

Vilcsek Béla A drámaíró Babits Mihály

Vilcsek Béla
A drámaíró Babits Mihály



Argumentum

BABITS MIHÁLY PRÓZAI ÉS DRÁMAI MŰVEI, TANULMÁNYAI, ESSZÉI, KRITIKÁI, LEVELEZÉSE

Szerkeszti: SIPOS LAJOS

Regényei

1. Babits Mihály: *A gólyakalifa*. Szerk. Éder Zoltán. *Kártyavár*. Szerk. Babits Kutatócsoport. Budapest, Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1999.
2. Babits Mihály: *Tímár Virgil fia*. Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.
3. Babits Mihály: *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom*. Szerk. Buda Attila. Budapest, Magyar Könyvklub, 2002.
- 4–5. Babits Mihály: *Halálfiái*. Szerk. Szántó Gábor András, Némediné Kiss Adrien, T. Somogyi Magda. Budapest, Argumentum Kiadó, 2006.

Drámái

Babits Mihály: *Drámái*. Szerk. Vilcsek Béla. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003.

Tanulmányai, esszéi, kritikái

1. Babits Mihály: *Tanulmányai, esszéi, kritikái, 1900–1911*. Szerk. Pienták Attila, Hibsch Sándor. Megjelenés előtt
2. Babits Mihály: *Tanulmányai, esszéi, kritikái, 1911–1920*. Szerk. Pienták Attila, Hibsch Sándor. Előkészületben

Levelezés

1. *Babits Mihály levelezése 1890–1906*. Szerk. Zsoldos Sándor. Budapest, Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1998.
2. *Babits Mihály levelezése 1907–1909*. Szerk. Szőke Mária. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.
3. *Babits Mihály levelezése 1909–1911*. Szerk. Sáli Erika, Tóth Máté. Budapest, Akadémiai Kiadó 2005.
4. *Babits Mihály levelezése 1911–1912*. Szerk. Sáli Erika. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003.
5. *Babits Mihály levelezése 1912–1914*. Szerk. Pethes Nóra, Vilcsek Andrea. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007.
6. *Babits Mihály levelezése 1914–1916*. Szerk. Fodor Tünde, Topolay Ágnes. Budapest, Argumentum Kiadó, 2008.

Vilcsek Béla
A drámaíró Babits Mihály

BABITS KISKÖNYVTÁR

Szerkeszti: SIPOS LAJOS

1. Sipos Lajos: Új klasszicizmus felé... Budapest, Argumentum Kiadó, 2002.
2. Basch Lóránt: A Baumgarten Alapítvány történetéből.
Tanulmányok, cikkek. Szerk. Téglás János.
Budapest, Argumentum Kiadó, 2004.
3. Rába György: Az ünneptől a hétköznapi ünnepek felé.
Babits és a százéves Nyugat költői.
Budapest, Argumentum Kiadó, 2008.
4. Közelítések... Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján.
Szerk. Nédli Balázs, Pienták Attila, Sipos Lajos.
Szombathely, Savaria University Press, 2008.
5. Vilesek Béla: A drámaíró Babits Mihály.
Budapest, Argumentum Kiadó, 2008.
6. Némediné Kiss Adrien: A magyar „ördögregény”. Babits Mihály: Halálfiái.
Budapest, Argumentum Kiadó, 2008.
7. Buda Attila: A legutolsó Babits-regény: Elza pilóta. Monográfia.
Megjelenés előtt.

Vilcsek Béla
A drámaíró Babits Mihály

Argumentum

Készült az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén.

A kötet az Országos Tudományos Kutatási Alapprogram
támogatásával jelent meg.
(Témaszám: K 61947)

Borító- és kötésterv

BANGA FERENC

A borítón látható fénykép Székely Aladár 1913-ban készült felvétele.
(Eredeti üvegnegatívja a Petőfi Irodalmi Múzeum tulajdona.
Leltári száma: 3849.)

