

Babitsi apóriák:
Az „allegorikus regény” és a bestiális „Város”
(variációk egy témára)

Annak ellenére, hogy jó pár évvel ezelőtt a *Halálfi* mellett Babits ezen műve számított az író másik legmagasabb színvonalú prózai alkotásának, mégis megkockáztatható az a kijelentés, amely szerint a *Timár Virgil fia* iránti korábbi érdeklődés a mai kritikai diskurzusban jelentősen megcsappant.

Annak, hogy a mai kritika érdeklődési körének peremére került ez a regény, föltehetően több oka is van. Ezek között természetesen ott szerepel a korábbi ítéletre érkező válaszreakció is. E „korábbi ítélet” a regény lélektani hitelességét, és esetenként „realisztikus társadalombírálatát” emeli ki. A mai értelmezői kedv hiányának másik, már sokkal inkább a műből magából nyerhető oka talán a teleologikusságot sugalló elbeszélés mód elutasításában rejlik. Az elbeszélő a klasszikus mindentudó helyzetből szemléli és mozgatja szereplőit, belelát gondolataikba, a szerkesztéssel azt sugallja, hogy az egész történet valamiféle végső *telosz* felé halad, amely az elbeszélő számára már adott tudásként feltételezhető. Ezek szerint – e gondolatnak a későbbiekben különleges jelentősége lesz – már maga az elbeszélés módja is arra utal, hogy mindannak, ami a műben történik, végül mégiscsak lesz valami „értelme”, egy végső cél felől tekintve a történetek minden egyes részlete valamiféle történeten felüli *logosz*ban, rendben leli meg a saját testre szabott helyét. Nem marad értelmetlen semmilyen áldozat, az elkezdett emberi munka célba ér, de legalábbis egy bizonyos pontból szemlélve értelmet nyer, vagyis nem látszik feleslegesnek. A mű végére érve egy utolsó emberfeletti, ám mégis emberi (de főként írói) erőfeszítéssel lehet képes az olvasó megérezni a rend adta nyugalmat és beteljesülést, a „szubjektum szétfeszítését” megakadályozó transzcendens erő jelenlétét.

Ám, még ha az elbeszélés mód látszólag ebbe az irányba mutat is, a regényben megjelenő vendégzövegek hallatlanul kitágítják a lehetséges értelemtulajdonítások körét, ugyanakkor érdekes és „termékeny” feszültséget teremtenek a teleologikusságot sugalló előadásmóddal „ütközve” – végeredményben a vendégzövegek működési mechanizmusáról szolgáltatnak érzékletes példát. E vendégzövegek mindenekelőtt a beszédes nevek, valamint Vergilius alakjának szinte az egész regényszerkezetet meghatározó gyakori szerepeltetései. E szereplés két irodalomtörténeti „irányból” történik

meg: az egyik az *Aeneis* (annak is főként az Aeneas–Didó szerelem történeti szálán való) folytonos megidézése, a másik pedig a Dante *Commediájában* kísérő és vezető, irányító szerepet betöltő mester, Vergilius képe.

Timár Virgil és tanítványa, Vágner Pista kapcsolata klasszikus mitikus utat mutat fel: a kapcsolatteremtést mélységes, önfeladó szeretet, kiszolgáltatottság, majd az elválás – esetleges – kínja követi. Ezt az utat járja be Héraklész és Hülász (akiknek a történetét maga Babits is feldolgozza a *Mythologia* című novellájában), később Aeneas és Didó, de Dante és Vergilius is az *Isteni színjátékban*. Ha valamiféle függőlegesen felállított vászonra vetítenénk fel az e három történet figurái által bejárt „utak” ívét, akkor azt tapasztalnánk, hogy ezek ellentétes irányban lendülnek el egymástól. Héraklész és Hülász, valamint Aeneas és Didó kapcsolata (legalábbis Didó és Héraklész számára, ám Hülász számára is) e vászon függőleges tengelyének (amely voltaképpen a fryei *axis mundi*) mélységei felé mutatna; másrésztől Vergilius és Dante kapcsolata a magasba ível. E két irány, mint egyszerre lehetséges értelmezési lehetőség, olyanfajta értelemteret nyit meg, amely akár zavarba ejtően tágassá is válhat. Vajon melyiket támogatja a szöveg, vagy pedig: kell-e egyáltalán választanunk?

(*in terrā*) Az első Vergilius-szöveg igen érdekes kontextusban jelenik meg a műben, és maga is furcsán hat e helyütt. Az árván maradó tanítvány első „magányos” éjszakáját Timár Virgil szobájában alussza át. Mint megtudjuk, éppen vasárnapra virrad, később misére harangoznak. Ám Virgil a vasárnapot különös módon szokta megülni: „[rendszerint] félbehagyta rendes tanulmányait, és valamely költő műveit vette elő. Többnyire Vergilius volt ez, az isteni *vates*, akiről Virgilünk azt szokta volt tréfásan mondani, *hogy az ő védőszentje*. Szerette ezt az ünnepi és gyengéd énekest, aki a klasszikus művészet minden pompájával *már majdnem keresztény tud lenni* (kiem. V. Gy.)...” (39.)¹ E szakaszt rendkívül fontosnak tartom, eszerint ugyanis a szerzetes az új név választásakor egy „majdnem keresztény” vátesz, Vergilius nevét vette fel a szimbolikus új emberré válásakor. Ez a fajta azonosulás Virgil alakját bizonyos értelemben megkettőzi, de legalábbis értelmezendővé teszi – hiszen „majdnem keresztény” figurával azonosul. Erre utal az a tény is, hogy a templom látogatása helyett ő Vergiliust olvas vasárnap. Másfelől bekapcsolódik a szöveg folyásába egy másik irányból érkező vendégszöveg, Dante *Isteni színjátéka* is, amelyben a latin költő ugyancsak a vezető, „védőszent” szerepét játssza a költő Dante magasabb régiókba való jutásának útján (ő maga azonban nem jutott oda!).

