

## NEHÉZ IDŐBEN

De jó is hinni most az erős Istenben,  
Szent bizonyossággal, örök rendületlen,  
Tudni, hogy mindig az ő szeme vigyáz ránk  
Ha százszor a halál utain is járnánk.  
S akaratja nélkül – világokon végig, –  
Semmmisem történik!

De jó is tudni most bizonyos igazra:  
Hogy igaz ügyünket Isten oltalmazza.  
Ha el is taposnák ideig-óráig:  
Bukása a gyászból diadallá válik,  
Nem árt neki semmi, napfénye kilángol,  
Minden éjszakából!

De jó is hinni most és bízni magunkban  
Tudni, hogy lesz jövőnk, mert hivatásunk van  
Jövendő századok békés versenyében! ...  
S hogy szám vagyunk Isten nagy számvetésében.  
Hogy szüksége lesz még – próbásabb napokba' –  
Ránk, hű magyarokra!

– Isten, ki gyakorta lehajoltál hozzánk,  
Magyarok Istene, most vigyázz nagyon ránk,  
Halálok viharos örvénye kerülget,  
S rokonunk, barátunk senkink Te kívüléd!  
Légy velünk, hogy bizvást nézhessünk előre:  
Az örök jövőbe!

(Temesvár)

*Szabolcska Mihály*

## ZÁSZLÓSZENTELEÉS

Zászló! – Valaha, nem is olyan rég  
Zord harci jelvényt jelentett e szó,  
Dobpergést és trombitaharsogást  
Idézett a kibontott lobogó.  
Nyomában villámlottak fegyverek,  
Előtte járt a halál szaporán,  
Selyméből rostát vertek a golyók,  
S lengett idegen várak bús fokán.

Ez volt a zászló – nem is olyan rég.  
S ti tudjátok, a zászlóalj mi volt:  
Gyilkolni és halni kész kis csapat,  
Csak hogy a zászlót ne szennyezze folt.  
Ti tudjátok, a lobogó mi volt.  
Mentetek vele a világon át,  
Mígnem eljött a végső tél s belepte  
Világjáró bakancsotok nyomát.

Azt a zászlót ne keressétek már,

Ki tudja, hol van már a hó alatt!  
Új zászló leng most itt közöttetek,  
Senki ellen, – csak magatok miatt.  
Olyan, mint a testté vált áhitat,  
Mint lelketek szárnyas, égi része,  
Se dob, se kürt, se katonabanda –  
Csak ének a kíséző zenéje,

Ez a zászló nem fog lobogni már  
Se vár fokán, se sáncárok felett.  
Egyet jelent: a gyűlölet erős,  
De mégis erősebb a szeretet.  
Egyet jelent: míg zimankós idő jár,  
És köröskörül felleget az ég,  
Alatta dolgozik s imádkozik,  
S dalol, dalol egy zászlóaljnyi nép.  
Kolozsvár, 1926, október 28.

*Reményik Sándor*

## AZ INTELLEKTUÁLIS KÖLTŐ

A magyar költészet nagy kora talán egyik irodalom felé sem fordult olyan kinyitott szívvel, mint a távoli Anglia költészete felé, melyhez még fel nem derített analógiák vonzották. Byron, Scott, Shelley, Moore, Dickens hatása a magyar 19. században sokkal valóságosabb, semmint francia vagy német kortársaiké; különösen azért, hogy Arany János, régibb irodalmunk legtanultabb költője, a vele rokon angol romantikához fordult legszívesebben mintáért és buzdításért. A nagy generációt követő nemzedékek mintha elvesztették volna az Angliába vezető, vagy Angliából vezető utakat. Az angol líra is jelentéktelenebb lett a romantikus nemzedék letűnte után, később pedig a francia szimbolizmus diadalmas felcsillagzása magára vont minden tekintetet, mely túlnézett a magyar határokon. A ma élő költők közül mindössze kettő (igaz, hogy a legjavából) engedte áthullámozni versein az új angol líra méltóságát, fáradt páthosát: Babits Mihály és Tóth Árpád. Tóth Árpád Keats ódáinak érett gyümölcsös édességét ízlelte és Wilde jó verseinek finomságát; Babits Mihály fiatalságának tanulékony és szomjajólthatatlan intellektualitásával küzdött a „nehéz“ angol költők, Browning és Swinburne új dalaival.

A magyar irodalom strukturális képét, mint ismeretes, az teszi különösen érdekessé, hogy az európai szellem valamennyi mozdulása valamiképp továbbrezeg benne. Így, lényegére összeszűkítve, mégis lényegének totalitásában él, mint a csöpp mozifilm a mozivászon egész élete, az angol 19. század egyik nagy szellemi áramlata Babits Mihály költészetében. Arra a később egész Európára átcsapó áramlatra gondolunk, melynek kezdetét a prerafaeliták és Swinburne neve jelöli.

Irodalmi hatás nincsen bizonyos belső analógia nélkül; hiszen a hatás legszebb esete az, amikor az egyik költő a másikat ráeszmélteti eddig öntudatlanul rejlő képességeire, érzéseire, ritmusaira és amikor példája által felbátorítja, hogy napvilágra engedje kiérni az új ritmusokat. Ez a viszony Babits és az angolok között is. A belső rokonság – elsősorban költészetüknek intellektuális voltában áll. Ma már kezdünk mosolyogni a romantikus művészetelmélet „szent örület“ theóriáin, már nem követeljük meg a költőtől, hogy gyermek legyen, aki játszó ösztönösséggel teremt maga sem tudja mit; hogy olyan spontánul törjön ki dala az ihletettségből, mint a könnyek és a kacaj; hogy felejtse el mind, amit tanult, sőt amit az ősei tanultak és lássa a világot a Rousseau-i őseber „romlatlan“ szemével; nem akarjuk, hogy az imbecillitásig eredeti, spontán és őszinte legyen, mert láttuk az impresszionizmus vallomásoskodó érzés-kufárságaiban és az expresszionizmus kínosan gyártott eksztázisában, hogy mily torz karikatúrákig vezet el a vitalisztikus esztétika. Az emberi léleknek nem természete, hogy spontán és őszinte legyen, a Lélek is, ez az „animula frigida, nudula“, rejtőzködő, öltözködő természetű, mint a test és a lélek legszebb, legangyalibb ruhája a Szellem, az intellektus.