© Vilcsek Béla, 2008

ISBN 978-963-446-514-0
ISSN 1589-2328

TARTALOM

A DRÁMA ÉS A SZÍNHÁZ VONZÁSÁBAN	
A dráma válsága – a válság drámája	7
DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ A SZÁZAD ELEJÉN	
A színpadi fehér esték (Ady Endre)	18
A modern magyar színjátszás (Dutka Ákos)	21
A dráma lelke (Juhász Gyula)	23
Színházi esték (Kosztolányi Dezső)	27
Színházi dolgok (Ignotus)	34
Metaetikus dráma – lélekdráma (Lukács György)	44
Természetdráma – emberdráma (Balázs Béla)	55
BABITS DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZESZMÉNYE	
A színikritikus Babits	68
A klasszikus dráma és színház eszménye	69
A modern dráma és színház eszménye	72
A szimbolikus lélekdráma formaeszménye	77
A DRÁMAÍRÓ BABITS	82
A SIMÓNÉ HÁZA	
Keletkezéstörténet	87
Kiadástörténet	95
Fogadtatástörténet	105
LAODAMEIA	
Keletkezéstörténet	110
Kiadástörténet	113
A <i>Laodameia</i> idegen nyelvű kiadásai	115
Fogadtatástörténet	115
Versetés	154
Szerkezet	163

<i>A Laodameia</i> a pódiumon	176
<i>A Laodameia</i> a színpadon	191
<i>A Laodameia</i> a színházban és a Magyar Televízióban	208
<i>A Laodameia</i> idegen nyelvű bemutatói	229
 A MÁSODIK ÉNEK	
Keletkezéstörténet	238
Kiadástörténet	246
<i>A második Ének</i> a pódiumon	264
<i>A második Ének</i> a Magyar Rádióban	274
Verselés	280
Szerkezet	288
A szimbolikus lélekdráma kísérlete	321
 A LITERÁTOR	
Keletkezéstörténet	334
Kiadástörténet	342
<i>A literátor</i> a színpadon és a Magyar Rádióban	350
Szerkezet	352
Élet és irodalom	356
 SZAKIRODALMI RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE	363

A DRÁMA ÉS A SZÍNHÁZ VONZÁSÁBAN

A dráma válsága – a válság drámája

A modern dráma mindig is válságban volt, válságban van ma is.¹ „A dráma, amely mindig a *jelen idejű* (1) *interszónális* (2) *történés* (3) költői formája volt – írja *A modern dráma elméletében* Peter Szondi –, a 19. század végén válságba került, s ezért a krízisért az a tematikus változás volt a felelős, mely e hármas fogalom mindegyik tagját saját megfelelő ellentétével helyettesítette.” (SZONDI 2002:77.)² A századforduló időszakában a klasszikus dráma tartópillérei egyenként és együttesen is megrendülnek. Ibsennél a múlt telepszik rá a jelenre, és robbantja szét az emberi kapcsolatokat. Strindbergnél már meg is szűnnek az emberi kapcsolatok, a középpontba a szubjektív én kerül, a történetet a szubjektum belső változásai jelentik. Csehovnál a nosztalgikus emlékezők és utópikus elvágódások dominálnak, történés helyett önreflexiókkal találkozunk. A modern dráma hőse az interszónális kapcsolataiból kiszakított, elidegenedett, elmagányosodott ember, akinek természetes közege leginkább a hallgatás vagy a monológ lehetne. Megbomlik tehát jellem és cselekmény, egyén és kollízió, ember és tett egysége. A tett leválik az emberről. A személyiség nem tud kitelje-

¹ A „modern(itás)” kategóriáját a legáltalánosabb (klasszikus vs. modern, alteritás vs. modernitás) értelemben használjuk. Mivel Babits összes dramatikus műve az 1910-es évek fordulóján és a klasszikus modernség jegyében készült, szükségtelennek látszik a modernitás különböző hullámainak, avantgárd, klasszikus vagy esztéta modernség, posztmodernitás, premodern, modern és posztmodern megkülönböztetése. Vö. A (poszt)modern irodalomtudomány szöveggyűjteményeinek vonatkozó dokumentumai: BÓKAY–VILCSEK 2001; BÓKAY–VILCSEK–SZAMOSI–SÁRI 2002; valamint, többek között, BÓKAY Antal: *Alteritás és modernitás*. In: BÓKAY 2001:25–71; KULCSÁR SZABÓ 1990; MÁRKUS 1992; STEINWACHS 2000.

² „A modern európai dráma jellegzetességeinek összefoglalása során az ötvenes-hatvanas években készült – magyarul a hetvenes-nyolcvanas években megjelent – szakmunkákra támaszkodunk, amelyek természetesen a század első felének fejleményeiből vonják le a következtetéseiket. (Ha lehetőség kínálkozik rá, egy-egy példa vagy nézet erejéig, természetesen utalunk a későbbi történésekre is.) Célunk nem lehet átfogó drámatörténeti áttekintés elkészítése, sokkal inkább a klasszikus drámából a modern drámába való átmenet érzékeltetése, a váltás/változás természetrajzának feltárása.