Ám még mielőtt elfoglalhatnánk kényelmesen egyértelmű értelmezői pozíciókat (amely mellesleg már itt sem az), rögtön szembe találjuk magunkat egy *Aeneis*-idézzel, amely Didó halálával kapcsolatos. „Iris, mint egy bibliai angyal, leszáll az Olympról –

mille trahens varios sole colores
devolat² –

És megszabadítja a szerelemnek e szegény áldozatát a test bilincsből. Iris a szívárvány – gondolta [Timár Virgil] –, az istennek tarka ruhájú heroldja, aki az enyhülést hirdeti a zivatar után, ugyanaz a hírnök, akit a bibliai Isten is elküldött a vízözön után Noéhoz...” (39–40.) Itt – úgy látszik – olyan allegorizálási lehetőség nyílik meg előttünk, amely szerint – tekintve, hogy Virgil szándékosan lapozta ezen a helyen fel a könyvet – a szabadító figura (Íris) Vágner Pistáéval, a halála után a magasba emelkedő Didóé pedig a szerzetesével azonosítható. Eszerint az aktív, egy másik emberi lényt felkaroló szeretet megélése előtt Virgil metaforikusan halott volt (vagyis haldoklott), ám – Júnó alakját is bevonva az allegóriába – ebből az élettelen állapotból az isteni könyörület egy küldöttel szabadította meg, akinek az alakja – mint írtuk – Írisével, a lelket a test szenvedéseiből megszabadító küldött alakjával azonosul. Ilyen módon a szenvedésektől való megszabadulás pedig a szeretet metaforikus útján való elindulással hozható kapcsolatba.

A szeretetnek ez a módja a szerzetest kíméletlenül bevonta a korábban elkerülni vágyott *világ*ba. Miközben pedig ez történt, Virgil maga is „úgy tűnt föl neki [Vágner Pistának], mint egy Szabadító, egy apai Felnőtt, aki csak jön, szól, és már meg van oldva a gyermek szörnyű dilemmája. Pap, tanár, jó barát... Egy perc, egy gondolat: Timár észre sem vette, egyszerre benn állott a beteg nő előtt.” (24.) Szabadítói mivoltában azonban egyszerre kiszolgáltattá is vált: a nővel (Vágner Pista anyjával) való találkozása rejtett szorongásokat keltett benne életre, a haldoklónak tett ígéret pedig kegyes hazugságra kényszerítette: „egyszerre csak azt vette észre, hogy akarata ellenére a »vallás vigaszáról« beszél (Pistának), mintha a beteg töredelmesen meggyónt volna neki. Szinte szuggesztívó alatt volt! Nem tudott másként tenni, mint ahogy Lina ígértette. S még csak nem is bánta meg a hazugságot, mikor a kedves fiú hálás, megnyugtató tekintetét látta.” (30.) E mozzanat azonban mintha egy harmadik vendégszöveget is beinvitálna a „gazdatextusba”: annak a figurának az alakját, akiben minden apokaliptikus képiség összpontosul, a keresztény megváltóét, Jézusét, és így az újszövetségi Jézus-történetet.

Mindamellettt a szeretet szellemi oldalának megidézésével azonnám egy „árnyékkontextus” is megterheli a tanár–diák kapcsolaton túlmutató szeretetköteléket: a fiúval együtt ugyanis a női princípium is belép Timár Virgil életébe: „A díványhoz lépett, s egy percig nézte az alvó gyermek arcát. Most igazán nagyon hasonlít az anyjához. Timárnak egy pillanatra ijedten dobbant föl a szíve: mintha egy nő feküdt volna a pamlagán.” (38.) Ez az „árnyékkontextus” voltaképpen a mindenfajta szeretet-mozzanatot szellemi világban láttató „főszöveg” testi vetületét rajzolja elénk. *Mégsem Timár Virgil és Vágner Pista kapcsolatában okoz konfliktust, hanem a szeretet természetét feltárni igyekvő, a*

szinte minden szereplőt és történést szimbolikus érvényre emelő allegorikus reprezentáció koherenciáját zavarja meg. Mint ilyen azonban – Vitányi Vilmos alakjával – maga is szimbólummá válik: *abban a metaforikus tusakodásban veszi fel a „szellemi” „testies” ellenfelének a szerepét, amellyé maga a szöveg válik, míg az „igaz”, a célba találó, az áldozatra is képes, ám mégis feltétel nélküli szeretet allegóriájaként kíván működni.*

(*figura permixtae*) Néhány sorral arrébb a babitsi regényben Didó halálának képét rögtön egy másik követi, amely Aeneast és fiát vetíti elénk, ugyancsak egyértelműnek tűnő allegorizálási lehetőséggel: Aeneast Timár Virgillel, a kis „puer”-t pedig Vágner Pistával azonosíthatjuk:

„at puer Ascanius mediis in vallibus acri
gaudet equo jamque hos cursu, jam praeterit illos...”³

Ám a világos allegóriára árnyékként vetül az *Aeneis*-beli kontextus: azon a vadászon nyargal oly féktelenül Aeneas fia, amelyet az istenek terveltek ki, hogy Didó és a trójai egybekeljenek. A csakhamar kitörő vihar elől egy barlangba menekülő pár nem is áll ellent a csábításnak. Virgilünk tovább is lapoz, hogy megkeresse a „többi helyet is, ahol Aeneas kis fiáról van szó: amikor menekülnek a tűzvészben, s görcsösen kapaszkodik a gyermek a hős kezébe:

Sequiturque patrem non passibus aequis.”⁴

Nem tudni, célzatos-e avagy sem, ám itt meg éppen Aeneas feleségének haláláról olvashatunk Aeneas visszaemlékezésében.

(*inter terram et caelum*) Érdekes, hogy a babitsi kompozíció milyen mesterien használ fel egy másik, eddig még nem említett *Aeneis*-beli idézetet. E szöveg éppen a Vitányi Vilmos Timár Virgilhez és Vágner Pistához vezető útjának elbeszélése előtt, Pista és mestere kapcsolatának látszólagos csúcspontján áll útjelzőül. Az idősödő tanár munkáját elismerés övezi, szellemi gyermeke pedig (miután betegsége révén elkerülte a Vitányi könyvének olvasásáért járó nyilvános megaláztatást), örömmel vállalná a szünidőben a mesterével együtt töltendő olaszországi vakációt is. Vágner Pista is ajándékot készített szeretett tanárának: „azt a rozoga kis fapadot, amelyen a Demir-kapunál, a Nap-hegy tetején szokott üldögelni [Timár], egy görögös mintára szépen faragott kőpaddal helyettesítették. A padra Piacsek kőfaragómester [...] legremekebb betűivel véste a felírást, melyet szintén Pista készített: egy verset a tanár kedves Virgiliusából:

VIRGIL PIHENŐJE

...silvis scaena coruscis

desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra;
intus aquae duces, vivoque sedilia saxo...⁵

Rendkívül fontos tény, hogy a vergiliusi szöveg – hasonlóan Virgil életének fent említett szakaszához – egy „partot érés”-i jelenet során fogalmazódik meg, az „ülőhely” utalás pedig egyértelműen összeköti a két történetszálat (sedilia saxo: sziklapad, gránit ülőhely...).

