai, antik mitológiai, irodalmi és történelmi párhuzamok motívumhálózában ragadhatók meg. A metaforikus és motivikus szinten felbukkanó összefüggések a mi a «Jó», a «Rossz», az egyén «Célja», küldetése, az identitás «Sors» vagy egyéni „Akarat» általi meghatározottsága, az egyén és külvilág viszonyainak kérdései felé mélyítik a *Halálfiái* értelmezhetőségét.⁶⁰ Az európai irodalom történetében az alkotók Homérosztól kezdődő felvonultatása szintén nem csupán önmagáért való, Babits irodalomtörténete, mint ahogy az irodalomtörténetek jelentős hányada, egy, a pusztán történeten túlmutató intenciót sejtet,⁶¹ ahogy erről már a dolgozat korábbi részeiben részletesebben esett szó: a mű az összegzés, történetté formálás által az európai kultúra és irodalom identitásformáló, -megőrző szerepének kifejezésére, ennek a kultúrának elvesztésétől – s így a megteremtett identitás felbomlásától – való jogos félelemérzet artikulálására, a vindikáció segítségével az értékek megőrzésére tett kísérlet. Babits, a művet összetettebb szemantikai síkra terelő motívumrendszere abban a tropologikus hálóban ragadható meg, mely az alkotókat, műveket folyamatos azonosításban, összevetésben látatja az irodalomtörténet minden pontján, továbbá azokban az elbeszélő által használt, szintén a mű egészén végigvonuló, többnyire a szerzőkre vonatkozó vagy az egységes szellem áramlását kifejező, metaforákban, szimbólumokban, mint pl. lámpa-láng-világítótorny-fény-sötétség, kórus-hangszer-

⁶⁰Erről részletesen: NÉMEDINÉ KISS Adrien, *Babits Mihály dantei igényű vállalkozása: a Halálfiái, Dunatáj, 1992/4. és Uő, Az önvizsgálattól az újjászületésig (Motívumok Babits Mihály Halálfiái című regényében)*, It, 1992/3. Továbbá vö. BABITS, *Halálfiái*, s.a.r. SZÁNTÓ Gábor András, NÉMEDINÉ KISS Adrien, T. SOMOGYI Magdolna, Bp., Argumentum Kiadó, 2006.

⁶¹ „[E] az aktuális eseményhalmaz, ez az egyéni és lírai vallomás csak illusztrációja és szimbóluma valaminek, ami már túl van az egyén sorsán és líráján.” EIT, 132. Az *Isteni Színjáték* jellemzése önreferenciálisan is felfogható, mely összhangban áll azzal a törekvésünkkel, hogy *Az európai irodalom történetét* (egy) dantei „túlvilági útként” olvassuk (vö. 3.4. fejezet).

ének, madár-madárdal, a világirodalom organicitását kifejező fa-ág-bimbó-virág-rét-virágzás-hervadás és áramlás-vérkeringés⁶² stb.

Az európai irodalom történetében tartalmi jegyek és forma adekvátságát mutatja a széteső folyamat leírását „hordozó” szintén széttöredező, felbomló prózafelület. „[A] regényforma központi problémája a művészi leszámolás a zárt-teljes formákkal, amelyek a lét önmagában lekerekített teljességéből származnak, leszámolás minden önmagában immanensen teljes formavilággal”.⁶³

A XIX. század folyamán az eposz feladatait átvállaló irodalomtörténet csupán tartalmi jegyeiben azonosulhatott a létezés egészét, egységét hordozó irodalmi műfajjal; a formai vonások elvesztésének első és legmeghatározóbb jele a prózaforma egyeduralma. „Olyan korokban, amelyeknek [...] a könnyedség már nem adatik meg, a vers száműzetik a nagyepikából, vagy váratlanul és szándékolatlanul líraivá változik. Ilyenkor csak a próza foghatja át azonos erővel a szenvedést és a babért, a harcot és a megkoronázást, az utat és a megszentelést; csak a próza kötetlen képlékenysége és ritmus nélküli kötöttsége ragadja meg azonos erővel a meglelt értelem jóvoltából immár immanensen felragyogó világ bilincseit és szabadságát, adott súlyát és kivívott könnyedségét.”⁶⁴ Babits művében a történet előrehaladtával egyre inkább háttérbe szorúlnak, részben felszámolódnak az eposzjellegre utaló tartalmi jegyek, ezzel párhuzamosan a (család)regény már tárgyalt tartalmi és formai sajátosságai válnak uralkodóvá; ez utóbbi leginkább a mű második felében érzékelhető, a formai felbomlás, töredezettség az asszociatív haladás társításainak lazulásában, az egyes szerzőket érintő egyre rövidülő ismertetésekben, méltatásokban, a költői életművek „felszabdálásában”, a történet „helyett” a válságtünetek ismétlődő felsorolásában, az elbeszélői hang rezignált és elbizonytalanodó szólamaiban jelentkezik. A mű „mondanivalója olyan arányban apad, amilyenben a hagyomány sorvad”.⁶⁵ A szerzői intenciók fenntartása érdekében, az európai irodalom élő voltának bizonyítására az elbeszélő az explicite lezárt⁶⁶ történet szálait újra és újra felveszi, és megpróbálja a történetet tovább írni; a második rész zárlatához hozzáírta *Fin de siècle és XX. század*, és az 1935 végén, a

⁶² Az organicitás képeivel a 4.1. fejezetben foglalkozunk.

⁶³ LUKÁCS, *i.m.*, 484.

⁶⁴ LUKÁCS, *i.m.*, 517.

⁶⁵ CS. SZABÓ László, *Babits Európai irodalomtörténete*, Századunk, 1934. 293.

⁶⁶ A második rész végén: „Nietzschénél nagyobb hatással a XIX. század írói közül senki sem volt a mára; s méltó, hogy ez a történet nevével érjen véget.” A *Fin de siècle és XX. század* végén pedig: „A történet végére pontot tesz már, sőt felkiáltójelet, a világháború.” EIT, 436., 458.

második kiadáshoz készülő *Mai világirodalom* részeket szintén a széteső folyamat formai vetületének tartjuk. A többszöri lezárásban kifejeződik a vágy a széteső összetartására, a fenntarthatatlan fenntartására, kihallatszik a „végsőig küzdeni” feladatát magára rozó morális hang küzdelme.⁶⁷ A regényformában kifejeződik – Lukács szavaival élve – a „transzcendentális hajléktalanság,” a teljesség felbomlásának és az ezt tudomásul vevő, erre reflektáló elbeszélő/hősnek tapasztalata, így a megformálást a kettősség határozza meg: „egyfelől, hogy a világ törekénysége kirívóan, az értelem formakövetelte immanenciáját felszámolva napvilágra jut, és a rezignáció kínzó vigasztalanságba csap át, másfelől, hogy a túlságosan erős vágy, feloldva, igenelve és formába rejtve tudni a disszonanciát, elhamarkodott lezárásra csábít, minek következtében a forma összeegyeztethetetlen különműséggé esik szét, mert a törekénység csak a felszínen leplezhető, de nem szüntethető meg, s így a gyenge abroncsokat összetörve, feldolgozhatatlan nyersanyagként láthatóvá kell, hogy maradjon”.⁶⁸

Közismert Babits líraközpontúsága, mely az expresszió⁶⁹ segítségével a költői személyiséget átélhetővé, ezáltal ábrázolhatóvá teszi. Ezért a líra „nem csupán a külvilág és az individuum hagyományos megkülönböztettségét számolja föl, de a szubjektumok közötti átjárhatóságot és spirituális kölcsönösséget is megteremtheti”.⁷⁰ Különösen jól érvényesül ez Babits esszéiben és irodalomtörténetében, melyeknek tanúsága szerint a legnagyobb alkotók, művek minden esetben a líraiságra vezethetők vissza,⁷¹ a lírában, a líra által feloldódik minden műfaji, lélektani, kulturális határ, transzcendens távlatokat kap, így jelenléte, uralma az egységes szellem áramlásának alapja. Ezért a Babits által a 20-as évek második felében beharangozott versválság⁷² és a XIX. század második felének realizmusa, naturalizmusa, a próza térhódítása is csakis az

⁶⁷ „A lezárás iránti igény a történeti elbeszélésben – vélem – igény a morális jelentésre. Igény arra, hogy a valóságos események sorozatát jelentőségében egy morális dráma elemeiként értékeljük.” WHITE, *i.m.*, 136.

⁶⁸ LUKÁCS, *i.m.*, 527.

⁶⁹ A fogalom Babits irodalomelméletének és irodalmi gondolkozásának egyik alapköve.

⁷⁰ MARGITTAI, *i.m.*, 32.

⁷¹ „Az irodalom bizonyos szempontból nézve végső gyökerében líra mindig. Még a tudományos esszé és a szónoki mű is, mert expressziója valami átélésnek, mert egy léleknek valamilyen keresztmetszete fejeződik ki minden líra mélyében és ez már eleve gyanússá teszi a merev műfaji határokat.” *Az irodalom elmélete*, ET I. 560.

⁷² „[A]mi a mai világirodalomban legfeltűnőbb, az éppen a líra apadása. Ez az irodalom még befelé is józanul néz, hideg élményvággyal vagy elemző kíváncsisággal. [...] Nem csoda, ha a voltaképpeni lírai műfaj elbátortalanodott és vérszegénnyé lett.” EIT, 473-474. Továbbá pl. *A vers jövődjéje* című írás, (1928), ET II.

egységes szellem, az európai irodalom bomlását jelezheti. A 30-as években Babits irodalomszemléletének etizáló tendenciái, melyen belül továbbra is a lírára hárul a legnagyobb szerep, *Az európai irodalom történetében* mutatkoznak meg a legerőteljesebben. „Babits erkölcsi döntésként értelmezi a műfajválasztást és -formálást: a líra a legkomolyabb etikai vonatkozások hordozójává (is) lesz, a költő a *nomoi* vátesz-prófétájává. Ezért jelezhet a versválság világválságot”.⁷³ Ezért a líra egyetemességével, értéktelítettségével szemben a hanyatlás, válság tüneteit bemutató történet csakis ezzel adekvát formában, a regényben valósulhat meg.

Kísérletünkben tehát Babits irodalomtörténetét a világ és hősei (alkotói) közt megbomlott harmónia, s ennek a felszakadt egységnek helyreállítási igénye, a múlt lezártságát felszámoló, a jelen és a jövő nyitottságát, befejezetlenségét nyomatékosító viszony, a hangsúlyos, szubjektív elbeszélői jelenlét, az emberfeletti hősök helyébe lépő „hétköznapi” alakok, a narrátorral egy szintre kerülő hőstípus, a széteső, diszharmónikussá váló folyamat formai fragmentáltságban is megmutatkozó jegyei alapján vontuk a regény értelmezési tartományába. Az alkotók és műveik nemzedéki sorrendbe állítása, egy rokonsághálózat kibontakoztatása és a szellemi, formai, műfaji hangvételtelbéli stb. örökségátadás alapján, a harmadik nemzedék kiemelkedő, a folyamatot feltáró, egészére reflektáló, a kezdeti, kimagasló értékek visszaállítására, megőrzésére irányuló törekvését, a történet hanyatló irányát, a hangsúlyos időkezelést a XX. századi családregegy jellegzetes műfaji jegyeinek segítségével értelmeztük.

⁷³ MARGITTAI, *i.m.*, 34.

3.2.1. Pozitivizmus, szellemtörténet

Gondolatmenetünk az előző fejezetben (3.2.) arra koncentrált, hogy *Az európai irodalom történetét* a családregegy műfaji jegyeivel jellemezzük. Azonban felmerül a kérdés, hogy pontosan miről is szól a történet, milyen jellegű családtörténet bontakozik ki a mű lapjain. Olyan, amelyben minden egyes családtag nemzeti, társadalmi és genetikus jegyeit felfejtve és ezekből levezetve ismerteti az elbeszélő az adott alkotót és műveit, vagy inkább olyan, amelyben a nagy stílus- és eszmeáramlatok átfogó panorámájába állítja bele az adott korszak kiemelkedő alkotóit? Bezeczky Gábor felvetéséhez csatlakozva¹ – aki az irodalom nevű betegséget az influenzajárvány és porckorongsérv-nyavalya képekkel jellemzi –, attól függően, hogy miként tekintünk az irodalomra, milyen elméleti irányból és előfeltevésekkel közeledünk a témához, különféle történetmondási stratégiákra lehet szükségünk. Az irodalomtörténet-írás esetében a történetmondási stratégiák nagyban függenek a keletkezés időpontjában ismert és alkalmazott irodalomelméleti, módszertani iskoláktól, episztemológiai alapoktól, világnézetektől. Ez a fejezet azt vizsgálja, milyen irodalomelméleti, módszertani háttére van Babits irodalomszemléletének, miket és milyen mértékben „használ fel” a szerző saját korának legjelentősebb elméleti irányjaiból, a pozitivizusból és a szellemtörténetből és a korszak társadalomtudományi elméleteiből, tendenciáiból; milyen explicite megnyilatkozásokkal és milyen impliciten felhasznált fogalmakkal, szemlélettel találkozhatunk az esszé- és az irodalomtörténet-író Babits műveiben. A családregegy műfajára átfordítva a kérdést, hogyan közelít, hogyan tekint a szerző családregegyének hőseihez/re, milyen jegyeik, tulajdonságaik alapján szervezi őket egyetlen történetbe, milyen módszereket „használ” szereplői bemutatására, jellemzésére, hogyan viszonyul külső és belső világukhoz, mennyire állítja őket egy korszak, generáció áramlatába, illetve, milyen mértékben ragadja ki onnan őket.

A *Nyugat* nagy korszakában a fiatal, modern alkotók leginkább a pozitivizmus sivárságát, mechanikusságát látják. A fiatalabb generáció nemcsak a taine-i módszert, hanem ennek „természetes” közegét, a tanulmányt, irodalomtörténetet is a szubjektív,

¹ Ám a szkeptikus kérdés jelzőjét ez esetben félretéve, mivel Babitscsal kapcsolatban irodalomtörténet-írásunk egészét tekintő jogos iróniát mellőzhetjük. Vö. BEZECZKY Gábor, *Miről szól a történet? = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES ANDRÁS, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.

kevésbé „szakmai” esszéire, portréra cseréli.² Babits sem kivétel ez alól, de olvasmányai, kedvelt mesterei, közvetlen szellemi elődei, Riedl, Péterfy révén kapcsolatba kerül a pozitívista tanokkal. Ezért egyetérthetünk a szakirodalom állásfoglalásával,³ amely Babits pozitívizmushoz való viszonyát szelektívnek tartja; a szerző – elsősorban fiatalkori esszéi és megnyilatkozásai alapján – a pozitívizmusnak csak bizonyos fogalmait, részjelenségeit fogadja el, használja fel portréiban. Az *európai irodalom története* szépirodalmi elbeszélőszerkezetekkel s az esszé műfajával mutat rokonságot, intuitív és szubjektív vonásokkal rendelkezik, mindez eleve feszültségben áll a világirodalom szaktudományos, pozitívista módszerű megközelítésével. Taine elméletéből és módszeréből Babits azokat a szempontokat tartotta elfogadhatónak és alkalmazhatónak, amelyek a részletek kutatásán, oknyomozásán túl a nagyobb egységek, átfogóbb portrék rekonstruálását szolgálják. A nyugatos alkotó elsősorban a taine-i elmélet faculté maîtresse fogalmát veszi át, s alkalmazza korai portréiban, s bár később, pl. *Az irodalom elméletében*, explicit szembe fordul a pozitívista tanokkal, 1919 utáni írásaiban is könnyedén tetten érhető a faculté maîtresse-re, az uralkodó jellemvonásra visszavezetett portréformálás, Tóth Árpád (1928), Goethe (1932), „a legnagyobb magyar” (1936), Karinthy, Kölcsey (1939) arcképe mind egy-egy jellemvonást állít az alkotói személyiség középpontjába.

Az *angol irodalom történetének* bevezetőjében Taine csak közvetve beszél a faculté maîtresse-ről; az írás, a fossziliákhoz hasonlóan, csak egy holt maradvány, értéke mindössze annyi, hogy tanulmányozásával megismerjük annak létrehozóját. Az egyén megismerése a „külső” jegyek rekonstruálása által és a műalkotás felől egyaránt történik/het. Taine bevezetőjének első felében a külső körülmények feltárását, a „külembert” megismerését hangsúlyozza: „az igazi történelem akkor tűnik elő, amikor a történész – át az idők messzeségén – kezdi felismerni az élő, a cselekvő, szenvedélyekkel teli és szokásokkal élő embert: a hangját, az arckifejezését, a mozdulatait, a ruháit, meglátva, hogy ő is éppúgy egyszeri és teljes, mint az az ember, akitől épp az előbb váltunk el az utcán”.⁴ Ez a „külső ember” vezeti majd az analízist a belsőhöz, a

² „A pozitívizmus bizalmatlanságot keltett a közvetítő műfaj [esszé] eszményével szemben, a tizenkilencedik század vége felé viszont ellenhatás következett be. Magyarországon ez utóbbit leghatározottabban az 1908-tól induló Nyugat képviselte. [...] nehezen tagadható, hogy a Nyugat jelentős mértékben hozzájárult az élménybeszámolóknak nevezhető írásmód magyarországi elterjedéséhez.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Egy műfaj kockázatai*, Alföld, 2002/2. 22.

³ BODNÁR György, *Babits irodalomszemlélete*, It, 1984/3.

⁴ TAINE, Hyppolite, *Az angol irodalom története = A modern irodalomtudomány kialakulása*, Szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001, 34.

pszichológiai lényeghez⁵ a „külső sugárutak” vezetnek a középpontba, mivel „a valódi embert ott találjuk: értem ezen a képességeknek és az érzéseknek azt az együttesét, amely minden mást létrehoz”.⁶ Ugyanakkor – ezt kiegészítve vagy ezzel ellentétben? – a bevezető további részeiben Taine arról beszél, hogy a jó történész, aki lélektani elemzést végez (s nem a mű, hanem annak alkotójának megértése a végső célja,) a műalkotás minden rezdüléséből, vonásából tud következtetni az alkotó lényegi vonására. Az elemző „képes lesz rá, hogy egy-egy épület bármely díszítménye, egy-egy festmény bármely vonala, egy-egy írásmű bármelyik mondata mögött is felismerje azt a sajátos érzelmet, amelyből a díszítmény, a vonal, a mondat megszületett; részesévé lesz a belső drámának, amely a művészen vagy az íróban lejajlott”.⁷ Tehát a faculté maîtresse Taine elméletében az alkotó lélektani sajátosságának bármely (külső és/vagy műből levezetett) úton-módon történő feltárása (s ennek segítségével a szerzői szándék megmutatása) az irodalomtörténész elsődleges feladata.

Babits a taine-i fogalomnak megfelelő uralkodó jellemvonást legtöbb esetben mint „végeredményt” alkalmazza portréiban, az alkotó fő vonását leginkább a befogadó elé tárja, megmagyarázza írásaiban, és nem levezeti, nem adja ok-okozati „szaktudományos” indoklásukat. A mindenféle „pozitivistá” okfejtés nélküli „előrukkolás”,⁸ a faculté maîtresse ily módon egyrészt az esszé-portréíró intuitív „termékének” benyomását kelti; nem szaktudomány által megkövetelt logikai levezetésnek, hanem sokkal inkább divinatorikus módszernek tűnik, az interpretátor saját lelki kvalitásai alapján átérzi, átlátja a szerző világhoz való viszonyát. Másrészt, mivel Babits művekről, de elsősorban életművek összességéről beszél, írásainak esszéisztikus, „körbejáró”, életrajzi eseményeket háttérbe szorító jellege azt sugallja, hogy az irodalmár az adott szerző művei felől/alapján jutott a faculté maîtresse összefogó vonásához. Ugyanakkor az is szembeűnő, hogy írásaiban Babits ritkán vállalkozik szoros szövegelemzésre, szövegekből, szöveghelyekből levont logikai következtetésekre, leginkább a hangulatokra, a líraiság mértékére hivatkozva tesz kijelentéseket.

Taine az irodalmat, művészetet, bölcseletet, vallást nem önmagáért tanulmányozza, jeleket lát mindenben, melyek mögött ember, emberek állnak, sorsok bontakoznak ki. Ez a felfogás az irodalmi művet egyértelműen másodlagos státusba

⁵ „A külső ember mögött ott rejtőzik egy belső ember, s a külső csak megnyilvánulása a belsőnek.” *I.m.*, 35.

⁶ *I.m.*, 36.

⁷ *I.m.*, uo.

⁸ Kivételt képeznek ez alól Babits korai írásai: *Swinburne, Shakespeare egyénisége, George Meredith* (1909).

sorolja, mondván: az csak keret, amely egy lényegibb dologra utal, az eszmeiségre. A történetben, mint mindenben, a világfolyamat látja meg, mélyebb és lényegibb összefüggésekre következtet, általánosít, s az ok fogalmában találja meg az események összefüggésének magyarázatát. Az ok az a tény, melyből mások természetét, vonatkozásait le lehet vezetni. „Az organikus világban szereplő okok között pedig a fő helyet a típus eszméje foglalja el, melyet Goethe és Geoffroy Saint-Hilaire nyomán Taine is elfogad, mint mástól nem függő, önálló, elsőrendű tény. A típus sok organizmus felépítésének egységes terve. Belőle származtatja mindazokat a tényeket, melyek a kifejlett organizmust megalkotják. Így Goethe módjára Taine szintén az egészet látta az egyéneken.”⁹ Tehát a történeti ember típusait keresi. Babits irodalom- és világ-szemlélete elutasít mindent, ami a típussal és, ahogy erről már több helyen szó esett, bármiféle kollektivitással kapcsolatos, ugyanakkor kimagasló egyéneihez elvont, egyetemes értékeket társít, de ez a magasabb eszmeiség nem válik lényegibbé, elsődlegesebbé, hanem magával az alkotóval egy, tőle elválaszthatatlan, egyedisége megismételhetetlen, tipizálhatatlan. Az idealizált, eszményített (alkotó) szubjektum Babits világlátásának az az egysége, amely a legmagasabb esztétikai-etikai értéket hordozhatja, képviselheti.

Babits írói alkatára tehát jellemző, hogy a legtöbb esetben nem műveket, szövegeket, hanem életműveket elemez – szemben Kosztolányival –, egy mű, kötet, fordítás megjelenése leginkább kiindulópontot ad a költői egész, az alkotói portré kibontásához, még kritikáiban is az alkotó uralkodó vonásának felkutatása, az alkotói személyiség lényegének tetten érése foglalkoztatta. Így a faculté maîtresse összefogottsága, komplexitása segítségével az elemzett alkotó arcvonásai, portréja könnyedén, egyértelműen megrajzolható. Alkalmazása lehetővé teszi a vizsgált személyiség elemeinek művészi összpontosítását, képivé sűrítését, így „az esszéírói-hagyomány-értelmezői szubjektum betörésének-önfókuszálásának [pontját is adja.] Az egyetlen vonás stratégiai megszállásával uralhatóvá válik a teljes arckép, amint azt az Ágoston-esszé egzisztenciálisan periodikus szerkezetében [...] megtapasztaltuk.”¹⁰

A faculté maîtresse „pszichológiai-technikai fogása” azért lehetett „elfogadható” Babits számára, mert az uralkodó jellemvonás megragadásával a tárgyalt alkotó legbelső és legjelentősebb lelki vonása által komplex magyarázatot adhatott a lélek

⁹ HALASY-NAGY József, *A környezetelmélet*, Pro philosophia füzetek, 1999/2. 158.

¹⁰ MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005, 231.

exprimálásából keletkező műalkotásokra. Mindez jól összeilleszthető Babits fiatalkori, Bergson hatásán is alapuló, – és későbbi – lelkiesség-eszményével,¹¹ a „klasszikus humanista műveltségen alapuló etikus lelki teljesség ideájá”-val.¹² A faculté maîtresse Babits számára a lelki élet egységét jelenti, ebből a legfőbb, egyetlen jellemvonásból „a többit mind le lehet származtatni. S mindenesetre ennek kell a filozófiai kritika főgondolatának lenni, mert ez adja meg egyedül az egységes kritikai kép lehetőségét. A fontos dolog azonban nem egy tulajdonság uralma, hanem valamennyinek összefüggése. Szinte úgy, hogy bármelyikét vehetném maîtresse-nek és leszámaztatnám belőle a többit.”¹³ A belső életnek, lelki teljességnek nemcsak aktualitása, jelenidejűsége van, hanem egyfajta időtlensége, megőrző komplexitása is, „nem feled, hanem önmagával folyton gazdagodva, minden percében egész múltjával van jelen. Ez az élet maga a halhatatlanság; az egyéneknek úgy hívják, hogy: *lélek*; a nemzeteknek pedig úgy, hogy: *irodalom*.”¹⁴ Ezt a belső életet kötelessége megőriznie minden alkotónak.

Bár a szerző *Az irodalom elméletében* elveti az irodalom más, külső (szociológia, pszichológia) tudományok általi tanulmányozását, és az írók belső lelki folyamatainak vizsgálatát is, ezért nem is ért egyet Sainte-Beuve és Taine módszerével, aki „megmagyarázza, hogy áll elő az íróból a mű. Az irodalomtudomány feladata nem az írókat, de a belőlük kisarjadt műveket vizsgálni. Az irodalomtudományt nem lehet az írók tanulmányozására redukálni, mert az irodalmi mű külön életet kezd, mielőtt kilép az íróból.”¹⁵ Ennek ellenére portréiban és irodalomtörténetében is sok esetben a műalkotás „helyett” az alkotóra koncentrál, továbbá a műalkotásból kiindulva mégis teret enged a pszichologizálásnak, az expresszió és az általa kifejezett tartalom viszonyának vizsgálatánál „megengedi” a lélektani elemzés jogosultságát. „Ha be akarunk hatolni az irodalmi mű lényegébe, be kell hatolnunk az élethangulatba, mely ezt a lényegét megalkotta. Tehát az esztétizmus így átvezet a pszichológiai munkához. És ez a másik módszer a pszichológiai munka. E két módszer állandó összjátékban

¹¹ „A lelkiesség egység-metafizikája [...] a belső élet, szemben a külsővel, szellemi, „amely nem feled, hanem (...) önmagával gazdagodva, minden percben egész múltjával jelen van”. BABITS Mihály, *A halhatatlanság, halála = Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, II. 389.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám. „Ez az élet maga a halhatatlanság, az időtlen komponens jelenléte a végességben, az író kötelessége pedig minden harcon át megőrizni azt: a lelket, az irodalmat.” MARGITTAI, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005, 231.

¹² MARGITTAI, *i.m.*, 230.

¹³ BABITS, *Három jellemzés*, Nyugat, 1912/4. 363.

¹⁴ *A halhatatlanság halála*, ET II. 389.

¹⁵ *Az irodalom elmélete*, ET I. 561.

jelenik meg.”¹⁶ Látható tehát, hogy a faculté maîtresse fogalmát Babits – Taine-hez hasonlóan – végeredményben pszichológiai jellegűként értelmezi, és ekként „bánik” is vele, egy olyan uralkodó jellemvonást lát benne, melynek segítségével a lelki élet teljessége lefedhető, megragadható, s melynek műalkotássá formálódása az expresszió segítségével „történik”; a lélekállapot ilyenfajta kifejeződésében William James hatása is megmutatkozik, akinek Babits gondolkodását-, költészetét formáló szerepét Rába György monográfiája részletesen tárgyalja.¹⁷ De amíg Taine lélektanán a XIX. századi pszichológiát kell értenünk, ami voltaképpen pedagógia és konkretizált erkölccstan volt,¹⁸ addig Babits lélektaniséga már Freudon, Bergsonon, James-en inneni.

Mivel a szerző *Az európai irodalom történetében* (is) hőseinek belső rajzát igyekszik adni, ezért (látszólag) szakít a pozitívizmus külsődleges szempontjaival, irodalomtörténetében mellőzi a realista ábrázolást, hiszen ő maga nem „szálakra bontott”, „oknyomozó történetet”,¹⁹ hanem modern lélektani regényt ír.

Babits a *Magyar irodalom* (1913) című tanulmányában a nemzeti irodalom karakterét Taine elméletére hivatkozva – aki maga is korábbi filozófusok hatására vette át elméletébe²⁰ – a „klíma hangulatából és a táj benyomásaiból” összeálló képzetvilágból próbálja levezetni. Négy tájcsoportot és ez alapján a magyar költészet négy fő „színét” különíti el egymástól, felhasználva a taine-i *race* fogalmát, azonban ez a táj alapú jellemzés nem mentes Ruskin hatásától sem,²¹ aki négyféle vidéktípust állapít meg, s Itáliát kék vidéknek találja. Babits a Dunántúlt is Itáliához hasonló „kék

¹⁶ ET I. 570.

¹⁷Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

¹⁸ Vö. BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.

¹⁹ A *Szellem-történetben* a pozitívizmusról: „A régiek „oknyomozó története” naiv regény és fikció volt. [...] S nem regényhez méltó ambíció volt-e egyáltalán szálakra bontani a történet végtelen bonyolultságát, s azt képzelni vagy hazudni, hogy az okok és okozatok kapcsolódásainak titkos erdejében tájékozódhatunk? S mily felszínes, vékony eseményrétegnek kellett lenni, amin akárcsak megkísérelni is lehetett ezt!” ET II. 302.

²⁰ „A külső világnak a belsővel, a környezetnek a lélekkel való párhuzamos haladása a spinozai parallelizmus: egyik a másikat is jellemzi. De már az ókori Hippokrates szintén valami viszonyt látott a klíma és a lelki világ között, s ezt utazásain tapasztalta, akárcsak Taine a Pyreneusokban. Aristoteles is megfelelést vett észre a lakóhely és a politikai törvények között. E megfigyelésekre az újkor elején Bodinusnál akadunk rá, aki Aristoteles gondolatát rendszeresen igyekezett igazolni. De ő még nem beszél itt törvényszerűségről, hanem meglegszik bizonyos összefüggések megállapításával. Sok a kalandos képzelgés állításaiban, mint az már megszokott tünemény a 16. század embereinél.” HALASY-NAGY, *i.m.*, 163.

²¹ Babits Ruskin művei közül a *Poetry of Architecture*-re hivatkozik (Liepzig, 1907.). Ruskin nagy hatást gyakorolt a fiatal Babitsra, s e hatásnak „tartósságát” bizonyítja, hogy Babits *Az európai irodalom történetében* is helyet ad neki, a kedvenc viktoriánus költő, Tennyson társaságában. Vö. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 377-378. (Továbbiakban: EIT, oldalszám)

vidéknek” látja, ahogy ezt 1940-ben *Itália és Pannonia*²² című írásában is megfogalmazza; s ebből ezt a következtetést vonja le: „[n]em csoda, ha a dunántúli írók állnak a latin könnyűséghez és eleganciához a legközelebb”.²³

Babits hat évvel később, *Az irodalom elméletében* Taine miliő-tanának már szigorúbb kritikáját adja: miközben az irodalom változásának mozgatóit keresi, a pozitivistá tudós minden szempontját a miliőre vezeti vissza. A *race* fogalmát²⁴ egyének összességének, míg a kiemelkedő irodalmi alkotást egy egyén munkájának, egyedi jellegűnek tartja. A már meglévő műalkotások utólagos összevetéséből lehet észrevenni egyes művek közösségét. „E közösség oka: egy és ugyanazon irodalmi hagyomány gyümölcsei az illető művek, mert egy és ugyanazon miliőben születtek. A faj tehát, amennyiben közösség, visszavezethető a miliőre.”²⁵ Ez a fogalmi „visszavezetés” nem Babits saját leleménye, Taine maga is feltételezi, hogy a faj a környezet tartós irányainak, hatásainak következményeként jön létre. A nyugatos szerző a *moment* fogalmát a fajhoz hasonlóan, szintén a miliőre vezeti vissza, úgy látja, hogy az íróra nemcsak az adott pillanat, a közvetlen környezet van hatással, hanem minden eddigi olvasmánya, korábbi irodalmi élményei, „ez pedig ismét csak miliő. Így tehát a három szempontot egyben vehetjük vizsgálat tárgyává, mint a miliő alakító hatását.”²⁶ S az ily módon leegyszerűsített, redukált taine-i szemponto(ka)t végül egyetlen rövid bekezdésben „semmisíti meg”, a miliő Babits szerint nem lehet az irodalom mozgatója; ellenvetése: „miért nem hat hát mindenkire [minden alkotóra] egyformán? Miután a miliő mindenkire egyformán hat, tehát a jelenségeknek is egyformáknak kellene lenni egy környezetben.”²⁷ A miliőelmélet efféle tudatos elvetése, még ha a szerző időnként önkéntelenül is elemzése szempontjává teszi egy-egy elemét, arra enged következtetni, hogy a faculté maîtresse használata Babits pályájának második szakaszában nem a taine-i ok-okozati, tudományosan levezetett alapon, hanem sokkal inkább a szellem-történet szemléletéhez is közeli módon, divinatorikusan, intuitív alapon történik, többnyire a műalkotásból levezetett, a művek mögött felismerhető, felismert alkotói pszichikumokra koncentrál.

Az európai irodalom története gyakran használja a „miliő” fogalmát, de nem taine-i összefüggésként, hanem az alkotó vagy szereplő közegének, környezetének

²²BABITS, *Italia és Pannonia*, Magyar Nemzet, 1940. december 25.

²³*Magyar irodalom*, ET I. 392.

²⁴Amely leginkább a herderi néplélek-fogalomra vezethető vissza.

²⁵ET I. 596.

²⁶ET I. 596-597.

²⁷ET I. 597.

szinonimájaként. A kifejezés használata mégis a második kötetben válik gyakoribbá, elsősorban a realizmus, naturalizmus tárgyalása kapcsán; a naturalizmus couleur locale-ja, a való életből, a helyiből, aktuálisból merítkező irodalom Babits számára nélkülözi a magas irodalom eszméjét: „[a]hogy mondtam, az irodalom kettészakadt. Naturálizmus és művészi, artisztikus hajlamok nem látszottak többé összeférni. Pillanatnyilag a győztes a naturálizmus volt.” (EIT, 431.) S úgy tűnik, nem is minden esetben a naturalizmus alkotóitól, munkáitól idegenkedik, hanem magától az elméleti megközelítéstől, attól az eszmetörténeti háttértől, mely mindent a pozitívizmus földhözragadt tény- és törvényszerű módszerével próbál megmagyarázni: „Zola [...] nem ejtette el a miliőfestés romantikus hagyományát, sőt különös hangsúlyt vetett rá. Itt aztán kiélte minden elnyomott romantikus hajlandóságát. A miliő nála is élőlény lett és mitológiai szörny, amit gyakran ő is szimbolikusan látott, mint Hugo a Katedrális. [...] Újfajta romantikus volt, különös túlzásokkal és víziókkal. De a kor csak a pozitivistát és materialistát látta benne, a Költészet ellenségét.” (EIT, 431.)

Babits legátfogóbb megnyilatkozását *Szellemtörténet* (1931) című tanulmánya adja ezzel az elméleti iránnyal kapcsolatban; azonban a szerző szellemtörténetre vonatkozó észrevételei már Thienemann *Minerva*-köre (1923) előtt is feltűnedeznek, az 1919-es *Az irodalom elmélete* előadás már részletesen tárgyalja a német szellemtörténész élmény-fogalmát. De mielőtt ennek részletesebb kifejtésébe kezdenénk, előjáróban elmondható, hogy Babits szellemtörténethez való viszonya ugyanúgy fenntartásokkal teli, szelektív, mint pozitívizmushoz való hozzáállása. A Dilthey nyomán kibontakozó filozófiai és módszertani áramlat azon szegmensei érdeklik, amelyek saját irodalomfelfogásába, az örök értékeket idealizáló, egyén- és lelkeségközpontú irodalomszemléletébe integrálhatók. A *Szellemtörténet* című Babits-írás (kisebb) részben üdvözlő, (nagyobb) részben elutasító megnyilatkozásai némileg félrevezetőek lehetnek, mivel Babits itt tett megállapításai elsősorban nem a német teoretikusok munkáira, hanem az őket követő hazai szellemtörténeti munkák (Thienemann Tivadar, Horváth János, Farkas Gyula) értékelésére vonatkoznak. Az azonban óvatosságunk ellenére is megállapítható, hogy Babits szellemtörténettel kapcsolatos egyik legfőbb ellenérzése a szellem tudományának kollektivitásával szemben van, mivel figyelme „a közösségek lelke felé fordul. [...] Az egyes ember maga is csak tünet és mutató. [...] S ahol az események fontossága másodszorba kerül, ott a cselekvő embereknek, királyoknak és hősöknek kiváltságos érdekessége is

elhalványul. Ehelyett a tömegek lelkének megnyilvánulásai nyomulnak előtérbe.”²⁸ Közismertek Babits elutasító kijelentései a népköltéssel²⁹ és a XIX. századi tömegirodalommal kapcsolatban.³⁰ Elismeri ugyan (de irodalomtörténetében nem alkalmazza), hogy a nagy írók nem mindig fejezik ki egy adott kor vagy nemzetük aktualitását, hiszen ők saját rendkívüliségüket, saját lelküket fejezik ki, „lázadnak, előresietnek, egyedül állanak, gyakran visszhangtalan és félreértve”,³¹ ezért az irodalomtörténeti kutatások szempontjából elfogadja, hogy szükség van az átlagíró, átlagirodalom vizsgálatára is, mivel „az irodalomhoz ezek is hozzátartoznak: mert azt nemcsak néhány, az utókor változó ízlése szerint kiválasztott író működése teszi, hanem az irodalmi tudat századokon hömpölygő árama, melynek jó és rossz írók, kritika és közönség egyformán részesei”.³² A korszakok, áramlatok rajza a kollektív szemléletben látszik csak tökéletesnek, de egyes írókra, egyéniségekre alkalmazva nehézkes és erőltetett magyarázatokhoz vezet Babits szerint. A szellemtörténet azonban a kor-szellem mellett szintén fontosnak tartja az egyén, a nagy alkotók feltűnését, akik egy adott kor szellemiségének, jegyeinek legtökéletesebb kifejezői; Babits azonban más oldalról közelít, másféle jelentőséget tulajdonít az egyénnek, *Az irodalom elméletében* – végső következtetésként – az egyén, a zseni feltűnésében, sőt Baldensperger nyomán a zsenik korukhoz, környezetükhöz való inadaptáltságában – „megelőző”, „megkésett”, „eltérő”, sokszor „meg nem értett” alakjaiban – látja az irodalom mozgatóerejét, ezért sem fogadja el Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtungban* (1906) megfogalmazott generációs elméletét, amely az irodalmi korszakok változását egy új írógeneráció feltűnésével magyarázza. A magyar szerző visszajára fordítja a kérdést: az új generáció

²⁸ ET II. 305.