sedni, cselekedeteiben maradéktalanul megnyilvánulni. A felszíni cselekvések nem az egyéniséget, legfeljebb az általa betöltött szociológiai státust, társadalmi elvárást jellemezhetik. Az ember elidegenedik önmagától is. Az önazonosság, az identitás, a ki vagy mi vagyok én kérdése alapdilemmává válik. Az egyén nagy formátuma mint adottság válik kérdésessé. Végül az ember nem is vállalja önmagát, tetteit és azok következményeit. Úgy érzi, idegen erők kiszolgáltatottja. Egyetlen feladata a tűrés, sorsának elszenvéde. Ahogy Walter Kaufmann *Lehet-e manapság tragédiát írni?* című tanulmányában megfogalmazza: „A szenvedő hős helyét mindinkább elfoglalja a szenvedő áldozat, a nemes, cselekvő hőstét a passzív antihős.” (KAUFMANN 1974:114.) Ezzel szoros összefüggésben mind nehezebbé válik a történet egybentartása is. Egyre szaporodnak a kihagyásos, asszociációs vagy montázs technikával készült, nyitott dramaturgiájú művek, az etűdök, a rögtönzések, a helyzet- vagy stílusgyakorlatok. (I. többek között Raymond Queneau *Stílusgyakorlatok* című kanavaszát vagy Heiner Müller *Hamlet-maschine* című szöveg-összeállítását.) „Nem hiszem, hogy az a történet, amelyiknek eleje és vége van (a klasszikus értelemben vett mese), még képes elérni a valóságot” – mondja éppen Müller, s hozzáteszi: „Ami tegnap kényszer volt, ma erény: egy folyamat széttördelése kiemeli annak folyamat jellegét, meggátolja, hogy az alkotás eltűnjék a termékben, hogy áruvá váljék, kísérleti területté teszi a képmást, ahol a közönség is részt vehet az alkotásban.” (*Herzstück*. Berlin, 1983. In: *Heiner Müller Texte* 7, Rotbuch, 270. Idézi FISCHER-LICHTE 1990:161.)

George Steiner szerint is „a modern dráma dilemmája: a tragédia halála”. *A tragédia halála*, ez könyvének címe is, három elvi-ideológiai okra vezethető vissza. A nyugati világ számára a XX. századig három átfogó mítosz állt rendelkezésre: a görög-római és a zsidó-keresztény hit, valamint a marxizmus. A század elejére-közepére azonban mindháromról kiderült, hogy antitragikus, „nem alkalmas a jelenbeli valóság komplex kaoszának rendbeszedésére”. Az első a holt múltba visz, a második metafizikus világmagyarázatot ad, míg a harmadik valami megfoghatatlan és beláthatatlan távoli jövő felé mutat. A sok hétköznapi tragédiát tapasztalva ugyanakkor a közönség is lassan érzéketlenné válik újabb és újabb tragédiák befogadására. „Mindennap lehörpintjük a magunk borzalomdagját”, s így a költői képzelet óhatatlanul alatta marad a valóságos tényeknek. Ezért is nincs a II. világháborúnak *Iliásza* vagy *Háború és békéje*; napjainkra „mintha a nyelv is megfulladna a tényektől”. Mit tehet ebben az alapvetően megváltozott helyzetben a modern kor drámaírója? Steiner szerint három lehetőség ki-

nálkozik a számára. Az első ezek közül, hogy kísérletet tesz a klasszikus tragédiaforma vagy valamely mitikus téma modernizálásával, újfajta feldolgozásával. (Sokan sokféleképpen kísérelték meg az Oidipusz-, a Médea-, az Elektra- vagy az Antigoné-történet parafrázisának elkészítését.) A modern drámaíró megpróbálkozhat az elvesztett mítoszok helyett egy saját mítosz kialakításával is. (E megoldás nehézsége, hogy az önnön mítosz kidolgozásához és széles körű elfogadtatásához az emberélet vagy az írói életút túlságosan rövid.) Végül a modern drámaíró megteheti azt is, hogy magát a hiányt, a hit, a mítosz elvesztésének tényét állítja műve középpontjába; a megváltó, a próféta várásának élményét igyekszik drámává formálni. (Olyan darabok fémjelzik a modern drámának ezt a markáns vonulatát, mint Beckett *Godot*-ja, Mrożek *Próféták*ja vagy, hogy magyar példát is említsünk, Szakonyi Károlynak az Emberfi Krisztoszt főszereplővé avató *Adás-hibája*.) (STEINER 1971.)