Innen már nem vezet út fölfelé – a regény azonban nem ért véget: az idő (kairosz) megérett arra, hogy Timár Virgilt magával ragadja a klasszikus mitikus út hagyományának sodrása a pokol bugyraiba, hogy aztán, mintegy a legfőbb Mester útját is bejárva, újra a magasba lendüljön az allegória íve.

(*in terra diabolis*) Dante *Divina Commediájának* harmincadik énekében, kevéssel a Paradicsomba jutás előtt, a Beatricével való találkozás során fájdalmas kiáltás hagyja el az utazó költő ajkát:

„De Vergilius elhagyott, jaj, árván,
Vergilius, lelkemnek édes atyja!
kinek köszönöm, üdvösség ha vár rám.
S tehette-é minden kéj áradatja,
mit elvesztett egykor az első asszony,
hogy ne borítson el a könny harmatja?” (XXX. 49–54.⁶)

E kiáltás sokat elárul a „lelki atya” Vergilius, és a költő Dante, Vergilius pártfogoltja és neveltje kapcsolatáról. Ám egészen különös módon vesz részt az őt befogadó gazdászöveg, a *Timár Virgil fia* jelentésképzésének mechanizmusában. A kiosztott szerepek és funkciók világossá teszik számunkra a nyíltan sohasem jelentkező dantei allúzió szereplőinek azonosíthatóságát, ám az elválás toposz mégis mintha a szereplők és szerepek különös egymásrautaltságát tárná fel ismét. Mintha a vezetett és vezető *útja és alakja* szétválaszthatatlanul egybefolyyna, vagy más metaforával élve: olyan, közös mederbe érkező két folyó látképét nyújtának, amelyekre tekintve nem tudjuk megmondani, melyik is ömlik a másikba, ám miután összeérnek és egy mederben folytatják útjukat, kettejük hordaléka a leggyakorlottabb szem számára is ugyanannak a folyónak a részeként tűnik már csak fel. Ám nem maga az elválás toposz, hanem az elválásra való készülődés az, ami a valódi „sensus diabolis” élmény képeit sorakoztatja fel.

Így például a mű vége előtti tusakodás az (ahol újra visszatér az *Aeneis*-szöveg is), amelyik valóban megfesti a derék szerzetes saját „külön bejárátú” „hádész”-át. Pista elutazásának előestéjén a Didóval kapcsolatos szimbolika, úgy látszik, a visszájára fordul: Timár Virgil metaforikusan Didó marad

ugyan, ám tanítványa Aeneasszá válik: „Milyen sötét, holdtalan éjszaka volt aznap! És a szél fútt és a sűrű kert ottkűnn zúgott, mint a tenger! [...] Felkőnyökölt a párnán, és kinézett a titokzatos éjbe. Zúgott, zúgott odakűnn a tenger. [...] Timárnak Vergilius sorai jártak az eszébe. Éjszaka: minden elnyugszik, [...] csak a szerencsétlen Didó nem alhatik a párnán. Kűnn zúg, zúg a tenger, nagy árbocok feszülnek az égnek, útjára készül a hitetlen trójai...” (96.)

Így hát a szabadító figura, miután néhány lappal vissza is lapoztunk az *Aeneis*ben, az Aeneas–Didó szerelem diaboloszává vedlik át. *A fiú útra készülésevel mesterének útja hirtelen a mély felé veszi az irányt, és felrémlik előttünk a lehetőség, hogy az mindig is arrafelé tartott. Úgy is mint azé, aki vezet, és úgy is mint azé, akit vezetnek. Nem csoda hát, ha „az önkéntelen asszociáció [őt is] szédítette és megborzasztotta. Milyen borzasztó szennyes a földiek szerelme!” (97.)*

(*in caelo?*) Ezt az „önkéntelen asszociációt” követi aztán az egyetlen, keresztény szerzőtől származó idézet, voltaképpen az elválás fenyegetését (és topozát) értékelni igyekvő hosszú lelki tusakodás végét és feloldását jelentő Augustinustól vett szöveg:

„nondum amabam, et amabam amare... amorem
amabam... et quarebam, quid amarem...”

idézte magának Augustinust: még nem szerettem, nem tudtam, hogy mit kell szeretni; és szerettem volna szeretni: a Szerelmet szerettem: kerestem, mit szerezsek... Most következik az igazi, az egyetlen szerelem: az Isten szerelme...” (97.) Ez a monológyszerű összefoglaló gondolatsor ad ugyan helyes viszonyulási módra iránymutatást az elválást értékelendő és elviselendő, ám mindazt, ami eddig történt Timár Virgil és „fia” közt, kétes fényben tünteti föl. Igaz ugyan, hogy a keresztény szereteteszmény a krisztusi, „aki, mikor még bűnösök voltunk, már akkor meghalt a bűnösökért”, és aztán végső soron mindenkire rábízta a viszonszeretet válaszát, *ám kérdésessé válik az eddig bejárt út „végtermékének”, Pistának az „állapota”, a „pedagógiai” folyamat értéke, hitele.*

Ennek ellenére az *Aeneis* által a szöveg alakulásába folytonosan bevonódó „árnyékkontextus”, a „földiek” „szennyes szerelme”, a szeretet – inkább bibliai értelemben vett – testies (szarkinosz) aspektusa az augustinusi idézet határkövénel mintha végleg kiiktathatóvá válna az égi szeretet, az önfeláldozó és odaadó szeretet napsütötte tájairól. Úgy látszik, az allegória epikus szála a végéhez ért: a hippói püspök által megfogalmazott, keresztény tradícióban „álló” választ talál a szöveg önnön gyötrő kérdéseire. Vergilius szimbolikusan elhagyja tanítványát, aki – természetesen – kínok között gyötrődve

veszi mindezt tudomásul. Az út azonban nem ért véget, hiszen Dante kezét égi szerelme, Beatrice ragadta meg, amint az önkéntelenül is kisiklott korábbi vezetője markából – de ki fogja majd meg a Timár Virgilét?