Ép ezért az intellektuális élményt, a gundolfi „Bildungserlebnis“-t nem szabad kevesebbre becsülni, mint bármily más, lélekben valóságos élményt. A költői alkotás értékét a tudatosság sem csökkentheti; ha alkotásának öntudatlan volta tenné nagygyá a költőt, akkor csak a primitív népektől várhatnánk valami újat a lírában, valami lírai jazzbandet. A romantizáló esztétika hibája ott volt, hogy a tudatosságot összetévesztette a lélekben álsággal. Itt két különböző ellentétpárról van szó: a tudatos és ösztönös, továbbá a lélekben álságos és lélekben valóságos antithézisei. Lehet valami lelki megnyilatkozás, pl. egy vers, teljesen ösztönös alkotás és mégis lélekben hamis, felfúj, nagyzó, halálról beszélő, ahol csak fejfájásról van szó, sőt épen az egészen

ösztönös, elengedett, u. n. automatikus írásnál forog fenn a lélekben-hamisság legnagyobb veszedelme. (L. Seillière: *Le Mal romantique* bev.) Lehet viszont egy vers teljesen tudatos, kiszámított alkotás, melynek mégis minden sorát a lelki élet ömlő valósága tölti el, példa rá Baudelaire *Harmonie du Soir*-ja.

Az angol költők voltak az elsők, akik mindezt felismerték és a 19. század zseni-kultusza közepén; támadtva és meg nem értve, tudatos és tanult költészetet mertek produkálni: Browning rászabadította a lírára a kor világnézeti harcait, viaskodó problémáit, nehéz és fájdalmas gondolati gazdagságát, a szellemi ember jeges birodalmát forró, „zivataros szerelmű“ lírává tette, – a preraphaeliták pedig és féltestvérük, Swinburne a forma tudatosságát, az alkotásnak a festészet példáján okult, tanulható technikáját be merték vallani és meg merték valósítani.

Babits Mihály is, mint angol elődei, a *Nyugattal* diadalra jutó új spontánság-kultusztól körülvéve, – mely reakció volt az előző generáció némely tagjának nem annyira tudatos, mint inkább lélekben álságos, epigonosan utánaérezett költészetére – elszigetelten és egyedül, intellektuális lírát alkotott. Az elvont gondolatnak ritmusedzést faragott, a formát a műves nyugodt tudatosságával kezelte, őszül Arany Jánost választotta és megvetette az őszinteség hazug attitűdjét

Ha költő, ki lázát árulja: „tessék,  
itt állok cédán, levetkőzve, láss“,  
ez nem költészet, de aranyművesség,  
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Az újítók minden balsorsa elérte, a kétfelől támadtatás keserősége is: a régieknek nagyon új volt és az újaknak nagyon régi és hideg tudatosságának művészet-ethikai értékét, a szemérmességében tökéletes forma mögött rejlő igaz érzésvilágot kevesen értették meg. De a fiatal generáció növekvő hódolata igazolja a költő igazát.

Swinburne és Babits költészetének egyaránt előfeltétele a preraphaelitizmus: költői attitűdjük Rossetti formákba mélyedő festő-attitűdjével, W. Morris fáradhatatlan polihosztor attitűdjével, Burne-Jones álmag szorgalmával sokkal rokonabb, mint pl. Verlaine elátkozottságával vagy Ady öskajános tornájával. Attitűdjük távol áll a 19. század költőjének sors-játszotta hangszer-beállítottságától és közeláll a régibb századok művéséhez. Számukra a költészet nemes munka, magasztos emberi kötelesség. „A művészet a munka közben érzett gyönyörűség kifejezése“, – mondja W. Morris. Hogy ez a tétel igaz-e, nem biztos; de elmondható Swinburne és Babits költészetéről.

Mint igaz művesekhez illik, Swinburne és Babits nem választott költő-voltokra gögősek, hanem technikai tudásukra (abban az értelemben, ahogy Swinburne mondja: „amint a festő technikai munkája a szemhez fordul, a költő technikai munkája a fülhöz fordul“). Mindketten félelmes szakemberei a rímnek és a ritmusnak, nemcsak gyakorlatban, hanem elméletben is. Swinburne híres tanulmányában, *A Study of Shakespeare*-ben, szemrehányást tesz a Shakespeare-kutatóknak, hogy nem a fülükkel, hanem az ujjukkal hallanák, míg ő, pusztán rím- és ritmusérzékére támaszkodva, verstan alapon próbálja megoldani a Shakespeare-kronológia problémáit. Hasonlóképpen minálunk Babits a verstan legnagyobb tudója: nagy harca Földessy Gyulával az Ady-versek ritmikája körül a szemünk előtt játszódott le.

Mint igaz művesekhez illik, mindketten szenvedélyes dekorátorok. A dekoráció fejezi ki legtisztábban a munka közben érzett gyönyörűséget. Hasonlataikat nem a mindennapból merítik, sem a felek életéből; hanem keresik a választottat, a ritkát, a drágát, melynek felemlítése a verset külsőleg értékesebbé teszi, „díszítik“ a verset, kívülről hozott dolgokkal, mint a középkori vagy a keleti költők. „Örök dolgok közé legyen híred beszött“, mondja Babits egy verse, hol kedvese szfinkszek, piramisok, a Nilus, ivor plektrum, rubin, a nap arany keze, a Nyugat küszöbe, hatezer év és egy üstökös között jelenik meg. Swinburne álarcos menetben huszonnégy bibliai és egyéb régi királynőt vonultat fel, a renaissance-ember kéjével dobálva rájuk leíró képeket és hasonlatokat. Preraphaelita festmények dekoratív komolysága kísért Babits egyik-másik versében: *Klasszikus álmok*, *A Danaidák*, Burne-Jones kép-jeleneteit hozzák ritmusokba és a rózsák, a preraphaelita rózsák, melyek Dantera hullanak Rossetti festményén és misztikus háromszögben hervadnak egy másikon:

Nagy tornyos nyoszolyában,  
fekete nyoszolyában,  
fehér rózsák között  
úgy alszik Csipkerózska,  
rózsák között a rózsza  
álomba rejtőzött.