Robert Brustein a modern dráma(író) kulcsfogalmaként a lázadást jelöli meg; a modern dráma időszakát *A lázadás színháza* korszakának nevezi. Két szemléletes képpel különbözteti meg egymástól a klasszikus (közösségi) és a modern (a lázadásra épülő) színházat. Az első képen egy klasszikus arányú templom előtt a főpap szertartást mutat be az emelkedő ülésorokon helyet foglaló és egységet alkotó gyülekezet előtt. A nézők teljes áhítattal figyelik a történeteket. Az áldozattételnél félelem járja át őket, hogy végül éteri nyugalommal, megtisztulva távozzanak a szertartás helyszínéről. A másik képen a templomnak már csak a romjait látjuk, ahol egy csonttá soványodott pap egy torz tükör előtt vonaglik. Tehetetlen dühében a pap a tükröt egyszer csak az ott összeverődött emberek felé fordítja. Mikor a nézők a tükrőben önmagukra ismernek, szidalmazni kezdi a papot, aki végső elkeseredésében a torz tükröt a semmi felé fordítja. Az első a klasszikus vagy közösségi színház képe, a második a modern vagy a lázadás színházé. Az utóbbi esetében a vézna pap három elkeseredett gesztusa a modern drámaíró világhoz való három lehetséges hozzáállásának, egyszersmind a modern drámaforma megteremtése három lehetséges módozatának a jelképe. Az első, melyet Brustein a messianisztikus lázadás színházának nevez (a pap önmagát szemléli a tükrőben). Ez a modern dráma első korszaka/ iránya, amikor a drámaíró Isten ellen lázad; megpróbál a mai kor Prométheusza, Mózes, Krisztusa lenni s közönsége nevében megszólalni. (Előzményét Goethe *Faust*ja, Victor Hugo *Hernani*ja vagy Schiller *Haramiák*ja jelenti, első példái pedig Ibsen korai darabjai vagy Wagner drámaciklusa és ösztönművészet-koncepciója.) A második brusteini drámaforma a társadalmi lá-

zadás színháza (a pap a tükröt a közönség felé fordítja). Ez a modern dráma második korszaka/iránya, amikor a drámíró a társadalom berendezkedése, intézményei, szokásai, erkölcsi ellen lázad. A dráma ember és társadalom, egyén és közösség konfliktusát, a társadalomban élő ember küzdelmét ábrázolja. (Előzménye a francia és német felvilágosodás drámái, első példái Ibsen második korszakának és G. B. Shaw-nak a drámái, valamint Brecht epikus színház koncepciója.) A harmadik modern drámaforma az úgynevezett egzisztenciális lázadás színháza (a pap a tükröt a semmibe fordítja). Ez a modern dráma harmadik korszaka/iránya, amikor a drámaíró léte feltételei, az egész emberi létezés elviselhetetlensége miatt lázad. (Előzményét Büchner, Jarry, Kleist, Wedekind XIX. században botrányosnak ítélt darabjai jelentik, első képviselői pedig az egzisztencialista-abszurd irodalom megteremtői: Beckett, Camus, Ionesco, Mrożek, Sartre.) (BRUSTEIN 1982.)

A modern magyar dráma mindig is válságban volt, válságban van ma is. A folytonos válság ellenére, mint azt a legutóbbi drámatörténeti áttekintés írója, Radnóti Zsuzsa *Lázadó dramaturgiák* című dolgozatában megállapítja, a magyar drámának két „aranykora” feltétlenül kiemelendő: az első a századelő drámai felfutása, a másik a hatvanas–hetvenes évektől a nyolcvanas évek közepéig tartó időszak. (A két aranykor nyitánya akár konkrét dátumhoz is köthető. Az első kezdetét Molnár Ferenc *Az ördög* című keserű komédiájának 1907. április 10-i bemutatója jelenti a Vígszínházban. Az utóbbi Örkény István *Tóték* című groteszk szemléletű művének 1967. februári előadásával veszi kezdetét a Thália Színház stúdiószínpadán.³) A századelő drámaírói részéről „a lázadás hol az esztétika, hol a politikum szférájában jelentkezett, hol szemléleti és – ritkán ugyan, de – filozófiai síkon is, kiemelkedő alkotások esetében pedig mindkét vagy mindhárom területen egyszerre. E lázadó attitűd következtében nagyon gyakori volt, hogy e művek integrálódása a nemzeti, kulturális emlékezetbe késve, nem megfelelő színvonalon vagy egyáltalán nem következett be.” A század eleji színházak, ha időnként kísérletet tettek is e lázadó dramaturgiájú darabok befogadására, „interpretációik” akkor is nagyon szerényre sikeredtek; a szövegek szélsőségeit lenyírbálták, konfliktusait elsimították, költőiségük elszürkült, s ezáltal korokon túlélő modernségük, egyediségük rejtve maradt. Így viszont a korabeli közönség elfogadta és befogadta őket.” (Csáth Géza, Déry Tibor, Füst Milán, Szép Ernő vagy Szomor Dezső merész for-