Nemcsak Virgil sorsa fordult azonban egy megfoghatatlan szellemi kéz mutatójára által jelzett irányba, hanem Vágner Pista is új patrónust kapott maga mellé. Az ő Virgilje is megtorpant az út felén, tovább nem vezethette már szellemi „atyja”. A marok, amelybe az elválás pillanatában a már serdülő ifjú finom kezei simultak bele, egyáltalán nem a keresztény hagyomány egei felé készült vezetni a fiút. Tudta ezt Virgil is, aki kettejük különválását (amely Révay József interpretációjában a „test szerint való és a lélek szerint való apa küzdelmének”⁷⁷ eredménye) a maga saját útjának tükrében szemléli: „És nem kell-e, mint Ágostonnak, az ő »fiának« is megúsni a világ kísértéseit?” (79.) A „Város” szimbólum, az alászállás és Augustinus ideáltipikusnak láttatott útja Timár Virgil belső tusakodásában – amely éppen saját pokla felé vezetett – újra csak szorosán összekapcsolódnak: „S a fiúra gondolt, és egy kép volt előtte: elképzelte valami zajos terén a Városnak, száguldó kocsik és autók között, egy lámpa szigetén – ahogy a vidéki ember szemében marad a veszélyes tolongású Város képe – elképzelte ott állni a Fiút, főlsegett fővel és a jövőbe csillogó szemekkel, oda se nézve zajnak és veszélynek, mint egy hódítót. Talán így is van rendjén, hogy menjen a fiú a nagy világba, küzdeni, harcolni, és méla öreg nevelője maradjon otthon, meghalni, magányosan. Isten így rendelte. A fiúk elhagyják a várost, amelyben felnőttek, és fölkeresik a Világ kísértéseit, tévelyegnek, botlanak talán, győznek vagy elbuknak, de harcolniuk kell. Timár megint Augustinusra gondolt, a bátor harcosra: az sem bújta el ifjúkorában a cellák falai közé, az sem bújta el az Élet elől, hanem megküzdött vele, és többször elbukott: de ismét fölkel diadalmasan, legyőzte az Életet, és így lehetett a nagy Szent belőle. [...] Igen, igen, érezte, hogy így van ez helyesen, hogy ki kell mennie Pistának az életbe, a legvadabb életbe, és megküzdeni élettel, pénzzel, eszmékkel, asszonyal... És mégis nem tudott szorongás nélkül rágondolni: micsoda karok fogják ölelni, micsoda hálók fogják körülönni az ő gyermekét! Mint szép sima kígyókat, sejtette az asszonyi karokat kinyúlni a Város tömkelegéből, sejtette a lélekre-testre leső asszonyi szemeket villogni: és titkos féltékenység markolt a szívébe.” (94–95.) E tusakodás egyenesen a „féltékenység fertőjébe” vezette a tisztalelkű szerzetest, de, miután leborult imazsámolyára, és miután mint szimbolikus veritékcseppek, tusakodásának legmeggrázóbb és legalantasabb gondolatai, a már említett Aeneas–Didó kapcsolat fordított értelmezése és alkalmazása, hulltak díztelen szerzetesi szobájának padlójára, minden vívódásának végén mégiscsak „felragyogott” előtte az augustinusi mondat, az Isten szerelmére, az önzetlen, földitől elszakadó szeretetre való rátalálás végállomása (nondum amabam...).

Virgil útjának végén az ágostoni vallomások ismerője előtt felrémlik a gondolat, hogy az egész mű alapvető szervező eleme annak a babitsi Ágoston-

interpretációnak engedelmesskedett mindvégig, amelyet az 1917-es, egyik – a kor kritikusai által a legjelentősebbnek tartott – meghatározó tanulmányában, az *Ágostonban*⁸ vetett papírra, ahol úgy fogalmaz, hogy Augustinus az első olyan szerző, akinél „a bensőség eszkből cállá lett”, és aki számára „a belső lesz egyszerre a fontos, és minden külső kép vagy történet csak eszköz és hasonlat: mint ebben is: «a szív iskolája». A keresztény író tekinti először a világot saját életének illusztrációjaként, s Szent Ágoston Vallomásai az első belülről látott lélekrajz a világirodalomban.” (Kiemelések: V. Gy.)

Úgy tűnik azonban, hogy a babitsi műben ez az ágostoni út valamiféle egyetemes mintát követ, akár csak a mitikus városok alaprajza, amelyet alapítóik többnyire égi kézből vettek át.⁹ Nemcsak Ágostoné tehát ez, hanem elkerülhetetlenül be kell járnia mindenkinek, aki a szeretet isteni aspektusait igyekszik megismerni és megélni. Ezen az úton vezeti hőstét, Virgilt Babits is, és erre az útra kívánja bocsátani „szellemi gyermekét” maga Virgil is. A műnek mint a szeretet-út allegorikus reprezentációjának tehát a klasszikus mitikus út szolgál alaprajzul, de oly meghatározó módon, hogy az *allegória anélkül zárul le, hogy tudnánk, mi lesz Virgil későbbi sorsa*. Mintha ez már teljesen lényegtelen volna: talán feszülten várja, hogy az apokalipszis szabadcsapatai ragadják ki a könyörtelenül folyó idő fogságából?