Szeretik a dekoratív allegóriát, a középkor sokat bántott nemes tradícióját, melyet kiszorított testvére, a szimbólum. A szimbólum nem dekoráció, a szimbólum a vers testéhez tartozik; az allegória kívülről hozott, kezelhető, körüljárható és épen ez adja meg technikai varázsát. A szimbólum együtt születik az élménnyel, az

allegória intellektuális munka eredménye, az egyenlet ismeretlenje, melynek a megtalálása logikai örömet okoz (ez a logikai öröm az intellektuális költők sajátos hangulati varázsa). Swinburne legszebb allegorikus költeménye a *Ballad of Life*: a Hölyget három allegorikus alak veszi körül: Kéj, Szemérem és Félelem, kik a hölgy dalára csodálatosan átváltoznak Szerellemmé, Bánattá és Szánalomná. Babits egyik legszebb verse, a Két Nővér, szintén allegorikus átalakulás, a Bánat és a Vágy egybefonódó egymásba-alakulásának allegóriája. A rimelő hosszú sorok Swinburne tengeresen zugó ritmusaira emlékeztetnek, a gondolat Swinburne alapélményformájával, a kéj és kín ambivalens egységével rokon, a *Rococo* c. versben páratlan zenébe olvasztott gondolattal:

The snake that hides and hisses  
In heaven we twain have known,  
The grief of cruel kisses,  
The joy whose mouth makes moan,  
The pulse's pause and measure,  
Where in one furtive vein  
Throbs through the heart of pleasure  
The purpler blood of pain.<sup>1</sup>

Az egyezés a beszédformáig megy, a költőien egyedül lehetséges beszédformáig, melyben az allegória kimondja saját értelmét, tehát a drámai formáig. Swinburnenél:

That Fear said: I am Pity that was dead  
And Shame said: I am Sorrow comforted  
And Lust said: I am Love.<sup>2</sup>

Babitsnál:

s szól néha könnyezve a Vágy: „Én vagyok a Bánat“,  
s szól néha nevetve a Bánat: „Én vagyok a Vágy“.

Ha a Bánat és a Vágy víziójához hozzátesszük még a „fekete hunyort“, melyből fűzérük van kötve, ezt a valahogy nagyon preraphaelita növényt, akkor ez a vers méltó előhangja Babits Mihály angolos periodusának, bár nem tudom, hogy időrendben megelőzte-e ennek a perindusnak nagy dokumentációját, a *Laodameiát*. Ebben a versben feltalálják már az angolos hatás minden lényeges mozzanatát: a preraphaelita dekorációt, a swinburnei verselést és a swinburnei pszichologikumot.

Azt az újat azonban, melyet a preraphaelita formanyelv jelentett a 19. században, nem jellemeztük teljesen a dekorációval és az allegoriával. A preraphaelita és swinburnei formakincs nagy szerepet játszott Babits legnagyobb művének létrejötténél: Babits Mihály nyelvalkotásánál. Ennek a nyelvi alkotásnak, valamint a preraphaelitáknak, igen fontos lélektani jellemzője: hogy itt tudatos nyelvalkotásról van szó. A költő fáradhatatlanul és egyben csoda-várón, a misztikusok türelmetlen áhítatával keresi a számára legfontosabbat, a nyelvet. Azt az egyetlen nyelvet, azt a minden eddigőtől különböző nyelvet, melyben a régi és banális szavak is új életet nyernek, mely már a pusztá inonációjá által hordozza és sejtelmesen kifejezi azt, ami a költőnek kifejezni adatott. Ady fiatalkori verseskötetei nagyszerű példái a költő nyelvkereső zarándokútjának. Babits nem publikálta első verseit és első kötete már teljes vértzetben mutatja be, abban a sajátos hanghordozásban, melyről ma már minden gimnazista felismeri akár a mester, akár tanítványai verseiben: ez Babits hangja.

A költő nyelvét nem befolyásolhatja idegen nyelvű költő; költői szempontból minden nyelv egyetlen adottság, „ősnyelv“, olyanforma ősnyelv, amilyenek ezt régi nyelvészeink elképzelték. A legnemzetközibben tanult költő is nyelvi szempontból nemzetének költészetéhez fordul inspiráló és még inkább elrettentő példáért; innen tanulja meg azokat a kifejezéseket, „melyeket ma már nem lehet leírni“. Ha egy angol szó elavult, ez nem gátolja a magyar költőt, mert az irodalomban nem a szó fogalmi értéke számít, hanem jelentés-hangalak-egysége, mely minden nyelvben külön értékskálákba rendeződik.

Hatásról tehát nem beszélhetünk. Mindössze azt gondoljuk hogy Babits Mihály belső formakeresését követve, de az angol példán felbátorodva körülbelül ugyanazt az alkotást vitte végbe a magyar nyelven, melyet az angolban Rossetti kezdett szonettjeivel, Swinburne teljesített és Yeats végső szépségéig fejlesztett. Az ilyen nyelvi újnak fogalmi kifejezése óriási nehézségekbe ütközik. Hiszen grammatikán itt igen kevés múlik. Talán hosszú időnek kell addig lefolynia, a magunk nyelvének egészen más formákat kell öltenie, hogy egy költő

<sup>1</sup> „A kigyót, mely rejtőzik és sziszeg | a menyben, ismertük mi ketten | a kegyetlen csókok bánatát | a gyönyört, melynek ajka nyögésre kész | a szívverés szünetét és taktusát | mikor egy futó érben | dobban a gyönyör szívén át | a kin biborabb vére.“

<sup>2</sup> „Hogy Félelem szól: Én vagyok a Szánalom, aki halott volt | és Szégyen szól: Én vagyok a megvigasztalt Bánat | és Kéj szól: Én vagyok a Szerellem.“

nyelvét, mint zárt, egységes alkotást, mivoltában intuíciónkkal felfoghassuk. Mi is csak tapogatózó irányjelzést akarunk adni, mikor azt mondjuk, hogy az angolok és Babits nyelvreformjának centruma: a mondat bipoláris feszültségének a végsőkig való fokozása. Bipoláris feszültség alatt értjük azt az eleven valamit, mely a költői, ritmikus mondatnak első szótagintonációja és a pontot megelőző hangszállítás között áramlik. Ennek a feszültségnek formálásában rejlik a mondat stílusproblémája. Itt lehet felismerni a klasszikus stílus mondatát „kiegyensúlyozottságáról“, mely annyit jelent, hogy a mondat súlya arányosan megoszlik a kezdeti és a végpont között: ezt fejezi ki az antik körmondat előtag-utótag szabálya vagy a francia alexandrin középtűt elhelyezett cezúrája. A romantikus formatörekvés a bipolaritást legszívesebben feloldaná, hogy mondatformája is hordozója legyen a végtelenbe tendálásnak: az enjambement elválasztja a pontot, az értelmi sor véget a ritmikus sorvégtől, hogy ezáltal a pont mondatlezáró erejét csökkentse. Szereti a félig befejező írásjeleket, így a gondolatjelet és a kettőspontot, hogy a pontok számát megcsökkentsék; a sok gondolatjel, pontosvessző és kettőspont után végül is a mondatvégző pontnak már nincsen semmi feszültsége, a mondat a végtelen felé elhullámozott, elvérzett, a pont a végkimerülés jele csupán. (V. ö. Zolnai Béla: A látható nyelv, Minerva, 1926.)