²⁹ „a népköltészet is egyesek költészete, és az egyetlen voltaképpeni különbség, amit népköltés és műköltés közt felállíthatunk, az, hogy a népköltészet irodalmilag műveletlen egyének költészete. Kétségtelen, hogy nagy és méltó érzéseik, benyomásaik ezeknek éppúgy lehetnek, mint az irodalmilag művelt költőknek, de kétségtelen az is, hogy az utóbbiaknak képzetkincse általában nagyobb és változatosabb, s eltanult kifejezőeszközeik többek és tökéletesebbek”; „a népköltészet a maga modoros egyénietlen variánsaival, pompázó és gyakran affektált kifejezőmódjával távolabb áll a közvetlenségtől, mint a műköltés számos fajtája.” *Boldog világ* (1912), ET I. 266.; „ami a költemény légyege, lelke, az olyan *egy* valami, hogy csakis *egy* lélekből sarjadhatott elő...”; „minden népkölteményt, ha igazán méltó a „költemény” névre, lényegében *egy* ember alkotott”; „Én igazán nem tudok egyéb definíciót találni a népköltészet számára, mint hogy az: olyan költészet, mely irodalmilag műveletlen költőktől származik.” *Népköltészet* (1918), ET I. 518.; 519.; 519.; „Ma legalább már nem látjuk a népköltészetben minden poézis utólréhetetlen mintaképet, s talán nem hiszünk abban az ezerfejű mitikus költőben, akinek „nép” a neve. Tudjuk, hogy a népkölteményeket is emberek csinálták, csak hogy műveletlen emberek. Nincs semmi ok rá, hogy a műveletlen emberek jobb verseket tudjanak „válni”, mint a műveltek.” EIT, 220.

³⁰ „Bizonyos, ahol ez a „kollektív elv” megjelenik, ott egy költészet haldoklik, egy virágkor hanyatlásnak indul; ezt tanítja az irodalomtörténet. Mint ahogy a XIX. század nagy költészetének virágkora is hervadni kezdett, mikor a „társadalmi apostolok” szelleme eláradt az irodalom.” EIT, 54.

³¹ *Szellemtörténet*, ET II. 305.

³² ET II. 305-306.

új vonását mi hozza létre; az új generáció közös-ségét mi teremti meg? És nem fogadja el Dilthey lehetséges válaszait az új generáció irodalmat, szellemi életet átalakító feltűnésére. Kitartóan foglal állást a nagy egyéniség irodalomformáló szerepe mellett, érveivel a pozitivista Brunetière egyénközpontúságát hasznosítja, annak ellenére, hogy a francia szerző műfaji fejlődéelméletét az előadássorozat más részén elutasítja.

Babits irodalomtörténete tehát nem korszakokban, egységes stílusjegyekben, tipológiákban, írógenerációk feltűnésében látja meg az irodalom folytonosságát, történet-szerűségét, hanem a kiemelkedő alkotók „egységes szellemet”, örökérvényű műveket létrehozó sorának történetét írja meg. A kimagasló alkotók nemcsak zsenialitásuk örökkévalósága, kiemelkedésük mértéke által „teremtnek” történetet, folytonosságot, hanem a kimagasló egyén az, aki elindíthat egy újabb korszakot, irodalmi irányzatot, mivel rámutat arra, hogy „vannak az élményeknek bizonyos csoportjai, melyeket ő [a zseni] ki tud fejezni, melyeket tehát ki lehet fejezni, de amelyeket eddig nem vettek észre. A zseni ezt felfedezi, és így formalehetőséget ad hasonló élmények kifejezésére (stílus, kompozíció). Így a kisebb íróknak utat nyit [...]. Ilyenformán az irodalomtörténet úgy jelentkezik, mint az egyes írók nyomába jövő írók felvonulása.”³³ A zseni azonban nem feltétlenül, illetve sok esetben nem a szerző emberi képességeit jelenti, hanem a zseniség „egy közönséges szellemnek zseniális megnyilatkozása” a műalkotás által, s ez egy adott életművön belül csak bizonyos pillanat(ok)ban adatik meg az alkotónak. „Az tehát, amit zseninek nevezünk, az nem maradandó tulajdonsága az embernek.”³⁴

Ahogy erről már szó esett, Babits nem bontja korszakokra irodalomtörténetét, s bár használja a stílustörténeti fogalmakat, nem teszi őket narrációszerző elemmé, a korszakolás homogenizáló, csoportosító és centrisztikus elrendezéséről lemond.³⁵ A stílustörténeti fogalmakat tágabb kontextusban használja, nem feltétlenül csak irodalomtörténetileg releváns helyén és megszokott összefüggéseiben. Leginkább a „modern” szóhasználattal bánik bőkezűen, szerteágazó jelentéslehetőségekkel, de pl. már Szophoklész művészetét is l'art pour l'art-nak, *Philoktétészt* „romantikus szcenáriának” tartja, s *Az irodalom elméletében* „az irodalom örök romantikus voltáról”

³³ *Az irodalom elmélete*, ET I. 588-589.

³⁴ ET I. 609.

³⁵ „A „korszak” valójában az irodalomtörténeti narratívák főszereplője, amely gyakran a Történelem cselekvő-gondolkodó-érző óriásszubjektumaként viselkedik a szövegekben, de legalábbis erős perspektívát jelöl ki minden tény, szereplő, cselekvés értelmezése számára.” TAKÁTS József, *Megfigyelt megfigyelők = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. Kovács Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat kiadói Kör – Pompeji, 2003, 140.

beszél.³⁶ Ám nemcsak a fogalomhasználat szabadsága, kötetlensége tűnik fel a befogadónak, hanem az is, hogy Babits bizonyos irodalmi, stílustörténeti fogalmakat minősítő jelzőként használ alkotók, műalkotások bemutatásakor, a „realista”, „naturalista” jelzők negatív, míg a „romantikus” általában pozitív jelentéseket hordoznak magukon.

A *Szellemtörténet*ben Babits tehát leginkább a fent ismertetett kollektivitással szemben lép fel erőteljesen, mivel ez szerinte irodalmon, művészetén kívüli területeket von be az elemzésbe és magába az irodalomba, és háttérbe szorítja azt, amiről meglátása szerint az irodalmi elemzésnek, irodalomtörténetnek szólania kell: „Divat, közönség, közvélemény stb. mind nem irodalmi tény, hanem társadalmi, s a tudomány, mely elsősorban ezeket kutatja, nem irodalomtörténet, hanem szociológia lesz. Az irodalomnak külön élete és normái vannak, ezektől függetlenek. Az irodalmilag jelentős tény kollektív szempontból teljesen jelentéktelen lehet, és megfordítva. Vagy egyáltalán lemondunk az irodalomtörténetről mint elavult s kollektív szellemű korunkat nem érdeklő tudományról, vagy – neki is van ennyi szellemtörténeti joga – a saját szempontjai szerint üzzük azt.”³⁷ Ezeket a saját normákat, szempontokat, nemzeti és világirodalmi értéket szétválasztva (legalábbis erre törekedve) elsősorban két legelméletibb tanulmányában, a *Magyar irodalomban* és *Az irodalom elméletében* keresi. Pozitivizmussal és szellemtörténettel szembeni fenntartásainak közös pontja, hogy (elvben) mindent elutasít, ami meglátása szerint irodalmon kívüli területeket, tudományágakat von be az irodalmi vizsgálódásba; ilyen értelemben elmondható, hogy Babits egyén- és műközpontú, irodalomimmanens irodalomkritikát, -történet-írást tart elfogadhatónak, de ez az irányelv a gyakorlatban nem mindig valósul meg.

A szellemtörténettel szemben megfogalmazott kritika másik jelentős eleme, hogy a szellemtörténet az esztétikai ízlés, egy folyamatosan változó értékrend történetét írja meg; s mivel minden alkotást a maga korának szempontja és ízlése alapján ítél meg, így „elvész maga az esztétika, a norma, s mi marad akkor az irodalmi művek jelentőségének kritériumául?”³⁸ Babits már 1913-ban (*Magyar irodalom*) is sui generis világirodalmi érték létezéséről beszél; az irodalmi értékek örökkévalóságát, platonikus ideáját képviselő írástudó számára, aki éppen ezeknek az időtlen értékeknek mentén építi és

³⁶ „Az irodalom örökös romantikus volta az a tulajdonság, hogy mindig valami újat hoz, mert hisz a világnak a folyton előforduló képeit nem „lerajzolja” csak; eszközül használja, hogy kombinálásukkal olyat fejezzen ki, mely csak egyszer jelent meg a világban, most van először – őt magát!” ET I. 623.

³⁷ ET II. 311.

³⁸ *Szellemtörténet*, ET II. 312.

örzi identitását, különösen nagy „fájdalom”, hogy a szellemtörténet az egyes korokat meghatározó és jellemző korszellemre irányítja figyelmét, az esztétikai értékek viszonylagosságát, a művek változó történeti megítélését képviseli, mivel Babits esetében az örök kapaszkodók, elismert értékek mentén felépített identitás kapcsolódási pontok hiányában szétforgácsolódik, épülés és lebomlás, átalakulás nyugtalanító mozgásában van. Ebben a korhoz kötött, „fluktuáló” igazságban, az irodalmi megítélés ilyen (vagy efféle) fokú szubjektivitásában kifejezetten veszélyt lát a *Szellemtörténet* szerzője, ahogy néhány évvel később az irodalomtörténet második kötetének lapjain gyakorlatban is megmutatkozó értékrelativitás, az ízlés korhoz kötöttsége szintén (még inkább) kétségbe ejti majd. S mindez képi síkon, a Babits által annyira kedvelt csillag-, hajó-toposz segítségével: „A szellemtörténet csak a változó koreszméket látja a História tényei mögött. A felhőket látja, mely a változatlan fénnel égő csillagokat eltakarják. Oly hajóshoz hasonlít, aki a csillagok helyett a felhők futása szerint akar tájékozódni. Vannak-e csillagok egyáltalán, vagy nincsenek? Egy bizonyos: a szellemtörténet mindent a változó felhözethez mér, még önnönmagát is.”³⁹

A megfogalmazott ellenvetések mellett a nyugatos szerző a pozitívizmus ellenhatásaként felszabadítónak érzi a fiatalabb irányzatot; úgy érzi, hogy az irodalomszemléletében fontos történetiség⁴⁰ életre kelhet, megszabadulhat a taine-i módszer kötöttségeitől, a „történetíró nem érzi magát szomjas rabnak a tények szűk és kemény falai közt [...]. A „szürke” kutató végre érvényesítheti invencióját és kombinatív tehetségét. A „lélektelen” tudomány egyszerre megtelik lélekkel.”⁴¹ Az irodalmat befogadó irodalomtörténet-író lélektani kötődése tárgyához nélkülözhetetlen, ez mindenképpen felülírja a pozitívista megközelítés tényszerűségét, s bár Babits a szellemtörténet egészét nem tudja interiorizálni, annak ellenére sem, hogy a Dilthey által mentális struktúraként elgondolt irányzat, s a nyomában fellépő szellemtörténész-generáció kulcsfogalmai, köztük maga a szellem is, lélektani integráltságúak. A dilthey-i és a babitsi szellemfogalom hasonló bizonytalanságot, meghatározatlanságot, központnélküliséget mutat; alapjelentéseik ugyan nem igen hozhatók közös nevezőre, mivel a *szellem* Babitsnál kizárólag az irodalomra, irodalmi értékre, míg a szellemtörténet esetében minden bölcséleti diszciplínára vonatkozik, a magyar szerző

³⁹ ET II. 315.

⁴⁰ „Az önmagára, nem metafizikára, történelmen túli jellegre, és nem természettudományra, történelemtől idegen jellegre – alapozott történetiség. Mert történelemben született és történelme van mindennek, amit az ember, a szellem alkotott.” POSZLER György, *Egyetemes Történet – Sugalmazott Költészet* (A „szellemtudomány” változatai), It, 1999/1. 82.

⁴¹ *Szellemtörténet*, ET II. 304.

szellem-fogalma sokkal erősebben köthető metafizikai, akár transzcendens jelentésekhez, mint a szellemtörténet *szellem*-fogalma mint egy konkrét korszakokhoz kötődő historizáló tudomány előtagja. A szellemtörténet „nem az életvilágból kiszigetelt, absztrakt szellem mibenlétét kutató és nem is kultúra- és tudatalkotó tevékenységek produktumainak egészét átfogó bölcseleti rendszer, hanem a társadalom eszmetermelő dimenzióiban önmagukat típusérvénnyel kifejezni képes egyéni vagy kollektív szellemi beállítódásoknak és magatartásformáknak a mindenkori történeti hatásfolyamathoz való viszonyát vizsgáló, morfológiai módszerű kultúratudományi irányzat”.⁴²

Dilthey nevezetes fogalmai: *sors*, *szellem*, *élmény*, és a nyomában kifejlődő *átélés*, *megértés*, *kifejezés* fogalmakból több is közel áll Babits alkotáshoz, melyek közül a *kifejezés*, *expresszió* babitsi esztétikában betöltött kiemelkedő szerepéről már több helyen szó esett, s melynek babitsi értelmezésében a szellemtörténet hatása egyértelműen érezhető, bár Dilthey a belső folyamatok, a lelki élet kifejeződéseként nemcsak az alkotó teljesítményeket, hanem, tágabb értelemben, az ember társadalmi és szellemi teljesítményeit is érti, Babits viszont csupán a művészi alkotásban artikulálódó lelki tartalmak expressziójáról beszél. Az expresszió mellett az *élmény* fogalma tűnik még jelentősnek Babits irodalomszemléletében, amellyel *Az irodalom elméletében* is részletesen foglalkozik, jelentőségét, irodalomalakító szerepét azonban csak részben fogadja el; az *átélés*, *élmény* elsődlegességét mint befogadói „tevékenység” elengedhetetlen elvét⁴³ hirdeti *Az európai irodalom történetének* bevezetőjében, ám a műalkotás keletkezésével, szerző-mű viszonyának szempontjából fenntartásokkal kezeli a fogalom jelentőségét. Babits az alkotó által megélt, az élettörténet eseményeiből fakadó élményeket csupán külső benyomásnak tartja, s a milió fogalmával kapcsolja össze, az élmények összességét nevezi miliónek, de amíg ez utóbbit „valami általánosnak”, addig az élményt egyénenként változónak tartja. Úgy gondolja, Simmelre támaszkodva, hogy nem sokkal jutunk közelebb a műalkotás megértéséhez, ha felkutatjuk azokat a külső okokat, élményeket, modelleket, amelyek az adott műalkotást ihlették, mert az irodalomértésnek ez a módszere „elhanyagolja” a fantáziát, azt, hogy a műalkotás nem minden esetben vezethető vissza konkrét élményekre. Babits ezen a ponton az irodalom műközpontúságát, a műalkotás különleges, külső világból „levezethetetlen” voltát hangsúlyozza. Az irodalom centrumába helyezett műalkotás központú álláspont az

⁴² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordulat jellege, Pozitívizmus és szellemtörténet*, Literatura, 1990/1. 83.

⁴³ Vö. NÉMETH G: Béla, *Babits: Az európai irodalom története*, Kortárs, 1997/6. 111.

irodalomelmélet és az egész babitsi életmű során folyamatos ingadozásban marad, mivel az életmű bizonyos helyein a mű elsőbrendűségét hirdeti, ám más helyeken – Carlyle hatására is – a szerzőt, a zsenit helyezi első helyre,⁴⁴ ahogy ez például a faculté maîtresse jelentőségéről, szerepéről írottakból is kiderült. Mindenesetre irodalomelméletének ezen a pontján azt hangsúlyozza, hogy a külső élményekből levezetett műelemzés legfeljebb azt a változást vizsgálja, hogyan lett a szerző élményeiből műalkotás, de ennek analízisét feleslegesnek, külsődlegesnek tartja, mivel a remekmű „önmagában hord[ja] megértésének és értékelésének kulcsát”.⁴⁵ Az *irodalom elméletének* szerzője végül arra a következtetésre jut, hogy a külső élmények vizsgálata nem mellékes, mivel vannak olyan alkotók, akiknek művei szorosabban kapcsolódnak életük eseményeihez, élményeihez, „[ő]k műveiket életükhöz képest csekélynek tartották,” mint például Goethe és Oscar Wilde; de az „élményteróriában” mégsem láthatjuk, „az irodalmi változás titkát”.⁴⁶ Babits szerint a műalkotásból „kitetszik”, mit akart az író kifejezni, exprimálni, valamit saját élményeiből, vagy valami ettől teljesen független dolgot. Tehát Az *irodalom elméletének* tanúsága szerint sem az egyéni sem a kollektív élmény nem lehet a magyarázója az irodalmi alkotásnak, hanem „valami mélyebb élményekről van itt szó,” az irodalom ezeknek az új, „kifejezésre toluló lelki tartalmaknak” az expressziója, s ezen a ponton vissza is érkezünk az egyéniséghez, aki ennek a mély és újszerű lelki tartalomnak a „hordozója”. Szerző és műalkotás viszonyának vizsgálatánál azonban fontos rámutatni arra, hogy Babits az egyén jellemzésénél azt az író, alkotót keresi, aki a műalkotásból bontható ki, tehát elválasztja az életrajzi személytől, „[n]em az író lelkének oly oldalát kell nézni, melyek nincsenek meg a műben, de nézni kell azt az író, aki a műben van”.⁴⁷ Úgy véli, a mű felől kell közelíteni a szerzőhöz; ezért is veti el a külső körülmények vizsgálatán alapuló módszereket, s az ily módon „kikutatott” személyiség vonásaiból levezetett interpretációkat. Az alkotó-műalkotás prioritása között ingadozó és a műalkotás befogadhatóságát, értelmezhetőségét a szerzői intenció felfejtéséhez kötő, tehát szerző és mű szoros viszonyát feltételező irodalomszemlélet egyértelműen a modernitás irodalomtudományos felfogásához köti a szerzőt.

⁴⁴ A műalkotás elsőbbségét deklaráló, ám megvalósítását „elmulasztó” magatartást hasonlóan látja Margittai Gábor is: „Csakhogy az interpretáció e szigorú egyirányúságának [mármint műalkotásból értelmezni az egyéniséget] Babits a gyakorlatban soha nem tud eleget tenni, : a mű-esztétikai perspektíváit mindig megváltoztatja a zseni-esztétika rejtett optikai rendszere.” MARGITTAI, *i.m.*, 232.

⁴⁵ Az *irodalom elmélete*, ET I. 598.

⁴⁶ ET I. 599.

⁴⁷ ET I. 608.

A külső világ, élmény, beleértve az irodalmi élményeket is, belsővé tétele, a dolgok meg- és átélése eredményezheti azokat a „mélyebb lelki tartalmakat”, amelyeket Babits rendszeresen emleget. A szellemtudomány alapfogalma a *megértés*, mely a szubjektív és objektív, élmény és kifejezés között kapcsolatot teremt. A megértésben saját énünk megértésétől közelítünk mások énjének megértéséhez, tehát az irodalom(tudomány) önismeret eszköze is egyben. A megértésben feltárul a belsőben a külső, az ismertben az ismeretlen világ. Elemei a behelyezkedés, áthelyezkedés.⁴⁸ Dilthey elméletében a megértés folyamata világítja meg az élet számára önmaga mélységeit, másrészt az ember önmagát és másokat is akkor érti meg, ha megélt életét beleviszi a saját és idegen élet kifejeződésének minden fajtájába. A megértő intuíció, ahogy Szerb Antal használja a *Magyar irodalom történetének* bevezetőjében, a megmagyarázással szemben szintén a megértést, az analitikus vizsgálattal szemben az intuíciót, lényeglátást emeli ki. Babitsnál a szellemtörténet megértés-fogalma azért válik kulcsfontosságúvá, mert irodalmi élményeinek belsővé tételében, kedvelt alkotóinak megértésében, lényegi arcvonásuk megragadásában olyan mértékig jut el, hogy az így interiorizált élményeket saját alkotói személyiségének részeivé, formálóivá, önmaga arcvonásaivá, tükörképévé emeli. A megértésnek, megélésnek ez a módja, foka, mélysége adja *Az európai irodalom történetének* kiindulópontját, egy belsővé tett élménysor történetének megírását: „a világirodalom benne él minden olvasójában, s én megpróbálom itt leírni úgy, ahogy én bennem él”. (EIT, 13.) S bár a *Szellemtörténetben* az intuíció túlzott szubjektivitása ellen szólal fel,⁴⁹ irodalomtörténetének kimondott intenciója a szubjektivitás, az egyéni irodalmi élmény narrációvá formálása,⁵⁰ igaz, a „tudományos” jelzőt elveti írásával kapcsolatban.

A megértési folyamatban fontos a szerzett élmények újszerűségére való *ráismerés*, mely kifejezés szintén Baldensperger Babitsra irodalmi gondolkozására gyakorolt hatását mutatja, első lépés az írói egyéniség artikulációjához; a műalkotás létrejötte ennek a felismert újszerűségnek, „inadaptáltságnak” vagy/és az önmagában felismert mélységnek kifejezése, amelyet a morális akaratnak kell ösztönöznie. „Az, ami az író

⁴⁸ Vö. POSZLER, *i.m.*, 84-85.

⁴⁹ Vö. ET II. 310-311. „Az etikus kultúraörző számára sem a specializált kutatás nem elfogadható, mert az részletességbe zár, ami gyökeresen ellenkezik a humán műveltség természetével, és utat nyit a dezinformációból, elhallgatásból táplálkozó hamis mítoszoknak, ezen túl pedig végleg ellehetetleníti a szakrális-univerzális tudást. Sem pedig a zavaróan szubjektív-esztétikus történeti megismerés nem helytálló, mert az a túlságosan (tömeg)emberi szenvedélyeknek tár kaput.” MARGITTAI, *i.m.*, 72.

⁵⁰ Az élmény, szubjektivitás, intuíció jelenlétéről: „Úgy adom itt az európai irodalom történetét, ahogyan bennem él, közvetlenül s mintegy hirtelen vízióban. Vallomás ez, napló egy élményről... Nem engedtem, hogy ezt az élményt bármi is meghamisítsa, megváltoztassa, mielőtt leírnám.” EIT, 222.

íróvá teszi: *az akarat*. Tehát nem egy pszichológiai, de morális sajátosság.”⁵¹ Az alkotói (ön)kifejezés mozgatójának vizsgálatánál tehát – a dilthey-i elmélettel összeecsengve⁵² – az intencionált művészi akarathoz, melyet az alkotó a műalkotásban egy-egy pillanatra felszabadít, érkezik a babitsi gondolat végpontja.

Összegzésképpen: Babits tehát korának egyik irodalomelméleti és módszertani áramlatát sem követi egészében, sem a pozitivista, sem a szellemtörténeti megközelítést nem érezte megfelelőnek, elegendőnek saját irodalomszemléletének kifejezésére, irodalmi kritikáinak, jellemzéseinek megformálására. Ugyanakkor elmondható, hogy korának irodalmi irányzatait, teoretikusait, irodalomtörténeti és -elméleti munkáit széleskörűen, bár nem tudományos rendszerességgel tanulmányozza, elméleti írásaiban, 1919-es előadásorozatában, melyben saját „összegyűrt” irodalomfelfogását adja elő, és időnként szépirodalmi tárgyú elemzéseiben is reflektál a korszak elméleti jelenségeire, megnyilatkozik irodalomfelfogásáról. Mindkét irodalomelméleti áramlatból – talán James pragmatista filozófiájának hatására is – kiemel, felhasznál, s elemzéseibe épít fogalmakat, szempontokat, melyek szervesen illeszkednek egyedi, platóni alapú, „örökromantikus” irodalmi gondolkodásába.

A pozitívizmus legfontosabb „hozádéka” a faculté maîtresse átvétele, mely kezdetben vállaltan, majd implicite módon, de végig a Babits-portrék alapmódszerét adja; a lelki élet egységét az egyetlen uralkodó jellemvonás megrajzolásával, kibontásával ragadja meg Babits, ez remek lehetőség szintetizáló hajlamának, és lehetővé teszi a portré tárgyának, a teljes arcképnek uralását. A pozitívizmus egészét azonban elveti, mivel irodalmon kívüli szempontokkal közelíti meg tárgyát, és más tudományágakat hív segítségül az alkotás vagy a szerző elemzéséhez, azonban kimondottan és tetten érhetően is a pszichológiával kapcsolatban engedményeket tesz, s lehetségesnek tartja irodalmi és pszichológiai szempontok összeegyeztetését a műalkotás elemzésében. Ennek az engedékenységnek oka Babits „lelkiséghez” vonzódásán túl talán Bergson és William James a fiatal Babitsra gyakorolt hatásával is összefüggésbe hozható. A fiatalkori esszéikben és tanulmányokban még megmutatkozik Taine miliő-elméletének hatása, pl. *Swinburne* (1909), *Boccaccio* (1913), *Magyar irodalom*, de 1919-ben kritizálja a francia teoretikus elméletét, és a miliőre redukálja a

⁵¹ *Az irodalom elmélete*, ET I. 610.

⁵² Vö. NÉMETH G. Béla, *Babits irodalomszemléletének alakulása*, Itk, 1997/1-2. 61.

háromtagú szempontrendszert, s végül a „maradékot” (miliót) külsődlegessége, túlzott általánosításai miatt veti el, mely szerinte nem lehet az irodalmi változások kiváltója.

Babits szellemtörténethez való viszonyára is a válogatás, részlegesség jellemző; a szellemtudomány egészét, fő céljait érintő megnyilatkozásai inkább elutasítóak, de a lélektani integráltságú alapfogalmakból többet is fontolóra vesz, megvizsgál vagy egyszerűen beépít szemléletébe, irodalmi gyakorlatába. A szellemtörténettel szembeni alapvető kritikáját az áramlat kollektivitásával, az átlag, a korszellem vizsgálatával szemben fogalmazza meg, mivel ezek szerinte szintén külsődleges, irodalmon kívüli eredményekhez, területekhez vezetnek. Az áramlatok egységes rajzát nem tartja igaznak az egyes alkotókra, az egyénközpontúságot hirdető teoretikus nem átlagírók vagy írógenerációk, hanem a zseni feltűnésében, különlegességében, egyediségében, kortalanságában látja az irodalmi változás okát. Babits másik kifogása Dilthey áramlatával szemben az esztétikai értékek folyamatos változásának elve, mivel Babits szemszögéből az adott korszakhoz tartozó esztétikai értékek relativitása, viszonylagossága az örök esztétikai normák mentén felépített identitását tennék kiszolgáltatottá.

A szellemtörténet kulcsfogalmai közül Babits áttemeli és szemléletének egyik legfontosabb elemévé teszi az *expresszió* fogalmát, de átveszi a *megértés* és részben a *fantázia*, *intuíció* fogalmait is. A dilthey-i *élményt* a milióhoz kapcsolva szintén külsődlegesnek tartja, és az élmények belsővé, lényegivé tételét hangsúlyozza irodalomelméletében, ám a befogadói magatartás felől elengedhetetlennek tartja „jelenlétét”. Az önmegismerés, a külső belsővé tétele, az átélés, s ennek a belső lelki tartalomnak kifejezési vágya a megértési folyamat elemei, melyek a műalkotásban teljessé válnak ki.

Megvizsgálva Babits viszonyát a korszak irodalomtudományos módszereihez, az „eredmények” az előző fejezet megállapításával egybehangzóak; Az *európai irodalom történetében* tehát egy olyan családregeény bontakozik ki, mely a XIX. századi szociológiai, faji, korrajzi, „miliós” szempontokat (többnyire) mellőzve, ám a családtagok pszichológiai rajzát és ebből eredő tevékenységüket megmutatva, megértő átéléssel formálja történetébe családtagjainak sorsát. Az elbeszélő nem egyazon időben jelentkező generációkra, a család egy-egy jól jellemezhető egységes korszakaira, s nem is a családfa egyes ágaira (nemzetek) bontja fel a család történetét, hanem az egyes, jelentős családtagok alakját igyekszik megrajzolni, s ezeknek kiemelt alakoknak összefüggő láncolatán, történetén át mutatja be azt az értékhalmozatot, „egységes Szellemet”, amely a babitsi európai irodalom entitását rajzolja ki a történet során, így a családtagok

sorsa és viszonya, a családtörténet haladási iránya metaforikus-szimbolikus jelentésekkel gazdagodik, ahogy ez már a XX. századi családregények ismérveként korábban is tételeződött. A családtagok lényegi vonásának (*faculté maîtresse*) megragadása, egyéni értékrend felőli vizsgálata, a szellemtörténeti fogalmak – *megértés, élmény, átélés* – befogadói-elbeszélői érvényesítése lehetővé teszi, hogy a narrátor harmadik „nemzedékes” pozícióját, írástudói-értékkörzői szerepét minél karakteresebben, lényegre törőbben tudja képviselni.

3.3. Az európai irodalom története mint *mémoire*, önvallomás

Az európai irodalom története az önvallomás, *mémoire*, önéletrajz, tehát az elbeszélői-szerzői identitás artikulációja, önteremtése felől is megközelíthető. Különösen, ha – Lejeune-nel szemben – de Man meghatározására hagyatkozunk, aki szerint az önéletrajz nem önálló műfaj és nem is beszédmód, „hanem az olvasás vagy megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”.¹ De Man az önéletrajzi olvasás lehetőségét minden olyan szöveggel kapcsolatban fenntartja, amelyben az „olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást”, és a különbségtevést és hasonlóságot egyaránt fenntartó tükrös struktúra (*specular structure*) érvényesül. Ezekben a szövegekben a szerző „önmagát avatja megértése tárgyává”,² ezzel kiterjeszti és nyilvánvalóvá teszi a szerzőség lehetőségeit. Babits irodalomtörténetének önvallomásként, *mémoire*-ként olvasása több megközelítésből is indokoltnak tűnik. Egyrészt már az előző két fejezetben (eposz, családragény) is a szerző-elbeszélő én identitáskonstruáló(dó) helyzetének, szerepének jelentőségéhez jutott az értelmezés. Az eposz esetében az európai, nemzeti és egyéni identitás kulturális-morális meghatározottsága és az egyéni, nemzeti, európai értékek vindikációja felől, a családragény esetében a harmadik generációs magatartás válságfelismerő, a hanyatló folyamatra reflektáló, s ezáltal saját identitásának felszámolódásától, elvesztésétől féltő, az eltűnőben lévő értékek visszaállítására törekvő elbeszélői pozíció felől vált megkerülhetlenné az elbeszélő szubjektum vizsgálata. Másrészt az elbeszélő explicite intenciói, kijelentései és az ezzel kapcsolatos, közvetlenül a mű megjelenését követő recepció, „nemzedéki vita” is az én artikulálódásának kérdéseit vetik fel. Továbbá – harmadrészt – Babits irodalomtörténetének esszéisztikus jegyei miatt az esszéműfaj szubjektum-felfogása, különösen a babitsi esszéportré (ön)identifikáló vonásai szintén az én megfogalmazódásának, megfogalmazhatóságának kérdéseire vezetnek.

Amennyiben a befogadó Az európai irodalom történetének célkitűzéseit, intencióit próbálja nyomon követni, ellentmondásokba ütközik. Az irodalomtörténet bevezető fejezeteiben, a téma körülhatárolásánál a szerző-elbeszélő több helyen hangsúlyozza

¹ DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2-3. 95.

² *I.m.*, 95-96.

szubjektivitását, azt, hogy csakis az általa átélt, benne élő irodalomról kíván beszélni.³ Ez a célkitűzés nemcsak a mű bevezető soraiban kerül kimondásra, hanem a történet elbeszélése közben időről-időre egy-egy felkiáltásban, személyes megjegyzésben is artikulálódik, tehát a narrátor folyamatosan felszínen tartja, tudatosítja befogadójával az első fejezetekben elhangzottakat, mintha a kiválasztott szerzők „aránytalansága”, a róluk írottak mennyiségi egyenetlensége, távoli századokat, alkotókat összehozó társításai, analógiái, műnemeket, műfajokat, stílusokat „elmosó”, felülíró gondolatmenetei és elragadtatott pátosza nem érzékeltetnék a befogadás minden pillanatában a leírtak egyetlen lélekben együttálló és ez identitás szubjektív kiadásának, kifakadásának, látásmódjának evidenciáját. Az első kötet végének összefoglalása, önreferenciális megnyilatkozásai szintén az „önéletírói”-jelleg értelmezési tartományában tartják a művet. „Úgy adom itt az európai irodalom történetét, ahogyan bennem él, közvetlenül s mintegy hirtelen vízióban. *Vallomás ez, napló egy élményről...* Nem engedtem, hogy ezt az élményt bármi is meghamisítsa, megváltoztassa, mielőtt leírnám.” „Játszhatom-e az abszolút bírót, amikor *naplót* és *memoárt* írok?” (EIT, 222.) (kiemelések V.B.) Mindezek alapján úgy tűnik, hogy akár a műbeli explicite megnyilatkozások is elegendőek ahhoz, hogy Babits irodalomtörténetét a szubjektív elbeszélői formákhoz/műfajokhoz közelítsük, és ezek segítségével értelmezzük.

Az ellentmondást és elgondolkodtató feszültséget azonban Halász *Egy ízlésforma önarcképe*⁴ című közismert írására a *Könyvről könyvre* sorozatban *Önkritika* címmel válaszként megjelent Babits-írás adja. A szerző ebben visszavonja a mű önvallomás-mivoltát, és különösen a második kötetrel kapcsolatban utasítja vissza az „egy ízlésforma önarcképének” vádját.⁵ Irodalomtörténetének második részéről ezt vallja: „lassanként, amint mindinkább modern időkhöz értem, s az irodalmi fejlődés történetét nagyobb közelségből szemlélhettem: mindinkább maga az a történet kezdett érdekelni, úgy, ahogy az valóban megtörtént. Maga a szellemi történet: egysége és belső

³ „Nekem csöpp kedvem sincs olyasmiről írni, amit nem ismerek közvetlen átélésből, s ami nem érdekel, vagy legfeljebb valami néprajzi vagy történeti kíváncsiságból érdekel”; „A világirodalom benne él minden olvasójában, s én megpróbálom itt leírni úgy, ahogy énbennem él. Nem csinállok hozzá semmi új tanulmányt. Azt kérdezem magamtól: mi hatott, mi maradt meg bennem?” BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 9.; 13.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

⁴ HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarcképe* = *Uő, Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1981. (eredeti megjelenés: Nyugat, 1935/8.)

⁵ „Mégis, most, hogy a kész könyv előttem áll, meg kell mondanom, egyáltalán nem tudom azt pusztán lírai vallomásnak látni. S kivált a második kötetre nézve nem hiszem, hogy semmi egyéb ne volna ez, mint „egy ízlésforma önarcképe [...] Igaz, eredetileg *Az európai irodalom története* csakugyan a vallomás ösztönéből fakadt. Stílusa is hozzájárulhatott, hogy az olvasó lírát lásson benne.” *Önkritika, Könyvről könyvre* = BABITS MIHÁLY, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, II. 87.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám.

összefüggése. Rájöttem, hogy még ezt a történetet senki sem vette szemügyre a maga valóságában.”⁶ Kérdés, hogy ebben a megnyilatkozásban valóban a szerzői intenció módosulásáról van-e szó, arról a kényszerű perspektíva-váltásról, amely a mű időkezelésében, az elbeszélés tempójának lelassulásában is megmutatkozik, a történet elbeszélésének azon „nehézségeiről”, amelyekkel az elbeszélő az első kötet vége felé szembesül, amelyekre reflektál, s amelyeket a narráció több elemének megváltoztatásával, módosításával a második kötetben végülis „sikeresen”, maga számára megnyugtatóan old meg. „Rájöttem, hogy még ezt a történetet senki sem vette szemügyre a maga valóságában. Az irodalomtörténetek beszélnek egy-egy íróról, azután sorra veszik a másik írókat, és így tovább... Ez épp olyan, mintha egy lánc szemeit először elválasztanánk egymástól, aztán így külön és szétszedve raknánk ismét egymás mellé. Az írók igazából nem következnek ilyen szép rendben egymás után, hanem egyszerre éltek, egymásra hatottak. Ahol az irodalomtörténetet közelebbről látjuk, s nem csupán ritka csúcsaiban szemléljük (azaz a hozzánk közelebb eső időkben): lehetségessé és izgató feladattá válik ezt az összefüggést az időrend fonalán nagyjában kitapogatni.”⁷ Ezek a sorok az irodalomtörténet-írás újfajta, a történetyszerűséget, folytonosságot, az események ok-okozati összefüggéseit (látszólag) koherensebben feltáró, az addigi irodalomtörténet-írásban kevésbé alkalmazott narrációra hívják fel a figyelmet, azonban mindezek nem zárják ki, nem érvénytelenítik azt a szubjektív, önvallomások viszonyulást, amely a második kötet kiválasztásaiban – pl. angol költők, francia szimbolizmus –, Babits szubjektív értékítéleteiben, az egyes alkotók közötti párhuzamaiban, a válságjelenségek kapcsán rendre előtörő szólamaiban és hanyatlást konstatáló rezignációjában érhető tetten.