Csak hogy Virgil újra egy út végére jutott el: egyszer már megtörtént ez – de onnan is el kellett mozdulnia, és mivel felfelé nem mehetett, ezért útja a mélyben tűnt el a szemhatárról. Most hová visz az út? Megállhat talán az idő? Az allegória talán erre törekszik: talán az lenne az allegorikus reprezentáció egyik leginherensebb része, hogy az út végén, mint valami immanens mozzanat, az idő felfüggeszthetőségét sugallja? Lehetséges volna, hogy az allegória, amelynek logikai szerkezete Paul de Man szerint valamiféle egymásutániságra épül, és ezzel olyan időszerkezetet mutat fel, amely szerint az allegória éppen úgy beszél a temporalitásról, mint adotról, mint felfüggeszthetetlenről,¹⁰ nos lehetséges volna, hogy ugyanez az allegória, miközben a temporalitás kikerülhetetlenségébe látszik belenyugodni, mégis megkísérli megállítani valahogyan az időt? Ugyan miképpen lehetne az allegória szerkezetét megfosztani az „út” metaforájától? Úgy látszik, sehogyan sem, és ez a tengerentúli kritikus figyelmét sem kerülte el, aki úgy fogalmazott, hogy „az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors lelepleződésével. Ez a lelepleződés egy olyan szubjektumban megy végbe, mely az idő hatalma elől a természeti világ időtlenségében keres menedéket.”¹¹

A természeti világ időtlenségét az allegória epikus szálának vége sugallja, vagyis az a tény, hogy ezzel egy lezárt utat, teljes értékű „mikrokozmosz”-t nyerünk. Nincsen utána semmi, mert maga is az univerzum leképezése bizonyos értelemben – legalábbis univerzális igazságoké, ha Babits esetét tartjuk szem előtt, aki a „szeretetre jutás” allegóriáját látszik megalkotni művében.

Mégsem érezhető sikeresnek ez a menekvés, hiszen a regény sajátos fikciós struktúrával rendelkezik: az epikus szál a történet folytatását *mindig implikálja*. Lehet, hogy egy út lezárult, és ezzel az „isteni szeretet” mikrokozmoszt futotta be, de a regény fikciós szerkezete azt sugallja: valami ezután is történni fog, mert az nem lehet, hogy mostantól már ne történjék semmi!

Az allegória logikai szerkezete és a regény fikciós struktúrája, vagyis az allegória perfektumai és az elbeszélés szükségszerű imperfektuma egymásnak tökéletesen ellentmondó időszerkezetet feltételeznek, és így egészen furcsa ajándékkal lepik meg az „allegorikus regény” műfaját: föloldhatatlan paradoxonnal, amely sikertelen elmozdulási kísérletnek tekinthető valamiféle nehezen megragadható határelmény pozíciójából.

(*civitates*) Fontos megemlítenünk azt, hogy egy különlegesen beszédes Augustinus-szöveg, a *De civitate Dei* ugyancsak fejtegeti a szeretet problematikáját, de egy rendkívül ősi emberi szimbólummal párhuzamosan, méghozzá a „város”-ével. Augustinusnál „az Istentől elforduló önszeretet” a „*civitas terrena*”, „*civitas diaboli*” alapja, ugyanakkor „az önmegvetésig eljutó istenszeretet” (XIV, 28) a *civitas coelestis*, vagyis a mennyei város fundamentuma. „E kétféle szeretet közül az egyik szent, a másik romlott; az egyik nyitott a közösség felé, a másik önös és magába zárkózó.”¹² A két város közül az egyik Istenhez, a másik a Sátánhoz tartozik (lásd XXI, 1), ám ezek csak ideáltipikus formában léteznek. Amíg el nem jön a tökéletes, a *Civitas Coelestis*, addig a *civitas permixtae*, az értékek keveredésének városa van jelen az emberi világban.

Mindenesetre érdemes elgondolkodnunk az Augustinust kedvelő Timár Virgil teljes életútjáról, valamint arról a szakasról, amelyben a „Város” nagybetűs szimbólumként jelenik meg a babitsi műben. És talán az sem érdektelen, hogy Timár Virgil Városhoz való viszonya mutat némi rokonságot a regény alkotójának e szimbólum köré fonódó gondolataival is.

1918-ban jelent meg először a később a *Nyugtalanság völgye* című versciklus *Előszó* című nyitó darabjaként ismertté vált költemény, amely a Város szimbólumot hasonló kontextusban látatja, mint ahogyan az Timár Virgil szemei előtt is felsejlik:

[...] – mert elborított a Sok,
rámszakadt hirtelen, mint elbűvölt várban titkos befolyás
zápora százfelől – s megbénított az idegen varázs
hálója – mert idegen nekem a gonosz városok

*levégője, amelyben élek, és mint gonosz erdőben farkasok
tűnnek élém az arcok az utcán, és rémít az élet ezer zaja,
mint egy betegség [...]*

1921-ben kezdte közrebocsátani Babits *Timár Virgil fia* című regényét, melyben a Város diabolikus karaktere – legalábbis Timár Virgil szemszögéből – újra domináns: „S a fiúra gondolt, és egy kép volt előtte: elképzelte valami zajos terén a Városnak [...] – ahogy a vidéki ember szemében marad a veszélyes tolongású Város képe [...] Mint szép sima kígyókat, sejtette az asszonyi karokat kinyúltni a Város tömkelegéből, sejtette a lélekre-testre leső asszonyi szemeket villogni: és titkos féltékenység markolt a szívébe.” (94–95.) Ezzel szemben Pista szemei előtt a szabadság, a kaland, a nyílt tér képei lebegtek: „neki szabadság kell és a főváros! [...] Budapestre mehet, az életbe, a nagyvilágba és szabad lesz, jóformán a maga embere. [...] És képzelt Nagy Nők képei lebegtek elébe az alkony rózsaszínű felhőiben, életes Nagy Nőké, amilyeneket eddig csak könyvből ismert [...]” (87–89.) „S így járt Pista föl-alá a kertben, dacosan, egy letépett virágot rágva a szájában s a Szabadság, a Főváros és a nagy Élet gondolatait lengetve agyában, fiatalsága szelében, mint egy lobogót. [...] Pista fejében Ady-versek jártak, melyeket nagy örömmel és lelkesedéssel olvasott akkor-tájt, az Élet és a Város vágyának himnuszai.” (90.)