Az angoloknál és Babitsnál a mondat általában megmarad bipoláris zártságában, de igyekezik ezen a zártságon belül annyi súlyt magára venni, amennyit csak elbir. Konkréten: először is a mondat hosszúra nyúlik, még pedig nem romantikus módon, tehát halmozással, mellérendelt mondatok egymásradobálása által, hanem az egy-test mondat nyúlik meg mellékmondatok és jelzők tömegével. Másodszor a mondat csupa súlyos alkatrészt hordoz magában: minden egyes szó a mondat értelmének konstruálásához szükséges, vagy fontos jelző, hasonlat, elengedhetetlenül.

Az ilyen mondatforma hangulata: a végsőkig feszítés és mégsem kirobbanás hangulata, a grillparzeri „wir glühten, aber schmolzen nicht“ lélekállapota. Olyan valami, mint pl. az ember, akit csordultig eltölt a harag, nem üt és nem is szól. A visszafojtott szenvedélyek lelki habitusa ölt testet az ilyen mondatokban. Éppen ezért mi teljesen tévesnek érezzük az angol kritikusok véleményét, akik a preraphaelita lírát érzéki költészetnek nevezték és azt hisszük, hogy ez a stílus minden barokkos színpompája dacára (vagy – ki tudja – talán éppen azért) aszkétikus stílusnak nevezhető. Ha megvizsgáljuk, rokonságot fog mutatni a nagy misztikusok stílusával: Ferideddin Attarral, Dantéval, Seuseval, Szent Teréziával.

Másik főjellemvonása a babitsi nyelvalkotásnak az arisztokratikus szóválasztás. Az angol lírában Wordsworth és még inkább Byron; a magyarban Petőfi a demokratikus szóválasztást tették általánossá; az angoloknál azóta Swinburné, nálunk Babits az első, aki következetesen megvalósította a költői szavakhoz való visszatérést, ill. a demokratizált szavakat ők újra költőivé szentelték. Babits használ ugyan néha groteszkül hétköznapi szavakat, mint „megmodern-igényesült“, de valahogy olyan undorodó gesztus idézőjelei közt, mint aki békát fogott.

A preraphaelita költészet magatartása egyházián, hieratikusan komoly, ez nyilvánul meg a szóhasználatban is. Rossetti azt mondja:

A Sonnet is a moment s monument,<sup>4</sup>  
Memorial from the Soul's eternity.

Babits szerint:

Minden szonett egy miniatűr oltár.

A költészet művesség; de éppen ezáltal magasztosul fel: mint a középkori iparos munkája, aki Isten nagyobb dicsőségére dolgozik. Ruskin valósul itt meg preraphaelita hívein át: „all art is praise“, minden művészet istentisztelet.

Az arisztokratikus költői nyelv is; úgy lehet, visszafojtott szenvedélyek jele, gondoljunk a barokk nagy homályosaira; vagy a modernebbek közül pl. Kölcseyre, Hölderlinre, Georgere. Adynak, az életében is kevésbé cenzuráltak, minden szó jó. Az olyan költő, mint Swinburne és Babits, egyes szavakat nem írhat le; szinte szorongó félelem van benne a profán kifejezésektől; mert a szavak, művességének anyaga, a költő számára kétszeresen szimbolikusak: a profán szavak szimbolumává lesznek lelke profán rétegeinek. (Öntudata legmélyén él benne valami félelem, hogy ha leírja ezeket a szavakat, ki-nem-mondandó, eltitkolandó, barbár és közönséges dolgok szakadnak be a versbe, saját barbársága, lelkének ki-nem-mondandó titkai. Arisztokratikus szóválasztás szükséges a számára, nemcsak esztétikai okokból, nemcsak művész-gőgjének kifejezéseül, hanem önvédelemből is. A verset ezáltal eltávolítja a lélek nyers valóságától, melyet époly kevéssé akar szelekció nélkül, megszürés nélkül megnyilvánítani, mint szavait sem. Verseit ezért sokan hidegeknek tartják és sok verse hideg is, játékos; a költő néha rászánja magát, hogy kifejezzen valamit lelkének barbár valóságából, de az utolsó percben, már írás közben meggondolja magát, játékba menekül önmaga elől, szerepet játszik, alakoskodik. De a

<sup>4</sup> Egy szonett egy pillanat emléke | emlékjele a lélek örökvoltáról.

legtöbb verse nem hideg, csak szemérmes. Az arisztokratikusan zárt forma a diszkréció jele. Talán ezért van, hogy Arany János és Babits Mihály az angoloktól, a diszkrét és hallgatólag nemzet költőitől tanultak legtöbbet.

A két intellektuális költőt és zárkózottságukat semmi sem jellemzi jobban, mint az, hogy stílári problémáiknak e lelki gyökereit csak akkor közelíthetjük meg, ha egy tisztára intellektuálisnak látszó mozzanatot: görögség – feladásukat vetjük analízis alá. A görögségről alkotott kép kiválóan alkalmas arra, hogy a gondolkodó ember a szellem szférájába emelje sötét és ösztönös lényének életes problematikáját. A görög kultúra talán éppen azért paradigmátikus, hogy minden ember a maga paradigmáját beleláthatja.

Egyúttal itt kezdődik az igazi, szabályos hatás, a szó legfilológiaiabb értelmében. Babits csodás görög drámáján, a *Laodameián*, a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött le. A *Laodameia* tökéletesebb, mint Swinburne mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozíciója makulátlan. Ami Swinburnenél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyilvánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögöbb (olyan értelemben, ahogy a görögöt manapság elképzeljük).

A legelső hatás itt a felbátorítás lehetett. Az *Atalanta* helyét a világirodalomban az jelöli meg, hogy az összes modern görögtárgyú drámák közül ebben van a legerősebb feszültség görög és modern elemek között, ez a dráma hidal át legszélsőségesebb ellentéteket görög formák és modern életérzés között. A forma eléri úgy szólván a végső határokat, amennyire egy modern nyelven írott mű görögös lehet; kórusokban, verskonstrukcióban, sőt a nyelvnek lehetőleg görögös amplitudójában, a görög tragikusok jellegzetes beszédformáinak alkalmazásában az *Atalanta* pastiche-szerűen görögös. A tartalom azonban, vagy mondjuk hangulat, minden skrupulus nélkül modern, a szó aláhúzott, 19. századi értelmében: dekadens, idegi, a századvég jellegzetes szorongásaival és borzadásával telített.