Felmerül a kérdés, hogy a szerző tiltakozása, a mű vallomás-jellegének megtagadása – az önéletírói paktum⁸ visszavonása – nem csupán Halász „vádjaira” adott reakció-e, hiszen Babits Halász szavait egy egész nemzedék nevében elhangzó, személye ellen irányuló, a szellemi mestert, „apát” megtagadó vádként értelmezte. A szubjektivitás előtérbe helyezését nem tényként, jellegzetességként, hanem inkább elmarasztalásként, mindössze az ifjúkori olvasmányélmények – „az olvasás ifjúkori bűn” – mémoires-jaként értékelő Halász konzervatívnak és azonosulásra „alkalmat-

⁶ ET II. 87.

⁷ ET II. 87-88.

⁸ Ezért sem adhat az egész műre érvényes megközelítési alapot Lejeune híres önéletírási meghatározása; vö. LEJEUNE, Philippe, *Az önéletírói paktum = Uő, Önéletírás, élettörténet, napló, Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003.

lannak” tartja Babits irodalomtörténetét. És éppen a mű szubjektivitására, önmagába zárultságára hivatkozva oldja el magát és nemzedékét *Az európai irodalom történetétől* és Babitstól: „Megszégyenít, mint magatartás, erkölccsé vált ízlés, megvívott küzdelem, de megnyugtat, hogy az életpéldán kívül semmi sem következik belőle reánk; sem dogma, amit vállalnunk kell, megvan a magunké; sem tanítás, amit átveszünk vagy megtagadunk, megkapjuk ezt másoktól.”⁹ A nemzedéki „dactól” eltekintve, amelynek megnyilvánulásai roppant érzékenyen érintették az idősebb alkotót, Halász megállapításai között – nem vádként, hanem tényként értelmezve – néhány igen figyelemreméltó is akad,¹⁰ melyekkel egyetértve és saját szempontjainkkal kiegészítve Babits irodalomtörténetében írottakat továbbra is egy identitás önarcképének (önarcképeinek) gondoljuk el.

Babits irodalomtörténetének autobiografikus olvasása/olvasata a szerző-elbeszélőre és kettőjük azonosságára, azonosíthatóságára tereli a figyelmet, a fiktív olvasatokkal ellentétben nem a szerző eltörlésére, hanem éppen szemmel tartására készlet, és arra törekszik, hogy minél többet tudjunk meg a címlapon tulajdonnévvel jelölt személyről. Ebből következik, hogy ez az eljárás nem „a szerzővel való szövetségen, hanem éppen ellenkezőleg, a szerzőtől való elkülönülésen alapul,”¹¹ – ez a fajta elkülönülés történik meg Halász írásában –; a narráció során a felelősségvállalás, felelősségre vonhatóság¹² szubjektuma bontakozhat ki. A befogadó „külső”, megfigyelői pozícióban, analitikusan közelít a műhöz, a címlapon feltüntetett szerző megfigyelése a narráció folyamatos felfüggesztésére készlet; mindez az elbeszélés egy adott időhöz és élethez kötöttsége által egyben az interpretációs tér szűkülésével is együtt jár. Az önéletrajzi olvasásmód azt eredményezi, hogy a mű referencialitásának kérdései, viszonyai is módosulhatnak, a „történetileg igaz vagy hamis állítások annyiban fontosak, amennyiben kifejezik a szerző identitását”.¹³ Ezzel kapcsolatban merül fel a kérdés, hogy Babits késői költészetének az Ént és a költői feladatvállalást artikuláló alkotásai és önéletrajzi írásai (*Keresztül-kasul életemen* (1939)), tehát az *én* megnyilatkozásának számos egyéb formája mellett miért érezte szükségesnek, hogy

⁹ HALÁSZ, *i.m.*, 623.

¹⁰ Pl.: „Jó arcképet rajzolni idegenről csak úgy lehet, ha magunkból viszünk bele vonásokat, az objektívitás előfeltétele a közvetlen kapcsolat”; „Babits is Proteusként ölt más és más alakot, mégis mindig saját magát a felidézett írókban, visszaadva a kölcsönt, amit felvett tőlük, a maga képére és hasonlóságára formálva azokat, akik őt formálták.” HALÁSZ, *i.m.*, 622.

¹¹ ABBOTT, H. Porter, *Önéletírás, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*, Helikon, 2002/3. 298.

¹² Ami meg is történik a szerzővel Halász írásában.

¹³ ABBOTT, *i.m.*, 303-304.

irodalomtörténetében is, és miért éppen az irodalomtörténet műfajában, saját identitásának kifejezését helyezze előtérbe, vagy legalábbis az irodalom történetével együtt kibonthatónak. Babits számára az olvasás létforma, az irodalom, az európai kultúra személyiségének olyan magját, olyan alapját képezi, mely nélkül lehetetlen elgondolnia önmagát, egy több ezer éves kultúra mozzanataiban, alkotóiban, jelenségeiben, értékrendjében ismeri fel önmagát, önnön vonásait, csakis ezek által képes emlékezni önmagára. Babits „nem ismer memoárszerű önarcképet (s ez önmagában is jelentéssel telt gesztus), hanem csak az európai kultúrában mint kollektív önarcképben”¹⁴ képes meglátni magát. Ahogy irodalomtörténetének nagy alkotóira, úgy magára is „érvényesnek” tartja, hogy nem létezik önmagában álló, független, autogenetikus identitás és műalkotás, az én konstruálódása, meghatározása, öntudatlanul vagy tudatosan, csakis egy kulturális közeg, alkotók, művek, eszmék összefonódásaként, hatásaiként képzelhető el. A személyes és kollektív identitás közti látszólagos ellentmondást Assmann egy kölcsönös egymást feltételezésben oldja fel.¹⁵ A személyiség önazonosságának „folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás, reális síkon a történetírás, irreális síkon pedig a fiktív elbeszélésen keresztül”.¹⁶

Babits irodalomtörténetet elbeszélő pozíciója hangsúlyozottan elbeszélői-befogadói pozíció, hiszen egy befogadás- és hatáshalmaz eseményeit rendezi elbeszéléssé, történetté, egy olyan időrendben elmondott emlékiratot fogalmaz meg, mely „különleges” módon nem a megélt, átélt élmények időrendje, a befogadás rendje, hanem ezeknek az „eseményeknek” – az elbeszélőtől független – keletkezési sorrendje alapján szervezi narrációját. A személyiség által átélt eseményeknek, azaz irodalmi élményeknek ez az én felől nézve külső szempontú elrendezése azért nem okoz fennakadást az identifikáció folyamatában és végeredményében, mert a világirodalom „végeredményként” egységében, egészében, egyidejűleg él elbeszélőjében, az én az európai kultúra teljes kollektivitásában tükröződik,¹⁷ másrészt ennek az egységnek

¹⁴ BALASSA Péter, *Az önéletíró Babitsról*, Jelenkor, 1984/4. 354.

¹⁵ „1. Az én kintről befelé növekszik, a saját csoport interakciós és kommunikációs mintáiban való részvétele és önelképzelésében való részesedése által épül fel az egyénben. A csoport Mi-azonossága tehát elsőbbséget élvez az egyén Én-azonosságával szemben, vagyis az identitás társadalmi, illetve „szociogén” jelenség. 2. Nem létezik kollektív identitás vagyis Mi-azonosság a Mi-t alkotó és hordozó egyéneken kívül. A kollektív önazonosság az individuális tudás és tudat ügye.” ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 1999, 129-130.

¹⁶ RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság = Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 23.

¹⁷ „Az interpretáció sajátos hozzáadéka a személyiség megalkotott jellege lesz, ennek révén a narratív síkon értelmezett én (soi) is megalkotott Énként (Je) mutatkozik meg, olyan Énként, aki így vagy úgy alakul ki.” RICOEUR, *i.m.*, uo.

felidézése, elbeszélhetősége csakis a narráció nyelvi működtetésének alapvető adottságával, linearitásával, így az együttálló egység felszabdolásával, felbontásával „oldható meg”. Ha mindehhez figyelembe vesszük, hogy „a nyelvben képződő *self* tropologikus helyettesítésen alapuló rendszereknek kiszolgáltatott”,¹⁸ ez eleve az én lezárhatatlanságához, azonosíthatatlanságához vezet. (Erre még később visszatérünk.) A történet sujtet-je tehát mindenképpen „kívülről”, a nyelv felől formálódik, s minden igyekezet ellenére a retrospektív perspektíva is csak külsődleges eszköz, a visszatekintő nézőpont utólagos értelemkonstruáló lehetőség élmények, megélt tartalmak utólagos, ez esetben az elbeszélői jelen horizontjából folyamatosan reflektált, elmondására. Az elbeszélő-szerzőben egységesen élő irodalmat, értékrendet maga az írás teszi időbelivé, „előbb” és „utóbb” relációivá, amivel szemben, az egység, szinkronicitás érzékeltetésére Babits az ana- és kataforák, az alkotók szüntelen azonosításának, összehasonlításának, analógiák, párhuzamok, metaforaláncok végtelen sorát „használja”. Az emlékezésnek ez a történeti, szerkezeti egységet háttérbe szorító, vibráló, asszociatív, „montírozó egyidejűséggel” jellemezhető formája *Az európai irodalom történetének* elsődleges szervezőelve.

Amennyiben Babits művét mémoire-ként, vallomásként olvassuk, megkerülhetetlennek látszik, hogy (irodalom)történet-írás és emlékezet viszonyára, elkülönítésére, esetleges együttműködésére térjünk ki. Történelem és emlékezet elméleti megközlítéseiben a két jelenség – a történelem mint egyfajta emlékezet – hasonlóságát, átfedtségét igazoló,¹⁹ illetve a kettő elkülönítésére²⁰ vállalkozó okfejtések egyaránt találhatók. Babits esetében ez a kérdés azért problematikus, mert a szerző *Az európai irodalom története* címmel irodalomtörténetként jelöli ki saját műfaji pozícióját, ám a művet pusztán történetírásként megközelíteni és akként értelmezni csak súlyos veszteségek árán lehetséges. De mégis, a cím műfaji behatárolása és az a tény, hogy „valódi” alkotók, művek történeti sorát mondja el a narrátor, megkerülhetlenné teszi a történetírás kontextusát. Tehát, ha együttesen akarjuk fenntartani a mű irodalomtörténet-voltát és e fejezet alapfeltevését, amely szerint *Az európai irodalom története* a

¹⁸ DOBOS István, *Az én színrevitele, Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 31.

¹⁹ Pl. BURKE, Peter, *A történelem mint társadalmi emlékezet*, Regio, 2001/1.; a történetírás bizonyos, „moralizáló” műveinél Ricoeur is közös alapra helyezi a kettőt: RICOEUR, *A történelem és a fikció kereszteződése* = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-Maszák Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999.

²⁰ Pl. NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, Aetas, 1999/3.; N. KOVÁCS Tímea, *Emlékezet, identitás, történelem*, Tabula, 2000/1. RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3, A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999.

vallomás- és/vagy mémoire-irodalmak sorába (is) tartozik, akkor a két műfaj ((irodalom)történet és emlékezet) egymásmellettisége, hasonló működése, „összeférhetősége” mellett *kell* állást foglalnunk.

Babits műve csak akkor és annyiban fogadható el történetírásként, amennyiben elfogadjuk a narrativista történetírás megközelítését, mely szerint a történelem, történetírás bizonyos történeti eseményeknek, jelenségeknek egy befogadó egyén, közösség szemszögéből elvégzett interpretációja, és a történetírás nem más, mint ezeknek az eseményeknek, jelenségeknek egyfajta – lehetséges – jelentéskonstrukcióval, cselekményesítéssel való megközelítése. Illetve, szintén ebben a kategóriában tartható Ricoeur gondolatának figyelembe vételével, miszerint a történetírás – akár a hódolat, akár az iszonyat kifejezésekként – a felejthetlent szolgálja, s „[l]ehetővé teszi a történettudomány számára, hogy egyenlővé váljon az emlékezettel”.²¹

Amennyiben azonban a két tevékenység – történetírás és emlékezés – különválasztását hangsúlyozó elméletek felől közelítenénk, „le kellene mondanunk” a két műfaj egyikéről, amely Babits műve esetében szinte lehetetlennek tűnik. Ugyanis Pierre Nora szerint²² a történelemmel szemben az emlékezet működésének fontos eleme, hogy mindig az emlékező egyén (közösség) személyes sorsához, érzéseire kötődik, identitásformáló szerepe, tétje van, a történelem ezzel szemben „mindenkihez és senkihez” sem tartozik és „mivel intellektuális és világi tevékenység, elemző és kritikus diskurzust kíván. Az emlékezet szentségbe ágyazza az emléket, a történelem kiszorítja, folytonosan prózaivá teszi azt.”²³ A már nem létezővel (történelem) szemben „[a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és felejtés dialektikájának, nem törődve szükségszerű deformációjával, védtelen minden használat és manipuláció ellen, hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre”.²⁴ Az emlékezet identitásalakító funkciója elhanyagolhatatlan, mivel a múlt és jelen összekapcsolásával létrejövő időbeli kontinuitás megteremti azokat a léthez való kapcsolódási pontokat, „élményeket”, amelyek konstituálják és megerősítik egy egyén vagy csoport önazonosságát, valamint megteremtik a másoktól való elkülönülés lehetőségét. (Mindez remekül illik Babits művére is.) Ezért mondható, hogy az emlékezet mint kulturális konstrukció „befelé

²¹ RICOEUR, *A történelem és a fikció kereszteződése*, i.m., 366.

²² Vö. NORA, i.m., 143.

²³ NORA, i.m., 143.

²⁴ I.m., uo.

homogenizáló, ugyanakkor kifelé elhatároló funkciót tölt be”.²⁵ Mindezek miatt nem mellékes, hogy Babits ennyire pontosan, „kizárólagosan” határolja körül a világ-irodalom fogalmát, hogy éppen a nyugati kereszténység, kultúra értékrendjét helyezi mindenek fölé és idealizálja azt, és az sem, hogy éppen egy irodalmi (esztétikai, morális) tematikájú visszaemlékezésben formálja meg saját önazonosságát. Műve több évtized irodalmi recepciójának, kulturális eszmélkedésének *emlékezete, vallomás* a keresztény-platóni örökérvényűnek tartott alkotók, művek közössége mellett, s elhatárolódás mindattól – nem keresztény, helyi, nemzeti, tömeges, divatos stb. –, ami ebbe nem tartozik bele; s egyben félelem és tiltakozás is mindezen értékek elvesztése miatt/ellen, hiszen ennek a kultúrának felszámolódása, devalválódása, „elfelejtése” nem lenne más, mint eloldódás attól a csoporttól, amely eddig Babits és a vele „érték-közösséget” vállalók számára referenciapontként szolgált,²⁶ s mindez egyben az identitás elvesztését, felszámolódását is jelentené. „Ami fűti, a veszélyérzet, amiről vall, a gondolkodó aggodalma. [...] [S]zellemi aszkézissel vállalt humanista őrség kevesek által ismert és egyre kevesebbek által vallott értékek felett”.²⁷

Az *európai irodalom történetében* az emlékezet, emlék, múlt értékmérővé, normaadóvá, válik, mivel a visszaemlékezés tulajdonsága, hogy mitikus időbe emeli a múlt eseményeit, amelyek ezáltal olyan archetípusokká „merevednek”, melyek előre-vetítik, legalábbis előre-vetíteni kívánják, a jövő (lehetséges) vágyott alternatíváit; s ezekhez az emlékképekhez „minduntalan vissza lehet és vissza kell térni”.²⁸ Ilyen értelemben a *mémoire* esetében a múlt felidézése „nem ártatlan művelet, nem a tudományos megismerés semleges aktusa, mert maga is részt vesz a jövő (legalábbis az elbeszélő jövőjének) alakításában, ezáltal pedig részt vesz a múlt jövő felőli újrakonstrukciójában”.²⁹ A múlt eseményeinek felidézésével az irodalomtörténet írója, a visszaemlékező „felfüggesztette a köznapi élet folyását és visszahelyezkedett abba az időbe, amikor az események valójában megtörténtek, de egy percig sem hagyta figyelmen kívül a jelen szituációit”;³⁰ nem tehetette, mivel a hanyatló, széteső folyamat miatti aggodalom folyamatosan és a mű vége felé közeledve egyre inkább felszínen tartotta a jelen horizontját. A jelen állapotát, „fájdalmát”, személyes érintettségét a

²⁵ N. KOVÁCS Tímea, *i.m.*, 118.

²⁶ Vö. N. KOVÁCS Tímea, *i.m.*

²⁷ POSZLER György, *Magyar glóbusz vagy európai magyarság? = Uő, Eszmék – Eszmények – Nosztalgiák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989, 222-223.

²⁸ MAGYARI Nándor László, *Élettörténeteink áthangolása*, Műhely, 1992/4. 52-53.

²⁹ Z. VARGA Zoltán, *Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése*, Helikon, 2002/3. 250-251.

³⁰ MAGYARI, *i.m.*, uo.

folyamat irányával, végkicsengésével összhangba hozó narráció szintén egy „lehetséges történelem” szubjektív mivoltát érzékelteti: „A visszaemlékezés – mely természet-szerűleg magát az eseményt, a történet is a szöveg beszélőjének szempontjából, vagyis „kedvező” formában rendezi el – épp az értékítélet, eme idővel folytonosan változó, magunk felé (is) irányuló elvárásrendszer okán érdekes.”³¹ Azáltal, hogy Babits elbeszélője a visszaemlékezés referenciális tényeit egy szubjektív látásmódot érvényesítő sujet-vel „társítja”, egyszerre vállalkozik a bizonyos értelemben tényszerű történet megmutatására és a történet szimbolikus értelmének megjelenítésére, hasonlóan, mint a vallomás-műfaj európai alapmintáit adó Szent Ágoston, Rousseau és Goethe.³²

Az emlékezési gyakorlat egy olyan dinamikus, folyamatos mozgásban, emlékkép-múlt és emlékező-emlékezői pozíció-jelen szétválásában és összeolvadásában „működik”, amely az egyéni azonosságtudatot is állandóan újraszervezi, újraépíti. Az elbeszélő-szerző identitásának jól érzékelhető folyamatos mozgása, felszámolódása, újratereptődése, vibrálása: az elbeszélő téma időszerűsége, aktuali(zál)(t)ása, az elbeszélő nézőpontja s ennek elmozdulásai, közbevetései, felkiáltásai, önellentmondásai, tükörképekben, arcképekben való fel- majd eltűnése és eleve a nyelv által artikulált én tropologikus – s ezért lezárhatatlan, végső nyugvópont nélküli – helyettesítéseken alapuló kiszolgáltatottsága³³ bizonyítja, hogy a babitsi narráció sokkal inkább az emlékezet általános működésének, az önéletírás, autobiográfia narratív hagyományait követi, mint a tudományos értelemben vett történetírását.

Az önéletrajzi írásokban artikulálódó identitás lezár(hat)atlansága az imént felsoroltakon túl is megmutatkozik. Az önéletírás létmódjából fakadó befejezetlenség, befejezhetetlenség nem enged nyugvópontot az önmagát elbeszélő ének. Amennyiben a szerző-elbeszélő tisztában van vele, hogy elbeszélése önmagáról szól – aminek bizonyosságát Babits esetében a fejezet elején vitattuk –, a műnek nem lehet végső formát adó lezárása. „A végső forma hiányában az önéletírás főhőséből mindig is hiányozni fog az a nagyon is kézzelfogható identitás, amely a jól-megformált cselekmények szereplőinek sajátossága. Az önéletírást ebben az értelemben saját kudarca különbözteti meg: az identitás, amit kifejezni próbál, mindig elmaszatolt, mivel

³¹ K. HORVÁTH Zsolt, *Naplók és memoárok mint „lehetséges történelmek”*, Alföld, 2000/5. 83.

³² Georg Misch (MISCH, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, 4. Bd. 2. Hälfte: *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18 und 19. Jahrhunderts*, Szerk. Bernd NEUMANN, Frankfurt am Main, 1969.) gondolatát idézi Dobos, vö, DOBOS, *i.m.*, 18.

³³ „Az én a nyelvben temporális elkülönöződés helyszínére kerül át, így sohasem lehet azonos önmagával.” DOBOS, *i.m.*, 31.

az elbeszélés csak az írás pillanatának folyamatos «elmúlásához» vezetheti a szerzőt”.³⁴ Babits esetében leginkább a lezáratlan forma, az elbeszélő által is kimondott befejezetlen folyamat figyelmeztet az emlékezőtevékenység lezáratlanságára, az identitás végső megragadásának hiányára, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Babits *Az európai irodalom történetében* mint egységesen szemlélt egészben láttatja önmagát, a kollektív tükörkép lezáratlansága, a történet explicit befejezetlensége az identitás ugyanilyen helyzetét eredményezi. A megírás idejében még evidensen befejezetlen életidő mindenképpen magában hordozza az én változásának, alakulásának lehetőségét, ugyanígy, a még élő világirodalom is, „korai volna elparentálni”, erőre kaphat, megszülethet egy új Egyéniség, aki a világirodalom szellemét feléleszti, továbbviszi.

Az önéletírói, vallomástevő magatartás egyik legfontosabb vonása, az én feltárulkozása, az énség kimondása, mely leginkább az őszinteség gesztusában, és az „őszinte-beszéd” aktusaiban érhető tetten. Ez az őszinteség Babits művének nem titkolt, sőt önmagával szemben követelményként felállított vonása, mely időről-időre explicite módon is kitör az irodalomtörténet lapjairól: „Én igazán nem vagyok hivatva, hogy ítéletet mondjak Lope de Vegáról vagy Calderónról. De benyomásomat elmondom, mert ez őszinte könyv”; „én e századról kevés újat tudnék mondani. De igyekszem lelkiismeretes krónikás lenni”; „[a] vallomásnak őszintének kell lenni. S őszinte lenne-e vallomásom az európai irodalom nagy élményéről, ha a XIX. század irodalmáról *keveset beszélnek?*” (EIT, 182.; 205.; 222.) Az önreflexív bizalmas megnyilatkozásokon túl az őszinteség mint irodalmi érték is töprengésre ad lehetőséget, nemcsak az olyannyira kedvelt Ágoston *Vallomásai* lelkesíti az elbeszélőt, hanem minden olyan mű, amelyben a szubjektum az elbeszélte tartalom által, mellett átsejlik, feltárulkozik, s az elbeszélőt még a kevésbé kedvelt XVIII. századi francia felvilágosodás nagy vallomástevője is megragadja: „Irodalmi érték-e az őszinteség? Bizonyos, hogy mai irodalomunk annak tartja, sőt talán minden irodalmi érték közül a legfőbbnek. [...] De bizonyos az is, hogy az igazi irodalmi érték nem a *szándékolt* őszinteségben van. Inkább a *lírai* őszinteségben, ami kitör a lélekből, mert ki kell törnie, amit nem lehet visszafojtani! Ami kitárul akkor is, ha sohse beszél az író önmagáról, kifejezést talál a gondolat árnyalataiban, a kompozíció arányaiban, a szavak ritmusában, a stílusban, [...] Ez a fajta őszinteség nemcsak hogy irodalmi érték, de maga az irodalmi érték. Rousseau

³⁴ ABBOTT, *i.m.*, 298-299.

Vallomásai-ban a szándékolt őszinteségen túl ez az őszinteség is megvan, s ez teszi remekművé.” (EIT, 217.)

Az őszinteséget és nyelvi megformálását minden esetben befolyásolja, akár tudatosan, akár nem, a Másik jelenléte, mivel az *én* létrejöttének (létrehozhatóságának) feltétele a *te* jelenléte, a kettő csak egymás kölcsönösségében (és felcserélhetőségében) létezhet.³⁵ „A dialogikusság feltétele a kimondhatóságnak, s ez még szembetűnőbb az önéletrajzi típusú írásoknál. Az önéletírás nem magányos írás, még legszélsőségesebb válfaja, a naplóírás sem. Az önéletíró mondatai mögül leleselkednek nyelvi közössége élő, sőt halott tagjai, minden szaván átlátnak, hiszen tőlük örökölte a nyelvet, mellyel megfogalmazni véli önmagát.”³⁶ Babits műve nagyon is figyelembe veszi a Másikat, a feltételezett befogadót (közösséget); egy, az elbeszélő által odaértett közönség érzékelhető nemcsak a három bevezető fejezet szólamaiban, fogalmainak értelmezéseiben, kinyilatkoztatott intencióiban, de már magában a „be-vezetés” létrejöttében is; az első kötet összegzése, a narráció előkerülő problémáinak artikulálása, a második kötet elbeszélésmódjára vonatkozó elképzelések, melyek a közönség igényeit is szem előtt tartják,³⁷ az elbeszélés folyamán előtörő vallomások, mentegetőzések, szubjektív megjegyzések mind az odaértett befogadó jelenlétéről tanúskodnak. Ezért sem elhanyagolható körülmény, hogy az elbeszélői identitás éppen az irodalomtörténetműfaj keretein belül körvonalazódik, mivel az „*én* más és más oldalát kénytelen artikulálni, attól függően, hogy miféle *te* (mint ideológiai, kulturális, erkölcsi, szexuális, irodalmi, pszichológiai stb. entitás) kontrollálja írását, ad lehetőséget a viszonylagos őszinteségre és egyáltalán a megszólalásra”.³⁸ Ezért jogosan merül fel a kérdés, hogy az irodalomtörténet műfaján át/keresztül közvetlenül is, de többnyire közvetetten, többszörös tropologizációban, áttételen, a prozopopeia többszörösen ismételt alakzatában, a rejtezés és előbújás játékában, tehát egy igen összetett konstellációban (esetleg mátrixban), vagy inkább konstellációk sorában/ból³⁹ kibontakozó *ént* azonosíthatjuk-e „változatlan, állandó *én*ként, tarthatjuk-e az *én* egy bizonyos oldalának, s táplálhatjuk-e

³⁵ Vö. BENVENISTE, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 60.

³⁶ Z. VARGA Zoltán, *Önéletírás-olvasás*, Jelenkor, 2000/1. 90.

³⁷ Vö. EIT, 223.

³⁸ Z. VARGA, 2000, *i.m.*, 90.

³⁹ „Az identitás, a szubjektivitás [...] nem más, mint szubjektum-pozíciók hálójára, mátrixra, melyben a különböző pozíciók nem feltétlenül állnak összhangban egymással, hanem akár ellentmondás is feszülhet közöttük.” BELSEY, Catherine, *A szubjektum megszólítása*, Helikon, 1995/1-2. 18.

azt a reményt, hogy sikerül rekonstruálnunk az individuum teljes mentális térképét”.⁴⁰ Vagy legalábbis esztétikai, filozófiai, morális, alkotói identitás „térképét”.

Mindaz, ami a szubjektum önmeghatározásának kollektivitásáról, az emlékek, elmondott múltbeli események mitizáltságáról és az egységes identitás műbeli vibrálásáról, megformálásának lehetőségéről elhangzott, az esszé-műfaj szubjektumfelfogása, esszé és önéletírás kapcsolata felől is megközelíthető.⁴¹ Babits irodalomtörténetének esszéisztikus vonását nem nehéz meglátni, egyfelől beszédes tény, hogy Babits korábbi esszéinek, portréinak, tanulmányainak részleteit – bekezdéseket, oldalakat vesz át szó szerint – használja fel *Az európai irodalom történetének* megírásához, a korábbi részletek és nyelvezetük észrevétlenül simulnak bele az irodalomtörténet gondolatmenetébe, szerkezetébe és nyelvi egységébe, tehát az irodalomtörténetnek nincs külön, tudományos regiszterű nyelvezete, Babits esetében az irodalomról való beszéd többféle műfajának nyelvi megformálása egységesnek nevezhető. E nyelvben érvényesül az esszé integratív jellege, „szertelensége,” szabadsága, mely lehetővé teszi különféle szövegtípusok (értekezés, elemzés, leírás, recenzió, kritika, vallomás stb.,) együttes jelenlétét, „[h]a valamelyik közülük [...] a többi rovására váratlanul túlsúlyba kerül, akkor rögtön megbomlik a műfaji szerkezet, és az esszé átalakul alkotórészeinek egyikévé: szépirodalmi elbeszéléssé vagy filozófiai eszmefuttatássá, intim naplóvá vagy történelmi áttekintéssé. Az esszé egységét éppen az egymásba való kölcsönös átmenetek energiája biztosítja, a hirtelen váltások a képszerű megjelenítésről a fogalmira, az absztrakt szférából a mindennapi életbe.”⁴² Mindettől függetlenül elsősorban történetszerűsége miatt nem kívánjuk Babits művét az esszé műfajával azonosítani, s mivel portré és esszé műfajának teljes összemosását sem tartjuk megengedhetőnek, mindössze az esszészerű vonások, az esszényelv és az identitás artikulálódásának működése alapján vonjuk be a montaigne-i műfajt értelmezésünkbe. Ennek az összevetésnek jogosultságát épp a fent tárgyalt (alap)gondolat, az identitás nyugvópont nélküli, a szubjektumtól eltérő tematikájú, a személyiséget egy másik témába, személybe vagy tárgyba transzformáló, objektivizáló megjelenítése

⁴⁰ *I.m.*, uo.

⁴¹ Esszé és önéletrajz összefüggéseiről: Paul de Man (DE MAN, Paul, *Sartre vallomásai* = *Uő, Olvasás és történelem*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.) Montaigne-t a francia irodalom nagy önéletrajzainak kezdőpontjaként jelöli meg; a két műfaj közös vonásairól: EPSTEJN, Mihail, *A kötetlen műfaj törvényei*, Orpheusz, 1993/2-3.; MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005.; DOBOS István, *i.m.*

⁴² EPSTEJN, *i.m.*, 182.

igazolja. Az esszében a személyiség úgy határozza meg, jeleníti meg önmagát, hogy „végérvényesen sohasem lesz meghatározható: szubjektumként minden egyes alkalommal túllép önmagán mint objektumon és a következő pillanatban újfent tárgyiasítja kitágult tartalmát, anélkül, hogy bármikor is kimerítené azt és megállapodna”.⁴³

Az esszé, és az esszészzerűen megírt irodalomtörténet egyrészt – tárgyán keresztül – lehetőséget nyújt a meggyőzésre, mintakövetésre, nevelésre, másrészt lehetővé teszi, hogy az esszé alanya a tárgyiasítás álarca mögé rejtezzon; éppen ez különbözteti meg a közvetlenül – a lejeune-i paktum értelmében – önmegismerésre irányuló műfajoktól, amelyekben az elbeszélő alany nincs elrejtve, úgy tünteti fel magát, mintha rendelkezne személyisége és élettörténete felett. Az esszében és Babits irodalomtörténetében az én nem vagy kis mértékben képezi *közvetlenül* az írás tárgyát. Epstejn szerint az identitásrajzoló műfajok mindegyikének (önéletírás, napló, vallomás) elemei előfordulhatnak az esszében, „de az utóbbi sajátosságát az adja meg, hogy az „én”-nel kapcsolatos tudnivalók nem egységes, állandó, az elbeszélésbe szervesen illeszkedő témaként funkcionálnak, hanem mint a narratív szöveg megszakításai, szünetei”,⁴⁴ vagy – tegyük hozzá – az én egyéb, összetett módon, például tropologikusan, a választott témában tükröződve vagy a prozopopeia alakzatában mutatkozhat meg.⁴⁵ Az esszéekben is érvényesülnek – talán még hangsúlyosabban is – az emlékezet, önvallomás „működése” kapcsán már ismertetett vonások, melyek az én végső azonosíthatóságát, lezáratlanságát eredményezik. A mindig „valamiről” íródó esszé egyszerre, illetve egymás után, dinamikus mozgásban tereli el és hívja fel a figyelmet a szöveg alanyáról/ra. „Az esszé retorikája szuggesztív körkörös szerkezetével, illuzórikusabb szillogizmusával, az értekezésektől kölcsönzött argumentációs fordulataival egyfelől éppen a szubjektum elrejtésére, feloldására törekszik, másfelől viszont fortélyosan fel is hívja rá a figyelmet, hiszen állandóan *valakinek* a (magan)véleményével kell szembesülnünk.”⁴⁶ Margittai így végső soron az esszét is konfesszionális műfajnak tartja, a vallomás áttételesebb s ezáltal térről és időről jobban leváló formájának; az esszéíró „a humanista mitológián, a műalkotások, a formák élményén keresztül szűri át

⁴³ EPSTEJN, *i.m.*, 178.

⁴⁴ EPSTEJN, *i.m.*, 180.

⁴⁵ „az esszényelv által létesülő metaforikus én-alakzatok retorikai megközelítést igényelnek, az én szoros értelemben vett elbeszélése pedig narratopoétikai vizsgáldást tesz szükségessé.” DOBOS, *i.m.*, 30.

⁴⁶ MARGITTAI, *i.m.*, 167.

vallomásait”.⁴⁷ A visszaemlékezéshez hasonlóan tehát az esszé is mitizálja témáját, s így a mitizált témán át kibontakozó, megmutatózó én vonásait, interiorizált értékeit is mitizálja, legitimálja, univerzális kontextusba emeli. Az esszé alanya a „széthullott szellemi világterek ősi egységét igyekszik visszaállítani”.⁴⁸ Az ilyesfajta öntematizálás, önmitizálás abból a szükségletből ered, hogy az esszében megnyilvánuló mitikus beszélő olyan metafizikai alapokat, modelleket, örökérvényű értékeket keres, kölcsönöz, amelyek által legitimálja saját megszólalásának – és önmagának – érvényességét, eszményiségét, genealógiáját. De éppen ebben rejlik az effajta önmeghatározások veszélye is, mivel az (el)beszélő „metaforikus és motivikus hivatkozásai az európai költészeti közkincre, köznyelvre nem mások, mint szemléletes megfelelői kultúraelméletének, mely szerint a tradícióba ágyazottság egyúttal a szuverén, individuális szabadság kibontakozásának záloga”.⁴⁹

Babits művét az önteremtő, az identitást közvetlenebb módon artikuláló epikus műformák, a vallomás, önéletrajz, *mémoire* felől megközelítve, a korábbi fejezetekkel szemben, ahol inkább az elmondott történet szerkezetére, (műfaji) irányaira koncentrált az értelmezés, ebben a részben a szerző előtérbe kerülésére, az elbeszélő-szerző azonosíthatóságára, szövegbeli „leleplezésére” terelődött a figyelem. A fejezet arra keresett választ, hogy Babits miért és hogyan láttatja magát, építi fel személyiségének bizonyos vonásait az irodalomtörténet műfaján keresztül, *Az európai irodalom története* a *confession*-nak, *mémoire*-nak sajátos műfajváltozatoként (is) olvasható, különösen de Man „engedményével” élve. A szerző-elbeszélő a benne élő egységes európai irodalomról tesz vallomást, miközben ennek az irodalomnak kollektív önarcképében látja, láttatja magát; az én artikulálása a „másról”, „valamiről” beszélés réseiben, szüneteiben, megszakításaiban, tropologikus helyettesítésekben, a prozopopeia alakzatában történik meg. Az emlékezet általános működése és az *én* közvetett tematizálása eleve egy folyamatosan változó, nyugvópont nélküli szubjektum vonásait rajzolja meg, s ezt a vibrálást, folyamatos mozgást az identitás „kikerekítését” az önéletírás létmódjából fakadó lezár(hat)atlanság, az önéletrajziség őszinte-jellegének, az énfeltárás vágyának lehetőséget és értelmet adó befogadó Másik nélkülözhetetlensége is fenntartja, mivel az elképzelt, feltételezett befogadóközösség befolyásolja, alakítja azt,

⁴⁷ *I.m.*, 168.

⁴⁸ *I.m.*, 166.

⁴⁹ BALASSA, *i.m.*, 358.

hogy az elbeszélő saját énjének mely jegyeit szólaltatja meg. Az identitás szövegben kibomló, nehezen konstruálható, végső formát sosem öltő formája az alapja annak, hogy az esszé szubjektumfelfogásával is összevetettük az esszé jegyeit szintén hordozó irodalomtörténetet.