Pista Város („Főváros”) iránti lelkesedésének olvasása során lehetetlen nem gondolnunk a *Nyugat* által tradícióvá tett Budapest (de főként: Város)-kultuszra. Nehezen feledkezhetnénk meg Schöpflin Aladár 1908-as, *A Város* címmel megírt tanulmányáról,¹³ amelyben voltaképpen programszerűen (és hallatlan éleslátással) fogalmazza meg a kritikus az akkor végső soron egyetlen nyugati léptékkel is városnak nevezhető magyar civitas, Budapest szimbolikus karakterét, amely a vidékiséggel párhuzamba állított barbár nézőpontból – akárcsak Róma – „a dús kincsek, márványos paloták, tündéri asszonyok és puha férfiak rengeteg gyülekező helye [...] a soha nem látott gazdagság, soha nem hallott bűnök, soha nem élvezett gyönyörök nagy gyűjtőmedencéje”, amelyet – amint Schöpflin írja – a barbárok „sóvárogva gyűlöltek”. „Vágytak rá – mint írja – és gyűlölték, meg akarták hódítani, hogy kierőszakolják kincseit, puhaságukba fojtsák férfiain, tobzódjanak gyönyöreiben és elkárhozzanak vétkeiben.” „Vonta őket – folytatja a város apologétája –, Ázsiából jöttek valami más is, amit nem ismertek, amit soha nem is láttak, de aminek sejtelve, szüksége ösztönszerűleg élt bennük. A kultúra. Mert azok a kincsek nemzedékek kultúrmunkájából halmozódtak fel, azok a nők évezredek fejlődés során lettek tündérik, azokat a férfiakat apáik, ősapáik szerzett gazdagsága és műveltsége ernyesztette puhákká.” Schöpflin hasonló ambivalenciát lát Budapest – a „Város” – megítélésében saját nemzedéke esetében is, csak éppen – főként – generációkra lebontva: „A fiú a városi élet élénkebb temperamentumát örökölte, könnyebben hajlandó az újdonságok befogadására, akár új irodalmi vagy művészi felfogásról van szó, akár csak újfajta szabású kabátról. Az apa a falusi ember konzervativizmussal óvatosabb az újdonságokkal szemben, ifjúkori emlékeivel együtt ragasz-

kodik az ifjúkori ízléshez is és nem bírja megérteni, haragra lobban, ha azt látja, hogy a fia a maga új eszméihez új formákat, új nyelvet keres.”

Miközben pedig Schöpflin a Város kultúrfölényét és mint a „nemzeti jelleg” megőrzésének letéteményesét mutatja be, addig Ady – csak egyetlen vers néhány strófája erejéig szemléltetve – valóban a virgili félelmek messzire ható hangú prófétája:

A Biblia is vallja
S bűgják bús, ódon énekek:
Falánkabban fal férfiut a nő,
Mióta Város építettet.

Márvány-omlasztó rózsza
Régi Zeus-templom falán:
Bekúsztá, fogta diadalmasan
Sziveinket a városi lány.

Óh, Város, én imádlak,
Ha nem Budapest vagy, de más.
Egyszer a harmadik emeleten
Párisban ért egy szép riadás.

Süldő lány vetkezett volt
Függöny-feledten, mint titok,
Mely készülön, kegyvel, kegyetlenül
Valakinek majd megnyílni fog. [...]
(*A város leánya* [1911])

Lehetett valami tehát a „vidéki félelmekben” is, ha végigtekintve az itt felsorolt – igencsak töredékes példaanyagon – felismerjük, hogy milyen mérhetetlen erővel explikálódik a Város képében a szexus felszabadulni vágyó élmenye a századfordulón. Az ágostoni „asszonyok ölelése” mint az egyre szabadabban burjánzó erkölcsi kuszaság szimbóluma tehát valóban szimbolikus értékű, miképpen a Város szimbólum babitsi–Timár Virgil-i kifejtése is az: a tradicionális (főként keresztényi) értékek eltűnésének, a kiismerhetetlenségig átrajzolódó világgépnek diabolikus képe, amely elől már a (főként dzsentri) Krúdy-hősök (a századforduló főként Petelei-, Gozsdu-féle novellisztikájának hagyományait folytatva) is – a Városba érkezvén – füstös kocsmák, fogadók öntörvényű – de átlátható, érthető, kiismerhető – világába menekülnek, éppen ellentétben azokkal, akik az emberi történelem hajnalán a várost még azért alkották vagy keresték fel, mert „a város »beavatottá« tesz, az adott világhoz tartozóvá szenteli föl az embert, aki ezáltal az alakot és formát öltött rend részévé válik. A »benti« világgal szemben a külső világ, az »odakint« a káosz, a folytonosan szerveződő gonosz, az ismeretlen, az alakatlan, a rende-

zetlen és az idegen képzetét kelti, szörnyek, vadak, démonok, mindenféle ellenséges erők félelmetes univerzumát, melyek, ha támadnak, nem egyszerűen csak a város ellen törnek, hanem a világ teljes rendjét, a kozmikus mindenséget próbálják megsemmisíteni.”¹⁴

A Város szimbólumnak ez az aspektusa azonban egészen másképpen rajzolódik elénk a babitsi metaforika alapján, aki – miként Krúdy hősei egy maguk által alkotott világba, maguk választotta időbe – maga is menekül a rendtelenség eme víziója elől, csak nem a falakon belüli falak közé, hanem a magasba, vagyis a próféta működési színterének egyik állandó állomáshelyére, a „magaslatra”. A babitsi líra számára a Város főként – miként azt már az egészen korai történelmi hagyományok is tanúsítják – „az emberi bűnnek, gonoszságnak és gőgnek az otthona (Bábel – *Gen* 11,1–9), az erkölcsi romlás helye (Szodoma – *Gen* 19,1–28)”,¹⁵ vagyis pont a fordítottja annak, amely az előző felsorolásban a város és a pusztaság oppozíciójában hangzott el.

Sajátos jelenségnek tartom, hogy a Város démonikus képvisége a leghatározottabban a bibliai profetikai tradíció által hagyományozódik tovább (1. *Ézs* 1,21, amelyben Jeruzsálem „Cédává lett”, s a többi izraeli város is bűnössé vált, Szodomához, Gomorrához, Ninivéhez és Babilonhoz vált hasonlóvá, amelyekre, miként Babilonra, ezért pusztulás vár: 1. *Ézs* 47; *Mik* 3,12). A fryei mítoszkritika éppen ezért talán téved akkor, amikor az apokaliptikus képvilág szimbólumait kizárólag „az emberi civilizáció által kialakított formákban”¹⁶ látja megvalósulni, és úgy véli, hogy az ásványi világ apokaliptikus képanyaga éppen ezért az *ép város* (vagy épület, templom) szimbólumaiban valósul meg, míg ezek démonikus párja a romokban heverő városé.¹⁷ Babitsnál ugyanis épp ellenkező a helyzet (még akkor is, ha a prófétákra ügyel-bajjal rá is lehetne húzni a fenti sémát): az ő esetében az ép város képe az igazán démonikus (gondoljunk Jónás Ninivéjére, amely még a mű végén is „mint zihálva roppant / eleven állat, nyúlt el a homokban”), nála (főként a tízes évek végétől) a város a civilizáció destruktív erőinek egyik központi metaforája.