Babitsot, a nagy művest, elsősorban ez a technikai bravur vonzotta, mely az említett feszültségben rejlik. Éppen a pastiche tudatossága, a nem reszkető kéz formabiztossága imponált neki Swinburne-ben és ösztönözte hasonló erőpróbára. A másik kezdeti ösztönzés talán az volt, hogy Babitsban is felgyülemlett már előzőleg, görög tragédiák olvasása közben, sok görögös beszédhangulat, szóalak, magyar–görög ritmuslehetőség, magyar–görög epitheton ornans; Swinburne példája megmutatta, hogy ezeket nem kell félretennie lelkének filológiai raktáraiba, hanem a szubjektív kifejezés eszközeül épügy felhasználhatja, mint bármi mást.

Lehetséges, hogy a közelebbi tárgyválasztásban is Swinburne inspirálta Babitsot. A *Laodameia* tárgya a Szerelme halotti áldozata, egy antik nekylia, szellem-idéző áldozat, mellyel a szerelmes asszony; visszakényszeríti a föld színére férjének árnyát. A halottigéző mágia elveszti antik formalizmusát: a halottat nem a szertartások ereje; idézi fel, hanem, modernül-bensőségesen, a szerelme és az emlékezés hatalma. Ez a gondolat felcsendül Swinburne egyik legszebb versében is: *In the Salt Marshes*, mely bizarr módon az elhagyott angol tengerpartra lokalizálja Odüsszeus Nekyláját. A motiváció itt már a „modern“ bensőséges:

Love more strong than dead or alt things faded,  
Child's and mother's, lit by love and led.<sup>5</sup>

Megfelelője Babitsnál:

Ó lányok, halhatatlan a valódi vágy,  
Léthe álmvizétől az nem alszik el  
s fellobban olykor és legyőzi végzetét.

Tárgyi egyezés ezen az „alapeszmén“ kívül is kimutatható. Az *Atalanta* és a *Laodameia* hősnője egyaránt királynő, a királynő-fogalom teljes mithikus felségében, melynek íze talán még a matriarchális őskulturákba nyúlik vissza. Két királyné, aki a végzettel dacol, mert úgy érzi, hogy asszonyiségében mélyebb végzetet, örökebb törvényt hord magában, semmint a jóslatok sivár végzete.

Mindkét dráma cselekvésének megindítója egy végzetes álom. A két darab időbeli elhelyezése az évben is megegyezik: a kora tavasz, mikor „a Tavasz kopói a Tél nyomán vannak“, ahogy Swinburne mondja, a vágyak, az irracionális erők, a nagy háborúk, változások, szerelmek kísértetjárásának ősi ideje.

További tárgyi megegyezést mutat a kardalok témája, még pedig a *Laodameián* csaknem valamennyi kardalé. Az első kardal mindkettőben „beállítja“ az időt és ünnepli a tavaszt; expozíció. A *Laodameia* második epódusza, – „Milyen bort adtak a föld fiának“ –, mely panaszkodik, hogy kegyetlen istenek rossz, önemészto anyagból alkották az embert, egy nagy *Atalanta-himnusz*ra emlékeztetnek

And the high gods took in hand  
Fire, and the falling of tears  
And a measure of sliding sand

<sup>5</sup> Szeretet, erősebb, mint a halál vagy minden elhervadt dolog, | gyermeké és anyáé, szerettől elgyujtón és vezetve.

From under the feet of the years.<sup>6</sup>

A *Laodameia* harmadik, sirató kórusa csak a rímelhelyezésben mutat fel rokonságot Swinburne-nel, második része pedig, a dicsőség dicsőítése, a fiatal Babits specifikus és kedves témája. (In Horatium, Óda a Bűnhöz.) A negyedik kórus, – „Hol körbe kerül a Styx vize hétszer“ – a legszebb a kardalok közül és egyben a legerősebb Swinburne-hatást ez árulja el. Ezúttal azonban nem az *Atalanta* hatott rá, hanem Swinburne legismertebb költeménye, a *Garden of Proserpine*. Közös gondolatuk, melyet a fiatal Babits *Sírverse* is variál: jobb nem élni, mint élni, az árnyvilág, a nincs-világ vízióján megérezékeltenve. Az egyezés két strófa között csaknem szövegi egyezés.

Swinburne:

Here, where the world is quiet,  
Here, where all trouble seems  
Dead wind's and spent wave's riot  
In doubtful dreams of dreams,  
I watch the green field growing  
For reaping folk and sowing  
For harvest time and mowing  
A sleepy world of streams.<sup>7</sup>

Babits

Ott semmitem éléd és semmitem pusztul  
s mert semmitem él, örök ott, ami holt  
és semmitem lankad és semmitem buzdul,  
s mert semmitem lesz, örök ott, ami volt,  
nem vetnek, aratnak, vetnek örökre,  
nem túrja a földet az emberek ökre,  
nem ölt soha zöldet Flora a rögre,  
nem ballag a csillag, nem fogy a hold.

Amint látjuk, a strófa-felépítés is teljesen megegyezik: a, b, a, b, c, c, b.

A *Laodameia* következő kórusa himnusz Artemiszhez, tartalmilag egyezik az *Atalanta* kezdő himnuszával. A *Laodameiában* ez a himnusz meglehetősen anorganikus „betét“, ugyancsak a következő is, az Aphrodite-himnusz, melyet talán az *Atalanta* „An evil blossom was born“ kezdetű kardala inspirált.

A *Laodameia* ezután következő kórusa, – „Van egy fa, amely dús lombjai szárnyát ...“ – ugyanebből az „evil blossom“ kórusból meríti inspirációját. A hasonlat egyező: a Szerelem nagy fa vagy növény, mely a vérből fakadva hordozza végzetes és keserű gyümölcsét.

Most már csak a vég-kórus van hátra, mely egyúttal a dráma befejezése, tárgyában, ritmusban és mélyebb értelemben egyaránt egyezik az *Atalanta* végkórusával. Ez a sirató-dal váltakozva csendül fel a hírnök, ill. Iphiklos szavaira, olyképp, hogy a két rímelő kar-sor (az egészen végighúzódo rímekkel) közé közbeékelődik mindig a hírnök három rímtelen epikus természetű sora. A dalrészek strófa-konstrukciója egyezik: a, b, a, b, b, még pedig a négy első sor egészen rövid, az utolsó pedig nagyon hosszú:

Vérszínű virággal  
borítsuk el őt  
és tavaszi ággal,  
mely éjszaka nőtt,  
mely éjszaka nőtt,  
leljen szerelemtől a léthei  
réti sötétben örök pihenőt.