Babits műve a történetírás jegyeit kissé háttérbe szorítva, az emlékező-művek formáival, vonásaival, narrációjával jellemezhető. Az emlékezet működésére jellemző, hogy egyéni sorshoz, érzésekhez kötött, s ezért a múltnak tétje van, identitásformáló funkciója erős; a felidézett „tartalom” önazonosságot teremt, de egyben el is határol, el is különít; az emlékezet mitikus időbe emeli a múlt eseményeit, idealizál, normaadóvá emel, s ezáltal a jövő felé közvetíti a vágyott értékeket, így a tényszerű események referencialitása az én önteremtése felől lényegtelenné, „elmosódottá” válik, az események részben megszűnnek maguk a dolgok lenni, másfelől viszont jelentővé lesznek, szimbolikus-elvont jelentést kapnak. Ezekhez a szimbolikusnak mondható jelentésrétegekhez nemcsak *Az európai irodalom történetében* elmondottak, alkotók, művek, korszakok, műfajok vonzódások, az elbeszélés iránya, tér-, időszerkezete, hangvétele, hanem a korábbi fejezetekben bemutatott nagyepikai szerkezetek által hordozott jelentésstruktúrák is hozzájárulnak. Az elbeszélő-elbeszélte ént mindhárom olvasatban – eposz, családragény, vallomás – az identitás megragadhatóságának, megőrzésének lehetőségei alapján vizsgáltuk, s amennyiben Babits irodalomtörténetének legfontosabb vonásaként az „identitás önarcképét” tételezzük, egyetértünk Elizabeth Bruss kijelentésével, aki az önéletírást a műfajok kalózájának tekinti, amely más műfajok fosztogatásával valósítja meg önmagát.⁵⁰

⁵⁰ Vö. BRUSS, Elizabeth *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

(4. Az európai irodalom történetének (fő)hősei)

E fejezet – ideiglenesen – megszakítja nagyepikai elbeszélőszervezetek mentén felépített gondolatmenetünket. E rész lezár, elvarr olyan, a disszertáció különböző pontjain már felvetett témákat, vonásokat, motívumokat, melyeknek részletes tárgyalása, kifejtése túlságosan nagy kitérőknek bizonyult volna az adott fejezet gondolatmenetében. Ugyanakkor – ahogy majd látni fogjuk – a mű (fő)hőseinek diskurzusához kapcsolt felvetések dolgozatunk fő gondolatmenetéhez viszonyítva periférikusak, így a végső fejezethez „illő” lezárásra széttartásuk, rövidegük miatt alkalmatlanok, szemben „A túlvilági út” (3.4.) szintetizáló törekvéseivel. E fejezet, meglátásunk szerint, mégis elhagyhatatlan, mivel olyan, a disszertáció során felvetődő témára, motívumra, kérdésre kínál argumentációt, reflexiót, válaszlehetőséget, melyek nélkül munkánk jogosan keltene hiányérzetet.

Bár *Az európai irodalom történetének* szereplőivel, hőseivel kapcsolatos meglátások már az egyes elbeszélőszervezetek tárgyalása közben is felszínre bukkantak, az irodalomtörténet főhőse(i)nek kiléte és jelleme mégsem magától értetődő(ek). A korábbi fejezetek különböző (műfaji) olvasatai (eposz, családrégény, mémoire) ugyanis három eltérő lehetséges választ kínálnak arra a kérdésre, hogy ki, mi, kik, mik Babits művének főhősei. Attól függően, hogy melyik epikus elbeszélőszervezet felől olvassuk a művet, hangsúlyeltolódásokkal és különféle szereposztásokkal számolhatunk. Amennyiben az eposz felől közelítünk, az európai irodalom hősei elvont, mitologikus, emberi léptékeken felül álló kultúrhéroszok, akik a világirodalom legfontosabb jegyeit, legmagasabb eszmeiségét hordozzák. Ezek a hősök mindig az európai irodalom lényegének, teljességének, az „egységes Szellemnek” képviselői; így végső soron, amennyiben *Az európai irodalom történetének* legfontosabb eposzi attribútumaként a világirodalmi értékek vindikációját, az ehhez köthető eredetmondai funkciót, és ezeknek az értékeknek „írástudói”, paraklétoszi védelmét tételeztük, Babits irodalomtörténetének főhőse az „európai irodalom” mint értékkonstruktum. Ezt az elgondolást talán megerősítheti az is, hogy Babitsot a második résztől bevallottan is a folyamat, a *történet* és ennek megírhatósága érdekli. Bármennyire is a (kimagasló) alkotókban mint láncszemekben látja az irodalom lényegét és változásának okát, nem egyenként a

láncszemeket, hanem az egész gyöngysort (hegyláncot¹) kívánja megmutatni.² Ennek az elvont főhősnek jellemzése tűnik e fejezet legfőbb feladatának: milyen lényeges éltető vonások, jegyek, és milyen „elvetendő” tulajdonságok jellemzik a szerző-elbeszélő irodalomértését, világirodalom-fogalmát.

Amennyiben a családregegy felől közelítünk Babits művéhez, sokkal inkább az egyes személyekre, az egyes hősből generációkká szerveződő „családközösség” felé terelődik a figyelem, ebben az esetben az európai irodalom főhősei maguk az alkotók (maradnak), s a szereplők között kiemelt szerepet kap maga az elbeszélő is, aki a családtörténeti sor aktuális végpontjáról formálja időrendi történetté a családtagok fellépését. Az egyes – feltételezett – generációknak tulajdonított attribútumokról, a családregegy műfaji jegyeivel összhangban álló hanyatló folyamatról, s az ezt alakító, befolyásoló szerzőkről, a hanyatló jelenségekről szó esett *Az európai irodalom történetét* mint családregegyt vizsgáló fejezetben (3.2.). Ez az olvasat veti fel azonban azt a kérdést, hogy a főhősök sorsát, jelen esetben „megrontását” befolyásolják-e olyan mellékszereplők, akik a közismert (regegyekre is jellemző) szerep-sémák közül az intrikus vagy egyenesen a gonosz hagyományos szerepkörével azonosíthatók.³ Az első generációhoz tartozó alkotók értékeit és az egységes szellem áramlását még semmilyen gátló erők nem érintik, ám a történet előrehaladtával feltűnnek az egységet bomlasztó jelenségek, ráadásul sok esetben nem is kívülállóként, külső hatásként, hanem önmagukat egyre inkább irodalomként, művészetként definiálva, az irodalomhoz tartozónak, sőt lényegét kifejezőnek tartva magukat. Ezek az úgynevezett bomlasztó

¹ Babits többször alkalmazott metaforája a kiemelkedő alkotók sorára, vö. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 116., 221.; továbbiakban: EIT, oldalszám.

² „Maga a szellemi történet: egysége és belső összefüggése. Rájöttem, hogy még ezt a történetet senki sem vette szemügyre a maga valóságában. Az irodalomtörténetek beszélnek egy-egy íróról, azután sorra veszik a másik írókat, és így tovább... Ez épp olyan, mintha egy lánc szemeit először elválasztanánk egymástól, aztán így külön és szétszedve raknánk ismét egymás mellé. Az írók igazából nem következnek ilyen szép rendben egymás után, hanem egyszerre éltek, egymásra hatottak”; „Az irodalmi láncszemek éppenséggel nincsenek mindig aranyból, mégis fontosak lehetnek a történetben, olykor fontosabbak, mint némely valódi aranszem...” *Önkritika, Könyvről könyvre* = BABITS MIHÁLY, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, II. 87-88.; 88.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám. (Az utolsó idézetben írtak némileg ellentmondanak a más helyeken – és alapvetően – hangoztatott, a kiemelkedő egyénekre koncentrált válogatási elvnek, mivel az elbeszélő „beismeri”, hogy nem minden esetben a mű/alkotó „önértéke” a fontos, hanem az irodalomtörténeti hatás, az a pozíció, melyet az alkotó/mű az irodalomtörténeti folyamatban betölt.)

³ „A rossz ember, a gonosz, az intrikus általában hiányzik az irodalom történeteiből. Bizonyos esetekben azonban mégiscsak rá tudunk mutatni a sötét erők működésére; a legtöbb esetben az irodalom voltaképpen területén kívül bukkannak föl. Ezek a negatív szereplők az elnyomás, cenzúra, a gazdasági körülmények, az egészségügyi állapotok, a politika, a vallás vagy a jog szférái lehetnek. [...] Másfelől azért előfordulnak ellenséges erők magának az irodalomnak a területén belül is. [...] azé, aki új és zavaros eszméket s formákat hoz magával valahonnét kívülről; törést idéz elő a hagyomány biztonságos és olajozott működésében”. KÁLMÁN C. György, *Az irodalomtörténet mellékszereplőiről*, *Literatura*, 2003/3. 265-266.

jegyek kollektív individuumok (nemzet, faj, csoport), elvont jelenségek, fogalmak formájában jelennek meg, a „valódi” individuumokkal szemben. Babits elbeszélője a hanyatlás, szétesés jeleit, melyeket már több ízben tárgyaltunk, az egységes európai irodalmat felbomlasztó „szörnyetegekként” láttatja, holott az általa bomlasztónak tartott jelenségek többsége (de nem mindegyik!) az európai irodalom belső alakulásának, szerveződésének, öntudatra ébredésének, új korstílusoknak, stílusirányzatoknak eredménye, s így az ezekkel a tünetekkel, sőt tünetegyüttesekkel rendelkező alkotók, művek az elbeszélő szemszögéből valóban az európai irodalom gátló mellékszereplőiként tételeződhetnek, akik sosem válhatnak ennek az irodalomnak főszereplőivé; a narrátor szemléletéből adódóan „megvetettségük”, kirekesztettségük végleges, bármilyen széles táborral rendelkezzenek is. Az európai irodalom XX. század elejére bekövetkező válsága a gonosz (és erőinek) hatalomra jutását érzékelteti, s ezt a romlásba dőlt világot csakis új kultúrhéroszok, új zsenik feltűnése mentheti/né meg.

Szintén csupán apró kiegészítésekkel élhetünk abban az esetben, ha Babits irodalomtörténetét vallomásként, mémoire-ként olvassuk, eszerint a főhős szerepét maga az elbeszélő kapja, ez esetben az európai irodalom alkotói csupán az narrátor-szerzői identitás létrehozásának és megőrzésének mellékszereplőiként, a portrékban tükröződő Én „segédeként” tűnhetnek fel mint az egyes arcvonások „ősei”. Az egy „identitás önarc képeként” olvasott irodalomtörténet vallomás-mémoire-olvasata elképzelhetetlen lett volna a középpontban álló elbeszélő-szerzői individuum mint főszereplő jellemzése nélkül, tehát a vallomás etikai-megőrző indíttatásának vonásait, okait, az elbeszélő confessióra vonatkozó és utaló intencióit, az önazonosság keresésének, megteremtésének erőfeszítéseit a 3.3. fejezetben részletesen tárgyaltuk. Így ezen a helyen mindössze azzal a kiegészítéssel élünk, hogy ez az olvasat az elbeszélő-főhőshöz viszonyítva az európai irodalom alkotóit „másodlagos” szerepbe helyezi, mellékszereplőkké teszi, de nélkülözhetetlen szereplőkké, mivel a saját identitás létrehozásának tükröképszerű feltételeit ők adják. Viszont ezáltal Babits portréi, jellemzései bizonyos szempontból túllépnek a hús-vér figurán, eidosszá alakítják „egy ember személyiségét, élettörténetét, a korára való reakciói összességét – az ideális és reális, az eszményítés és a tükrözés illusztratív, reprezentatív mozzanatát egyformán magába foglalva”.⁴ Tehát a nemcsak egy-egy vonással egy-egy bekezdésben, hanem – főként az első kötetben – részletesebben, portrészerűen megrajzolt alakok – akik Babits legked-

⁴ MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005, 174.

veltebb alkotói – ábrázolása mindig „magában rejti az idealitás és esszencialitás mozzanatát” is, „az arc közvetlen tükörfelülete mögött másik, *platonikusan transzcendens* eszmefelületet [...] is diszkrétén, de meghatározó módon működtetve”,⁵ mely(ek)ből az épülő önarc nyugodt lelkiismerettel építkezhet.

Ez a fejezet elsőként és elsősorban azt a lehetőséget próbálja körüljárni, amikor az európai irodalom mint elvont egész tételeződik főszereplőként. A babitsi európai irodalom egyes jellemvonásai már a korábbi fejezetekben is kirajzolódtak; itt összességükben, egységes jellemrajzként mutatjuk be ezeket, és további, eddig utalásszerűen vagy egyáltalán nem említett tulajdonságokkal egészítjük ki az ábrázolást.

Az európai irodalom „[k]ész fegyverzetben ugrik elő a múlt sötétjéből”,⁶ egy olyan totális önazonossággal rendelkező felnőtt lényként, akinek gyerekkora, növekedése, fejlődése nem is képezi identitásának részét. A „gyermeki” tapogatózás, a kialakulás korszakai, korai próbálkozások részei lehetnek a nemzeti irodalmak történetének, de a világirodalom arisztokratizmusától távol áll mindenfajta kísérletezés, bizonytalankodás;⁷ ez egyben az első szembenállás nemzeti- és világirodalom közt. „Kész fegyverzetben”, tehát ereje és pompája teljében, minden fontos és magasztos tulajdonságát hordozva már első színrelépésénél. Az ily módon előlépő világirodalom tehát önazonosságának teljességében, önértéke csúcán jelenik meg, és ezt a pozitív tulajdonságokból álló, a világirodalom alkotásainak nyelvétől független⁸ identitást mintegy kétezer éven keresztül (kb. a középkor végéig) változatlanul őrzi. Ez a lélek exprimálását és líraiságot középpontba helyező, egységes, a nemzeti irodalmak felett álló, egyetemes, platonikus értékeket és alakokat hordozó irodalom a reneszánsz idején rezdül meg először; az elbeszélő a humanizmus kiüresedő latinságában,⁹ a nemzeti nyelven írt alkotások megjelenésében, de főképp a reformáció kereszténységet „felszabdoló” vonásában látja meg a hanyatlás első jegyeit. Az egységes, példaértékű világirodalmon az elbeszélő jelenéhez közeledve a hanyatlás egyre több jele mutatkozik, és az eredeti „tökéletes” identitás egyre inkább torzul, átalakul, végül a hanyatlás, bomlás jegyei az európai irodalom mint főszereplő identitásának szinte teljes felszámoló-

⁵ *I.m.*, 173.

⁶ EIT, 17. (Ezt a részletet más kontextusban már idéztük dolgozatunk korábbi részeiben.)

⁷ „A nemzeti irodalomnak története primitív kezdetekkel szokott indulni, népi ösköltéssel, kollektív és névtelen próbálkozásokkal. A világirodalom kezdetén semmi ilyesmi nincs.” EIT, 17.

⁸ Theokritosz kora: „Ebben az időpontban már nincs „görög” irodalom, és még nincs római. Csak világirodalom van.” EIT, 60.

⁹ „A latint a humanisztikus elv nem engedte költőileg fejlődni, utánzásra kényszerítette.” EIT, 162.

lódásához vezetnek. Így az az eposzi karakter, amely a mű elején „kész fegyverzetben ugrik elő”, elhagyja eposzi léptékét, regényszerű átlaghőssé „aljasul”, esendő, „emberibb” tulajdonságokat vesz fel. „Ez a művészet egyre testibbé vált, földszagúbbá és véresebbé. [...] Hajdan szellemi hatalom volt; *ma gyöngye harcos és megvetett fegyver*” (EIT, 464.) (kiemelés V.B.); byroni lobogó köpeny, „scotti cafrang, tarka hugói rongy” (EIT, 380.) *nyomán* próbál érvényesülni. A főszereplő „eredeti” identitásának felbomlása (átalakulása) együtt jár a narráció szétesésével is, ahogy erre már több helyen utaltunk: „amilyen mértékben az elbeszélés közelít a szereplő azonosságának eltörléséhez, a regény is ugyanannyit veszít sajátos narratív jegyeiből, [...]. A szereplő identitásvesztésével tehát összefüggésben áll a történet konfigurációjának szétesése, s ennél még fokozottabb az elbeszélés lezárásával kapcsolatban felbukkanó válság”.¹⁰

Az európai irodalom hanyatlása, jellemváltozása ellentétpárokkal is megragadható, az egységes szellemmel, egyetemességgel szemben a nemzetivé tagolódás (ld. 4.3. fejezet), a kimagasló egyénnel szemben a „kollektív elv”, népköltészet, tömegirodalom, az örök értékekkel, halhatatlansággal szemben az értékek múlandósága, az örökkévalósággal szemben az egyes korokhoz tapadás, a „tisza” művészettel szemben a politikai, társadalmi indíttatású, „életes” művek, a lírával, líraisággal szemben a próza térnyerése és a versválság.¹¹ A világirodalom jellemzésére, jellemének átalakulására azért is alkalmas az emberi karakter, jellem metaforája, mivel mindaz a változás, ami Babits irodalomtörténetének folyamán végbemegy, egyetlen, szerves, önmagából fejlődő, önmagán belül alakuló rendszer, szervezet transzformációja. A szerző irodalomelméleti írásaiban és irodalomtörténetében időről-időre hangot ad annak a nézetének, hogy az irodalmat folytonosságként, szervesen egymásból alakuló folyamatnak látja, melynek nem lehetnek újramezdései, szakadásai, csakis folytatásai. „A költők, ahogy mondtam, egymásnak felelnek idő és tér távolságain át. Egy lehetséges életmagatartás egyszer megtalált kifejezése fölébreszti a másik attitűd öntudatát, s akkor az is kifejezést keres. Ez a világirodalmi hatás lélektana. [...] Egymás formáit, képeit, témáit veszik át. Nincs tökéletes eredetiség. A világirodalomnak közös nyelve van, fegyvertára és kincsesháza.

¹⁰ RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság = Narratívák 5., Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárt Kiadó, 2001, 20.

¹¹ „Az a folyamat, ahogy a versírás megszűnt nagy, eleven, szociális művészet lenni, s elvesztette régi fontosságát az emberiség lelkiéletében, azonos éppen avval a folyamattal, ahogy a vers mindjobban különvált a zenétől. Ahogy a valódi énekből és énekelt versből lassanként skandált vers, recitált vers, s végre már csak könyvből olvasott vers lett, a hangos versből néma. Ennek a folyamatnak pedig végső állomása a modern szabad vers, amely a zenével már az utolsó kapcsolatot is fölmondja.” EIT, 455.

Lehet a szavaknak új értelmet adni, lehet egy-egy új szót is csinálni: de *csupa* új szóval nem lehet beszélni. A Dada-féle romantikus kísérletek: meddő álmok.” (EIT, 12.) Tehát az a hanyatló világirodalom és az a folyamat, amelynek történetét Babits elbeszélője (meg)írja, önmaga szerves „fejlődésének” következményeiként jutott abba a kétségbe-ejtő állapotba, ahol az elbeszélő lezárja az narrációt.

4.1. „Az oliümposzi virágkertészet”

Amikor 1913-ban, *Magyar irodalom* című tanulmányában Babits először határozza meg a világirodalom fogalmát, az irodalmat nem művek összességének, „nem egyszerű gyűjtőnévnek, hanem élő és szerves egységnek” nevezi; a világirodalom egy háromezer esztendőes folyamat, „egységes szervezet, ahol minden rostot táplált, minden ágat szívósan együvé tartott, minden pórusba beszivárgott, mint a fának éltető nedvessége, az ős földből szüntelen ömölve, s ott fönn ezer színné, formává idomulva az, ami minden kultúrának összetartó lelke, keringő vére, eleven egysége: a tradíció, egy közös hagyomány”.¹² Az iménti idézetben a babitsi irodalomértés organicitásának szinte minden lényeges eleme benne foglaltatik. Az organikus rendszerként, élő szervezetként pl. növényként, növényzetként, vérkeringéssel rendelkező testként elképzelt irodalom (vagy akár történelem) egyáltalán nem egyedi és nem is ritka az irodalom- és történettudományban, sőt a fizikai világgal kapcsolatos tapasztalataink logikus, „megragadható” alapjait adják a tudományos, filozófiai, absztrakt gondolkodásnak. Arra a kérdésre, hogy honnan ered Babitsnak organikus szervezeteket retorikájába és gondolkodásába emelő szemléletmódja, amelyet aztán időnként eredeti, időnként kissé megkopott metaforákban, hasonlatokban szinte minden irodalomelméleti, -történeti munkájában „használ”, több válaszlehetőség is adódik. Ha a Babits korszakában ható és működő irodalmi szemléletmódokat, módszereket tekintjük, akár a darwini evolúciótanok hatását, működési elvét analógiásan követő, fejlődéselvű, az ok-okozatiságot még előtérbe helyező pozitivizmus,¹³ akár a történelmet ciklikus-organikus alakulásúnak tételező szellemtörténeti¹⁴ irány is kézenfekvő magyarázatnak tűnhet. Ám az irodalomtudomány, -történet biológiai analógiával élő szemlélete jóval korábbi eredetű, az

¹² ET I. 367.; 368.

¹³ „[E]gy nép olyan, mint egy növény: ugyanaz a nedv, hasonló hőmérsékleten és hasonló talajon, a növény folyamatos fejlődésének különböző fokain különböző képződményeket hoz létre: rügyeket, virágokat, magokat – s mindezt oly módon, hogy a megelőző mindig feltétele a következőnek, amely akkor születik, amikor a másik elhal”. TAINÉ, *Az angol irodalom története, Bevezető = A modern irodalomtudomány kialakulása, Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001, 42. Taine számára a biológiai párhuzamok még csak gondolkodási analógiát, modellt jelentettek. Scherer viszont „áttemel az irodalomtudományba olyan metodológiai, tudományelméleti gondolatokat, amelyek a természettudomány kapcsán lettek fontosak.” Vö. BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 98. Brunetiére szintén biológiai analógiára építi műfajelméletét.

¹⁴ A szellemtörténet számára „a történelmi folyamat ciklikus, keletkezés-virágzás-elmúlás vagy két ellentétes pólus [...] váltakozása”. BÓKAY, *i.m.*, 111. A szellemtörténet középpontjában „nem is annyira a fejlődés mozzanat[a], mint inkább a különböző individualitású, szerves kiteljesedésű, nagy egységként kibontakozó korszakok alakulástörténet[e]” áll. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordulat jellege, Pozitivizmus és szellemtörténet*, Literatura, 1990/1. 87.

irodalomról való tudatos és rendszeres gondolkodással szinte egyidejű. August Wilhelm Schlegel Arisztoteléstől származtatja az organikus szemlélet eredetét.¹⁵ „Az egy ősi csírából, a folklórból kibontakozó, növekedő irodalom hipotézise Herderre vezethető vissza”,¹⁶ akinek irodalomszemlélete nemcsak kortársaira, hanem kétségkívül a romantika – beleértve magyar reformkori alkotókat is – elméletíróira is hatott. De már Winckelmannál (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) is felbukkan a görög szobrászat és az emberi élet életszakaszainak párhuzama, sőt Goethe is „ősnövény” (Urplanze)-elméletének analógiájára hozhatta létre a kezdeti ősköltészetből (Urpoesie) kialakuló műfajelméleti levezetését (*Naturformen der Dichtkunst*). A fejlődéselv Hegel rendszerében (csírázás, virágzás, hervadás) és Friedrich Schlegel a görög irodalom fejlődéséről (növekedés, felvirágzás, megérés, felbomlás) írt munkájában is megtalálható. Wellek azt hangsúlyozza, hogy a romantika organikus művészetfelfogása azt az „eltolódást”, tudományos paradigmaváltást tükrözi, amely a fizikától (Newton, Galilei) a biológia (Linné, Bonnet) felé mutat.¹⁷ Hasonló példákkal még bővíthető a sor, de a nagyszámú német példa arra figyelmeztet, hogy a német orientáltságú magyar romantikus, késő-romantikus irodalomtörténet-írás organicitás- és fejlődéselvű vonulata a magyarországi irodalomtörténet-írás kialakulásának első pillanatától¹⁸ ebből a szemléletből táplálkozik.

A biológia analógiák talán azért kínálkoznak olyan magától értetődő módon a teoretikusok, történetírók számára, mert az élővilág alakulásának temporális jellege, különböző szakaszokra bontható fejlődésmenete, folyamatos alakulása, pozitív és negatív változásokat (kifejlődő, csúcsponton lévő és pusztuló állapotokat) egyaránt tartalmazó életszakaszai, ciklikussága, sok esetben az egyszerűbb szerveződési szintektől a bonyolultabbak felé tartó fejlődése – ahogy ezeket az analógiákat a felhasználók látják – kitűnő párhuzamokat nyújt a művészeti és történelmi folyamatok

¹⁵ Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 7., 8. fejezet, Matúra bölcselet, szerk. BOLONYAI Gábor, Bp., PannonKlett, 1997. Schlegel meglátásai kapcsán Imre László hivatkozik WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950. II. The Romantic Age*, London, 1961, 51. című művére, IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Csokonai Könyvtár, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 28.

¹⁶ IMRE, *i.m.*, uo.

¹⁷ Vö. IMRE, *i.m.*, 28-29.

¹⁸ „Az organikus (biológiai) analógiákat Toldy ugyanúgy a német (főként herderi) hagyományból örökölte, mint Gervinus, [...] A romantikus esztétika jegyében egyaránt szerves egységnek fogta fel a nemzeti irodalom történeti egészét és az egyes (sikerült) alkotásokat, ami egyik esetében sem jelentette az elemzés általi részekre bontás tilalmát, de előírta az egésznek mint egységnek vizsgálatát és értékelését.” DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése, Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, 2004, 787.

szakaszolására, a létrejövő korszakok jellemzésére.¹⁹ A metaforikus, allegorikus vagy hasonlatokkal élő retorika tehát korántsem díszítő, „csinosító” küllemként, hanem a gondolatmenetet megvilágítandó, az érvelés, magyarázat formájaként²⁰ van jelen a társadalom-, történet- és irodalomtudományos diskurzusban,²¹ sőt a tudományos argumentáció e formája (történelmi és) világszemléleti perspektívákat is magába foglal. „[A]z organicista történezt általában az a vágy mozgatja, hogy a totalitásokká összesűrűsödő egyedi entitásokat folyamatok alkotóelemeinek, a totalitásokat pedig a részek összességénél többnek, illetőleg minőségileg másnak tekintse”.²² Ezt a felismerést elfogadva az egyesből, az egyénből kiinduló, ám az egészre irányuló, szintetizáló, irányt adó, metaforikus-szimbolikus jelentésekkel bővülő Babits-mű szoros kapcsolatot mutat az organicista magyarázatforma jellegzetességeivel, elég csupán *Az európai irodalom története mint eposz* (3.1.), *Az európai irodalom története mint családregény* (3.2.), *Az európai irodalom története mint mémoires, önvallomás* (3.3.) és „*A túlvilági út*” (3.4.) fejezetekben megfogalmazott eredményeinkre utalni.

Visszatérve kiindulópontunkhoz, melyben a babitsi organicitás „gyökereire” kérdeztünk rá, megállapítható, hogy Babits egy olyan irodalmi, kritikai, történetírói hagyományba „nő bele”, amely megvilágító példáit, magyarázatait, egyértelműsítő párhuzamait szívesen meríti az élővilág területéről, működéséből, s amely retorikai készletének, szaktudományos megszólalás- és érvelésmódjának (szinte) nélkülözhetetlen elemévé teszi ezt a fajta „képes beszédet”. Az élővilág működésével kapcsolatos párhuzamok legitimását, észrevétlen beolvadását az is segítette, hogy szinte minden premodern és modern episztémológiai, történetírói, esztétikai paradigma „alkalmazhatónak” és kifejezőnek érezte saját világnézetének, módszerének kifejté-

¹⁹ „az irodalom, mint emberi jelenség, élő szervezet, s folyton újul ugyan, mint élő szervezet, de újulása szükségképpen folytonos, mint az emberi testé; sohasem ugorhat ki egyszerre önmagából!” *Ma, holnap, irodalom*, ET I. 440.

²⁰ Hayden White Pepperre hivatkozva (PEPPER, Stephen C., *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley, University of California Press, 1942.) a diszkurzív történeti magyarázat négy paradigmatis formáját, a formalista, organicista, mechanisztikus, kontextualista magyarázatot különíti el, vö. WHITE, Hayden, *A történelem poétikája*, Aetas, 2001/1.

²¹ „A metafora és az általában vett figuratív nyelv a történelem hatékony eszköze. [...] A középszintű, szabályozó történelmi metaforák, melyek magyarázatokat hoznak létre, nem pedig díszítenek, sokkal fontosabbak: a növekedés, életciklusok, gyökerek, magok stb. szerves alakjai; az idő alakzatai a maguk elmékedéseivel és bukásaival, az időjárási katasztrófák, évszakok, alkonyok; a mozgás alakzatai (események lefolyása, keresztutak, kanyarok); az építés technikai alakzatai, a fogaskerekek, láncok; a színpad színházi alakzatai, színészek, küzdelem.” KELLNER, Hans, *A Valóság legmélyebb tisztelete = Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L’Harmattan-Atelier, 2003, 215-216.

²² WHITE, *i.m.*, 145. Továbbá: „Az organicista általában olyan „elvekről” és „ideákról” beszél, melyek mind a [történeti] mezőben fellelt egyedi, mind pedig az összes – egységes egésznek tekintett – folyamatról tájékoztatnak.” *I.m.*, uo.

sében, így a magyar értekező-, kritikai-, történetírói réteghez több irányból, forrásból is érkezhettek, akár egyidejűleg is. A 20. századi krizeológia irodalma szintén kitűnően „hasznosíthatta” az élő organizmusok fogalomtárát, a hanyatlás, hervadás, halál képeivel, folyamataival láttatják a társadalmak, kultúrák, művészetek történeti menetét, ahogy például Spengler is *A Nyugat alkonya* (már maga a cím is) pusztulásvíziójának „organikus kultúrmorfológiájában”.²³

Babits esetében a XIX. századi és századfordulós irodalomtörténeti és –tudományos beszédmódon kívül a nyugatosok által is követett és magas szinten művelt európai esszényelv plaszticitása, trópusokkal működtetett retorikája is „megerősítheti” ezt a fajta lát(tat)ásmódot, már csak azért is, mert *Az európai irodalom történetének* nyelvezete a portrékban, esszéikben megismert esszényelvvvel jellemezhető – amint erre már utaltunk.

Babits tehát a szervességet az irodalom egészére (is) érti, és ezt többször hangsúlyozza az irodalomszemléletét leginkább tükröző három összefoglaló művében (*Magyar irodalom, Az irodalom elmélete, Az európai irodalom története*). De jóval szembetűnőbbek irodalomtörténetének egyes pontjain az elbeszélő megtorpanó, egyes jelenségeket megvilágító, vagy éppen általánossággá emelő, illetve egyes alkotókhoz kapcsolódó „biológiai” eszmefuttatásai. Ezeknél a részeknél, túl az (irodalom)-tudományos beszédmóddal általánosan, már szinte észrevétlenül összefonódott metaforikusságon (gyökerezés, virágzás, hanyatlás stb.), egy-egy, helyenként allegorikussá duzzasztott növényteni fejtegetésbe exponálja gondolatait. A teljes kertészeti fogalomtár jelen van Babits képeiben. A tanulmányokban, portrékban inkább szellemesnek, megvilágító erejűnek tűnnek a „növényteni” víziók, *Az európai irodalom történetében* azonban helyenként önisméltó, némileg didaktikus szólamokká silányulnak, ahogy a válságjelenségek ismétlődő „panaszai” is. Ugyanakkor, más alkalmakkor a lényegre törő gondolat szellemes szemléltetői, s más tapasztalati területekről vett képekkel, toposzokkal együtt (fény-, madár-, utazás-, folyóvíz-, hegy-, öltözék fogalomkörei) erősítik a mű (különösen a második kötet) „karnevál-jellegét”, a jelenségek összefonódottságát érzékeltető szemléletmódját és esszéisztikus hangvételét.

A jó termés alapfeltétele a kedvező időjárási viszonyok és a megfelelő talaj, ahonnan a gyökerek éltető nedvet szívhatnak, megerősödhetnek, szárba szökkenhetnek. Az európai közös „talaj”, az éltető kultúra, egységes szellem adja e földrész minden

²³ Margittai Gábor fogalomhasználata, MARGITTAI, *i.m.*, 57.

nemzeti irodalmának alapját, „táptalaját”, s a nagy világirodalmi áramlatok mint kedvező időjárás, éltető csapadék, „ráségítenek” a termékenységre. A nemzeti irodalmak „[n]emcsak saját nemzeti talajukból táplálkoztak, hanem világirodalmi áramlatokból is. Hisz a fának sem elég a föld nedveiből szívott erő: szüksége van az esőre is, melyet az ég szelei hoznak. Ezek az esők végigvonulnak Európán, mindenütt üdítve és termékenyítve. [...] S aztán a „világirodalom” a nemzeti irodalmak közegén át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá, mint a szél a hullámzó erdőkben. Erdő nem egy van: de egy a szél.” (EIT, 7.)²⁴ Kiemelkedő korok kiemelkedő kulturális közege például az Erzsébet-kor barokk nyelvpompája, „melyet a kor szelleme fejlesztett bujára s túlzottra, mert buja s *túlművelt talajból fakadnak az óriás virágok...* Az óriás virágok ezúttal az *európai kertnek* ebben a távoli, de nagyon *művelt zugában* nőttek föl, Albionban.” (EIT, 164.)²⁵ (kiemelések V.B.) (A talaj-metaphora kedvéért kiemelt részlet több lényeges növényi elemet is tartalmaz, amelyeket a későbbiekben értelmezünk.)

A földben gyökerező irodalom metaforája több jelentést is hordoz Babits képeiben. A legtöbb esetben a *gyökér* a hagyomány, őseredet, népköltészet jelentéseihez kapcsolódik. Ahogy már említettük, a népköltészetet Babits kizárja a világirodalmiság fogalmából, a kollektív eredetű műalkotás létezését szinte megtagadja,²⁶ de azt 1918-as *Népköltészet* című írásában és a *Magyar irodalomban* is elismeri, hogy a népköltészet a nemzeti irodalmak legmélyebb és legelemibb ihlete, ösztönzése a népköltészetből származik: „ez az örökség az, amire minden költészetnek szüksége van, hogy gyökértelenné ne váljon: földje ez, fája, összekötő ereje, az életnedv, mely egyik jelentkezéséből a másikba, egyik leveléből a másikba áramlik”; „a nyugati irodalom szelleme is begyökerezik észrevétlenül, mélyen, amilyen mélyre csak lehet, egész a népköltészet legmélyebb rétegéig: s lehet-e erősebb kapocs a gyökérmél?”²⁷ Az *írástudók árulásában* a szerző arra figyelmeztet, hogy a *gyökér* az az alapvető „lírai”

²⁴ Az áramlat mint szél jelenik meg a következő részletben is: „Párizsból nézve meg lehetne csinálni Európa kis irodalmainak seregszemléjét, amelyek immár egyenként fölserdültek, s bizonyos önállóságra tettek szert. Noha persze ők is ugyanazokat az áramlatokat követték, mint a nagyok. Ahogy a szélben a legkisebb fűszál is abban az irányban hajlik, mit a nagy fák.” EIT, 383.

²⁵ A termékeny föld hatása: „Soha olyan buja áradata a költészetnek nem öntött el egy országot, mint az Erzsébet Angliáját.” EIT, 164-165.

²⁶ „Micsoda mitológiai szörnyeteg az a „nép”, és micsoda ajka van? Előállhat-e egy költemény másképp, mint hogy egy költő megalkotja? Később talán mások faraghatják egy kicsit, elváltoztatják, rontanak rajta [...], de alapjában az, ami a költemény légyege, lelke, az olyan *egy* valami, hogy csakis *egy* lélekből sarjadhatott elő...” *Népköltészet*, ET I. 518.

²⁷ *Népköltészet*, ET I. 522.; *Magyar irodalom*, ET I. 370.; „A magas költészet sem vált el soha egészen népi gyökereitől, Shakespeare hangulatait is táplálta a balladák zenéje, s még Ben Jonson, az angol klasszicizmus ósátyja is, kijelentette egykor, hogy összes műveit odaadná a *Chevy Chase* balladájáért.” EIT, 230.

alap, amelytől elszakadni nem szabad, a leválás az egység megbomlásához, a hanyatláshoz vezető lépés: „[a]z Élet lírai mélyeitől, a meleg és termékeny földiség gyökereitől igazában a protestantizmus puritán reakciója szakadt el, s a racionalista felvilágosodás lírátlan kora, amely azt követte”.²⁸ Arra is találunk példát, amikor a *gyökér* világnézetet jelent, mélyebb, egységes szellemiséget, mely nélkül nemigen „érhet be a termés”: „[m]ondják, az irodalmi műfajok közül főleg a dráma az, melyet a vallási vagy világnézeti gyökér éltet, s hitevesztett, gyökértelen korunk ezért nem tudott igazi nagy drámát produkálni. Bizonyos, hogy a századvég íróinak egyetlen törekvése sem volt szembetűnőbb és gyümölcstelenebb, mint az, amely a „modern dráma” megteremtését tűzte célul.” (EIT, 447.)

Az esszéekben és Az *európai irodalom történetének* lapjain leggyakrabban feltűnő kép a virág-toposz. A „virágkor” közhasználatú képe²⁹ mellett a *virág* akár költőcsoportok feltűnésére, költeményekre, kimagasló irodalmi alkotókra, művekre is vonatkozhat.³⁰ Néhány esetben Babits azonban egyedi módon továbbfejleszti, kiterjeszti a virágmotívumot, az életteliség, költői csúcsponthoz viszonyítva a bimbó-virág, rügy-virág kapcsolatban a költői ígéretekéről, az elkövetkező nemzedékről beszél. Az első világháború kapcsán az ígéretes bimbó „letörését” nagyobb veszteségnek látja, mint a már kinyílt virág pusztulását, amelynek illatában, szépségében már gyönyörködhetett a befogadó: „[t]alán jobb is volt nem látnunk a fű közt, mennyi titkos bimbót tapostak el, mikből valaha tán gyönyörű virágok lettek volna a szép magyar kertben. Nem nagyobb veszteség-e a bimbó, mint a virág? A virágot legalább élveztük már: legalább volt, és szép volt: legalább készen volt, s emléke kész bennünk mindörökre: kész kincs, s előbb vagy utóbb úgyis azzá, emlékké marad. Amíg megvolt, megvolt. Ezt semmi halál el nem törölheti. De a bimbó, ha meghal, valóban elveszti életét: mert az még nem volt meg, s immár nem is lehet: a bimbó mindent elveszíthet, s a bimbóban mindent

²⁸ ET II. 228.