Hiba lenne azonban Babitsot a Budapestet „Judapest”-ként aposztrofáló – egyébként a *Timár Virgil fiának* egyik korlátolt szereplőjeként bemutatott klerikális – „Lesinszky”-k sorába állítani. Babits Városa egyetemesebb érvényű szimbólum, mint a fafejű parlagiasság és az antiszemitizmus korábbi topozsainak összekapcsolásából nyert korabeli „bűnös város” metafora, amellyel szemben mellesleg a *Nyugat* teljes írógárdája szembeszállt (miképpen a fentebb idézett Schöpflin is).

A *Mint különös hírmondó*, a *Holt próféta a hegyen* vagy éppen a *Jónás könyve* hírnök avagy prófétai alakjai ugyanis az általában vett Városból mint világból menekülnek a magaslatra, de a próféta intézményével sehogyan sem tudnak azonosulni. A város mindnyájuk számára a kölcsönös némaság „holt” tere, a hírnökké avatódott szubjektum folytonos és tökéletes – poten-

ciális – kudarcának színtere, ahol éppen ezért teljesen értelmetlen tettek minősülne a prófétaság megélése, a (voltaképpen a világ gonoszsága által teremtdő, a szubjektumot hírnökké avató) hír átadása, ahová azonban Bubits mégis útnak indította hőseit, Jónást, akit „asszonyok” vettek körül, s „kísérték bolondos csapattal”, „hozzá simultak, halbüzét szagolták” „és mord lelkét merengve szimatolták”, ahol végső soron Jónást „egy cifra oszlop / te-tejébe tették hogy szónokoljon / és jövendölje végét a világnak”. Ez a város az, amelyben az ítélethirdetést és a határidő lejártát követően „egy árva ház sem égett”. *E városban mintha már járt volna Jónás, akit mintegy anticipatorikus Niniveként vett körül a háborgó tenger, hiszen, miután menekülni kívánt, „kelt a tengernek sok nagy tornya akkor / ingó és hulló kék hullámfalakból, / mintha egy új Ninive kelne-hullna, / kelne s percnként összedőlne újra.”*

Később, hogy Jónás a „szörny-lét belsejébe jutott”, „*vak ringások eleven bölcsejébe, / és lakozék három nap, három éjjel / a cet hasában, hol éjfél a déllel / egyforma volt, s csupán a gondolatnak / égre-kigyózó lángjai gyuladtak*”, majd végül – igencsak furcsa – Istenre találása után elindult, hogy végre teljesítse küldetését. Ám, miután sikertelennek érezte fáradozásait, a mű végén Ninivére mint valami újabb cethalra, a délibábban lélegezni látszó bestiára tekintett le a magaslatról: „*A szörnyű város mint zihálva roppant / eleven állat, nyúlt el a homokban.*”

A kísértet tehát nem mozdult. *A város képe semmit sem változott!*

Nem elhanyagolható aspektusa Timár Virgil útjának, hogy – kierkegaard-i terminussal élve – Vágner Pista „elengedése” nem a „rezignáció végtelen mozdulata”, nem önkéntes vállalás, hanem kényszer szülte fejlemény. *Ez ugyanis nem a Virgil, hanem a Pista döntése volt.* Pista voltaképpen saját elhatározásából szakadt el szellemi atyjától, hogy jóformán mindent megtagadjon, amit addig tőle tanult. Tetszik vagy nem tetszik, ez a fejlemény Timár Virgil sikertelen világba való beavatkozási kísérletének tényét emeli ki. Világban való esetlen csetlése-botlása semmiféle eredménnyel sem járt: egyetlen kivétellel: eseménytelen életét egy meghatározó élménnyel gazdagította, méghozzá a szeretet „égi” és „földi” aspektusainak érzékletes reprezentációival, valamint egy kényszerű tusakodással, amely a lehető legésszerűbb eredményt hozta: *a megideologizált elválását.*

Hasonló szellemi mozgásnak lehetünk majd tanúi Jónás esetében is: háromszor valósul meg a műben a kivetetés-elkülönülés elem: egyszer a hajós jelenetben, másodszor a halban, harmadszor pedig a városból való kivonulása esetében. Hogy megvilágítsuk a köztük levő különbség természetét, szükséges néhány szót szólni a fryei fikciós módok közül az ötödikről, az ironikusról, melyben a hős képességeit vagy intelligenciáját tekintve alantasabb nálunk, méghozzá úgy, hogy „lenézhetjük *kiszolgáltatottsága, tehetetlensége*

vagy abszurditása egy-egy jelenetében... Ez még akkor is így van, ha az olvasónak az a benyomása, hogy ő maga is ugyanilyen helyzetben van vagy lehet, mivel magát a helyzetet a nagyobb szabadság normáihoz mérten kell megítélni.”¹⁸

Frye az öt fikciós módon kívül megkülönböztet tragikus és komikus módokat, amelyekben ugyanúgy jelentkezik az öt történeti fikciós mód, csak hogy a mitológiát irányító egzisztenciális érdekek szervező ereje alatt álló szimbolikus látkép ellenkező pontjain részletezik az archetípusokat. Ezt egyetlen példával, az ironia két pólusának a bemutatásával is megfelelően szemléltethetjük. Az ironikus tragédia és komédia a bűnbak, a pharmakosz archetípusának végpontjain jelenik meg. Az ironikus komédia a pharmakosz gyötrése, kivettetése, ahol a pharmakosz a kellemetlenség, a szörnyűség, félelem stb. szimbóluma, az ironikus tragédia pedig e gyötrés vagy kivetetés elviselése. Fontos azonban, hogy az ironikus hős a tipikus, illetve véletlen áldozat. A pharmakosz nem ártatlan, de nem is bűnös. „Ártatlan abban az értelemben, hogy az, ami vele történik, sokkal súlyosabb, mint bármi, amivel kiérdemelte volna. [...] Bűnös abban az értelemben, hogy egy bűnös társadalom tagja, vagy mert egy olyan világban él, ahol ilyen igazságtalanságok létezhetnek.”¹⁹ Az ironikus komédiában a *látszólag* megcélzott közönségtől függően is elkülönít Frye ötféle komédiát, amelyek közül mi csak az utolsót mutatjuk be. „Az iróniának ezt a változatát az jellemzi, hogy az ábrázolt társadalom ellenzéke, illetve kirekesztettjei a letéteményesei a közönség szimpátiájának. A tragikus ironia paródiájához közeledünk [...] (ahol esetenként) egy olyan figurával találkozunk, aki a szerző, illetve a közönség szimpátiájával övezve megtagad egy ilyen társadalmat, egészen odáig, hogy tudatosan távozik belőle, s így mintegy kifordított pharmakoszként viselkedik. (Más esetekben a) hős, aki az ábrázolt társadalom szeméivel nézve vagy bolond, vagy még annál is rosszabb, a valóságos közönséget arról győzi meg, hogy többet ér, mint a fikció társadalma...”²⁰