Fel kell említeni még két erős szövegi egyezést, melyek azonban, azt hisszük, közös görög eredetire mennek vissza:

Swinburne:

<sup>6</sup> És a magas istenek kezükbe vettek | tüzet és könnyek hullását | és a lesiető homok mértékét | az évek lába alól.

<sup>7</sup> Itt, hol csöndes a világ | itt, ahol úgy látszik, hogy minden baj | holt szellők és elfutott hullámok zaja | álmok kétes álmaiban | figyelem a zöld rétet, amint nő, | szántó-vető népek | aratásnak, vetésnek | folyók álmos világa.

With rending of cheek and of hair  
Lament ye, mourn for him, weep

Babits:

Szakítsad öltönyöd, arcod  
és tépjed barna hajad.

és

A thing more deadly than the face of death

láttam Halál arcánál rémesb dolgokat

Érdekes, hogy Babits, a magyar rím és ritmus nagymestere az angol rím és ritmus nagymesterétől rím- és ritmustitkokat alig tanult. Talán az magyarázza, hogy itt eszköze által, a magyar nyelv által, eleve fölényben volt az angol fölött. A magyar nyelv, amint tudjuk, alkalmas az időmértékes antik ritmus hordozására, míg az angol verselés nem. Ezért Swinburne-nek, mikor görögös verset keres, be kell érnie a görög strófaformák pusztára strukturális utánzásával, megtartva a modern rímet és metrumot, Babits viszont magából a görög metrumkincsből meríthet és így pasticheje közelebb áll a mintához. Babits megtarthatja a görög jambikus trimétert a drámai részek metrumául, Swinburne az angol fül kedvéért megrövidíti egy lábbal. A kardalok Babitsnál három versformában váltakoznak: 1. antik strófák, 2. az antik kardalok mintájára alakított szabadabb időmértékes sorok, 3. swinburnei görög strófák, antik strukturával, de rímmel és nyugateurópai metrummal. Csak ennél az utóbbinál lehet Swinburne hatásáról szó és ezt már fel is jegyeztük: a „Hol körbe kerül ...“ a, b, a, b, c, c, c, b és a végkar a, b, a, b, b strukturája Swinburne-reminiszcenciák. Swinburne hatása azonkívül az átmenő rímek alkalmazása, Swinburne legkedvesebb műves-trükkje, mellyel Babits oeuvréjében a *Laodameián* kívül nem találkozunk: a rímek átmennek a következő strófába, pl. az első kardalnál („Minden szomorú idő közt ...“) a séma a következő: I. versszak a, b, c, d; II. versszak a, b, c, d, – a rím csak a következő versszakban leli meg párját.

Ennyiből áll a pozitív filológia értelmében vett hatás. Ez a hatás a pozitív filológia szempontjából elég erősnek mondható, tulajdonképpen azonban nem az. Mert mindez a hatás csak azt mutatja, hogy Babits, a műves, tanult a régebbi nagy művestől, mestersége arkanumait. A szellemtörténeti összefüggés ott kezdődik, ahol a két költő görögységfelfogásával kerülünk szembe.

Dramákról lévén szó, a görögösgről alkotott vízió természetszerűen a végzet-felfogás; körül kristályosodik ki. Amióta nem-görögök görög drámákat írnak és olvasnak, fennáll a meggyőződés, hogy a görög tragédia mozgató középpontjában a Végzet van; Swinburne és Babits is úgy ábrázolják a görögöséget, mint a Végzet sötét őshatalma alatt görnyedők népét. De Végzet és Végzet között, a Végzet különböző színezetei között annyi különbség van, amennyiféle görög felvonult az európai kultúra színpadán a középkor lovagló sólymos Párisa és Helénája óta Franz Werfel kórusban vonagló pacifista trójai asszonyaiig.

Ehhez még hozzájárul az a komplikáció, hogy a Végzetnek, ennek a csakugyan centrális, világképet építő fogalomnak nem volt véglegesen rögzített képe magában a görög szellem történetében sem. Azt lehetne mondani, hogy két szóban csúcsosodik ki, ha a nagy távlatból a végsőkéig leegyszerűsítjük a problémát, a görögöség attitűdje a végzettel szemben: a klasszikus Anagkéban és a késői Tycheben. Homeros és a tragikusok Anagkéja valahogy kozmikus még, mint minden erő, melyben akkor hittek: belül van a „világ lángoló határai között“; szorosan összefügg a világ szent belső rendjével, az istennel és az emberekkel és talán maga a világ ez a sors. Kifejezhetetlen és kiismerhetetlen módon, de mégis törvények teljeseznek általa, és általa lesz az ember emberré: mikor sorsa teljeseedik, ezzel belső mivolta teljeseedik ki, entelecheiája valósul meg.

A „hanyatló“ görög korban, (melynek hanyatló volta olyan relatív) a görög romantika korában az Anagke helyét a Tyche kezdi elfoglalni. „A Tyche fiatal istennő. Homeros még nem ismeri“, mondja Rohde.<sup>8</sup> – A régi istenek se voltak barátságosak: a boldogok fölött ott lebegett az istenek irigysége. De Tyche a perszifikált isteni rosszakarat. „Az istenek irigységét“, mondja ugyancsak Rohde, „melyben a régiek hittek, teljesen a Tychere viszik át“. „Mindegyre a Tyche hatalmáról beszélnek a költők, a világ vak és gonosz úrnőjéről, kinek értelmetlen, csak a pihenés nélküli változásban kedvét lelő önkénye nemcsak az emberéken, de magukon az istenekén is uralkodik.“

A klasszikus görög korszak romantikus enyészetnek indult. A világ nagy zártsága megszűnt és a legfőbb nagyhatalom nem e világi többé, akarata kívül áll minden világi, minden szent törvényen, ezért kísérteties, nem isteni, hanem démoni, ellenséges, gonosz. A klasszikus végzet hatalma minden iszonyatossága mellett is felemelő volt, mert beteljesedést jelentett, tragikus volt és kataraktikus. A Tyche démoni hatalma hátborzongató, lesújtó, megbénító, nem tragikus, hanem kétségbeejtő. Az anagke a végzetsújtotta hőst a végzetes pillanat

<sup>8</sup> E. Rohde: Der griechische Roman, 1914.

eksztázisában énjének végső, legnagyobb kifejtésére lobbantotta, a Tyche szétoldja az ént független végzetes pillanatokra.