²⁹ „Bizonyos, ahol ez a „kollektív elv” megjelenik, ott egy költészet haldoklik, egy virágkor hanyatlásnak indul; ezt tanítja az irodalomtörténet. Mint ahogy a XIX. század nagy költészetének virágkora is hervadni kezdett, mikor a „társadalmi apostolok” szelleme eláradt az irodalmon.” EIT, 54.

³⁰ Néhány példa: „S ha örületről és különös virágokról van szó, nem lehet elfelejteni a londoni rézmetsző [Blake] házisajtóját sem, [...]. Zagyva és fenséges prófétai könyvek, csodálatos villanásokkal és nevetséges naivságokkal; érthetetlenek, mint az *Apokalipszis*. És mégis kert ez, és virágok nyílnak benne”. EIT, 256.; „A „szabad virágok” tenyészte mindinkább elöntötte Európát”. EIT, 257.; „Így fakadtak ki az új virágok a Hortobágy messze mezőin is... Az alatt Weimarban már valóságos kertészet kezdett alakulni”. EIT, 259.; „A másik Schlegel [Friedrich] azonban virág volt, virág a virágok közt, a romantika érdekes kertjében”. EIT, 272.; „Goethe öregén is virágzott”. EIT, 329.; „A romantikus szellem minden útja előbb-utóbb pesszimizmusba vezet. Vörösmarty elindult, a maga tarka és virágos ösvényén, egyre sötétebb virágok felé”. EIT, 332.

veszíthetünk.”³¹ 1918-ban pedig az új, fiatal költőnemzedék hiányára utal a bimbó-virág kettősséggel: „[k]ései nyár ez már, virágok vannak még, de bimbók nincsenek. Ady nemzedéke él és működik – de hol az utódok?”³² Az 1923-as Osvát-jubileumra, a szerkesztő ünneplésére Babits többekkel együtt azokat a munkáit viszi el, amelyeket Osvát először közölt a *Nyugatban*, mivel „[k]ertésznek kedvesebb az első rügy, mint a kinyílt virág, szőlősgazdának az új bor több öröm, mint a pince megnemesedett kincse”,³³ e részletben a *rügy* magára a műalkotásra vonatkozik. De ebben az esetben a szerző nem elégszik meg ezzel az egyszerű képpel, néhány sorral lejjebb Babits allegóriává duzzasztja az alapmetaforát, s ily módon néhány sorba beleszövi az egész nyugatos nemzedék indulásának, térnyerésének történetét, és Osvát jelentős szerkesztői szerepét ebben a küzdelemben.³⁴

Babits számos példája az európai vagy nemzeti irodalom egészére,³⁵ az irodalomkritikai tevékenységre, irodalmi életre, egy-egy kor irodalmi csoportosulására vagy akár egy kiemelkedő alkotóra is a kert-kertész motívumokat használja. A kert-toposz (kertészkedés és tevékenységei: oltás, metszés, gyomlálás stb.) – bár egyéb konnotációi elterjedtebbek – irodalmi, ars poeticus jelentése nem ismeretlen a magyar költészetben, elég Petőfi: *A természet vadvirágainak* „üvegházi satnya sarjadékaira” vagy Arany: *Letésem a lantot és Kertben* című költeményeire gondolni. Babits 1925-ös versének komplex, allegorikus képeiben is megjelenik az „aggódó” gazda, aki jó kertészként a jövő számára óvja, menti a múlt értékes magvait a fenyegető külvilág elől,³⁶ ahogy *Az európai irodalom történetében* sem tesz másként: összegyűjti, óvja Európa több évezredes irodalmi kultúrkincsét, és „palackba dobja az ismeretlen jövőendő számára”. (EIT, 13.)

A világirodalom „olümposzi virágkertészete” természetesen Weimarban működött Goethe és Schiller főkertészek működése alatt: „[s]zenvedélyes és tudós figyelem

³¹ *B.F. huszárönkéntes elesett az északi harctéren 1915. június*, ET I. 424.

³² *Évi sáfárkodás*, ET I. 546.

³³ *A szerkesztő tolla*, ET I. 763.

³⁴ „[H]isz a rügy nem lomb még: nem vet árnyat, és nem zöldell messzire – a gondatlan szem nem is veszi észre, s a rügyező fákat száraznak és csupasznak nézheti. Mit mondhatnánk a fák barátjának kedvesebbet, mint ha emlékeztetjük a rügyekre, melyekben Ő már meglátta a jövőendő erdőt? Hordjuk hozzája erdőnk zsengeit, amiket ő mentett meg, hogy el ne fagyjanak a közönyben, el ne pusztuljanak a viharban; ó, szomorú a magyar erdő zsengeinek sorsa! Mennyi gúnyos szél zúgott körülöttünk, mennyi fagyos lehelet lehelt ránk! A szerkesztő, aki kíméletlen volt a nyeseóllóval, tudott a karónak állni kedvenc plántái mellé, tudott védőkerítést vonni köréjük.” ET I. 763.

³⁵ Az előbbire az EIT, 164. oldaláról, az utóbbira a *B.F. huszárönkéntes elesett az északi harctéren 1915. június* szövegéből idéztünk, ET I. 424.; ld. korábbi oldalak.

³⁶ „Kertem, ódd/ a magvakat ami megmaradt kincses tavaly/ fűvéből és barbár szelekkel ne törődj! [...] úgy/ dugd magvaidd, míg, tavasz jöve, elesett/ léckatonáid helyén élő orgona/ hívja illattal a jövőendő méheit.” (*A gazda bekeríti házát*)

kutatta a virágzás törvényeit, irtotta a gyomot, s iparkodott nemesíteni a termést.” (EIT, 259.) A *Xeniák*, amelynek jelentése „vendégajándékok”, kritikai attitűdjére utalva az elbeszélő gyomirtó-szerepben tünteti fel a két alkotót. A *Xeniák* „[e]léggé gúnyos egy cím, mert a két költő ezúttal inkább a gyomirtó kertész, mint az ajándékozó vendég szerepében lépett föl. Ettől fogva meg is őrizték a kertészfölelynt. Schiller, tudós tanár módra, nemes virágok osztályozásához fogott. Nemes virágokon persze elsősorban Goethét értette és önmagát.” (EIT, 259.) Babits már 1913-ban a *Magyar irodalom* című tanulmányában is használja a kert-kertész-motívumot, ebben – a tanulmány témájából adódóan – a magyar irodalom egészét nevezi kertnek, kiegészítve azzal a gondolattal, hogy hazánk irodalma nem más, mint az egységes európai irodalom fájának egy – természetesen külső körülmények miatt – letört ága.³⁷ A kertész-képben a Nyugat számára ismeretlen és elmaradott magyar irodalom helyzetére próbál magyarázatot adni. A magyar irodalom mint az európai „növény” ojtványa „kókadt, csüggedt, majdhogy egészen levált. Nagy kertészek munkája, mely más fán különös, tripla virágokat, új gyümölcsfajokat hoz létre: itt mind arra kellett, hogy az ojtvány valahogy *megéljen*. S mikor már végre, véglegesen *megélt*, s valóban soha nem látott virágai kezdtek fakadni, új gyümölcsei érni, akkorra oly messze maradt a nyugati szomszédaitól, kikhez szellemben, kultúrában mindig ragaszkodott; oly politikai és történeti sorompók emelkedtek közöttük, hogy ha a magyar híven ápolta kertjében a nagy nyugati fának a szerény bujtásait, olyan hűség volt ez, mint a szerény falusi leányé, kit világi kedvese elhagyott vagy igazában sohasem gondolt rá.”³⁸ Mind *Az olümposzi virágkertészet* fejezetcíméből, mind Goethe és Schiller kertésztevékenységéből, mind a magyar „nagy kertészek” – mint például Osvát – munkájából kitűnik, hogy a kertész felette áll közegének, tevékenységével irányítja, alakítja „megszűri”, kritizálja környezetét, közösségét, és ez hosszú távon az irodalmi közeg „virágzását”, fejlődését eredményezi;³⁹ ezek a képek a gyomirtást, metszést, oltást Tóth Árpád: *Isten oltókése* című költeményéhez hasonlóan magasabbrendű, „világjobbító” tevékenységként tételezik. A népköltéssel, korai „fejletlen” költészetünkkel szembeni ismert kritikai attitűd is megjelenik a *Magyar irodalom* egyik kert-képében. A magyar líra európai

³⁷ A tanulmány elején felvetett képet, írásának később részében megismétli: „A legújabb magyar irodalom a nagy nyugati kultúra fájáról leszakadt ág benyomását teszi”, majd a kedvelt falevel-képet is beilleszti gondolatmenetébe: „európai írók maradnak azért, mint ahogy az akáclevél, leszakadva, sárgább lesz ugyan, de azért csak akáclevél marad.” ET I. 376.; 377.

³⁸ ET I. 360.

³⁹ „De a komoly kritika, az érdeklődés melege maga érlel – s dicsérni bűn talán; de megérteni kötelesség. Túlzott megbecsülés-e a gazos ágyásnak a kertész gyomláló munkája? A kritika gyomlálókés – de a hallgatás fagy.” *Ma, holnap, irodalom*, ET I. 436.

színvonaláról, líraközpontúságáról értekezve a szerző régebbi költészetünket „műfaji formátlansága és durva nyelvi ömlése” miatt az „őserdei növényekhez” hasonlítja, „melyek gyönyörűek a maguk szülőhelyén, s a természet óriási erőit sejtetik, de melyeket a műkertész mégsem szívesen fog kertjébe ültetni.”⁴⁰ A Babits Mihály nevű műkertész bizonyára nem.

De nemcsak a kritikusoknak „oszt” szerepet Babits, az *átültetéssel* nemzetek közötti kapcsolatot teremtő alkotókat a világirodalom megtermékenyítőinek nevezi, feladatuk fontos, mivel az irodalmi mű más nyelvekre való fordítása nemcsak összeköttetéseket teremthet két nemzet irodalma közt, hanem ösztönzője, ihletője is lehet egy-egy új műalkotás létrejöttének. August Wilhelm Schlegel Shakespeare-fordításaival kapcsolatban írja: „A műfordító is a világirodalom munkása; mint ahogy a méh, ki egyik virágot a másikkal megtermékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág.” (EIT 271.) Madame de Staël pedig még „előkelőbb” alakban tűnik fel: „A bolyongó asszony is, mint egy nagyszerű lepke, egyik ország virágait megtermékenyíti a másikkal porával. S a virágport ezúttal költői idézetek, fordítás-töredékek és kivonatok képviselik.” (EIT, 290.) Más jelentést kap a méh A *Nyugat és az akadémizmus* című 1930-as Babits-írásban, az itt is allegorikussá duzzasztott képben a Kas „hivatalos” irodalmával, irodalomeszményével szemben a nyugatos „kalóz méhek” veszik fel a harcot: „A *Nyugat*-ban sohasem érvényesülhetnek az irodalmi hivatalosság szempontjai: mint ahogy a virágos mezőn nem érvényesülhetnek a Kas szempontjai. Itt kalóz méhek vagyunk, szállván, amerre nekünk tetszik, s rabolván a mézet, ahol érzük és tudjuk. Ez a szabadság fittyet hány a Kasnak. De ez a szabadság termi a kincseket, amikre büszkék lesznek majd a Kasok.”⁴¹

A növény-képek közül a termékeny talaj, éltető gyökér, bimbók és virágok, kertészeti tevékenységek képei mellett már csak a beérett termés, a gyümölcs, és az ezt a fázist követő túlérettség,⁴² hervadás, fonnyadás képei hiányoznak. A gyümölcs szintén a műalkotás, a kimagasló, érett mű metaforájaként tűnik fel Babits műveiben. Az *európai irodalom történetében* az elbeszélő találóan a „túlfűtött” angol barokkal kapcsolja össze a bomlás, erjedés, poshadás képeit. „A barokk kezdett mindenütt sablonokba és túlzásokba menni. Ez már több volt a túlérettségnél. Az átlagköltészet már kásás és poshad. De különös ízek rejtőzhetnek a poshadásban is, ha nemes

⁴⁰ ET I. 409-410.

⁴¹ A *Nyugat és az akadémizmus*, ET II. 265.

⁴² Amilyenek pl. Szalézi Szent Ferenc munkáit is tartja az elbeszélő, vö. EIT, 181.

gyümölcsöt kedvező nap lankaszt. Angliában még égett az Erzsébet-kor napja, s éltek a nagy generáció ifjabbjai.” (EIT, 179.) Mint például John Donne, akinek költészete „a Shakespeare-kor pazarságának különös bomlásterméke, már szeszes és ecetes ízekkel, melyekben egy új, fanyarabb lirizmus erjed a jövő felé”. (EIT, 181.)

A növények „szerteágazó” képei mellett egy másik metafora-család is megjeleníti a babitsi organicitás-elvet; a konkrétan soha meg nem nevezett, de vérkeringéssel rendelkező lény alapmetaforájához egyéb élettani képzetek is társulnak. Ez a metaforakör a növény-képeknél jóval ritkábban jelenik meg, leszámítva a legáltalánosabb *vérkeringés*, *áram* fogalmait, amely a legtöbb esetben az egységes európai irodalmat és annak folyamatos alakulását, hatásmechanizmusát érzékeltetik.⁴³ A nemzeti irodalmakra is az egységes vérkeringés hat, a magyar irodalom sem tud – és nem is akar – függetlenedni az európai áramtól, „ez a vér, ez a nedv hatja át [...] állandóan és minden ízében, és története része az európai nagy hagyomány történetének”.⁴⁴

Az egységes testként, szervezetként felfogott irodalom hanyatlásának, megbomlásának, a válság jelenségeinek kifejezésére a seb-metafora tűnik fel több alkalommal is: „[a]z irodalomnak, mint minden szerves életnek, saját külön logikája van, amit semmiféle válság meg nem bonthat. Lehet sebet ejteni a szervezeten, meg is lehet ölni. De ha élve marad, kiforrja a sebet, és megy tovább a maga útján”; „Az európai literatúra, ahol meghasadozik, ott magától is összeforrásra törekszik, mint egy testen a sebnyílás.” (EIT, 257.; 290.) Mindkét idézet a XVIII-XIX. század fordulójának irodalma kapcsán hangzik el; az irodalomtörténetnek ebben a szakaszában az elbeszélő már rendszeresen beszámol a hanyatlás jeleiről, de még „öngyógyulónak” látja az irodalmat. Ezek a sebek még nem halálosak, pusztítók, az egységes „test” még legyőzi a betegséget, s egy-egy kiemelkedő alkotó feltűnése olykor helyreállítja az európai irodalom „egészségét”, ahogy például Chateaubriand is, akire az iméntiek közül a második idézet vonatkozik.⁴⁵ Közeledve az elbeszélő jelenéhez a fájdalmas seb már nem gyógyul könnyedén; a seb-metafora – az „egészséges” Petőfivel szemben⁴⁶ – Arany költészetével kapcsolatban is megjelenik mint a „múlt terhe”, a „sebed a világ”

⁴³ Pl. „a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. Egy-egy sejtjünkkel újra és újra bekapcsolódnak a nagy vérkeringésbe.” EIT, 7.

⁴⁴ *Magyar irodalom*, ET I. 368.

⁴⁵ Ugyanerre a gondolatra további részlet, a költészet sebezhetősége mellett a születés, nász, halál képeivel kiegészítve: „mily független maga a költészet a véres aktualitások esetlegeitől. Maga a költészet; s legmélyén maga az ábrázolt valóság, az élet is. Amely szintén csak felszínen sebezhető és alakítható. Főszóróban és mélyeiben nyugodt egyformasággal folytatja méltóságteljes áramlását a születések, nászok és halál hullámverésén át.” EIT, 262.

⁴⁶ Vö. *Petőfi és Arany* (1910), ET I. 164.

képzete. „Nála nem gyógyult be hamar a seb, amit a külvilág ütött. Lelke csupa seb volt, s a valóság minden érintése fájdalom már. Ez teszi költészetét modernné, dekadenssé. Egész Európa-szerte útban volt egy csapata a szellemeknek, akiknek számára a valóság nem kevés volt már, hanem sok! Nem negatív kielégületlenséget éreztek már ezek, hanem pozitív fájdalmat. Baudelaire és Flaubert közibük tartozott. Aranynak is fájt a valóság, mint e nagy moderneknek.” (EIT, 392.)⁴⁷

Az élő test képzetéhez elszórtan egyéb képek is társulnak, a vér,⁴⁸ vérszegénység,⁴⁹ járvány,⁵⁰ betegség,⁵¹ haldoklás – melyek közül a két utóbbit a családragény (3.2.) fejezetben is tárgyaltuk – hol megszokottabb, hol merészebb társításai. Babits növényzet és élő test köré épített metaforköreinek rövid áttekintése rámutat a szerző irodalomszemléletének, érvrendszerének alapjára. Az európai irodalomnak egyik legfőbb jellemvonása a szerves, önmagából, immanensen fejlődő folyamat, és a hatástörténeti, megszakíthatatlan sorként, organizmusként működő irodalom, melyet a szerző-elbeszélő szinte minden lehetséges módon, megvilágító analógiák végtelen sorával egyértelműsít korai portréitól egészen *Az európai irodalom történetéig*.

⁴⁷ Babits a *Petőfi és Arany*ban így jellemzi Aranyt, „akit egy-egy érzés halhatatlan üldöz, akinek költészetében egy-egy képzet makacsul vissza-visszatér, a nagy tépődöt, tele titkolt sebekkel, melyek minden időváltozáskor megújulnak”; „Akinek egész lelke seb, annak az őszinteség keserves lelkiismeretesség. Az csak azért őszinte, hogy ne legyen egy újabb, még keservesebb sebe, a lelkiifurdalásé;” ET I. 167.; 175. A korai esszének nemcsak gondolatát, hanem fellelt metaforáját is felhasználja a szerző *Az európai irodalom történetében*.

⁴⁸ Goethéről: „Virágba borulni annyi néha, mint egy elhagedt sebnek vérbe borulni”. EIT, 302.

⁴⁹ A versválságról: „a voltaképpi lírai műfaj elbátortalanodott és vérszegénnyé lett”. *Heinrich von Ofterdingen*: „Ez lett a „romantika kék virága”, mely minden hűvös valóságszelek közt sem hervadt el egészen. Noha már bizonynal kissé sápadt volt s vérszegény, mikor a maeterlinck „kék madara” körülropkölte.” EIT, 474.; 270.

⁵⁰ Rousseau kapcsán: „így fejlett ki benne az önmagán való rágódás is valóságos betegséggé: amiből oly veszedelmes és makacs járvány lett később a modern világban. Ez a rágódás íratta vele ágostoni könyvét, a *Vallomások*-at.” EIT, 216.

⁵¹ „Napoleon megbukott, a „rend és nyugalom” helyreállt, a Szent Szövetség égisze alatt. S az irodalom épp most kezd lázadó, nyugtalan vagy beteges lenni.” EIT, 301.

4.2. „A haladás hullámhegyén” – a modern jelentéseiről

A filozófia, irodalomtudomány, irodalomtörténet, esztétikatörténet dolgozik a modernitás, premodern, modern, posztmodern fogalmaival. A *modern* kifejezés „előkerülése” alapvetően két időszak, korszak ismeretelméleti szembeállításának együttjárója; a *modern* meghatározása általában kísérlet arra, hogy az adott jelen (több élet- és tudományterületre vonatkoz(tathat)ó) sajátosságait, jellemzőit valamely elmúlt korszakkal ellenpontozva mutassa meg. A filozófia, eszmetörténet a bőséges ismeretelméleti optimizmussal jellemezhető korok „nagy” pillanatait hozza összefüggésbe a modernnel, melynek első jeleit a XIV. századi reneszánsz nominalizmusában látja meg, később Descartes-tól, „a modern filozófia atyjától”, majd a kiteljesedett felvilágosodás korától eredezteti. A modern az alteritás transzcendentális beállítottságú korszakaival szemben az olyan világképekre, korszakokra vonatkozik, amelyek a „mai” népek gondolkodásával, ismeretelméleti alapjaival (is) összefüggésbe hozhatók, s ahogy majd látjuk, ez utóbbi jelentés Babits szempontjából nem elhanyagolható.

A történetiség és modernitás fogalmainak feszültségére, ellentmondásosságára Nietzsche nyomán Paul de Man hívja fel a figyelmet;⁵² a modernitás vágya mindannak eltörlése, kitörlése, ami korábban volt, elérni egy olyan pontot, „amit valódi jelennek lehetne nevezni, az eredet pontját, amely új kezdetet jelöl.”⁵³ Ez a vágy ellentétben áll egy másik vággyal, „nyughatatlansággal”, azzal, hogy az ember képtelen elfelejteni a múltat, sőt keresi, kutatja saját eredetét, időbeliségből levezethető identitását. A modernitás tehát a jelen pillanatba – *a jelenbe és a pillanatba* – helyezi a bizalmat, ugyanakkor szembesülnie kell azzal, hogy „ha elválasztja magát a múlttól, akkor azzal egyidejűleg elválasztja magát a jelentől is”;⁵⁴ lehetetlen megtagadniuk, kioltaniuk egymást, hiszen mindketten az időbeliség kötelékének foglyai. *A történelem hasznáról és káráról*⁵⁵ című művében Nietzsche a modern és a történelem paradox viszonyára utal, ami már túlmutat ellentétben és szembenálláson. „Úgy tűnik, modernitás és történelem arra ítéltettek, hogy össze legyenek kapcsolva egy önpusztító egységben, ami mindkettejük fennmaradását veszélyezteti.”⁵⁶

⁵² DE MAN, Paul, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség = Üő, Olvasás és történelem*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.

⁵³ *I.m.*, 78-79.

⁵⁴ *I.m.*, 80.

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989.

⁵⁶ *I.m.*, 82.

Az európai irodalom történetének egyik feltűnően gyakori jelzője a modern. A történetiség és modern(ség) imént vázolt feszültsége, paradoxona Babits művében is megmutatkozik, amelyre a fogalom különböző, sőt ellentétes előjelű jelentéseiből, „következetlen” használatából lehet következtetni. A mű különböző pontjain modernnek minősített irodalmi jelenségek a történet hangsúlyozott folyamatszerűségébe ágyazva, s kiegészülve azzal a már többször kiemelt szemlélettel, hogy Babits az irodalom megújítását, megújulást sosem megszakításokként, a korábbiak eltörléseként fogja fel, mindenképpen zavart keltő, legalábbis magyarázatra szoruló jelenség. Babitsnál a modernség ugyanúgy tágan értelmezett viszonyfogalom, mint a klasszicitás, klasszicizmus⁵⁷ (hol szinonima, hol antinómia viszonyban vele). Az első kötetben az elbeszélő a modern jelzőt sok esetben pozitív jelentésekkel ruházza fel, az irodalom menetét egységesnek és genealogikusnak látó elbeszélői attitűd az antikvitás és a középkor (alteritás) kapcsán a XIX. századot (modern kort) előlegező, azzal kapcsolatba hozható, az elbeszélői nézőpont jelenében is „élő”, hatással rendelkező művekhez, alkotókhöz társítja e kifejezést.⁵⁸ Babits az antik szerzőket szinte szívesebben minősíti ezzel a jelzővel, mint a XIX. század és saját korának költőit, akár még Vergilius hexameterait is modernnek tartja, ha ez alkalmat ad arra, hogy egy romantikus kedvencének költői rangját emelje, ahogy ez *Az ifjú Vörösmarty* című írásban történik.⁵⁹ Az irodalomtörténet retrospektív összegzése tulajdonképpen a nagyra tartott XIX. század felől látja, láttatja az irodalmat; már a korai korszakok (első kötet) is ebből a nézőpontból mutatkoznak meg. A *modern* a korai korszakokban legtöbbször elismerést, dicséretet, örökkévalóságot jelent; a kifejezés jelentésmezőjéből a 'befogadó korához közel álló, saját korról kapcsolatban lévő' tartomány emelkedik ki, a nagy időbeli távolság ellenére az elbeszélő a modernként minősített antik és középkori műveket a saját korához, de legalábbis saját magához közeli érzés- és gondolatvilággal rendelkezőnek tartja. A *modern* gyakori feltűnése miatt már az első kötetben körvonalazódik,

⁵⁷ Vö. BÁRDOS László, *A megnevezett irodalomeszmény, A klasszicizmus és jelentésköre Babits esszéiben*, It, 1983/4. 878.

⁵⁸ Szophoklész: „Szinte *l'art pour l'art* emberalkotó, mint a modernnek.” Kiseposz vagy epüllion „kedvelt műfaja az alexandriai költészetnek. De modern költők is utánozták, például Vörösmarty”; „Ha valaki megkérdezné tőlem, melyik az a görög költő, akit olyan élvezettel olvashat, mint egy modern lírikust, egyikét az emberi nyelv és lélek kéjes nagy muzsikusaiknak, amilyen például Baudelaire vagy Tennyson volt: habozás nélkül Theokritoszt ajánlanám”; Catullus: „A modern lírikusok közül sokan tekinthetnek reá mint ősükre, s megjelenésével már nyilvánvaló, hogy mint hajdan Athéné, most egy pillanatra Róma lelke és nyelve lett a világgöltészet magasfeszültségű áramának vezetője és hordozója”; Ágoston „a modern gondolkodásnak első mestere: de első mestere a modern irodalomnak is, s Dantéig alig követi második.” EIT, 38.; 57.; 60.; 67.; 98.

⁵⁹ (Vörösmarty) „hexameterai semmit sem klasszikusak: ez egészen modern vers: Vörösmarty zenéje. Néhol talán Vergiliusra emlékeztetnek, de csak azért, mert Vergilius már néhol modern költő.” ET I. 213.

hogy mit érthet az elbeszélő modern koron; a romantikát már mindenképpen a modernhez sorolja („A mi modern romantikus felfogásunk...” (EIT, 74.)⁶⁰), és még a XX. század első felét, saját alkotói korszakát is természetszerűleg annak tartja: „[a] mi modern költőink közt egy időben kedvelt téma lett Ovidius számkivetése. Tomi a Fekete-tengernél, távol a világvárostól, magyar szimbólumnak tűnt föl: Róma az Ady Párizsát jelképezte.” (EIT, 80.) Tehát a szerző „korszakolása” nem tér el a modernről alkotott általános vélekedésektől, de nem lényegtelen, hogy már az ókori alkotókban minduntalan ezeket a „modern” hangokat hallja (pl. Baudelaire-ét, Tennysonét, Swiftét stb.). Ez az antik-modernség nemcsak azt jelzi, hogy az elbeszélő intertextuális térként, áthallások és összekapcsolódások egységeként látja az irodalmat, hanem alkalmat ad arra is, hogy a „magas” értékeket, örök ideálokat elsősorban az antikvitáshoz és a keresztény középkorhoz kötő alkotó XIX. századi kedvenceit ezekhez a korai magaslatokhoz „emeli”, egyes antik szerzők modernségének hangsúlyozásával és ezeknek későbbiekhez (elsősorban a XIX. századiakhoz) társításával megelőlegezi, előkészíti kanonikus pozícióikat, bevonja őket az egyértelműen platonikus értékeket képviselő, az egység bomlásától még mentes korszakok körébe.

A *modern* – még mindig a pozitív jelentéstartalmak körében maradván – Babitsnál a líraisággal és a lelkiséggel is összefügg, ahogy ezt már a *Veszedelemes világnézetben* (1918) is hangsúlyozza.⁶¹ A líra minden korban az önkifejezés legaktuálisabb, legelemibb, legszubjektívebb módja, mely, ha hiteles, örök-modernül hat. Az *európai irodalom történetének* „alapeszméje” ez, ahogy ennek fordítottja is: minden, ami időtlen és értékes, minden kor számára az, bármilyen műfajú legyen is, hordoz valami „elemi” líraiságot, „[m]inden jó mű lényegében líra és modern, a történeti regény is”.⁶² Vallomásosság számos esetben összekapcsolódik a modernséggel: „a keresztény korok minden nagy költői művében, az egész modern költészet lényegében, van valami vallomásszerű.” (EIT, 99.) A lélek előtörése, a belső lelki tartalmak artikulálása sok mindent megment, így például az „Ész korának” szárazságát Corneille szenvedélye ellenpontozza;⁶³ vagy a prózát és a regényirodalmat általában kevesebbre tartó elbeszélő a modern regény értékeit a lelki tartalmak kifejezésében, a vallomásosságban látja. Így

⁶⁰ Wordsworth és Coleridge: „Ők sok tekintetben az első igazán modern költők.” EIT, 268.

⁶¹ „Igen: a mai líra ezer énekben éneklé ugyanazt, amit a mai filozófia is bizonygat: hogy minden igazság és minden dicsőség az élményé, a mély, ösztönös, értelmileg meg nem érthető és ki nem fejezhető élményé. Az ösztön, az élmény, az értelmetlen lélekmélység, a rejtelmes tudatalatti világ! A modern líra világnézete ez. A Verlaine, a Swinburne világnézete.” ET I. 516.

⁶² *Egy történeti regény 1920-ból*, ET I. 697.

⁶³ „Az Ész kora, mely már be akart törni a reneszánszsal, melyet egy pillanatra elborított egy új lelkiség, egy modern lirizmus káprázatos reakciója.” EIT, 185.

lehet a *Vita nuova*, „melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati és zenei rezdülésével,” „az első igazán modern regény” a világirodalomban. (EIT, 128.) De az irodalomtörténet narrátora a modernséget elismerésként a lírával kapcsolatban hangoztatja a legtöbbet; a ballada és mese „ösi, primitív” epikus műfajaival szemben a líra örökkévalóságát hangsúlyozza: „[a] líra a költőé, az egyéné és örök. Örök-modern. Modern volt valamikor az *Odüsszeia* szirénjelenetében is. És modern lesz ismét Heinénál a *Loreley*-ben.” (EIT, 241.) A modern líra a „tisza költészet” is egyben, ahogy ezt az elbeszélő Shelley-vel kapcsolatban kifejti: a tiszta költészet mentes mindenféle nehézségtől és a „prózai értelem nyúgeitól”, az angol romantikus szerző költészetét senki nem értheti meg, „mint általában a modern lírát, hacsak magas, lelki zenére nem szomjas.” (EIT, 317.)

A *modern* az új, újdonság szinonimájaként is megjelenik, a gondolati és költészeti újítások szintén a *modern* jelzőt kapják. Például a „tavi költők” mindkét kiemelkedő alakja, „elnyeri” ezt a minősítést, Wordsworthnál a „természet az embertől független nagy valóság, amelynek az ember is csak része, s amelynek élete az ember életét is magyarázza: ez egészen modern gondolat.” (EIT, 263.) Coleridge pedig egy „egészen modern ajándékot: a borzalom szépségét” adta az irodalomnak. (EIT, 268.) S újítóként, modernként tűnik fel Mallarmé is, aki a „*Poésie pure* modern elméletének ösztönzője.” (EIT, 452.) De a modern nemcsak az új, hanem nem egy esetben a dekadens szinonimája is, ahogy ez például Arany költészetével kapcsolatban többször is felmerül,⁶⁴ legelőször a *Petőfi és Arany* című korai kettősportréban: „Arany határtalanul modernebb Petőfinél. Petőfi határtalanabban egészségesebb.”⁶⁵

A modern azonban negatív jelentésekkel is jelen van *Az európai irodalom történetében*. A líra és a vallomásosság modernségével szemben, mely – láthattuk – minden korban korszerűnek és örökérvényűnek hat, a próza⁶⁶ modernsége leginkább a középszerűség, átlagosság és korhoz tapadtság asszociációt váltja ki az elbeszélőből. „Bizonytalán igaz, hogy «a modernség avul el leghamarabb». A modernség egy kor bélyegével való cégjegyzettség. Ez a bélyeg Tennyson fellépésének korszakában a byronizmus volt, s az egzotizmus... Csak azt tartották modern hangnak, ami byroni, s modern színnek, ami egzotikus.” (EIT, 341.) Byront nem kedveli az elbeszélő, ahogy az

⁶⁴ Vö. EIT, 392.

⁶⁵ ET I. 164.

⁶⁶ „mi egyéb a modern regény egy bizonyos fajtája, mint a pletyka művészeté emelése?” EIT, 293.

más szöveghelyekből is kiderül, épp úgy, ahogy Boccacciót sem,⁶⁷ akinek *Vita nuova*hoz mért regénye, a *Fiametta* modernsége elmarasztaltatik: „[e]gész modern regény, még sokkal inkább az, mint a *Vita nuova*. Annyival modernebb, amennyivel középszerűbb.” (EIT, 143.) Az átlagos, kizárólag az adott kor divatjának,⁶⁸ szemléletének „modern” mű nem tartozhat az időtlenséggel bíró halhatatlan alkotások közé Babits kánonjában. A polgári drámával kapcsolatos fenntartásait is több alkalommal megfogalmazza, számára Euripidész modernsége a fin de siècle melodramáit, *pièce bien faite*-eit előlegezi, az antik szerző témái az adott kor aktualitására, hétköznapi-ságára, a kor embereinek szórakoztatására épülnek – „egy kis szerelem, házasságtörés, politikai és demokratikus tirádák” –, mentesek az emelkedettségtől, mély gondolatoktól, lelki mélységek megmutatásától, így Euripidész „[m]indig modern; de kétszeresen az, unott és sekélyes lelki világú korokban.” (EIT, 45.) Ezzel a jellemzéssel nemcsak a görög drámaköltőt és korát, hanem az őt felfedező későbbi korszakokat is minősíti, Dumas, Ibsen, Strindberg és Wedekind korát. Euripidészhez hasonlóan jár Molière is, aki – ahogy azt mások tartják – „a modern polgári irodalom őse”; az elbeszélő ezt a minősítést ennyiben intézi el: „Őszintén szólva, nem nagy dicsőség.” (EIT, 194.)

A polgári és korhoz tapadó modernséget, középszert Babits szellemi ideálja, Nietzsche is megvetette, s az elbeszélő szükségét érzi, hogy kedvelt filozófusának ezt a viszonyulását már Euripidész kapcsán kiemelje. „De a kor [XIX. század vége] nagy szelleme, aki Nietzsche volt, megvetette ezt a modernséget: mint ahogy a zseniális kortárs, Arisztophanész is.” (EIT, 45.) Euripidésszel szemben Aiszkhülosz titáni alakja a legnagyobbakra hatott, köztük Nietzschére is, aki reakcióként „használta” a XIX. század „lapos modernizmusára”.⁶⁹ Nietzsche tömeg- és középszerű-ellenességének Babitsra gyakorolt hatása itt is feltűnik a befogadónak, a narrátor a hanyatlás tüneteit már Euripidésznél felvázolja, és fontosnak tartja hangsúlyozni a XIX. századi „filozófköltő” mindezzel ellentétes attitűdjét. A századforduló „lecsúszottságával” szembeni követendő értékrendet Tolsztoj és Nietzsche hordozza, akiknek eltérő „irányú”, de korukra és az utána következő évtizedekre gyakorolt hatásuknak jelentő-

⁶⁷ Babits nem kedveli a humanista irodalmat, Petrarcat sem tartja sokra, hiszen „[ő] csak attól a misztikus és szimbolikus háttértől „szabadult meg”, mely a trubadúrok konvencióit megbocsáthatóvá és gyakran széppé tette. De éppen ezzel lett az egész modern szentimentális és sablonos szerelmi költészetnek atyja, a Hímfy-típusé.” EIT, 139.

⁶⁸ „Néha csak a divat (irányzat) marad meg a modernitásból, miután az ösztönzés elmúlt, mihelyst – és ez szinte azonnal bekövetkezhet – a modernitás megszűnt az idő egy fölizzó pillanata lenni, és megismételhető klisévé vált.” DE MAN, *i.m.*, 78.

⁶⁹ Vö. EIT, 34.

ségét Babits éles szemmel látja meg. Tolsztoj s Nietzsche a XIX. század középszerűségével, silányságával szemben a korszak „igazi” modernséget képviselik.⁷⁰

⁷⁰„Tolsztoj és Nietzsche nemsokára éppen a modern lélek világattitűdjének két ellenkező végletét fogják egymással szemben jelenteni! Pedig mind a ketten ugyanabból indultak ki: a haladó és középszerű század gyűlöletéből. Ez a gyűlölet betöltötte az irodalom nagyjait s az induló ifjakat.” EIT, 429-430.