Jónás emberközeleli élményei mind a kitalálás-elkülönülés mozzanatairól tanúskodnak, a hajós jelenetnél pedig valóban feltűnik az ironikus komédia hajlama az emberáldozat képeivel, gondolataival való játékra: itt a hajósok – a bibliai történettel szemben – brutális kegyetlenséggel hajítják Jónást a tengerbe. Fentebb említettem, hogy a kivetetés-elem még kétszer ismétlődik meg Babits művében: az egyik a hal szájából való kivetetés, a másik pedig a Városból való távozás, ahol már valóban inkább „vállalt” elkülönülésről van szó, semmint a hajós jelenetben. Jónás alakja valójában az ironikus fikciós módnak mind a tragikus, mind a komikus oldalát bemutatja, hiszen Jónásnak (ebben a formában) esze ágában sincs távozni a hajóról. Az alak ebből a szempontból érdekes módon fejlődik: a hajósok akarata ellenére távolítják el a fedélzetről, a halban „Istenre talál”, és vállalja a kivetetését, a Városból azonban „önszántából” távozik, vagyis valamiféle mozgás tűnik föl a tragikus ironikusból a komikusba, az „elszenvedett”-ből a „felvállalt”-ba, vagyis az „elszenvedett”-ből a „megideologizált” áldozatvállalás irányába.

Mind Jónás, mind Timár Virgil esetében szellemi események allegorikus reprezentációs kísérletéről van szó: az allegorizálás és a bejárt szellemi út azonban csak céltalan téblábolásnak tűnnek egy nagyobb erő hatalmának árnyékában.

A kísértet nem akart mozdulni. A város képe semmit sem változott!

1 Az idézetek a *Magyar Remekírók* sorozat Babits Mihály: *Timár Virgil fia; Halálfiái; Válogatott novellák* (Bp., Szépirodalmi, 1976) kötetéből származnak, a zárójelben az oldalszámok szerepelnek.

2 *Aeneis* 4, 701: „Nap fényében ezer színét mind húzva magával”. A kontextus rendkívül fontos: (692–): „Majd Júnó, a hatalmas végül megkönyörülvén / fájdalmán, az Olymposról ideküldte le Írist, / teste tusájától hogy megszabadítsa a lelkét / [...] / Harmatos Íris aranyzárnyával tűnt fel az égen, / Nap fényében ezer színét húzva magával, / Szállt, s a fejénél állt meg: 'Dishez viszlek el innár – / Szent jogom ez – lelked testedtől megszabadítom.'” (Ford. KARTAL Zsuzsa.)

3 *Aeneis* 4, 156–157: „Ascanius fiu vágtat előttük a völgy közepében, / hol lemarad, hol előreszalad megörülve lovának...” (Ford. KARTAL Zsuzsa.)

4 *Aeneis* 2, 724: „[Jobbom fogja Iúlus] / atyjával nem egyenlő kis léptét szaporázva, / [hátral meg feleségem].” (Ford. KARTAL Zsuzsa.)

5 *Aeneis* 1, 165: „erdős vadon zúdult azon a helyen alá, / ijesztő, sötét árny nyúlt a berek fölé, / odabent a víz sodrása és sziklapad (sedile: ülőhely)...”

6 BABITS Mihály fordítása.

7 RÉVAY József, *Musarum sacerdos*, Nyugat, 1924, 7. szám.

8 Nyugat, 1917, 11. szám. (Dr. Vass József *Vallomások*-fordítása megjelenése alkalmából írta.) Később, 1934-ben ugyanezt a tanulmányt dolgozta bele (szinte változtatások nélkül) *Az európai irodalom története* Ágostonról szóló szakaszába is. (Lásd Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. 1936. Reprint kiadás, 155.)

9 Lásd GÁBOR György nagyszerű vallástörténeti elemzését: „A sündisznó örökségévé és

mocsárrá teszem” = *A szentély és a vadak. Zsidó vallástörténeti tanulmányok*, Bp., Új Mandátum, 2000, 164.: „A város a kozmikus mindenség mikrokozmosz tükörképe, az égi város földi speculuma, amely – legtöbbször transzcendens tervek alapján [...] – az isteni hatalomnak egyfajta leképezése, s földi hatalmak és intézményrendszerek működésébe való transzponálása.”

10 Lásd Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei* 1. Pécs, 1996, 56–57.

11 Uo., 30.

12 AUGUSTINUS, *De Genesi ad litteram* XI, 15.

13 SCHÖPFLIN Aladár, *A Város*, Nyugat, 1908, 7. szám.

14 GÁBOR György, *i. m.*, 166–167.

15 Uo., 169.

16 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája* (ford. SZILI József), Bp., Helikon, 1998, 121.

17 A Frye-t érő – különben rendkívül egy-síkú és szellemtelen – posztmodern kritika valószínűleg ezen a ponton jó fogást találhat magának, miként ezt John Fekete is felismeri, aki szerint „Frye a szimbolikus formák filozófiájának azt az idealista irányvonalát követi, amely szerint az ember alapvetően szimbolizáló lény. Ez az elképzelés a szellemi munka fétisére épül, és különösen alkalmas arra, hogy egy olyan új szakmai értelmiség szemléletévé váljon, amely szorosan kapcsolódik a neokapitalista termelés rendszeréhez.” (John FEKETE, *Mitológiai strukturalizmus*, Pompeji, 1994/4, 88.)

18 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, 34.

19 *I. m.*, 40.

20 *I. m.*, 46.