Míg Goethet a magasztos Végzet vonzotta a görög tragédiához, Swinburnet a démoni Tyche bálványarca igézte meg. Ez az a pont, ahol a görögség a számára élménnyé vált és énjének építő részévé: a dekadens, a romantikus a görögségből is csak a dekadenset és romantikusát tudja magába asszimilálni. Babitsot egy generációval később Swinburne-ben épen az fogja meg, hogy ezt a hangot ki tudja hallani a görögség szimfoniájából.

Mindkettőjük drámájában a címben foglalt női név csak ürügy, nem ők a hősnők, Atalanta és Laodameia, ők csak játékaik az igazi, a sokkal nagyobb nőalaknak, ki előtt felzokog és összealázkodik a karok himnusza: Tychenek, az örök bálványnak, kihez a 19. század szörnyű viszontagságok közt hazatalál. Swinburne kórusa eksztázikus íveléssel átkozza el az ember életét, mely a sors-isten lába alatt vonaglik, míg eljut a rettenetes és a számára mindent magába foglaló sor kikiáltására: „The supreme evil God“, Isten a legfőbb rossz. Babitsnál:

a sors buta lába gázol a  
lélek kádjában ütemre  
és ömlik a vérző fűrtből  
a bor vérszínű leve.

Új mitológiához értek el itt, új, nagyon személyes istennővel a trónuson és ennek az istennőnek nagyon személyes tulajdonsága van: a swinburnei sors szatanisztikus. – Sátános az, aki oktanul gonosz, aki a gonosztságot a gonosztsáért és a jóság ellen teszi és ilyen a swinburnei sors. Gyötri és irtja az embereket, anélkül, hogy büntetné őket, csak azért, mert örömét leli a szenvedésben. Még pedig legfőképp a fizikai szenvedésben.

A Tyche a kiömlő vérben találja perverz gyönyörét. Minden irodalmi alkotásnak megvan a maga alapszíne, mely a jelzők és domináló főnevek szóhangulatából tevődik össze. Az *Atalanta* és a *Laodameia* vérszínűek. A *Laodameia* vérszíne külsőségesebb: a véráldozat, vérszínű virág, a vér szó állandó használata teszi – az *Atalanta* lényegében, szóskálájának egésze és víziója által vérszínű, mint Swinburne egész fiatalkori költészete.

A sátánosság és vérszeretet rettenetes plasztikus vízióvá testesül a két darab végjelenetében, melyekért talán a két darab megíratott; ezek már semmiben sem antik, hanem sötétén késő romantikus képek, az enyészet romantika korából: Laodameia halála alakatlan, véres, eltűnő férjének árny-karja közt és még inkább Meleager halála vagy inkább hirtelen elenyészése, mikor az életét szimbolizáló üszök elhamvad – és csak a kórus marad meg, földresújtottan és a véksőkig iszonyodva, az enyészet fölött és a sátános istennővel szemtől-szemben.

Itt kell keresni a két darab lelki gyökereit. Nem történhet ok nélkül, hogy egy annyira lírai lírikus, mint a fiatal Swinburne volt, a tőle emberileg annyira távolálló Meleager-mondát választja témául; kell valami titkos zsilipnek lennie, melyen át ebbe az idegen anyagba a költő egész túlaradó szubjektivitása beleömlik. Ez a szatanizmus. Ugyanezt, mint vezérmotívumot megtaláljuk a fiatal Swinburne legtöbb művében. Jellegzetes pl. *Rococo* c. költeménye, melyből fentebb idéztünk. Jellegzetes *Love's Cross-Currents* c. levélregényének bevezető jelenete, ahol a kisfiú, a regény későbbi hőse, jóformán minden különösebb motiváció nélkül megkorbácsoltatja magát. De Swinburne sátánosságának legteljesebb hordozója *Chastelard* c. drámája, a Mary Stuart trilógia első része, melyet az Atalantával kb. egyidőben írt. Mary Stuart, „gyermekkorának vörös csillaga“, itt olyannak van rajzolva, amilyen talán csakugyan volt: a sátános asszony, a halálhozó szépségnek, aki végzetévé válik minden szerelmesének. A darabnak különösen morbid, swinburnei ízet az adja meg, hogy Ghastelard tudja, hogy szerelme halálba fut és mégis vagy talán épen ezért szereti Stuart Máriát, benne tulajdon halálát szereti, lassú, kínos és elért gyönyörteljes elhalását, az enyészetet. Ez az érzés adja a gyönyörű darab (Swinburne legtökéletesebb műve) földalatti páthosát, mely itt-ott félreérthetetlen és feledhetetlen sorokban tör ki:

I know her ways of loving, all of them;  
A sweet soft way the first is; afterward  
It burnes and bites like fire; the end of that  
Charred dust and eyelids bitten through with smoke.<sup>9</sup>

Az enyészet szerelmese beszél itt. Különösen megdöbbentő a halál lassú kiélvezése, amint Chastelard és beléjevetítve a költő Swinburne teszi:

If you will slay me, be not over quick,  
Kill me with some slow heavy kiss that plucks  
The heart out at the lips.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> I ismerem szerelme módját valahányat | édes és lágy az első, azután | éget és mar, mint a tűz, a vége | megszenesedett por és szemhéjak, melyeket átharapott a füst.

És mindég és újra Stuart Mária gyilkos, véres szépségének áhítatos rajzolása, az ifjúkor egész sötét, odaadott szenvedélyességével; Swinburne legnagyobb szerelme volt a skót királynő keserű szépsége, méreggyöngyös ajka („A bitter beauty, poisonous-pearled mouth“) és bizonyára fiatalokora üdvössége lett volna, ha szenvedhetett volna érte és általa, mint ősei tettek.

Az *Atalantában* a szatanizmus a sorsra projiciálódik. Hangsúlyoztuk az előbbieken, hogy a Tyche nő – amint Swinburne átéli, Stuart Mária testvére. Testet öltése a hideg, fehér Atalanta, akiért meghalnak a férfiak, aki egyetlen csókjában elveszi Meleager elrepülő életét. Az *Atalanta* is Swinburne sátánosságának kiélése.

A további analízis már a pszichopathológia körébe tartozik. A freudista talán megállapítaná az ilyenkor szokásos Ödipusz-komplexumot: erre mutat a gyermekének halálát okozó Althaea királynő alakja, mely, mint már érintettük, veszedelmesen rokon a mithikus és a tudatalatti nagy Anya-fogalommal, ahogy az Anya a kisgyermek fantáziájában él.

Babitsnál a szatanizmus részben szekundér: swinburnei téma és hangulat; különben is akkor „a levegőben volt“. De bizonyára megvan a lelki alapja, mert belső analógia nélkül nem fordult volna épen ehhez a műhöz ihletésért.