4.3. Magyar, nemzeti, világirodalmi

Babits a magyar irodalom világirodalmi helyével először 1913-ban, a *Magyar irodalom* című írásában foglalkozott. Már ekkor megállapította, hogy a magyar irodalom európai irodalmakra gyakorolt hatása és történelmi szerepe igen minimális.⁷¹ Ebben az írásában a magyar irodalom karakterét vizsgálja, külső és belső szempontból próbálja világirodalmi helyét kijelölni,⁷² mindemellett a nemzeti és világirodalmi érték fogalmait is meghatározza. Az itt megtett teoretikus elkülönítés Babits irodalomszemléletében végig megmarad; az éles szétválasztás alapja, hogy egy nemzeti irodalom karakterét éppen egyedi vonásai, „ízei” adják, de ez csak *mint egésznek* ad értéket,⁷³ a világirodalmi érték viszont nincs arányban a művek „speciálisan nemzeti voltával”, „bármely műnek csak azon mértékben lehet szerepe és fontossága a világirodalomban, amint valami általánosat fejez ki, valamit, ami nem *csupán* annak a nemzetnek érzésvilágába tartozik, amelyik szülte. Sőt még ha valamely mű alig vagy egyáltalán nem bírna nemzeti vonásokkal: ez sem volna még ok, megtagadni világirodalmi értékét.”⁷⁴ A *Magyar irodalomban* a szerző azonban még csak a két fogalom, kétfajta érték szétválasztását végzi el, miközben a magyar nemzeti irodalom karakterét vizsgálja. Az *európai irodalom történetében* ez a kettősség – érthető módon, mivel a mű a világirodalmi értékre, a közös kultúrkincs megmutatására koncentrál – már értékszembesítő attitűddel egészül ki, melyben a nemzeti jelleg mindig alantasabbnak, értéktelenebbnek tűnik föl, a kizárólagosan nemzeti nem lehet az egységes világirodalmi áram része. A szerző irodalomszemléletében *nemzeti* mindenképpen „rosszul jár”, ugyanis nemcsak a világirodalmival, egyetemessel szembenálló, hanem általánosító jegyei, kollektivitása, partikuláris jellege miatt az egyessel, a kiemelkedő egyénnel is szembefeszülő fogalom, ahogy erre Gyergyai Albert is utal.⁷⁵ Babits irodalomtörténetében a nemzeti irodalmak létrejötte, önazonossággal rendelkező függetlenedése (elsősorban a XIX. század folyamán) kifejezetten a világirodalom

⁷¹ „Ne áltassuk magunkat avval, hogy vannak világhírű íróink: e hírnév gyakran rosszabb az ismeretlenségénél. [...] s Petőfinél félreértettebb alakja nincs a világirodalomnak.” ET I. 361.

⁷² „A magyar jellem, egyáltalán a karakterizálás lehetősége számára életem át személyes gond, költőként-íróként, esszéistaként egyaránt.” POSZLER György, *Magyar glóbusz vagy európai magyarság?* = *Uő, Eszmék – Eszmények – Nosztalgiák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989, 227.

⁷³ „a nemzeti karakter *világirodalmi* értéket csupán az irodalom egészének adhat és sohasem az egyes műveknek.” ET I. 380-381.

⁷⁴ ET I. 381.

⁷⁵ „[M]intha a könyv folyamán a nemzeti fogalma egyre jobban szűkülne s mindinkább csak valami zártat és részlegeset jelentene, egyfelől az egyéni, másfelől az egyetemes ellentétét.” GYERGYAI Albert, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1934/14-15. 152.

válságtüneteként jelentkeznek. A goethei világirodalom-fogalommal ellentétben, mely épp a nemzeti irodalmak egyesülésében látja a világirodalom jövőjét, Babits a világirodalmak egységének megbomlásaként értékeli a nemzeti irodalmak megerősödését, tudatos nemzetivé válását. Számára az irodalom nemzetivé tagolódása együtt jár a magas költészet, az eszmény, az általános emberi értékek csökkenésével, apadásával. Az általános értékvesztésnek, és a nemzeti irodalmak megerősödésének okát a romantika eredetiségelvében, hagyománykeresésében,⁷⁶ de legfőképp a realizmus térnyerésében, a *couleur locale*-ban, a valóság „provinciális” jelenségeinek ábrázolásában látja, amelyek a sajátosra, különlegesre koncentrálnak az általános, mindenütt érvényes „helyett.”⁷⁷ A realizmus távol áll minden emelkedettségtől, platóni eszménytől, „[h]a az idealizmus összeköt, a realizmus szétválaszt. Annak, hogy az európai irodalom mindinkább külön nemzeti irodalmakká tagolódik szét, mindenesetre egyik oka az uralomra jutott realizmus. Ahol a helyi színre, a részletigazságra kezdenek figyelni, ott már közel áll a szellem az elszakadáshoz és a nemzeti öncélúsághoz.” (EIT, 351.)

Az egységes irodalom nemzetivé tagolódásának vizsgálatakor a szerző irodalom-szociológiai és nyelvi szempontokat is figyelembe vesz. Az Ész vagy az Egyház nagy korszakainak mindenki számára közvetíthető „nemzetköziségét” a XIX. században a szubjektum lelki tartalmait, az individuum önkifejezését középpontba helyező irányzatok, szemléletek váltották fel. Az elbeszélő „az új költészet” egységes európai hatásának akadályát a nyelvek különféleségében látja. Szerinte az „érzelmi mondani-valót, mely esetleg a szavak árnyalataiban, a kapcsolatok finomságaiban, a vers lejtésében jut kifejezésre, nem lehet fordításokból vagy csekély nyelvtudással megérteni. Mennél magasabb a költészet, mennél finomabb remegésekben rejlik ereje,

⁷⁶ „Szinte minden irodalmi elv, amely ma még szélesebb körben érvényesül, hozzájárul a fölbomláshoz. Az eredetiségelve, amelyet a romantika valamikor az egyéniség szabadságharcának zászlajára írt, a világirodalom formai hagyományainak elvetését könnyítette meg. [...] Viszont a hagyományokra esküvő törekvések nem célozták a világirodalom régi egységébe való visszakapcsolódást. A hagyomány, melynek ezek a törekvések kedveztek, ellenkezőleg, inkább a nemzeti hagyomány volt. Mindenütt, de kivált a kisebb nemzeteknél, erre esett a hangsúly.” EIT, 463.

⁷⁷ Hosszasan idézhetünk az utolsó, utólagosan megírt részből, amelynek elején az elbeszélő a válság okait összegzi: „Már a romantika is a valóságot szomjazta. [...] Ez annyit jelentett, hogy elfordult a régibb irodalom eszményétől, amely csak a mindenütt érvényest, az általános emberit találta ábrázolásra méltónak. [...] A realizmust és a naturalizmust ellentétesnek szokás gondolni a romantikával. Pedig ők ugyanabból a gyökérből fakadtak. Csak folytatták, amit amaz elkezdett. [...] Egyre több konkrétság, egyre aprólékosabb milliőrajz [...]. Ez az irodalom egyre kevésbé hasonlít a régi egységes „világirodalomhoz”. Úgy tűnhetik föl inkább, mint a világirodalom fölbomlása. Nem is akar többé mindenhol és mindenkor érvényes vagy érdekes lenni. Többnyire megelégszik azzal, hogy egy nemzet számára érdekes, vagy legfeljebb, hogy egy kor számára. Az irodalom szétszakadozik, akár az élet.” EIT, 462.

mennél függetlenebb a témától és logikumtól, annál inkább érzi ezt az átkot.” (EIT, 319.) Az irodalom, költészet ilyen irányú alakulásának, hangsúly-áthelyeződésének recepcióját tovább nehezíti, hogy a nemzeti öntudatra ébredő nemzetek szélesebb rétegei ez időben válnak olvasóközönséggé, ám ezek a rétegek általában csak saját anyanyelvükön képesek befogadni az irodalmat. Ezek az okok vezettek ahhoz, „hogy az egyes nemzetek irodalma mindinkább magába gubózott, önmagából kezdett fejlődni. Ami már érezhető is volt alkotásaik karakterén. Az angol romantika más, mint német, s ismét más lesz a most ébredő francia.” (EIT, 319-320.) Az erős nemzeti karakter és a nyelvismeret hiánya a megértést akadályozza – ahogy ez például a spanyol irodalommal kapcsolatban többször is felmerül –, ezen a ponton húzza meg az elbeszélő világirodalom és nemzeti irodalom határát: „ahol a megértésének ilyen akadályai vannak, ott végződik éppen a világirodalom – és kezdődik a nemzeti irodalom”. (EIT, 182-183.)

A fenti gondolatokból is kitűnik, hogy Babits a világirodalom hanyatlásának tüneteit nemcsak írásunkban eddig már több helyen hangoztatott „külső” és a saját magától távol álló irányzatok és jelenségek egyre erősödő hatásában látja, hanem mintha a számára oly kedves és fontos XIX. századi modern költészet új irányjai, a líra centrumának és poétikai jegyeinek lírai szubjektum köré szerveződése, szubjektumközpontúsága és saját nyelvbe zártsága is az irodalom egységének önkéntelen felbomlását hordozná. Ez a felismerés szorosan összefügg a fordíthatóság lehetőségeivel, lehetetlenségével is, mely leginkább a lírai műveket sújtja. „A líra tulajdonképpen lefordíthatatlan: és vannak lírikusok, *par excellence* fordíthatatlanok”.⁷⁸ A *Magyar irodalomban* a szerző épp a nyelvi elszigeteltségben látja irodalmunk világirodalmi ismeretlenségét. Amikor világirodalmi értékekkel, magaslatokkal rendelkező alkotókról beszél, éppen legkedvesebb magyarjaival kapcsolatban jut arra a következtetésre, hogy zsenialitásuk anyanyelvükbe zárt, semmilyen műfordítás nem adhatja vissza nyelvük erejét, szépségét, költészetük nagyságát, „éppen a legnagyobb költők gyakran a legnehezebben fordíthatók”.⁷⁹ Leginkább Vörösmarty és Arany kirekesztődése fáj neki.⁸⁰ Vörösmarty legnagyobb költeményei a „legzseniálisabb műfordítót is próbára tennék”. „Utolsó versei bizonyonnyal a legnagyobb dolgok közül valók, amiket e század lírája alkotott. De hát ez Európa számára „ismeretlen irodalom”. S mentség vagy

⁷⁸ *Magyar irodalom*, ET I. 364.

⁷⁹ ET I. 362.

⁸⁰ „Ami Petőfiben nagy, sokkal kevésbé veszik el fordításban, mint például, ami Aranyban nagy, Vörösmartyban.” *Magyar irodalom*, ET I. 361.

vigasztalás nincsen ebben.” (EIT, 398.) Babits több alkalommal is hangsúlyozza Arany és Tennyson lírájának rokonságát, de számára Arany művészete „talán még mélyebb és egyénibb, nehezen érvényesülhet a nyelv egészen különös zamata nélkül, [...]. Ily költők versei közepes fordításokban gyakran teljesen banálisan hatnak.”⁸¹ E helyen nincs lehetőségünk – bár nem lenne érdektelen – Babits fordításhoz, nyelvhez való viszonyát feltárni, annyit azonban kiemelhetünk, hogy nyelv és gondolkodás, műalkotás és nyelvezete közti viszonyról, műfordítás lényegéről több eltérő megnyilatkozást⁸² is tevő alkotó fenti idézeteiből a Babits-recepcióban is jelenlévő elgondolás erősödik meg, mely a fordítással szemben az eredeti mű előnyét tartja fenn.⁸³ Babitsnál „a fordított szöveg és az eredeti (értelme) között metonimikus *rész-egész viszony* jön létre, aminek következményeképpen a fordított szöveg nemcsak a rész, hanem a *maradék* mint az eredeti értelemhez képest létrejövő *hiány* megjelenítését is elvégzi. Innen adódhat az a következtetés, miszerint az eredeti szöveg rangban mindig a fordítás elé kerül.”⁸⁴

Annak ellenére, hogy Babits 1913-ban a magyar irodalom világirodalomra gyakorolt hatásának hiányáról beszél, *Az európai irodalom történetében* kommentár nélkül, „magától értetődően” integrálja az általa jelentősnek tartott magyar alkotókat a világirodalom folyamatába. Ez a számára egyértelmű „beolvasztás” a mű elején kitűzött intenciók alapján teljesen érthető és logikus, hiszen az „ahogy bennem él” irodalmi élménye, a benne együttálló világirodalmi egység nem is lehetne hiteles a magyar irodalom mellőzésével. Az elbeszélő a rá ható, benne élő irodalmat kívánja történetként

⁸¹ *Magyar irodalom*, 410.

⁸² Ízelítő a két különböző szemléletről: „gondolkodni és beszélni: a kettő voltaképp egy. Gondolkodás nem képzelhető beszéd nélkül és megfordítva. [...] Logos: ez a görög szó észet jelent és szavat; s valóban ész és szó nem különböző dolgok.” BABITS Mihály, *Stilisztika és retorika a gimnáziumban. Egy tantárgy filozófiája tanulók számára*, Nyugat, 1910/3. „A műfordítás tehát, amely a nyelvet a gondolat után hajlani kényszeríti, a nemzetek finomabb gondolati közösülésének jóformán egyetlen eszköze. De természetesen igazi közlekedőeszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushú fordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét épp a ritmus adja meg s aki csak tökéletlenül tudja a nyelvet az idegen ritmushoz hajlítani (mint például a francia) az elől a megértés és közlekedés legfontosabb lehetőségei zárva maradnak.” *Dante fordítása*, ET I. 274-275. „A költői fejlődés ismert tünete, hogy a nyelv előbb születik meg, mint a mondanivaló, a méh megépíti művészi sejtjeit a jövendő méznek, kész fegyverzetben próbálgatja erejét az ifjú, mikor még azt sem tudja, kivel és miért fog harcolni,” *Egy fiatal költő*, ET I. 757. (kiemelések V.B.)

⁸³ „Nem tudatosodott benne [Babitsban], hogy rendkívül szoros a kapcsolat olvasás, azaz értelmezés és a fordítás között; a kettő lényegében elválaszthatatlan egymástól. Nem volt hajlandó félretenni az „eredeti” s a „fordítás” szembeállítását, holott az végső soron a „tartalom” és „forma” kettősségéből származtatható.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészeti értékek állandósága és változékonyasága* = Uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 23.

⁸⁴ JÓZAN Ildikó, „Az igazi apát megnevezni”, *Babits a fordításról* = A „boldog Babel”, *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2005, 222-223.

elmondani, így a világirodalmat nagyrészt eredeti nyelveken, vagy a fordítások „értékvesztéseire” érzékenyen reagáló olvasó-befogadó-elbeszélő számára az európai irodalmak kiemelkedő alkotói és saját anyanyelvének nagyjai oly módon együttállhatnak, összemérhetők, sőt „európai irodalomként” (amely kimeríti a világirodalom fogalmát) jelenhetnek meg, ahogy egy nyugat-európai kánonalkotó számára sohasem. Babits nem vesz figyelembe „valós” hatástörténeti, kanonikus szempontokat, csakis a benne élő belső kánon „szabályainak” engedelmeskedik. Ez az integratív szemlélet azonban nem nevezhető általánosnak és magától értetődőnek sem a Babits korabeli, sem a kortárs irodalomtörténet-írásban.⁸⁵

Érdekes, hogy 1913-ban, a *Magyar irodalom* keletkezésekor Babits még nem tartja lehetségesnek a magyar és a külföldi alkotók összemérését: „[e]gyénekenkénti összehasonlításokat nem tehetünk, éppen mert *egyéniségekről* van szó, s az egyéniség lényege éppen a teljes *minőségi* különbözőség lévén, azok nem mérhetők, és össze nem hasonlíthatók. Ezért hamis a magyar egyéniséget egy külföldivel, például Balassát Villonnal, Csokonait Catullusszal, Petőfit Walt Whitmannal (vagy éppen Burnsszel), Aranyt Tennysonnal, Keményt Balzaccal hasonlítani. Az ilyen összehasonlítások alapja többnyire külsőség, s mennél igazabban zsenik az összehasonlítottak, annál lehetlenebb lesz egyiket a másikhoz mérni, mert annál lényegesebben fognak minőségileg különbözni.”⁸⁶ A szemléletében alapjaiban keveset változó Babits nem hogy nem tart ki e mellett az érve mellett,⁸⁷ de *Az európai irodalom történetének* alapjává, szervező-elvévé teszi az alkotók folyamatos összevetését, egymáshoz társítását, nemcsak magyar és „idegen” esetében, hanem tér, idő és műfaj komponenseit átugorva, mellőzve, bármely alkotó összevetés tagjává válhat. Sőt, az is megfigyelhető, hogy a magyar alkotók integrálása minden esetben világirodalmi társakkal való összevetésben történik, és az 1913-ban „elrettentő” példaként felsorolt társítások közül nem egy jelen van az irodalomtörténet lapjain.⁸⁸ A szubjektív áthallásokon alapuló vagy sokszor inkább csak

⁸⁵ Ez irányú összehasonlító vizsgálatainkra e helyen csak utalunk, érdekes (és eltérő eredményű) megállapításokat tehetünk e szempont alapján SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető Kiadó, 1994., *Világirodalom*, főszerk. PÁL József, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005. és GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története, A kezdetektől a romantikáig*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003. kötetével való összevetésben.

⁸⁶ ET I. 406-407.

⁸⁷ Az is megfontolandó, hogy a *Magyar irodalomban* tett határozott kijelentés inkább „alkalomszerűnek” fogható fel, mivel a „gyakorlatban” Babits egészen a korai portréktól kezdve kedveli az alkotókat társító, összevető gondolatmeneteket.

⁸⁸ Csokonai és Catullus összevetése már Catullus tárgyalásánál, vö. EIT, 66.; Arany hasonlatát – „Burns a skótok Petőfije” kétszer is megismétli *Az európai irodalom történetében*, vö. EIT, 220. és 247-248.;

gestusértékű analógiákkal Babits magyarjai sikerrel teljesítik a nemzeti reprezentáció feladatát. A *Magyar irodalomhoz* viszonyítva több mint húsz évvel későbbi mű szemléletváltásának (amennyiben valóban szemléletváltásról van szó) okait egyrészt a két mű eltérő intencióiban, másrészt *Az európai irodalom történetének* keletkezése éveiben a (kulturális-morális) fenyegetettséget egyre inkább átélő szerző-elbeszélő minden (irodalmi) értékeket kiemelő, megmutató, közvetítő és őrző attitűdjében kereshetjük.

A magyar irodalmat elsősorban lírikusaink képviselik, Balassi, Csokonai, Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Arany és Ady. Balassi mindössze két alkalommal egy-egy bekezdést „érdemel”, de Csokonai és Berzsenyi méltatására már több esetben és hosszabban sor kerül, az előbbi alkotó többek között *Wertherrel*, Blake-kel, Burns-szel, Pope-pal, Younggal és Ewald Kleisttal kerül kapcsolatba, Berzsenyi pedig leginkább Byronnal, akit az elbeszélő kevésbé kedvel, így kettőjük részletes összevetéséből, melyet a narrátor az irodalomtörténet többször feltűnő öltözkémetaforájának segítségével fejt ki,⁸⁹ a magyar alkotó kerül ki „győztesen”. Kölcseyt mindössze két alkalommal említi, ám másik három romantikus költőnk kiválóságának hangoztatására számos lehetőséget megragad az elbeszélő, a legtöbb, legeragadtatottabb méltatást Vörösmarty és Arany kapja, akiket legkedvesebb európai költőihez mér, s velük kapcsolatban tér ki a magyar nyelv elszigeteltségére, irodalmunk ismeretlenségére. Adyt, ahogy 1920-as írásában is (*Tanulmány Adyról*) Dantéhoz méri, szimbolizmusuk közös vonását irodalomtörténetének Dante-fejezetében is megismétli.⁹⁰ Kortársai közül Adyn kívül csakis Tóth Árpádot említi mint kiváló műfordítót; s bár az utolsó oldalakon hangsúlyozza, hogy sem „élő” kortársairól, sem nála fiatalabb alkotókról nem beszél, sem Móricz, sem Kosztolányi, Juhász, Karinthy neve nem hangzik el semmilyen kontextusban.

Kemény regényírói módszeréről: „a Balzac-féle elemző módszert próbálta a múlt embereire alkalmazni.” EIT, 388.

⁸⁹ *A lobogó köpönyeg árnyában* fejezetcím Byronra utal mely ruhadarab és lobogása összeforr Byron lényével: „Regényes szélben lengő köpönyege szinte eltakart minden más költőt a szem elől. Noha Európában éltek más költők is, egyik-másik talán nagyobb is, mint Byron.” Később: „Magyarországon egy lelkes sereg kispap ekkortájt adta ki Berzsenyi verseit. Micsoda más szabás: a Lord *lobogó köpönyege* s Berzsenyi *zsinóros dolmánya*.” Az elbeszélő mégis Berzsenyit érzi élőnek, a *Gyaurt* és a *Kalózt* halottnak. Berzsenyi „tüzes józansága” soha nem „híg, mint Byron, s nem színészes, mint Chateaubriand. Mi magyarok ismerünk véletlenül egy igazi nagy költőt azokból az évekből, ahonnan másoknak csak a Lord *köpönyege* s a vicomte *nyakkendője* lobog szemükbe az eltelt század távlatában.” 296; 299.

⁹⁰ Vö. EIT, 132.

Prózaíróink jóval kisebb mértékben képviseltetnek, valójában csak Eötvös és Kemény kap a költőkkel „arányos” helyet; Eötvöst három alkalommal – három nagyregényének egy-egy méltató gondolatot szánva –, Keményt hatszor említi az elbeszélő. Mikes, Kármán és Jókai egy-egy alkalommal kerül méltatásra, s Mikszáth neve is mindössze egyszer hangzik el, a kimaradottak felsorolásánál. A magyar irodalomból még Machiavellihez és Tassóhoz kapcsolva Zrínyi, továbbá Madách „fausti költeménye” kerül említésre.

A fenti alfejezetekben az európai irodalomnak mint főszereplőnek olyan jellemvonásaira térünk ki, amelyekről a narratív szerkezetek tárgyalása közben nem es(het)ett szó. Az eddig is artikulálódó tulajdonságok a szervesség, organicitás mint a megszólalások retorikájában is megmutatkozó irodalomszemléleti mód, a nemzeti és a magyar irodalom világirodalomhoz való viszonya, és a modern mint relatív, jelentésmozgásban mutatkozó fogalom tárgyalásával egészültek ki; így kaphatunk teljesebb képet az európai irodalom karakteréről, „jelleméről”.

Az *európai irodalom történetének* szereplőit megvizsgálva, akárhonnán is tekintünk a műegészre, és akárkit, akármiket „nevezünk ki” (fő)szereplőnek a hármas olvasat eltérő logikai alapján, mindegyik interpretációs lehetőség esetében egy, az időbeli haladással párhuzamos változó folyamatot kapunk. Az eposzi, „egyfőszereplős” mű esetében a főhős jellemének átalakulásáról, negatív jellemfejlődésről, mely fel is számolja a mű eposz-jelle(m)(g)ét, a családregény többgenerációs folyamában az egyes nemzedékek közti jellemváltozásról, „korcsosulásról” beszélhetünk. A *mémoire*, vallo- más olvasata esetében a változó folyamatot az adja, hogy az elbeszélő én egyre kevésbé és egyre ritkábban kap megfelelő „tükörképet”, mintát saját identitásának megerősítéséhez, fenntartásához, s az ezzel szembenező és így a történet folyamatát hanyatlásként értékelő narrátor saját identitásának felszámolódásával, fenyegetettségével kénytelen szembesülni.

3.4. „A túlvilági út”

Az *Isteni Színjáték* szinte végigkíséri Babits alkotói pályáját; 1908-ban kezdte el Dante *Commediájának* fordítását, 1912-ben a *Pokol*, 1920-ban a *Purgatórium*, 1922-ben a *Paradicsom* látott napvilágot. A teljes fordítás *Dante Komédiája* címmel 1929-ben jelent meg, majd ezt a 30-as években három változatlan utánnyomás követte. A mű javított, új kiadását a Révai jelentette meg 1940-ben, egy kötetben, a ma ismert *Isteni Színjáték* címmel. A fordítás és a mű megjelenéseinek során Babits többször vallott Dantéről, 1912-ben *Dante fordítása* című műhelytanulmányában, *Dante élete* című terjedelmes, részletes bevezetőjében, *Dante és a mai olvasó* (1929) és *Egy kis Dante-vita* (1940) írásaiban. A szerző *Az európai irodalom történetében* a mintegy teljes egészében vele foglalkozó három fejezeten kívül több mint harminc esetben idézi meg Dante alakját. Mindemellett a középkori szerző Babits szépirodalmi munkáira gyakorolt hatása is jelentős: a felkavart érzelmeivel küszködő, Vergilius szavaiban útmutatást és enyhét kereső Timár Virgil alakjában, a *Halálfi* kompozíciójában, a regény szereplőinek funkciójában és viszonyrendszerében, helyszíneiben, allúzióiban és jelentésstruktúrájában¹ is Dante hatása mutatkozik meg. A szintetizáló nagy mű Babits költészetére gyakorolt hatásának tárgyalása pedig jóval túlmutat jelenlegi írásunk keretein.² De nemcsak a Dantéra fordított idő, a *Commedia* fordításának gigantikus munkája, a róla írt karakterek száma, hanem a megnyilatkozások hőfoka, lelkesedése is érzékelteti, hogy Babits Dantéban legkedvesebb alkotóját, költői ideálját, a Költőt találta meg.

Babits szemléletében az irodalmi műalkotás az egyén lelki tartalmának kifejeződése az expresszió segítségével, az alkotó az „egész világot” a saját lelkén keresztül, önmagán átszűrve jeleníti meg. *Az irodalom elmélete* című Babits-írás egyik kulcsfogalma – amint erre már kitértünk – az *expresszió*, amely a lélekben rejtőző, és onnan kikíváncozó lelki tartalom objektivációja, „lelki megszabadulás”, a „lélek tartalmának teljes visszaadása” költői formában. „Az átélés az irodalomban az, ami kiszakad az íróból, és objektiválódik. A nyers átélés nem irodalom, de épp a formai

¹ Némédiné Kiss Adrien meggyőző tanulmánya fejt ki részletesen a témát: NÉMÉDINÉ KISS Adrien, *Babits Mihály dantei igényű vállalkozása: a Halálfi*, Dunatáj, 1992/4.

² A témáról részletesen: RÁBA György, *A szép hűtlenek, Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.

princípium, ami azt kihozza, és ez az irodalom.”³ Az elméleti síkon megfogalmazott elv legtökéletesebb „megvalósítója” maga Dante, ahogy ez a *Dante és a mai olvasó* című esszé összevetéseiből is kiderül: az „ezerlelkű” Shakespeare-rel szemben, aki „csodálatos objektivitással” éli át a legkülönbözőbb karakterek életét, saját magát, saját lelkét „teljesen kihagyja a játékból”, Dante vele szemben „az egész világot a saját életének szemszögéből nézi, annak minden gazdagságát, sőt azon túl minden képzelhető mennyet és poklot is legmélyebb vágyain és indulatain keresztül, mintegy csak a saját életének, sőt szerelmének hatalmas illusztrációját és szimbólumát éli át és állítja elének”.⁴ De nemcsak a babitsi kánonban fejedelmi helyet betöltő Shakespeare-rel „szemben” győzedelmeskedik Dante, hanem az „olümposzi” nagysággal, Goethével összemérve is a középkori mester bizonyul tökéletesebbnek. Az „Élet” és műalkotás viszonyát vizsgáló fontos ontológiai kérdésben Goethe enciklopédizmusa megreked az „írónál”, nála „nem az élet áll össze egy művé,” mint Danténál, „hanem a művek sokasága áll össze az élet dokumentumává”. Goethe „az irodalmat reprezentálja, a tollat, s nem a lantot, s lényegesen különbözik azoktól, akik költők és csak költők”.⁵ A költő szabad és cselekvő individuum, aki a lírában saját egyéniségén átszűrve, egységgé, egyetemessé és metafizikussá emeli, tágítja az univerzumot, azért él és alkot, hogy „egy szenvedélyes lélek minden viharát, hogy mindent egy nagy, szimbolikus épületté építsen, egyetlen örök zenébe olvasson”.⁶ Dante a „legaktivistább” költője a világ-irodalomnak, nála oeuvre és élet, Adyhoz hasonlóan,⁷ egyetlen szimbólumrendszerben artikulálódik, a „szimbolikussá válásban a költő a létezés és tudás együttes misztériumának feltárásához jut el: szimbolista aktivizmusában, életének műalkotássá oldásában, lírai önfeltárásában, önfeladásában és egyéniségének harci szabadságában nemcsak az ontológiai válaszfalak omlanak le, de a szubjektum a misztikus

³ BABITS MIHÁLY, *Az irodalom elmélete* = Uő, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, I. 561.; továbbiakban: ET I.; ET II. oldalszám.

⁴ ET II. 254.

⁵ *Goethe*, ET II. 340.

⁶ *I.m.*, uo.

⁷ Vö. *Tanulmány Adyról* (1920): „Nincs a világirodalomban költő, aki következetesebben, mélyebben, lényegesebben szimbolista volna. Talán az egy Dantét kivéve. [...] Danténál a költő saját élete is szimbólum lesz, sőt minden szimbólumok tengelyévé válik; egy jelentőségekkel teleszürsölt élet, ahol minden emlék, minden kis mozzanat nagy, titkos értelmű. Valahogy így van Adynál is. Élete az örökkévalóság számára eleve elrendelt szimbolikus élet, amelyet maga is mint egy csodát él át, és ad tovább az embereknek, mint egy kinyilatkoztatást... Minden szimbólumok kerete és foglalata ez az élet.” ET I. 674.; továbbá: *Személyi ügy?* (1929), Adyról és az Ady-kultuszról: „Vizsgálataim alakját a legnagyobbak mellé szökentették: szimbolizmusát a Dantéhez hasonlítottam, s ki tudhatja jobban nálam, mit jelent ez?” ET II. 257.

teljesség(élmény) alanyává is átváltozik ezzel. A szimbólumok Babits számára is a létmegértés eszközei.”⁸

Babits Dante kapcsán vet fel olyan esztétikai kérdéseket, amelyek az irodalommal kapcsolatban hosszú éveken át foglalkoztatják, s amelyeket *Az európai irodalom történetének* lapjain is többször tárgyal. A kiemelkedő művek örökkévalóságának kedvelt szólama Dante tárgyalásánál is felzeng, az ő műve is azok közé tartozik, amelyek minden kor számára tudnak újat, és mindig újat mondani.⁹ Babits költészetének kezdetektől meglévő alapgondolatát, ars poeticáját, hogy aki jelenét meg akarja érteni, az „előbb hátralép”, annak a múltat is ismernie kell, a „jelennek a múlt háttérével való együttállása teheti csak világgépünket dinamikussá”¹⁰, Dante kapcsán is kiemeli. Számára az *Isteni Színjáték* „örök-modernül hat”, Dante „Örök Jelen. Nemcsak a művészet az, ami örök életű, nem fejlődik és nem avul el a korrallal. Az Ember leglényegesebb mondanivalói, legmagasabb álmái és aspirációi is éppoly örök érvényűek, s éppoly magas mozdulatlanságban állnak a fejlődő és változó világ fölött, mint a csillagok”.¹¹ A *Dante és a mai olvasó* a mély és „könnyű” irodalom kérdését is felveti, Babits minden kimagasló alkotó és mű esetén a fáradságos elmélyülés szükségét látja, a befogadás „verejtékes” munkája nélkül a legnagyobb műalkotások szépsége nem tárulhat fel, s mintha minden elsőrangú mű megkövetelné magának ezt a fajta „küzdelmes” tevékenységet. „Minden szép dolog nehéz; s a Nagy Művészet tudós komplikáltságait megvető új kánon hívei maguk alkották talán az olvasók átlaga számára legnehezebben élvezhető alkotásokat. A magas költészet nehéz és komplikált, ma úgy, mint azelőtt; s Meredith, Proust vagy Joyce olvasása nem kevesebb enciklopédikus tudást és tanulást, nem kevésbé fáradságos, ezoterikus behatolást igényel, mint akár Dantéé”.¹²

Mindebből látható, hogy Babits Dante alakjához (is) kapcsolja, az ő alakjába (is) írja, rajzolja azokat az alkotáseesztétikai kérdéseket, amelyek saját alkotói identitását is meghatározzák, s amelyeket elméleti írásaiban is megfogalmaz. A Babits- és a Dante-arc egymásba „mosódik”, átfordítódik egymásba. Ezen a ponton kapcsolódunk a Babits-recepció XX. század első felétől folyamatosan jelenlévő vélekedéséhez,¹³ hogy a

⁸ MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kiadó, 2005, 35.

⁹ Vö. még pl. Babits Oidipusz királyról írott soraival: EIT, 461.

¹⁰ *Dante és a mai olvasó*, ET II. 255.

¹¹ Uo.

¹² *I.m.*, ET II. 254.

¹³ Pl. HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarc képe = Uő, Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1981.; MARGITTAI, *i.m.*; BALASSA Péter, *Az önéletíró Babitsról*, Jelenkor, 1984/4.

nyugatos szerző az esszéportrék és irodalomtörténetének kedvelt alkotóiban (alkotói által) minden esetben saját önarcképét formálja és alkotja meg, vagy legalábbis önarcképének egy-egy jelentős vonását. Ahogy Babits költészetében és önéletrajzi jellegű írásaiban is a csupasz Én csak távolról, metaforák, szimbólumok, jelképek, álarcok, olykor szerepek rétegei alól sejlik elő, ugyanígy költőportréiban, irodalomtörténetében sem jelenik meg közvetlen, memoárszerű önarckép, „hanem csak az európai kultúrában mint kollektív önarcképben képes felismerni önnön vonásait, képes emlékezni önmagára is”.¹⁴ Ennek az önarckép-rajzolásnak vannak ugyan kiemelt vonásai, állandó jegyei, de végső nyugvópontja nincs, Babitsnak folyamatos átrajzolásra, vonások megerősítésére, újrafogalmazására van szüksége egészen az utolsó portrék keletkezéséig.¹⁵ Az esszéportrékban és az irodalomtörténetben (el)beszélő és megjelenített alakok arcvonásai különös mozgásban, szétválás és „összecsúszás” kettősségében sejlnek fel,¹⁶ és éppen e kettősség(ek)ben, e mozgás játékterében ragadhatók meg az (el)beszélői (szerzői) normarendszer, esztétikai és etikai viszonyrendszer jegyei. Az arcképek értelmezése akkor járhat sikerrel, ha „a tárgyarc dekoratív és lélektanilag hiteles felülete mögött meglátjuk a valóban tematizált (ön)arc eidetikus terét, ha tehát végső soron alkalmazkodunk az esszé szubjektumához”.¹⁷ Az „idegen” portréban nemcsak felismernünk kell Babits arcképét, hanem szét is kell tudnunk bogozni a megrajzolt alak és rajzoló alany vonásait. Margittai Gábor figyelmeztet arra, hogy az önmagát az elbeszélő, megjelenített alkotók portréiban/val identifikáló esszéíró akár saját eredeti arcvonásait is eltörölheti – bár ki merné állítani, hogy „önarcunk” egyetlen vonása is eredeti, saját, és nem szerzett, örökölt –, felszámolhatja önmagát. „Az arcképek poétikai feszültsége az ideiglenes és megfordítható alany-tárgy viszony félelmetességéből fakad. Az esszéírónak vállalnia kell a létautonómia elvesztésének kockázatát, akár saját asszimilálódásával, témájával: hiányos, kudarcba fulladt önértelmezésével.”¹⁸ Az

¹⁴ BALASSA, *i.m.*, 354. (Az idézet egy részét Az európai irodalom története *mint mémoire, önvallomás* (3.3.) című fejezetben is felhasználtuk.)

¹⁵ *A mai Vörösmarty* (1935); *Kosztolányi, Tennyson* (1936); *Kölcsey* (1939)

¹⁶ E mozgásról a prozopopeia alakzata segítségével: „Az irodalomtörténet-írás alapvető tropológiai művelete, a metaforikus totalizáció arctalanítást, arcvesztést eredményez. S a régi alak/arc elvesztése közben egy újabb alak/arc formálódik; a totalizáló prozopopeiát felfoghatjuk a transzformáció, az átalakítás értelmében is. Az irodalomtörténet-írás prozopopeikus mozgása oly módon arcvesztés, hogy az irodalmi entitás felvillanó arca difézsmentálódik, majd transzformálódik egy másik arccá. A difézsmentálódás az irodalmi entitás folytonos fézsmentálódása, más alakot öltése is abban az értelemben, hogy az irodalmi jelenségek egymást folyamatosan átírják az értelmezés leállíthatatlansága és az intertextualitás következtében.” ODORICS Ferenc, *Trópusok az irodalomtörténet-írásban = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András Bp., Gondolat Kiadó, 2004, 182.

¹⁷ MARGITTAI, *i.m.*, 199.

¹⁸ *I.m.*, 201.

esszéportrék efféle dinamizmusának, kettősségének retorikai kifejezőeszközei elsősorban a prozopopeia, a megszemélyesítés és hasonlat trópusaiban, az áthasonítás alakzataiban, „valamint az analógiás megőrző okoskodás szövegstruktúráiban”¹⁹ ragadhatók meg. A megelevenített név jelenbe tárásával, az írásban/ból kibontakozó arc korszerűségének, időtlenségének, aktualizálhatóságának „bizonyosságába” rajzolja bele az elbeszélő alany saját arcvonásait, „mondanivalójának” aktualitását. Babits számára az (ön)arcképadás (prozopopeia) legnagyobb lehetőségeit a Dante-arc átrajzolása jelenti.

A Babits- és a Dante-arc egymásbafonódásának felismerésén túl Dante főművének, a *Commediának* és a tanulmányíró, esszéíró, portrérajzoló Babits szintetizáló művének, *Az európai irodalom történetének* együttes interpretációját is megkíséreljük. A két mű összehasonlító értelmezését a *holtak* – halhatatlanok, halandók – *panoptikumában tett utazás*, az értékítéletek mentén mozgó rendszerezés, *szintézisteremtés* és mindkét mű recepciótörténetében előtérbe kerülő és nyugvópontra nemigen jutó *műfaji kérdések* szempontjai alapján képzeljük el.

A két mű befogadásának első nehézségét cím és szöveg viszonya adja, mindkét alkotás egy műfaj megnevezését teszi címmé (vagy címének részévé), de egyikük sem (teljesen) az, aminek nevezi magát. A Dante-szöveg első ránézésre, formailag kizárja bármilyen drámai műfaj lehetőségét, így a címadás okait más, összetettebb kontextusban kell keresnünk. S bár a mű kevert hangnemében, az utánzás tárgyában, a cselekménybonyolítás irányában és a végkicsengés pozíciójában viszonylag hamar az arisztotelészi *Poétika* komédiáról írt, Dante által általános kontextusba helyezett – a komédia drámai jellegétől elvonatkoztatott – jegyeire ismerünk, mindezek a felismerések nem visznek sokkal közelebb az *Isteni Színjáték* műfaji meghatározásához. Babits műve ilyen mértékben ugyan nem tér el a cím alapján keltett előzetes várakozásainktól, de *Az európai irodalom történetének* megnyugtató olvasatát lehetetlen a szaktudományosan értett irodalomtörténet műfaji keretei között „elvégezni”, a szöveg és a narráció sokkal tágabb, összetettebb lehetőségeket kínál a befogadó számára.

A Dante-értelmezések egyik csoportja a *Színjáték* műfaji kérdéseire próbál választ adni; Schelling „külön nem”-nek tartja, és „mint külön világ megköveteli a maga külön elméletét.” Ezt a kijelentését, némi önellentmondással a „műfajok összes elemének

¹⁹ *I.m.*, 200.

valami egészen sajátos, mintegy szerves, szándékos művészet által soha létre nem hozható egység"-ére²⁰ „finomítja”. Vele összhangban Auerbach²¹ és Fülep²² is a mű egyediségét, műfaji különlegességét emeli ki. Hegel katolikus középkori műeposznak, ezt módosítva, továbbgondolva Lukács az eposz és a regény közötti átmenetnek tartja a művet, „az architektúra egyértelműen győz a szervesség felett: ezért történetfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez”. Dante műve „[m]ég rendelkezik az igazi eposz tökéletes, immanens távolságnélküliségével és lezártágával, alakjai azonban már individuumok”.²³ (kiemelések V.B.) Ez a lukácsi tétel egyben azt is jelenti, hogy Dante műve már nem eposz és még nem regény. *A regény elméletében az Isteni Színháték* „átmeneti” pozícióját csakis Lukács „elfogult”, kizárólag Homérosz *Iliászára* visszavezethető eposz-meghatározása alapján nyerheti el, ahogy erre Poszler György is rámutatott, így Dante műve „kétes átmenet”.²⁴ Lukács különböző írásaiból, szétszórt utalásaiból, megállapításaiból az bontakozik ki, hogy Dante főművének több az eposzi vonása, mint regényszerű jellemzője; a lukácsi esztétikában az eposzi karaktert a teljes világkép, az immanencia és transzcendencia összefonódása, az igazi történetiség hiánya, a részek szervessége és laza összekapcsolódása, a főhős élettörténetének hiánya adhatja. A mű regényszerűsége pedig a vándorlás-utazás motívumában (mely Lukács szerint Danténál jelenik meg először), a regényhős önállóságában, bizonyos fokú szubjektivitásban, identitáskeresésében, az útleírás architektonikus szerkezetében és a meghatározott kezdő és végpont között lezajló történetben ragadható meg.²⁵ Azonban az utazás-motívum és a hős bizonyos szubjektivitása már az *Odüsszeiában* is felbukkan, és a latin „alapeposz” is átveszi ezeket a jegyeket, amiből az következik, hogy vagy az *Odüsszeia* (és az *Aeneis*) nem eposz, vagy az utazás-motívum nem kizárólag a regény tipológiájába tartozik, vagy az átmenet nem Danténál kezdődik, hanem jóval korábban. Ugyanilyen problematikus a zárt világkép, mely Lukácsnál döntő eposzi vonás, e szempontot tekintve Dante művében „valóban van valami eposzi, de a nyílt világképű *Odüsszeia* és az *Aeneis* nem eposz. Legfeljebb félig”.²⁶ Amennyiben eltekintünk a zárt világkép

²⁰ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Dantéről filozófiai vonatkozásban*, Világosság, 1986/7. melléklet, 29.

²¹ AUERBACH, Erich, *Farinata és Cavalcante = Uő, Mimézis*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1985.

²² FÜLEP Lajos, *Dante = Uő, A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, II. kötet, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1974.

²³ LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1975, 524.

²⁴ Vö. POSZLER György, *Filozófia és műfajelmélet, Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1988, 231.

²⁵ vö. KAPOSI Márton, *Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései*, Magyar Filozófiai Szemle, 1996/4-5-6.

²⁶ POSZLER, 1988, *i.m.*, 231.

kötelező eposzi jelenlététől, az *Odüsszeia* és Vergilius műve „megmaradhat” eposznak, de a *Színjáték*ban alig marad eposzi vonás. A *regény elmélete* kiemeli Dante sajátos helyét az epikus műfajok „fejlődésében”, különleges helyzetét az adja, hogy „nála [Danténál] a regény felé történő megformálási elvek visszafordulnak eposziába”.²⁷ A *Színjáték*ban kezdet és vég a lényegszerű élet döntésévé válik, a kezdet előtti káosz és a vég utáni megváltás éppen a két végpont közötti regényszerű tapasztalást, élményt lényegteleníti el. „A regény a kezdet és a vég közé zárja teljessége lényegét, ezáltal egy individuumot annak a lénynek végtelen magaslatára emel, aki képes élményei által egy egész világot megteremteni, és az így teremtett világot egyensúlyban tartani; olyan magaslatra, amelyet az epikai individuum sosem érhet el, még a dantei sem, aki ezt a jelentőségét a számára kiméretett kegyelemnek, nem pedig tiszta individualitásának köszönheti.”²⁸

Lukács „átmeneti” alaptételének továbbgondolását a *Színjáték* időszerkezete felőli megközelítéssel John Freccero²⁹ végzi el, aki körkörös és lineáris idő szembeállításával és a kétféle időszerkezet *Színjáték*beli kettős jelenlétével szintén műfaji kérdésekhez érkezik; a körkörös és lineáris idő megkülönböztetése az antik és a keresztény időfelfogás eltérését érzékelteti, ez két különböző narratív modell, az eposz és a regény temporalitásának alapvető különbségében is megnyilvánul. Freccero a maga Dante-exegézisét a megtérésre alapozza,³⁰ arra, hogy a főhős-zarándok átalakulása, megtérése ellentmond az eposz léttel immanens, statikus hőstípusának, míg az elbeszélő hangvételének magabiztossága és céltudatos utazása távol áll a regényhősök „tapogatózó” bizonytalanul kereső karakterétől. „Valójában eposz és regény, linearitás és ciklikusság egyszerre vannak jelen e műben, melyet mindig is – teljes joggal – különleges műfajúnak tekintettek.”³¹

Az iménti műfaji töprengések, az *Isteni Színjáték* eposzi és regényszerű vonásainak, és a két műfaj közötti „átmenetiség” lehetőségének bemutatása azért tűnik számunkra lényegesnek, mert Babits irodalomtörténetét is e két nagyepikus műfaj sajátosságaival közelítettük meg. Babits műve épp annyira értelmezhető e két műfaj jegyeinek segítségével, és épp annyira vonja ki magát az egyértelmű besorolás, „átme-

²⁷ LUKÁCS, *i.m.*, 536.

²⁸ *I.m.*, 536.

²⁹ FRECCERO, John, *Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé*, Helikon, 2001/2-3.

³⁰ Hasonló értelmezést ad Kelemen János is: „Dante földöntúli utazása az istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely az istenhez való megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi.” KELEMEN János, *Dante a XX. században*, Helikon, 2001/2-3. 197.

³¹ FRECCERO, *i.m.*, 353.

neti” kategória alól, mint Dante *Színjátéka*. A zárt és „nyíló” világkép, a szerves és a felépített forma, az emberfeletti hősök és hétköznapiabb alakok, az idődimenzió kettőssége, a narráció terének, a kezdő és végpont kijelölésének, a különböző szinteken mutatkozó jelentésstruktúrák lehetőségeinek, az elbeszélő szerepének és hangvételének kérdései mindkét mű interpretációjánál lényeges szempontnak bizonyulnak a tárgyalt alkotások jelentésrétegeinek megragadásában.

Dante főművének most következő műfaji megközelítései tovább árnyalhatják mindkét mű értelmezhetőségét. A *Színjáték* több értelmezője a mű szerkezeti-műfaji lényegét struktúra és költészet kettősségében látja, az előbbi külsődleges az utóbbinak a szempontjából, legtöbb esetben irodalmon kívüli, teológiai, filozófiai, asztrológiai ismeretekre vezethető vissza, s mindez független az alkotás költőiségétől. Benedetto Croce a „teológiai regény” vagy „morális-politikai-teológiai regény” megnevezésekkel illeti a művet. De véleménye szerint Dante alkotásának legnagyobb ereje éppen a képzelet működésében van, amely gyakorlati tevékenységével olyanná formálja teológiai-tudományos tárgyát, hogy az a fantázia segítségével magába rejtse a túlvilág, öröklét fogalmát. „[A] szerkezetet leginkább egy hatalmas és masszív épülethez hasonlítanánk, amelyre már felkúszott a növényzet, ágakkal, levelekkel, virágokkal borította be, s már csak a fal egyes pontjain látszanak az eredeti nyers és durva vonalak. Elhagyva immár a metaforát, a költészet és a szerkezet kapcsolata egyszerűen egy *teológiai regény*, vagyis egy tanköltemény és az azt alakító és folyamatosan megszakító *költőiség kettőssége*.”³² (kiemelések V.B.) Ahogy Croce metaforájából is kitűnik, szerkezet és líraiság összefonódik, szerves egységet alkot a *Színjátékban*, az enciklopédikus, túlvilági séma szabadságot biztosít Dante végtelen képzeletének, az élénk fantázia színesíti meg az aprólékos fejtegetéseket, a történet dogmatikus és didaktikus elemeit, a történelmi, mitológiai és asztrológiai magyarázatokat is áthatja a lírai, emelkedett hangvétel. Összességében „a költőiség áttöri a szerkezeti vázat, és legyőzi az útját álló akadályt, s ezzel még erőteljesebbé és még szenvedélyesebbé válik”,³³ így szerkezet és költészet, teológiai regény és líraiság elválaszthatatlan Dante művében. Annak ellenére, hogy a „teológia regény” műfaji besorolásnak látszik, ez inkább a mű esztétikán kívüli vázát jelenti, azt a strukturális építményt, melynek része a túlvilági utazás, a három túlvilági rész topográfiai, kozmológiai leírása, fizikai, dogmatikus, erkölcsi rendje. A költészet ereje ezzel szemben inkább az egyes

³² CROCE, Benedetto, *A Színjáték szerkezete és a költészet*, Helikon, 2001/2-3. 219.

³³ CROCE, *i.m.*, 220.

epizódokban mutatkozik meg.³⁴ Crocéhoz hasonlóan Fülep is az *Isteni Színjáték* szerkezeti-lírai kettősségére figyelt föl: „A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény”.³⁵

Croce, Schelling és az ő nyomán Fülep is a *Színjáték* líraiságát, az érzelmek túlfűtöttségét, gazdagságát, a szubjektumon átszűrt univerzum érintettségét emelik ki. Danténak valamiféle, individuumból kiinduló „kitalálásra” volt szüksége ahhoz, hogy az óriási tudás- és ismeretanyagot összekapcsolja, és szerves egésszé formálja. Schelling a modern költészet első alakját látja meg Dantében, akinek költeményében „az individuum a legteljesebb sajátságán keresztül ismét általános érvényűvé, a végletes különösségen keresztül ismét abszolúttá” válik.³⁶ Fülep még tovább megy az elragadtatásban, a *Commediát* az „élmények élményének”, Hegel nyomán a lírai szellem „Phänomenologie”-jének tartja, a *Színjáték* „nemcsak líra, hanem a lírának filozófiája, rendszere. Az összes lírai momentumokat magába öleli a legelemibb materiális létérzéstől [...] az individuális lezártágon és formán keresztül fel az abszolút általánossáig, az abszolút létig, a misztikus élményig: a materiális káosztól föl a szellem mindent átfogó egyetemességéig.”³⁷

Babits *Színjáték*-értelmezése a fent ismertetett vélekedésekkel összhangban halad. Az *európai irodalom történetében* a világirodalom „legnagyobb költeményének” nevezi Dante művét, s felismeri és különválasztja a mű „külső” epikus szerkezeti vázát a lényegként felfogott költőiségtől. „Az *Isteni színjáték* voltaképp lírai költemény – e nemből legnagyobb a világirodalomban. Az epikai és racionalisztikus kivetítés csak arra szolgál, hogy ezt a líraiságot az ellentét hatalmával s mintegy valami elnyomott belső erő hatásaként annál jobban kihangsúlyozza.”³⁸ E líraiság, egyéni vallomás alapján határolja el Babits Dante költeményét a világirodalom nagy eposzaitól, a nyugatos költő által folyamatosan hártott objektív ábrázolásmóddal és kollektivitással szemben itt ismét alkalma nyílik az Egyén nagyságát, fontosságát kiemelni, mely a legnagyobb alkotásokban természetesen önmagán túlmutatóan szimbolizál valami igazán lényeges egyetemességet. „Nemcsak Dante sorsáról van itt szó, hanem az Emberi Lélek sorsáról az élet útvesztőjében s örök és titkos küzdelméről a Megváltás

³⁴ vö. KELEMEN János, *Dante a XX. században*, i.m.; KELEMEN János, *Az Isteni Színjátékról műfajelméleti szempontból = Dombormű, Esszék, tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára*, szerk. BÁRDOS JUDIT, Bp., Liget Könyvek, 2001.

³⁵ FÜLEP, i.m., 302-303.

³⁶ SCHELLING, i.m., 30.

³⁷ FÜLEP, i.m., 308-309.

³⁸ BABITS Mihály, *Dante élete = Uő, Dante: Isteni színjáték*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 70.

felé.” (EIT, 132.) A minden igazán nagy alkotást líraként, líraiként értelmező Babits Dante „eposzának” is lírai jegyeit emeli ki, Dante alkotása „nem oly „kollektív”: ő a saját lelkének belső történetét mondja. Az egyént énekli. De éppen ezáltal lesz műve az egész emberiség eposzává, az emberi lélek belső eposzává.”³⁹

A külső, szimmetrikus tagolódás, hierarchikus elrendezés, rendszerezés a skolasztika hatásának fogható fel Babits szerint, aki Crocéhoz hasonlóan szintén szerkezet és líraiság harmonikus egységét látja meg a *Színjátékban*. „[A]z elvont klasszifikáció Dante költői szellemében vízionárius konkrétságot nyer, a matematika topográfiává jegecedik.” (EIT, 133.) De mindaz, ami az *Isteni Színjátékban* esztétikailag lényeges, az Babits és Croce számára egyaránt „költészet,” lírai intuíció, hiszen mindkét esztéta értelmetlennek tartja a művészeti alkotások osztályozását, merev műfaji határok felállítását; a művészet lényegét mindketten a lírai intuícióra vezetik vissza: „mindaz, amit az író kifejez, a belső világához tartozik. És minthogy nem lehet líra, mely nem kívülről fakadt, éppígy nem lehet objektív epika és dráma. A költő mindent a maga lelkén át szűrt le. Tehát tulajdonképpen minden költészet líra.”⁴⁰ A líráközpontúság, a műalkotások lényegiségét a líraiság felől megközelítő befogadásmód közismert Babits irodalomfelfogásában. De nemcsak a befogadásban, hanem a műalkotás létrehozásában, legyen az bármely Babits által megformált műfaj – akár irodalomtörténet is –, érvényesül az elméleti síkon megfogalmazott „tétel.” Az *Isteni Színjáték* kapcsán felmerülő műfaji megközelítésekhez hasonlóan az eposz és a regény műfaji jegyei mellett a tudatosan vállalt szubjektív nézőpont, vallomásosság, mémoire- és esszészzerűség adja *Az európai irodalom történetének* igazán egyéni, a költői intuícióhoz hasonló „lírai” vetületét, ahogy mindezzel már a korábbi fejezetekben számot vetettünk. Tudomány és „szépirodalom” kettőssége, összefonódása, a fennálló vagy felállítani kívánt világrend, értékrend általánossá emelésének vágya, igyekezete, a képzelt-felépített-tanult univerzum (vágyott) teljességének, működésének, rendjének megmutatása és az ennek segítségével, ekképpen elgondolható személyes énmeghatározás tétje jellemzi mindkét művet.

Az Egyénién átszűrt enciklopédikus, egyetemes tudás teszi Babits szemében Dante költeményét modernné. A *Dante életében* Swift és Poe láttatásához hasonlítja a

³⁹ *I.m.*, uo.

⁴⁰ *Az irodalom elmélete*, ET I. 581.; továbbá: „Az irodalom bizonyos szempontból nézve végső gyökerében líra mindig. Még a tudományos esszé és a szónoki mű is, mert expressziója valami átélésnek, mert egy léleknek valamilyen keresztmetszete fejeződik ki minden líra mélyében és ez már eleve gyanússá teszi a merev műfaji határokat.” ET I. 560.

középkori alkotó szemléletmódját, aki „a «nem ismert tartományokról» a szemtanú és a tudós pozitív egzaktásával tud beszélni”.⁴¹ 1937-ben a magyar Proust-fordítás megjelenése kapcsán szintén Dante teljességéhez és főművének örökérvényű univerzalizálásához hasonlítja a francia alkotót: Proust „[e]gy mai Dante, noha prózában és túlvilág nélkül (de így sem nélkülözi sem a poklot, sem a paradicsomokat)...”; „Proust nemcsak egy elmúlt kor összefoglalása, a XIX. század szellemének végső kivirágzása. Ahogy Dante műve sem csupán a «középkor enciklopédiája», hanem egyúttal az újkor szellemének első megmozdulása és válthatatlan sugallója”.⁴² Babitshoz hasonló Schelling vélekedése is: Dante „az egész modern költészet mintaképe”, a világban felismert változás, átalakulás általános érvényűvé, szimbolikussá emelésével és individuumon átszűrt vonásával nyeri el ezt a helyzetét. Dante „kimondta azt, amit a modern költőnek kell tennie, hogy kora történelmének és műveltségének egészét, a rendelkezésre álló egyetlen mitológiai anyagot valamilyen költői egészben örökítse meg”.⁴³ Az *európai irodalom történetének* „modern” minősítéseit nem lehet egységes kontextus, jelentés alá vonni. A „modern” kifejezés használata változik, módosul, sőt akár ellentétes jelentésekbe is átfordul(hat) az irodalomtörténet folyamán. A babitsi „modern” jelző használatának jelentésváltozatairól a 4.2. fejezetben esett szó részletesen, ezen a helyen mindössze visszautalunk arra, hogy amennyiben az első kötetben szereplő kiemelkedő alkotók kapják e jelzőt, az többnyire pozitív értékítéletet jelent, és az adott szerző, műalkotás örökérvényűségét, későbbi korokra való érvényességét, elevenségét fejezi ki. Igaz ez az *Isteni Színjáték* esetében is, a mű modernségének hangsúlyozása fontos eszköze annak, hogy Dante műve valóban „korszerű” hiteles példájává emelkedhessen a babitsi önformálásnak, önkifejezésnek.

Dante művének értelmezésében fontosnak tűnik, hogy a szerző nem a filozófiai-gondolati tartalom mellett hoz létre költészetet, hanem éppen ezeket a tartalmakat alakítja át esztétikai minőséggé. Ez az átpoetizálás a mű allegorikus, szimbolikus jelentésrétegei által valósulhat meg. Jelen esetben nincs lehetőségünk arra, hogy a dantológia évszázadokon át problematizált allegória kontra szimbólum, teológiai és költői allegória megkülönböztetésén alapuló nézeteit sorra vegyük. Mindebből az óriási recepcióáradatból csak azokat a szegmenseket ragadjuk ki, amelyek fontosnak, relevánsnak tűnnek Babits művével való összevetésben.

⁴¹ BABITS, *Dante élete*, i.m., 70.

⁴² BABITS, *Magyar Proust*, ET II. 550. és 551.; továbbá: „senki közelebb, és senki távolabb! Értői számára örök-modernül hat;” *Dante és a mai olvasó*, ET II. 253.

⁴³ SCHELLING, i.m., 30.

Kelemen János Gilson⁴⁴ elemzése nyomán az allegóriának két fajtáját különíti el Dante művében. Az első csoportba azok az elképzelt lények, helyszínek (párduc, oroszlán, farkas, erdő, hegy stb.) tartoznak, amelyeknek jelenléte „mindössze” szimbolikus funkciójuk miatt indokolt: „[a] farkas jelentése teljesen kimerül abban, hogy a kapzsiságot szimbolizálja: vagyis ha megfosztjuk ettől a jelentéstől, semmi sem marad belőle, mert ilyenkor mindig a jelentés teremti meg a szimbólumot”.⁴⁵ A másik oldalon a költeményt benépesítő valóságos – legalábbis valóságos alakokból formált – személyek, Dante, Vergilius, Beatrice és Dante történelmi múltjának és jelenének számtalan figurája található. Ezeknek az alakoknak szimbólumként való működése jelentősen eltér a kizárólag a költő képzelete által létrehozott figurákétól, a (látszólag) valós személyekből verbuvált szereplők esetében nem a hozzájuk társított allegorikus-szimbolikus „jelentés teremti meg a szimbolikus létet, hanem a szimbolikus lét teremti meg a maga szimbólumát”.⁴⁶ Tehát az *Isteni Színjáték* szereplői megőrzik individualitásukat, történelmi voltukat, jelenlétük és jelentésük nem merül ki abban, hogy elvont fogalmakat vagy eszméket perszonalifikálnak; a maguk egyediségükben és történelmi konkrétságukban válnak jelentéshordozóvá. A dantei allegória különlegességére, egyediségére, a hétköznapi allegóriától való eltérésére Hegel és Schelling is rámutat; a különleges – dantei – formális-poétikai jelenséget Auerbach nyomán a 20. századi értelmezők tipológiai vagy figurális szimbolizmusban, illetve ettől elválaszthatatlanul, kétféle allegória-típus (a Szent Ágostonon alapuló keresztény hagyomány az *allegoria in factis* és az *allegoria in dictis* különítette el) egyesítésében látják.⁴⁷ Amennyiben az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatban – egy újabb fogalommal élve – a teológiai allegória⁴⁸ fogalmát (is) szem előtt tartjuk, és figyelembe vesszük, hogy a teológiai allegória – kihasználva a dolgok jel-voltát – „eleve két igazság között teremt összefüggést, hiszen már az allegorikus értelmet hordozó szó szerinti értelem is az

⁴⁴ GILSON, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939. művét tárgyalja Kelemen János a *Dante a XX. században*, (KELEMEN, i.m.)

⁴⁵ KELEMEN, *Dante a XX. században*, i.m., 189.

⁴⁶ I.m., uo.

⁴⁷ A figurális interpretáció „oly módon teremt összefüggést két történés vagy személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket. A figura két sarkpontja el van választva egymástól, de mint valóságos folyamat vagy alak mindkettő része az időnek; mindkettő benne van a történelmi élet áramában, és csak összefüggésük megértése az intellectus spiritualis, szellemi aktus.” AUERBACH, Erich, *Petrus Valvomeres elfogatása = Uő, Mimézis*, i.m., 73.

⁴⁸ Két Dante-kutató, Eco és Singleton (ECO, Umberto, *A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus*, Helikon, 2001/2-3.; SINGLETON, Charles S., *Commedia – Elements of Structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.) összhangban állapítja meg, hogy Dante megengedhetőnek tartotta a teológiai allegória Szentírásán túli kiterjesztését, merész újításként foghatjuk fel, hogy a Szentírás értelmezésének területéről átvitte a költői alkotás területére. Továbbá vö. KELEMEN, *Dante a XX. században*, i.m., és Uő, *Az allegória poétikája*, Acta Romanica, 1999.

igazat tartalmazza: valóságos tényként vagy eseményként «önmagát jelenti»,” akkor egyrészt a művet a szó szerinti értelem szintjén is egy történeti tény „igaz” elbeszéléseként kell/lehet olvasnunk. Másrészt ebben az esetben nincs szükség arra az eljárásra, hogy mindenképpen további, elvontabb igazsággal lássuk el a szöveg minden egyes pontját. „Nem kell tehát rejtvényfejtők módjára olvasnunk a szöveget, vagy [...] minden határon túlfeszíteni a szimbolikus interpretációt”.⁴⁹ Ugyanakkor a teológiai allegória „átvitele”, alkalmazása a költészet területére, több értelmezőben⁵⁰ is felveti azt a gondolatot – alátámasztva egyéb Dante-művek szétszórt utalásaiból kiolvasható, a *Commediára* vonatkozó intenciókkal –, hogy a teológia allegória alkalmazásával Dante a *Szentírással* egy szintre helyezte művét, ez összhangban áll saját művének tulajdonított jelentőséggel és önnön profetikus elhivatottságával. Többek között Kelemen János is összegyűjti az *Isteni Színjáték* önreferenciális szöveghelyeit, melyekben a mű „Szent Poémaként,” „Szent Dalként” artikulálódik. „A szó elárulja, hogy Dante előtt a *Szentírás* autoritás-igénye lebeg, vagyis költeményét a benne kifejezett igazságok révén a *Szentírás* folytatásának szánja: egyedülállónak az emberi művek sorában.”⁵¹ Northrop Frye figyelmeztet arra, hogy minden irodalmi korszakban igény és tendencia van egy központi enciklopédikus forma kialakítására, s ez rendes körülmények között a szentírás vagy szent könyv a mitikus módban és a „kinyilatkoztatás analógiája [...] a többi módban”;⁵² s a nem mitikus, „próza” korokban a regény(ciklus) vagy akár az irodalomtörténet műfaja is betöltheti ezt a „kinyilatkoztató” szerepet.

Bárhogy is nevezzük a Dante művében működtetett trópust (allegoria in factis vagy történelmi alakokra, tényekre kiterjesztett teológiai allegória), szempontunkból a jelenség működésének jelentősége, hogy Babits irodalomtörténeti alakjai ehhez hasonló módon értelmezhetők. Az *európai irodalom történetének szereplőiről* írtak és maga az (irodalom)történet szó szerinti értelemben is olvasható, az alakok megőrzik saját történetiségüket, és nem válnak pusztá jellé, jelölővé; de éppen Babits összetettebb intenciói, az európai értékek megőrzésének vágya, az alkotók értékmérővé emelése, a vindikáció szándéka és az én identitásának megőrzése az irodalomtörténet alakjait egy elvontabb jelentésstruktúrával is ellátják.⁵³ Ezek a konnotációs jelentéssíkok viszont csak azáltal

⁴⁹ KELEMEN, *Dante a XX. században*, i.m., 195. és 195-196.

⁵⁰ ECO, i.m.; SINGLETON, i.m.

⁵¹ KELEMEN, *Az Isteni színjátékról műfajelméleti szempontból*, i.m., 76.

⁵² FRYE, Northrop, *A kritikai anatómiája, Négy esszé*, Bp., Helikon Kiadó, 1998, 272.

⁵³ Babits ugyanígy, Dante művének szintén több jelentésréteget tulajdonít: „A szó szerinti jelentésen kívül, amely egy fantasztikus vízió leírása, van egy történeti, azaz életrajzi és politikai jelentése. S emögött még egy harmadik, titkos és szimbolikus jelentése.” EIT, 132.

valósulhatnak meg, hogy a mű kanonizált alkotói éppen – Dante alakjaihoz hasonlóan – egyediségükben, egyszerűségükben nőnek túl önmagukon és műveiken, szimbolikus létük által hozhatják létre a teljes mű szimbolikus interpretációját; „az allegoria in factis a kimondhatatlan kimondását rábízza magukra a dolgokra, melyek jel-mivoltukban [...] képesek kifejezni a spirituális jelentést”.⁵⁴ Ilyen módon mindkét mű egyben reprezentálja is saját szimbolikus jelentését;⁵⁵ Dante művében ez a szimbolikus jelentés a történeti „valós” alakok ábrázolására és a műegész konnotációs rétegeire érvényes, míg a *Színjáték* egyéb elemei – numerológia, térbeliség, állatok – megtartják allegorikus vonásukat. Babits esetében pedig a gadameri szimbólum-értelmezés alapján, amely e trópussal kapcsolatban elveti az önkényes jellétesítést, utólagos hozzárendelés lehetőségét, és a látható és láthatatlan összefüggésének előfeltételezettségét és a két összetartozó elem egyesítésének mozzanatát emeli ki,⁵⁶ az irodalomtörténet szimbolikus-volta válik egyértelművé. „A szimbólum fogalmában [...] megszólal egy metafizikai háttér is, melytől az allegória retorikai használata teljesen mentes. Lehetőség van arra, hogy az érzékitől elvezettessünk az istenihez”.⁵⁷ És szinte már nem is meglepő módon Babits Dante-értelmezése – és ne feledjük, egyben mindig önértelmezése is – szintén a „való” élet szimbolikussá formálásához érkezik: „Nála minden a forró, egyéni életből indul ki, s a költő lelkében gazdagodik föl magasabb és szellemibb jelentésekkel. Ez a költészet nem allegorikus, hanem szimbolikus. [...] *mindenki, akit ismert, sőt, akiről hallott vagy olvasott, része lesz, túl e fizikai univerzumon, egy nagyobb és szellemibb univerzumnak is, melyet a költő lelke az élet anyagából épít az Élet fölé.*”⁵⁸ (kiemelés V.B.)

Dante és Babits elbeszélője egyaránt a holtak panteonjában tesz alapos látogatást, mely Danténál közvetlenül az utazás közismert toposzának segítségével zajlik, mely többféle módon ismétli (és ellenpontozza) két szereplőjének utazását, Vergilius

⁵⁴ KELEMEN, *Az allegória poétikája, i.m.*, 33.

⁵⁵ „A szimbólum [...] jelentése révén nem vonatkozik egy másik jelentésre, hanem saját érzéki létének van „jelentése”.” GADAMER, Hans Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat Kiadó, 1984, 71.

⁵⁶ Tovább pontosítva a fogalmat: „a szimbolikus olyan létezést jelent, [amely] az eszmény és a jelenség belső egységét jelenti, mely a műalkotás sajátos jellemzője. Az allegorikus viszont csak értelmezés révén teszi lehetővé, hogy ilyen jelentéstartalmú egység jöjjön létre.” „A forma és a lényeg össze nem illése lényeges marad a szimbólum számára, amennyiben jelentése révén túlmutat az érzékelhetőségen. Ebből ered az a lebegés, az az ingadozás a forma és a lényeg között, mely a szimbólumot jellemzi; ez az össze nem illés nyilvánvalóan annál erősebb, minél homályosabb és jelentésgazdagabb a szimbólum, s annál csekélyebb, minél inkább áthatja a formát a jelentés”. GADAMER, *i.m.*, 71.; 74.

⁵⁷ *I.m.*, uo.

⁵⁸ BABITS, *Dante élete, i.m.*, 25.

Aeneasét és Odüsszeuszét. Ám Dante útja „nem földi utazás. Eksztatikus túlvilági út az, mint régi barátok jámbor víziói. [...] Dante mégsem jámbor szerzetesek nyomait követi, s nem valamely önsanyargató hisztériás szentet választ kalauzul. Nem – hanem Vergiliust.” (EIT, 131.) Babits paptanára, Timár Virgil is Vergiliust követi inkább középkori szentek helyett, a „jámbor” Aeneas szimbolikusan értelmezett bolyongása, az emberi lélek viszontagságai, a földi szenvedélyek kísértései az öreg Virgil lelki vívódásait metaforizálják. Odüsszeusz és Aeneas ellentétes útja kétféle kognitív modellként értelmezhető, Odüsszeusz „a megismerés rabja”, aki „az új ismeretek felhalmozását a szubjektum-objektum relációjában végzi el: mintegy „bekebelezi” az újdonságot, de nem válik érintetté általa.”⁵⁹ Babits is meglátja ugyanezt a kognitív irányt: „[e]lemekkel küzdeni nem oly nyomasztó, mint egymással és saját magunkkal;” (EIT, 24.),⁶⁰ az eposz zárata így nem is adhat megnyugvást, a bomlasztó erők újra útra kényszerítik majd a hőst, mert „az igazi ellenség benne magában van”. (EIT, 25.) Babits az *Iliász*hoz viszonyítva sokkal kevesebbre értékeli az *Odüsszeiát*, a főhős és a szerkezet „hiányait” rója föl;⁶¹ az *Aeneis*ről viszont a teljes méltatás hangján szól. Odüsszeusszal szemben Aeneas tapasztalatait a megértés, interiorizáció, önmegismerés jellemzi. „Megértése egyúttal önmaga megértése felé is vezet, ami a „horizontális” tapasztalati valóságot vertikális, metaforikusan szólva: erkölcsi útba fordítja át.”⁶² Ez a fajta megismerés, útkeresés és -találás pedig az *Isteni Színjáték* kettős (konkrét és metaforikus) útjában megismétlődik, s tulajdonképpen Babits regényeiben (*Timár Virgil fia, Halálfiái*), Dante-fordításában és irodalomtörténetében is újra és újra megismétlődik. Az *európai irodalom történetében* az utazás-metafora képei ugyan csak elszórtan, alkalomszerűen jelennek meg, de a mű egészének *túlvilági útként* való értelmezése lehetséges.

Dante és Babits művében egyaránt lényegessé válik élet és élet utáni állapot viszonya, az alakok halál utáni pozíciójának elrendezése; egy személy élet-, történelem-, történetbeli helyét, létének értelmét csakis halála után nyerheti el. Ezért is okoz

⁵⁹ HOFFMANN Béla, *Határon innen és túl, az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései*, Helikon, 2001/2-3. 375.

⁶⁰ A tapasztalás interiorizálásának hiányaként értelmezhetjük a következőket is: „Nem elég a tenger szörnyeivel megbirkózni, le kell verni a hazai zavart is, [...] De ez is olyan valami, mint az elemekkel való harc. Itt nincs szó indulatról, mint az *Iliász*-ban. Itt észről van szó, mely hidegen és „leleményesen” számítja ki, hogyan lehetne a Küklópszot vagy a Szkülát, a vihart vagy a kérők hadát ártalmatlanná tenni. [...] Ez mind az ész dolga.” EIT, 24.

⁶¹ „Az *Iliász* nagyvonalúsága és egysége hiányzik itt. Az *Odüsszeia* szétesik. [...] Hiányzik a magas költői dikció is. A nagy hasonlatok száma lecsökken.” EIT, 25.

⁶² HOFFMANN, *i.m.*, uo.

különös problémát Babits esetében a még élő (vagy éppen csak eltávozott) alakok helyének kijelölése. Ebből a szempontból természetesen a dantei fikció jellege, közege miatt a *Commedia* narrációja sokkal profetikusabb,⁶³ a nyugatos szerző a mű előrehaladtával egyre óvatosabb a jóslatok terén, ami érthető is, hiszen Danténál – a fikció szerint – az isteni rendezőelv jelöli ki a lelkek túlvilági helyét, Babits művében pedig az elbeszélőnek kell rendelkeznie a sorsok kiteljesedéséről. A halál előtti és halál utáni lét együttesen alkot teljességet mindkét műben, Dante esetében a kiteljesedés a végpont felől indul, a lelkekkel a túlvilágon találkozik a befogadó, de földi történetüket ismeri meg. Öröklétük (helyzete) életükből, tetteikből (összegéből) ered; szavaikban és gesztusaikban földi életükből megőrzött jellemük marad meg, vagyis individuumuk egy része.⁶⁴ A lelkek halál utáni állapota tehát földi létük folytatása, kiteljesedése, „életük pedig a halál utáni állapot előképe, prefigurációja, *figurája*”.⁶⁵ Babitsnál természetesen semmilyen konkrét halál utáni találkozásra nincs szó, mindez csupán metaforikusan érthető a befogadás folyamatára, ennek ellenére alakjainak sorsa mégiscsak saját haláluk bekövetkeztével, és műveik továbbélésével, utókorra tett hatásával válhat teljessé; lényük, szubjektumuk lényege – a babitsi műalkotás-felfogás ontológiája alapján – megformált szavaikba, műalkotásaikba íródik át, objektívalódik, s a művek nyomszerű(ség)(sődés)e, írás-volta teszi lehetővé, hogy jellemüknek néhány vonása megőrződjék; műveiknek, életművüknek kanonikus pozíciója „engedi” történeti létük, életük elbeszélését. Ilyen értelemben az irodalom, az irodalmi műalkotás (és kanonikus helye) akár túlvilágként is értelmezhető, mely mégis ezer szállal kötődik az élethez. „[A] Túlvilág [...] nem valami élettől idegen képzelet üres fantazmagóriája. Ellenkezőleg: maga az Élet ez, fölfokozva, sűrítve, mélyítve és megmagasítva, egy másik regiszterben, ennek az innenső, földi világnak hangjaival, képeivel, sőt szagaival és illataival teli, eseményeivel és alakjaival. Ez a fantasztikum az Élet anyagából van szöve, és az Életet jelenti”.⁶⁶

⁶³ „Ha egy jelenbeli eseményt történeti eseményként írunk le, akkor a későbbi esemény, melynek fényében az előzőt kellene értenünk, szükségképpen a jövőbe esik, s az elbeszélés próféciaivá válik. A szakrális történelemnek éppen ez a jellemzője, hiszen ismertnek tételezi a jövőbeli végállapotot (a figurális viszonyon belül a beteljesülést), amely a megtörtént események értelmét foglalja magában.” KELEMEN, *Az allegória poétikája, i.m.*, 34-35.

⁶⁴ „Dante tehát áttemelte a földi történetiséget a magateremtette túlvilágba; elhunytjai ugyan kihullottak a földi jelenből és forgandóságából, de az emlékezés és a földi élet iránt érzett igen erős vágyódás olyannyira hatalmában tartja őket, hogy teljesen ez lepi el a túlvilági tájat”. AUERBACH, *Farinata és Cavalcante i.m.*, 190.