Minket azonban nem maga a pathologikum érdekel; azért foglalkoztunk vele, mert úgy hisszük, kulcsot ad a kezünkbe a két költő fiatalkori oeuvrejének mélyebb megértéséhez és ezzel megvilágítja az intellektuális költészet lelki titkát, léleekben való keletkezését.

Innen megérthetjük azt a visszafojtottságot, melyet mint stíluskonstituáló elemet figyeltünk meg a prerafaeliáknál és két költőknél. A *poeta doctus*-nak, amennyiben igazán poeta és nemcsak doctus, intellektualitása tulajdonképpen mélyen emberi, őszinte, léleekben valóságos attitűd: a romantikus „sich-fliehn“ egyik fajtája. A költő a tudatosságba, a technika tudatos virtuozitásába és a történelem-átélés tudatosságába menekül, hogy elleplezze nagyon is spontán szenvedélyeit. Arról van itt szó, hogy az intellektuális költő nemhogy kevésbé szenvedélyes, szűkebb határok közé szorított ösztönéletet élő, mint az „öszönös“ költő, hanem ellenkezőleg: ösztönélete túlságosan is hatalmas, és túlságosan is kontaktusban van a lélek sötét őshatalmaival, épen ezért nem bocsátkozhatik bele szabadon költészetébe. Az az érzelmi hullámvész, mely Swinburnet vagy a fiatal Babitsot eltölti, különös, morbid, nem mindennapi, nem szociális, nem arra való, hogy nyílt és őszinte kifejezésre találjon: Swinburne-nél a sátános szenvedély, Babitsnál talán valami más, komplikált és néven nem is nevezhető vágy, melynek a sátánosság is már csak másodlagos, kimondható szimbóluma. Az egész intellektualitás, forma és tárgyválasztás tudatossága tulajdonképpen mind arra való csak, hogy ruha legyen, leplező, elfedő, a sátános szenvedély, az östenger, a Szenvedély fölött – mely csak itt-ott, egyes sorokban tör elő vulkanikusan és ezek a sorok a feledhetetlenek és ezek köré, tompítóul, álságul, drapériául íratott az egész költemény.

Teljességgel félreérti tehát az intellektuális költőt, aki száraz, érzéstelen racionalitást lát lényében. A fiatal Swinburne és a fiatal Babits épen olyan emberek voltak, akiknél az irracionális elemek, a költészetet tápláló, zsenialitást áradó tudatalatti lélekrétegek nagyon is közel voltak a felszínhez, folytonos kirobbanással és énrobbantással fenyegettek és csak a forma és az intellektualitás féke szorította vissza őket annyira, amennyire. Könnyű dolog a középszerű-ember költőnek spontánnak, ösztönösnek, nem-tudatosnak lennie; ő az éltető irracionális rétegektől oly messzire szakadt, hogy nyugodtan vallomásozhatja minden érzését verseibe, hiszen a bennük csörgedező ösztön oly ártatlan, olyannyira elbirja a napvilágot, oly kevésbé eruptív – de mit tehet az, aki földrengéseket, gyilkosságokat, ütközeteket hordoz magában és földalatti titánok leláncoltságával rokon? Ha nincs meg benne Ady titáni bátorsága, gögje és harci vágya, az okosság apollinikus várába menekül és csak sejteti szörnyű tengereit. *Wer adel hat, erfüllt sich nur im bild*, – mondja a poeta doctusok legnagyobbja, Stefan George.

Mindez, amit eddig megállapítottunk, hangsúlyozottan a két költő fiatalokorára vonatkozik. Később mind a ketten „egészségesek“ lettek. A morbid vonás fokozatosan elveszett költészetünkéből és talán ugyanolyan mértékben csökkent költészetük intellektuális volta is. Swinburne az egyszerű életörömök számára talált gyönyörű hangokat, a nagyvonalú, egyszerű honi tájat rajzolja későbbi verseiben és az angol nemzet imperialisztikus aspirációit. Babits is az egyszerűbb érzések és az őt körülvevő emberi kollektivitás számára tartotta készen érettebb líráját. Swinburne férfivé átalakulását L. Cazamian, az angol irodalom kiváló francia ismerője, azzal magyarázza, hogy Swinburne fiatalokori iránya nem volt egészen őszinte. „A csillogó furcsaságok, az intellektualizált élmények, melyek felé egy pillanatig orientálódni látszott, nem feleltek meg igazán lényének, sokkal egyszerűbb, sokkal tradicionálisabb ennél. Fokozatosan megszabadulva felvett perverzitásaitól, melyek megrémítették első olvasóit, nem is meglepő, amikor, egy meglehetősen orthodox érzelmű költészet felé látjuk fejlődni.“<sup>11</sup>

Nem tudunk igazat adni Cazamiának. Ami itt történt, nem más, mint a tipikus fejlődési folyamat, melyen különböző formában minden nagy alkotó keresztülment: a férfivá levés, a konkretizálódás folyamata, melynek ehelyütt nem adhatjuk teljes lélektani részletezését. A fiatalember még teljes kontaktusban van lelkének

<sup>10</sup> Ha meg akarsz ölni, ne légy nagyon gyors, | ölj meg egy lassu nehéz csókkal mely kiszívja | a szívet az ajakból.

<sup>11</sup> Histoire de la Littérature Anglaise, Paris, 1925, 1191. l.

irracionális rétegeivel, az ottani áramlásokat még teljes hevésségükben érzi, ezért költészete újszerű, zseniális és beteg, vagyis magányos, az emberi kollektivitástól, mely a normálisat, az egészségeset megszabja, elkülönült. Az a világ, ahonnan inspirált, ahonnan legnagyobb sorai kiszakadnak, nagyon távol van az emberek világától. Később azonban egyre jobban eltávolodik az irracionálisról és ebben a mértékben közeledik az emberi világhoz. Végbemegy a nagy Hazatalálás a tradíciókban, a saját népiségében, nemzetében, családjában, az eszmében, az egész őt körülvevő világban, a racionálisban. Wertherből Wilhelm Meister lesz, Adyból, az *Új versek* magányosából, a *Halottak élén* nemzetsiratója.

A Hazatalálás új erőforrássá válik, mikor az irracionális forrás kiapadt és a magányosokból a kollektivitás költője lesz. De azért mégis: a fiataalkori művekben van valami furcsa szépség, melyet az érettebb kor már nem tud megvalósítani. Sötét mélységekből hirtelen-úttalan szakadtak ki és körüllebegi őket születésük misztériuma.

(Budapest)

*Szerb Antal*