⁶⁵ KELEMEN, *Az allegória poétikája, i.m.*, 35.

⁶⁶ BABITS, *Dante élete, i.m.*, 67.

A halandó történeti és halhatatlan metafizikai létszférába egyaránt beírt alakok örökkévalóságát a két mű műalkotás-volta tovább erősíti; a művekbe írt, megjelenített személyek mindenképpen valamiféle örökkévalóságot nyernek annak a helynek révén, amit alkotójuk számukra kijelöl. „Dante múlhatatlan katedrális emelt a holtak emlékezetére leselkedő felejtés ellen: megírta *Isteni Színjátékát*.”⁶⁷ A holtak birodalmában bejárt út nemcsak a felejtés ellen működtetett emlékez(tet)és miatt fontos, hanem mindkét utazó saját szubjektuma felől is létfontosságúvá válik; Dante térbeli útjának önmaga üdvözülése, megtisztulása, Babits történeti utazásának pedig saját identitásának megerősítése és megtartása a tétje. Ezért van óriási jelentősége annak, hogy Dante lelkekkel folytatott párbeszédei során az együttérzés, részvét szólamai válnak uralkodóvá, ezzel emlékezete által az emberi bűn, szenvedés, bűnhődés univerzális emberévé válik; saját poétikus alteregóját megteremtve „persona narrata narrans”-ként „érzi át a kínlódók szenvedéseit, az ujjongók örvendezéseit [...], fog föl mindenféle tudományos és teológiai tanítást, emlékszik mindenre a látottakból és hallottakból – vagyis a szubjektumába zsúfolódhat bele és abban rendeződhet el szinte az egész végtelen külvilág illetve az emberi érzésvilág pszichikusan ily módon egyneműsített anyaga”.⁶⁸ Ugyanígy módon Babits érzelmi érintettsége is kiemelhető, az irodalomtörténet alakjait nem rendszerezni, katalogizálni, dokumentálni kívánja, hanem saját olvasmány-élményeire hagyatkozva megérteni „lelki fejlődésüket, sorsuk értelmét és aktualizálható személyes jelentőségét, ugyanakkor újrapozícionálva őket a nyugatos szempontból átértékelt [...] irodalomtörténet kozmoszában”.⁶⁹ Az irodalom halottjait, s ebben az esetben különösen (magyar vonatkozású) esszéportréira gondolunk, új paradigmába állított, eszményivé formált alakban „támasztja fel”, és mozdítja el eddigi megmerevedett kanonikus pozícióikból.

Az utazás-toposz tehát általános jelentésének megfelelően az elbeszélő szubjektum énkeresésének, a megismerés metaforájának bizonyul, a (tengeri) bolyongás pedig a lélek viszontagságait, nyugtalanságát, gyötrő szenvedélyeit jelentheti, ahogy erre már utaltunk. „Dante kereső útjának emberi jellegét az a tény alapozza meg, hogy képtelen megbirkózni, még csak szembe nézni is a szörnyetegekkel, amelyek a kezdetkor elébe kerülnek: így kereső útja azzal kezdődik, hogy nem vállalja a [korszakával

⁶⁷ WEINRICH, Harald, *Léthe: A felejtés művészete és kritikája*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2002, 49.

⁶⁸ KAPOSZI, *i.m.*, 311-312.

⁶⁹ MARGITTAI, *i.m.*, 226.

adekvát] konvencionális lovagi kalandot”.⁷⁰ Babits irodalomtörténete szintén nem vállalja a „konvencionális kalandot”, „korszerűtlen” összegzése „nem ahogy ma szokás” járja be az irodalom évszázadait. Az *Isteni Színjáték* az ironikus emberi szituációtól jut el az isteni látomás képéig, ezzel szemben *Az európai irodalom története* a Paradicsom felől a Pokol felé halad, egy valaha teljes és egységes európai kultúra hanyatlásának, szétforgácsolódásának folyamatát tárja fel. A két mű ellentétessége a tér-időszerkezet inverz viszonyában is felfedezhető, Babits kijelölt, „mozdulatlan” térszerkezetére az idő dinamizmusa épül, míg Dante túlvilági aeternitása a zárándok folyamatos térbeli mozgásának tart biztos alapot. Mindezen ellentétes irányokon, mozgásokon túl azonban a két mű belső intencióiban, szintézisreemtő igényében, a tökéletességhez való visszatérés gondolatában és vágyában mégis megegyezik.

Az *Isteni Színjáték* költője az utazás, kutatás által a kimondhatatlan kimondására vállalkozik, és megpróbálja megragadni azokat az emberi érzéseket, amelyek alig-alig jutnak el az emberi tudatig, hisz nincsenek rá megfelelő szavak; ez egyben azt is jelenti, hogy a sok helyen hajóval, csónakkal megtett út nemcsak a tudat utazását, hanem az írásmű artikulálódását, létrejöttét is jelentheti. A mű ugyanakkor „emlékeztet arra is, hogy a tudat mélyére leszálló utazó csak úgy térhet vissza, csak úgy adhatja át tudását embertársainak, ha nem szakad ki abból a valóságból, amelyben ők gyökereznek”.⁷¹ Dante művének értelmezői számos esetben kiemelik az utazás-motívum jelentőségét, s ezt szinte minden alkalommal az Odüsszeusz-jelenet értelmezése kapcsán teszik. Az alvilágjárás homéroszi, vergiliusi előzményein, hipotextusain keresztül nyeri el Dante túlvilági útja irodalomtörténeti kontextusát, aki már teljes egészében az alvilágba, túlvilágba helyezi művének cselekményét. Odüsszeusz alakjában és Dante által átirrt történetében a legtöbb értelmezés⁷² a szerző fordított tükörcépét, ellentétes előjelű öninterpretációját, a „dantei utazás antik ellenpontját” látja. „Odüsszeuszhoz hasonlóan Dante is kalandor, aki ismeretlen utakon jár, olyan tájakra kalandozik, amiket még nem látott halandó, s a legnehezebb, legtávolibb célokat kísérli meg elérni. De [...] Odüsszeusz saját feje szerint, saját kockázatára vág bele a tiltott kalandba; Dante

⁷⁰ FRYE, *i.m.*, 274-275.

⁷¹ ELIOT, Thomas Stearns, *Mit jelent nekem Dante?* = *Uő, Káosz a rendben*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 419.

⁷² Vö. KELEMEN, *Az Isteni színjátékról műfajelméleti szempontból*, *i.m.*; PADOAN, Giorgio, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*, Helikon, 2001/2-3. FRECCERO, *Dante: Odüsszeusza: az eposztól a regény felé*, *i.m.*; BÁN Imre, *Dante Ulyxese* = *Uő, Dante-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.

magasabb erőkre hagyatkozik.”⁷³ Odüsszeusz alakja tehát öninterpretációként, de a középkori költő által átírt, krisztusi kegyelem mozzanatával „kiegészülő” jelenet még ezen is túl önreferenciális, morális példázatként is olvasható. Mindebből számunkra a Babits-művel való összevetésben az öninterpretáció gesztusa tűnik jelentősnek. Dantéhoz hasonlóan Babits is kiemelt hősein keresztül értelmezi önmagát, kedvelt alkotóiba saját alakját, vonásait rajzolja bele, saját esztétikai, irodalmi, etikai nézeteit társítja személyükhöz, ahogy például Dante alakjával is teszi.

Babits a világirodalom (egységes) áramlásának érzékeltetésére sok esetben a folyón, tengeren hajózás képeit használja. Nála az utazás-toposz legismertebb képe a világítótorony-metaphora, amely az irodalomtörténet legkiemelkedőbb alkotóira vonatkozik, akik térben és időben egyaránt utat mutatnak akár több század távlatából, akár az egységes szellem pislákolásának, a szellemi sötétség korszakaiban is. A világítótorony nemcsak viszonyítási pont, útmutató, hanem a torony tükrének visszaverődésében megerősödik minden „fény”, „hogy beragyogja az idők tengerét”. (EIT, 67.) Az alkotó sok esetben a hullámzó tenger hajósa, ahogy Thomas Gray is, aki „voltaképp tajtékos pindari tengerek hajósának indult. De szívesen evez be a szelíd elégia halkán kanyargó folyójába, ahonnan az élet és természet otthonos partjait láthatja”. (EIT, 213.) A hajózás képei olykor még a fejezetcímekben is megjelennek: *Tovább a hajóval, Alexandria felé, A haladás hullámhegyén*, és a hajóúthoz kapcsolódó számos metafora felbukkan az irodalomtörténet lapjain: hullám, folyam, hajótörött, kikötő, kikötés, sziget.⁷⁴ A megtett út a visszatekintés látványa által is jelentékeny, a madártávlatból áttekintett hegy-csúcsok évszázadai, vagy a völgyben, alacsonyabb-magasabb hegyek között bolyongó elbeszélő nézőpontjának helyzetére, a vándor pozíciójának kettősségére hívja fel a figyelmet a két rész határán. Az utazás megismerésként, irodalmi recepcióként való azonosítása explicite is megtörténik a Montaigne-ről írt sorokban, aki betegsége miatt csak csodálhatta a tevékeny, folyton utazó embereket: „De maga csak könyvember maradt, s élete nagy részét kastélyába zárkózva könyvei között töltötte. Azonban az olvasás is egy neme az utazásnak, s egy mód arra, hogy a dolgokat még több oldalról, rég halott emberek szemével is lássuk”. (EIT, 160.)

⁷³ Borges idézi August Rüegg gondolatát, BORGES, Jorge Luis, *Kilenc Dante-tanulmány*, Holmi, 1994/7. 957.

⁷⁴ Pl.: „a kor már közel volt a Schopenhauer megértéséhez. A Nihil tengere ásított mindenfelé: hacsak nincs maga a művészet, mint egy sziget, ahol ki lehet kötni. Ahonnan gyönyörködve lehet nézni a legszörnyűbb hullámokat...”; „A felszínen csillogó hullám nem ismeri a mélység csodáit és szörnyeit.” EIT, 356.; 243.

A minden korszakban kedvelt utazás-téma kimeríthetetlen lehetőségeket kínál az alkotók számára, a toposzhoz társuló jelentések eredményezik, hogy az ezzel a fikciós elemmel élő műalkotások gyakran az általánosság, teljesség, egyetemesség, tehát a katolicitás hordozói. Babits Dante művének éppen ezeket a vonásait, egységességét tartja fontosnak és emeli ki egy olyan korszakban (két világháború között), amelyben kifejezetten ezeknek a közös, európai értékeknek felszámolása, felszámolódása fenyeget. A *Commediában* „[a] mai olaszok nemhiába látják [...] az olasz egység első apostolát; s számunkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk,⁷⁵ különösen érdekes nyomon követni ennek az egységgondolatnak fokról fokra való hódítását e nagy középkori lélekben”.⁷⁶ A *Purgatórium* megjelenésének (1920) előszavához írt sorokból az is kiderül, hogy nemcsak a hatalmas mű szakmai kihívásai vezették a középkori költőhöz, nemcsak Szász Károly fordítását kívánta felülmúlni, nemcsak Péterfy szavaira kívánt rációfolni, aki szerint Dante nem adható vissza idegen nyelven, hanem a műfordítást az egységes szellem kiterjesztésének és az életről, nemzeti és európai kultúrához tartozásról szóló vallomásnak tekintette: „[m]inden műfordításkötet [...] vallomás az író nemzetéhez-tartozása mellett; bár vallomás egyúttal a nagy nemzetközi kultúra egysége mellett is, az Emberiség hitvallása mellett”.⁷⁷

Dante és Babits tárgyalt műveinek máig problematikus és lezáratlan műfaji megközelítéseiben, értelmezéseiben egyaránt az eposz és a regény jegyei nyújtották a legtöbb lehetőséget; mindemellett sem a *Commedia*, sem *Az európai irodalom története* nem engedelmeskedik teljes egészében e két nagyepikai műfaj egyikének sem, „végső” műfaji értelmezésük nem végezhető el csupán e két műfaj jellemzőinek segítségével, de még e két narratív szerkezet közötti átmenetnek sem tarthatjuk őket. A műfaji besorolásnál mindkét alkotás esetében a művek líraiságának, az elbeszélő személyek szubjektivitásának hangsúlyozása is előtérbe kerül, így a már említett epikus szerkezeteken túl egyéb, az elbeszélő szubjektivitását jobban előtérbe helyező megközelítésekre is lehetőség nyílik. Az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatban elvégzett műfaji vizsgálat „eredményei” összecsengnek azzal a három kísérlettel, melyet Babits művével kapcsolatban tettünk az előző fejezetekben, így Dante művének vizsgálatával és a két

⁷⁵ Babits saját morálisan devalválódott korának kiútját a katolicitás egyetemességében látja: „A katolicizmus előnye az irodalomban, hogy nem tagad sem egyént, sem hagyományt. Az egyetlen élő és nemzetközi közösség, mely a régi és örök erkölcs alapján átfogja még a világot.” EIT, 475.

⁷⁶ BABITS, *Dante élete*, i.m., 59-60.

⁷⁷ BABITS, *Dante: Isteni Színjáték*, i.m., 569.

mű összevetésével tulajdonképpen a Babits-mű műfaji szintézisét is elvégeztük. Amennyiben a két főalak, elbeszélő alak jelentőségét hangsúlyozzuk, akik látszólag csupán arra szolgálnak, hogy összekapcsolják „az arcok és a képek mérhetetlen sorát, s aki[k] inkább passzív, mintsem tevékeny magatartást tanúsít[anak]”,⁷⁸ azonban vállalkozásuknak, utazásuknak valójában identifikáló tétje van, így tehát a két mű belső intencióit is közös pontokban jelölhetjük ki, amelyeknek „egybeesését” Babits Dantéről mondott szavai igazolhatják: „korának minden tudását *ő is* átszűrve lelkén, egységes világképpé, művészi és enciklopédikus egészbe foglalja”.⁷⁹ (kiemelés V.B.) A vizsgált művekkel kapcsolatban a személyes énmeghatározás jelentősége, és az elbeszélő számára kaotikus világban egy/a rend(szer), szintézis megteremtésének igénye, az interiorizált és a mű által interiorizálódó értékek műalkotássá artikulálása tűnnek a leglényegesebb közös vonásoknak, amelyek leginkább a művek szimbolikus (allegorikus), metafizikai – Dante esetében a középkori világképből levezetett túlvilági rendszeren (is) túlmutató – jelentésrétegeiben valósulnak meg. A holtak – akik a történelmi létben betöltött szerepük, szimbolikus, „jelentéses” életük miatt nagyon is élők – panoptikumában tett utazás, s e motívum lehetőségeinek teljes (Dante), vagy jelzésszerű (Babits) kihasználása szintén egy közös olvasat lehetőségét kínálja.

⁷⁸ SCHELLING, *i.m.*, 29.

⁷⁹ BABITS, *Dante élete, i.m.*, 39.

MELLÉKLET

A Swifthez kapcsolódó szerzők táblázata

A Swifthez kapcsolódó szerzők sokszor egymással is kapcsolatban állnak, ezt a színes mezők jelzik. Látható, hogy a swifti „sorozatnak” mindössze három tagja – Carlyle, Schopenhauer, Butler – nem kerül kapcsolatba a láncolat többi tagjával. Ellenben Voltaire három másik taggal – Lukianosz, Lafontaine, Lessing – is összeköttetésben áll. Többen pedig egy vagy két másik alkotóval „tartanak” kapcsolatot Swift „ismerősei” közül.

Arisztophanész	Lukianosz	Lukianosz	Voltaire	Defoe	Addison, Steele	Voltaire	Lessing	Goethe	Carlyle	Poe	Schopenhauer	Thackeray	Butler
Lukianosz Rabelais Racine Platen Heine Arany Shaw	Arisztophanész Voltaire	Voltaire Lessing Wieland ¹	Balthasar Gracian Rousseau Poe	Dickens Thackeray	Lukianosz Erasmus Lafontaine Gibbon Montesquieu Lessing Wieland	Vergilius Martialis Shakespeare Gottsched Lafontaine Diderot Voltaire Goldoni Richardson Winckelmann Goethe Schiller	Pindarosz Aiszkhülosz Eurpidész Dante Marlowe Shakespeare Beaumont chais Lessing Schiller Sainte-Beuve Kármán Wordsworth Coleridge Byron Kleist ²	Blake Browning Meredith Bunyan	Defoe Bürger De Quincey Mérimée Hoffmann Baudelaire Fitzgerald Mallarmé	Ágoston Baltasar Gracian Calderón Lope de Vega Baudelaire Nietzsche	Addison Bunyan Dickens Irving Fielding Stendhal Balzac	–	

¹ A színekkel összekapcsolt alkotók a hálózat további alakulását mutatják: a Swifthez kapcsolt alkotók további kapcsolatainak kötődését.

² Továbbá: Lamartine, Browning, Madách, Keller, Ibsen, Mörke, George

Bibliográfia

Felhasznált és hivatkozott irodalom

- ABBOTT, H. Porter, *Önéletírás, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*, Helikon, 2002/3.
- ANGYALOSI Gergely, *Auctor redivivus = Uő, Romtalanítás, Kritikák, esszék, tanulmányok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2004.
- ANKERSMIT, Frank R., *Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.
- ANKERSMIT, Frank R., *History and Tropology, The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley, 1994.
- *Arany János összes művei*, XV. s.a.r. SÁFRÁN Györgyi, Bp., Akadémiai Kiadó, 1975.
- ARANY János, *Zrínyi és Tasso = Arany János összes művei X*, s.a.r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai Kiadó, 1962,
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, szerk. BOLONYAI Gábor, Matúra bölcselet, Bp., PannonKlett, 1997.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- AUERBACH, Erich, *Farinata és Cavalcante = Uő, Mimézis*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1985.
- AUERBACH, Erich, *Petrus Valvomeres elfogatása = Uő, Mimézis*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1985.
- *Babits Mihály Bibliográfia*, összeáll., STAUDER Mária, VARGA Katalin, Bp., Argumentum Kiadó, Magyar Irodalom Háza, MTA Irodalomtudományi Intézete, 1998.
- BABITS Mihály, *Dante élete = Uő, Dante: Isteni színjáték*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- BABITS Mihály, *Dante: Isteni színjáték*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, kézirat, OSZK, Kézirattár, Fond III/2287.

- BABITS Mihály, *Halálfiái*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- BABITS Mihály, *Halálfiái*, s.a.r. SZÁNTÓ Gábor András, NÉMEDINÉ KISS Adrien, T. SOMOGYI Magdolna, Bp., Argumentum Kiadó, 2006.
- BABITS Mihály, *Három jellemzés*, Nyugat, 1912/4.
- BABITS Mihály, *Italia és Pannonia*, Magyar Nemzet, 1940. december 25.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933/9.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933/12.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/16.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1935/9.
- BABITS Mihály, *Stiliztika és retorika a gimnáziumban. Egy tantárgy filozófiája tanulók számára*, Nyugat, 1910/3.
- BABITS Mihály, *Timár Virgil fia*, s.a.r. SIPOS Lajos, Bp., Magyar Könyvklub, 2001.
- BAHTYIN, Mihail *Az eposz és a regény*, Literatura, 1995/4.
- BAHTYIN, Mihail, *Tér és idő a regényben = Uő, A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976.
- BALASSA Péter, *Az önéletíró Babitsról*, Jelenkor, 1984/4.
- BÁN Imre, *Dante Ulyxese = Uő, Dante-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.
- BÁRDOS László, *A megnevezett irodalomeszmény, A klasszicizmus és jelentésköre Babits esszéiben*, It, 1983/4.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.
- BENVENISTE, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- BEZECZKY Gábor, *Az irodalomtörténet mint mesemondás = Látókörök metszése, írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. ZEMPLÉNYI Ferenc, Bp., Gondolat Kiadó, 2003.
- BEZECZKY Gábor, *Kánon és trópus*, Helikon, 1998/3.
- BEZECZKY Gábor, *Miről szól a történet? = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES ANDRÁS, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
- BLACK, Max, *A metafora*, Helikon, 1990/4.
- BODNÁR György, *Babits Mihály irodalomszemlélete*, It 1984/3.
- BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris Kiadó, 2006.

- BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.
- BÓNUS Tibor, *Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, *Kilenc Dante-tanulmány*, Holmi, 1994/7.
- BRUSS, Elizabeth, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.
- BURKE, Peter, *A történelem mint társadalmi emlékezet*, Regio, 2001/1.
- CARLYLE, Thomas, *Hősökről*, Bp., N-Press, 2003.
- CARR, David, *A történelem realitása = Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1999.
- CERTEAU, Michel De, *Az írás és a történelem = Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L'Harmattan-Atelier, 2003.
- CROCE, Benedetto, *A Színjáték szerkezete és a költészet*, Helikon, 2001/2-3.
- CZIGÁNY Lóránt, *The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- DÁVIDHÁZI Péter, *A Hymnus paraklétozsi hagyománya = Uő, Per passivam resistentiam, Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum Kiadó, 1988
- DÁVIDHÁZI Péter, *A magyar irodalomtudomány Beöthy Kis-tükrében = Mesterek, tanítványok, Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1999.
- DÁVIDHÁZI Péter, *A nemzeti nagybeszélés újjászületése*, Alföld, 1998/2.
- DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése, Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche és a filozófia*, Bp., Gond Alapítvány Kiadó–Holnap Kiadó, 1999.
- DE MAN, Paul, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség = Uő, Olvasás és történelem*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás, Pompeji*, 1997/2-3.
- DE MAN, Paul, *Sartre vallomásai = Uő, Olvasás és történelem*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.

-
- DILTHEY, Wilhelm, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
 - DOBOS István, *Az én színrevitele, Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Bp., Balassi Kiadó, 2005.
 - ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1989.
 - ECO, Umberto, *A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus*, Helikon, 2001/2-3.
 - ELIOT, Thomas Stearns, *Mit jelent nekem Dante? = Uő, Káosz a rendben*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
 - EPSTEJN, Mihail, *A kötetlen műfaj törvényei*, Orpheusz, 1993/2-3.
 - FARKAS Zsolt, *Jobb kánon a Balkánon*, Holmi, 1998/8.
 - FARKAS Zsolt, *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban*, Magyar Lettre, 1997-98/tél
 - FERENCZI László, *Kosztolányi és a Modern költők*, Literatura, 1993/2.
 - FRECCERO, John, *Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé*, Helikon, 2001/2-3.
 - FRIEDENTHAL, Richard, *Goethe élete és kora*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1971.
 - FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája, Négy esszé*, Bp., Helikon Kiadó, 1998.
 - FÜLEP Lajos, *Dante = Uő, A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, II. kötet, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1974.
 - GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Osiris Kiadó, 2003.
 - GÁL István, *Babits és az angol irodalom = Uő, Babits Mihály, tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, szerk. GÁL Ágnes és GÁL Julianna, Bp., Argumentum Kiadó, 2003.
 - GELLÉRT Oszkár, *Babits Mihály könyve: Az európai irodalom története*, Nyugat, 1934/10-11.
 - GENETTE, Gérard, *A szerzői név*, Helikon, 1992/ 3-4.
 - GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1-2.
 - GILSON, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.
 - GINTLI Tibor–SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története, A kezdetektől a romantikáig*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003.
 - GOETHE, *Levelek, válogatás*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988.
 - GYÁNI Gábor, *Narrativitás és jelentésgeneráló retorikai elemek a történetírói diskurzusban = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk.

- RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat kiadói Kör – Pompeji, 2003.
- GYERGYAI Albert, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1934/14-15.
 - GYERGYAI Albert, *Katolikus költészet*, Nyugat, 1933/10-11.
 - HAJDU Péter, *Idézet az irodalomtörténetben = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. Veres András, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
 - HALÁSZ Gábor, *Babits, az esszéíró = Uő, Válogatott írásai*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1959.
 - HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarcképe*, Nyugat, 1935/8.
 - HALÁSZ GÁBOR, *Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1981.
 - HALASY-NAGY József, *A környezetelmélet*, Pro philosophia füzetek, 1999/2.
 - HEVESI András, *Babits irodalomtörténete*, Nyugat, 1936/6.
 - HOFFMANN Béla, *Határon innen és túl, az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései*, Helikon, 2001/2-3.
 - K. HORVÁTH Zsolt, *Naplók és memoárok mint „lehetséges történelmek”*, Alföld, 2000/5.
 - ILLYÉS Gyula, *Katolikus költészet*, Nyugat, 1933/7.
 - IMRE László, *Eposz és történelmi regény, Az irodalomfejlődés nemzeti paradigmájához*, Hittel, 1995/10.
 - IMRE László, *Az eposzt pótolhatónak mutató, de funkcióit csak kis mértékben átvállaló műfaj: a történelmi regény = Uő, Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Csokonai Könyvtár, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
 - IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Csokonai Könyvtár, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
 - *Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES ANDRÁS, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
 - JÓZAN Ildikó, „Az igazi apát megnevezni”, *Babits a fordításról = A „boldog Babel”*, *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2005.
 - KALLÓS Ede, *Hitvalló irodalomtörténet*, Nyugat 1934/21.
 - KÁLMÁN C. György, *Az irodalomtörténet mellékszereplőiről*, Literatura, 2003/3.
 - KÁLMÁN C. György, *A kis népek kánonjainak vizsgálata*, Helikon, 1998/3.
 - KÁLMÁN C. György, *Mint, Jelenkor*, 1997/2.

- KAPOSZI Márton, *Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései*, Magyar Filozófiai Szemle, 1996/4-5-6.
- KAPPANYOS András, *Hipertext. „A számítógép és a humán tudományok”*, Helikon, 2004/3.
- KELEMEN János, *Az allegória poétikája*, Acta Romanica, 1999.
- KELEMEN János, *Dante a XX. században*, Helikon, 2001/2-3.
- KELEMEN János, *Az Isteni Színházról műfajelméleti szempontból = Dombormű, Esszék, tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára*, szerk. BÁRDOS JUDIT, Bp., Liget Könyvek, 2001.
- KELLNER, Hans, *A Valóság legmélyebb tisztelete = Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás, Bp., L'Harmattan-Atelier, 2003.
- KENYERES Zoltán, *Babits és a metafizikus hagyomány*, Alföld, 1997/10.
- KENYERES Zoltán, *A befejezetlen múlt, Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről II*, It, 1993/3.
- KENYERES Zoltán, *Irodalom, történet, írás*, Bp., Anonymus Kiadó, 1995.
- KENYERES Zoltán, *„A kettészakadt irodalom” és „Az írástudók árulása” = Uő, Etika és esztétizmus, Tanulmányok a Nyugat koráról*, Bp., Anonymus, 2001.
- KISANTAL Tamás, *White mitológiája, Retorika, tropológia és narrativitás Hayden White történelemelméletében = Keresztéz(őd)ések, dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003.
- KISANTAL Tamás – SZEBERÉNYI Gábor, *Hayden White „hasznáról és káráról”*, Aetas, 2001/1.
- KISS SZEMÁN Róbert, *A családragény a két világháború közötti magyar irodalomban*, Vigilia, 1996/11.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, s.a.r. ILLYÉS Gyula, Bp., Révai, 1942.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kínai és japán versek*, Bp., Genius, é.n. [1932]
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők. Külföldi Antológia*, Bp., Az „Élet” irodalmi és nyomda Rt. 1914.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők*, 2.böv. kiadás, Bp., Révai, 1921.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Új költészetünk = Uő, Nyelv és lélek*, s.a.r. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

- N. KOVÁCS Tímea, *Emlékezet, identitás, történelem*, Tabula, 2000/1.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd „irodalma” = Az olvasás rejtekútjai*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Bp., Ráció Kiadó, 2007.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordulat jellege, Pozitívizmus és szellemtörténet*, Literatura, 1990/1.
- LANDOW, George P., *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore und London, Johns Hopkins University Press, 1997.
- LANDOW, George P., *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson? = <http://www.artpool.hu/hypermedia/jegyzetek.html#George>*
- LÁNG Gusztáv, *A Jónás könyve értelmezéstörténete = A megértés felé*, szerk. FÚZFA Balázs, Bp., Pont Kiadó, Savaria University Press, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *Az önéletírói paktum = Uő, Önéletírás, élettörténet, napló, Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003.
- LORENZ, Chris, *Lehetnek-e igazak a történetek? Narratívizmus, pozitívizmus és a „metaforikus fordulat” = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.
- LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető Kiadó, 1975.
- MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1995.
- MAGYARI Nándor László, *Élettörténeteink áthangolása*, Műhely, 1992/4.
- MARGITTAI Gábor, *Nyugtalan klasszikusok*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005.
- MATUSSEK, Peter, *Hypomnemata und Hypermedia. Erinnerung im Medienwechsel: die platonische Dialogtechnik und ihre digitalen Amplifikationen*, DVjS, 1998. 72. évf. különszám
- MISCH, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, 4. Bd. 2. Halfte: *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18 und 19. Jahrhunderts*, Szerk. Bernd NEUMANN, Frankfurt am Main, 1969.
- NÉMEDINÉ KISS Adrien, *Babits Mihály dantei igényű vállalkozása: a Halálfiái, Dunatáj*, 1992/4.

- NÉMEDINÉ KISS Adrien, *Az önvizsgálattól az újjászületésig (Motívumok Babits Mihály Halálfiái című regényében)*, It, 1992/3.
- NÉMETH G. Béla, *Babits: Az európai irodalom története*, Kortárs, 1997/6.
- NÉMETH G. Béla, *Babits irodalomszemléletének alakulása*, Itk, 1997/1-2.
- NÉMETH G. Béla, *Babits, a szabadító = Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985.
- NÉMETH G. Béla, *A látszatlét világa – s a kitörés kísérlete = Uő, Babits, a szabadító*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987.
- NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében = Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989.
- NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, Aetas, 1999/3.
- ODORICS Ferenc, *Trópusok az irodalomtörténet-írásban = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
- OLASZ Sándor, *Között – A családragény metamorfózisai az újabb magyar irodalomban*, Forrás, 2001/10.
- PADOAN, Giorgio, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*, Helikon, 2001/2-3.
- PEPPER, Stephen C., *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley, University of California Press, 1942.
- POSZLER György, *Egyetemes Történet – Sugalmazott Költészet (A „szellem-tudomány” változatai)*, It, 1999/1.
- POSZLER György, *Filozófia és műfajelmélet, Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1988.
- POSZLER György, *Illúzió és értelem = Uő, Eszmék – Eszmények – Nostalgiaák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989.
- POSZLER György, *Magyar glóbusz vagy európai magyarság? = Uő, Eszmék – Eszmények – Nostalgiaák*, Bp., Magvető Kiadó, 1989.
- POSZLER György, *Napnyugat Alkonya vagy Évezred Hajnala? Újhold Évkönyv*, 1989/2.
- POSZLER György, *A ”polgári eposz” diadala és hanyatlása = Uő, A regény válaszfűtjei*, Bp., Korona Nova Kiadó, 1997.

- POSZLER György, *A tanulmányíró Babitsról*, Itk, 1980/1.
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- RÁBA György, *Babits-prózából Babits-vers = Mint különös hírmondó, Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM és NPI, 1983.
- RÁBA György, *A szép hűtlenek, Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.
- RICOEUR, Paul, *Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3, A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999.
- RICOEUR, Paul, *A hármasság mimézis = Uő, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság = Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, 1., L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *A történelem és a fikció kereszteződése = Uő., Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- RICOEUR, Paul, *Történelem és retorika = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.
- RICOEUR, Paul, *A történelem írása és a múlt megjelenítése*, Műhely, 2002/1.
- ROZSNYAI Bálint, *Van-e irodalomtörténet? = Tudomány és hagyomány*, szerk. FEJÉR Ádám, SZALMA Natália, Szeged, JATE-BTK, 1993.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Dantéről filozófiai vonatkozásban, Világosság*, 1986/7. melléklet
- SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály új könyvének lapszélére*, Nyugat, 1934/12-13.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Az európai irodalom története (XIX. és XX. század)*, Nyugat, 1935/6.
- SIMANOWSKI, Roberto, *Hiperfikció*, Helikon, 2004/3.
- SINGLETON, Charles S., *Commedia – Elements of Structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- SIPOS Lajos, *Babits Mihály*, Bp., Elektra Kiadóház, 2003.
- SIPOS Lajos, *Írások Babitsról*, Budapest–Újpest, N.J.Pro Homine, 2002.

- SIPOS Lajos, *A prózaíró Babits = Uő, Új klasszicizmus felé...*, Bp., Argumentum Kiadó, 2002.
- SIPOS Lajos, *A vers mint korábbi szerephelyzetek újrainterpretációja: Jónás imája = Uő, Új klasszicizmus felé...*, Bp., Argumentum Kiadó, 2002.
- CS. SZABÓ László, *Babits Európai irodalomtörténete*, Századunk, 1934.
- H. SZÁSZ Anna Mária, *A 20. századi családtörténeti regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1982.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Egy műfaj kockázatai*, Alföld, 2002/2.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselemétéről*, Literatura, 1990/1.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok hiábavalósága = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonysága = Uő, Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A regény amint írja önmagát*, Bp., Tankönyvkiadó, 1980.
- SZERB Antal, *Újklasszicizmus? = Uő, Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák I.*, s.a.r. PAPP Csaba, Bp., Magvető, 2002.
- SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető Kiadó, 1994.
- SZILÁGYI Márton, *Kritika és irodalomtörténet, = Az újraértett hagyomány*, szerk. KERSZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, Alföld Szerkesztősége, 1996.
- SZILI József, *A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja*, Helikon, 1998/3.
- SZOLLÁTH Dávid, *A kánonalkotás és az etikai önformálás változatai Lukács György harmincas-negyvenes évekbeli munkásságában = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2004.
- SZTOJÁN, Vujicsics, *Kosztolányi és a modern szerb költészet*, Literatura, 1987/1988/1-2.
- TAINÉ, Hyppolite, *Az angol irodalom története, Bevezető = A modern irodalomtudomány kialakulása, szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001.

- TAKÁTS József, *Megfigyelt megfigyelők = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. Kovács Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat kiadói Kör – Pompeji, 2003.
- TASSO, Torquato, *A megszabadított Jeruzsálem*, ford. HÁRS Ernő, Bp., Orpheusz, 1995.
- THOMKA Beáta, *Beszél egy hang, Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat, Kiadó, 2001.
- THOMKA Beáta, *Elbeszélés, poétika, historiográfia = Irodalomelmélet az ezredvégen*, szerk. ÁRMEÁN Ottília, FRIED István, ODORICS Ferenc, Bp-Szeged, Gondolat Kiadó Kör–Pompeji, 2002.
- THOMKA Beáta, *Elbeszélő versus szerző = Uő., Prózai archívum*, Bp., Kijárat Kiadó, 2007.
- TOLDY Ferenc, *Aesthetikai levelek Vörösmarty epicus munkáiról (1826-27) = Toldy Ferenc kritikai berke. 1826-1836*. Bp., 1874.
- TOLDY Ferenc, *Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról*, Figyelmező, 1839/21.
- TURÓCZI-TROSTLER József, *Babits és az európai irodalom története*, Nyugat, 1935/10.
- S. VARGA Pál, *A pásztortűz lángja, Az eposz és a regény őrségváltásának néhány vonása a magyar irodalomban*, Hittel, 1999/7.
- Z. VARGA Zoltán, *Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése*, Helikon, 2002/3.
- Z. VARGA Zoltán, *Önéletírás-olvasás*, Jelenkor, 2000/1.
- VERES András, *Új magyar irodalmi kánon?* Buksz, 1993/3.
- VERGILIUS, Maro, *Aeneis*, ford. KARTAL Zsuzsa, Bp., Eötvös J. Kvk., 1995.
- VERGILIUS, Maro, *Aeneis*, ford. LAKATOS István, Bp., Európa Könyvkiadó, 1962.
- VEYNE, Paul, *Sem, tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények = Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000.
- *Világirodalom*, főszerk. PÁL József, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.
- WEINRICH, Harald, *Léthé: A felejtés művészete és kritikája*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2002.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950. II. The Romantic Age*, London, 1961.
- WHITE, Hayden, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimor – London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

- WHITE, Hayden, *A történelem poétikája*, Aetas, 2001/1.
- WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.
- ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra hírmondója*, Jelenkor, 1991/10.

Tartalomjegyzék

Bevezetés – „ <i>Nem ahogy ma szokás</i> ”	1
1. Az európai irodalom történetének tér- és időszerkezete	9
1.1. Az elbeszélés tere	10
1.1.1. „ <i>Hősökről és apostolokról</i> ” – a kanonikus Babits	14
1.1.2. „Az eszmék világa” – Babits szemléletének ismeretelméleti háttere	24
1.2. Az elbeszélés ideje	30
2. Az európai irodalom történetének elbeszélője	41
3. Nagyepikai elbeszélőszerkezetek	54
3.1. Az európai irodalom története mint (nemzeti) eposz	57
3.2. Az európai irodalom története mint családrégény	77
3.2.1. Pozitivizmus, szellemtörténet	96
3.3. Az európai irodalom története mint mémoire, önvallomás	114
(4. Az európai irodalom történetének (fő)hősei	129
4.1. „Az olümposzi virágkertészet”	135
4.2. „A haladás hullámhegyén” – a modern jelentéseiről	146
4.3. Magyar, nemzeti, világirodalmi	152
4.4. „A túlvilági út”	159
Melléklet	180
Bibliográfia	181

A disszertáció elkészítéséhez nyújtott segítségért köszönettel tartozom

Dr. Kenyeres Zoltán,
Dr. Schein Gábor,
Dr. Sipos Lajos tanár uraknak,
továbbá férjemnek, Szilágyi Péternek.