³ A második, „örkényi” aranykor főbb jellemzőiről és tendenciáiról l. a P. MÜLLER 1997 összefoglalást.

makísérleteinek autentikus színrevitelére csak évtizedekkel később, a század hetvenes–nyolcvanas éveiben kerülhetett sor.) A drámatörténeti áttekintés készítője ezért a századelővel kapcsolatosan ezt követően jobbra színházi „vétkekről” és „veszteségekről” számolhat be. Ilyen pótolhatatlan és megbocsáthatatlan vétkeknek és veszteségnek tekinti például mindenekelőtt Füst Milán modern tragédiáinak és tragikomédiáinak a teljes mellőzését,⁴ Déry Tibor dadaista-szürrealista próbálkozásainak az elutasítását,

⁴ A drámaíró Füst Milánról l. RADNÓTI 1993; SCHEIN 2001, 2002; VILCSEK 1993a/b. Füst Milán drámaírói pályájának alakulása (pontosabban: nem alakulása) önmagában is hű tükörképe a század eleji dráma(író) és színház viszonyának. Az első dráma, a *Boldogtalanok* könyv alakban való megjelenésére és egy szűk körű matinén történő színrevitelére kilenc esztendő kell várnai. Az Írók Bemutató Színháza 1923 februárjában mindössze három alkalommal tüzi azt műsorára. S noha a Thália Társaság egykori színésznője, Forgács Rózi két évvel később saját, kísérleti kamaraszínházában felújítja a darabot, a visszajelzések akkor és utána még hosszú ideig főként annak pesszimizmusáról és vadnaturalista voltáról szólnak. A *Henrik*-drámának már a megírásától a megjelenésig is kilenc esztendő kell várnai. Így nem csoda, ha a szerző az új próbálkozásnak, a *Catullus*nak, saját vallomása szerint, már a címét is csak iszonyodva tudja leírni, s közvetlenül elkészülte után azt megtagadott művei közé utalja. Ráadásul a *Negyedik Henrik király* – a Madách Színház gárdájával és a rendező Pártos Gézával való szerencsés találkozásnak köszönhetően – ősbemutatójára csak harminchárom évvel a megírás után kerülhet sor. A *Catullus*-nak, ugyancsak a Madáchban megtartott, 1968. február 2-i bemutatását az író már nem is érheti meg. Az évek során Füst Milánnak egész kis gyűjteménye áll össze a színházaktól kapott, kétségkívül udvarias, ámde könyörtelenül elutasító levelekből. Két példa a legnevesebb feladóktól: „Belvárosi Színház

Kedves Milán,

Elolvastam, nagy élvezettel, költőhöz méltó, igen szép darabodat! Amilyen öröm az ilyen darab olvasása, olyan szomorúság is a mai színházvezetőnek. Te talán nem tudod, milyen küzdelmek között élünk, hová süllyedt a tömegizlés, amelynek kényére-kedvére vagyunk utalva. Nem játszhatjuk, amit szeretnénk. Aztán meg színész sincs ma az ilyen darabra. Ki tudná Henrik szerepét eljátszani? A Nemzetiben volna a helye, rendes és emberi körülmények között!

Budapest, 1932. I. 30.

Sokszor üdvözlő

őszinte híved

Dr. Bródy Pál”

„Vígsház

Igen Tisztelt Uram!

Mellékelem *IV. Henrik király* című színdarabját, amely sajnos, megint nem e világból való munka. Remek tehetségével olyan darabot kellene írnia, ami előtt a polgári értelem nem állna tanácstalanul.

Budapest, 1936. október 23.

Kitűnő tisztelettel

és őszinte szeretettel

Jób Dániel” (Idézi RADNÓTI 1993:10.)

Remenyik Zsigmond expresszionista-szimbolista vagy Háy Gyula történelmi-szatirikus játékaiknak a megkésett bemutatását vagy Tamási Áron poétikus népi játékaiknak hatástalanul maradását. Dráma és színház együttműködésének a század első éveiben történt kudarca, sőt meg sem kísérlése az alapvető oka annak, hogy „a századforduló aranykora után, tehát a két háború között a magyar dráma »sivatagi korszaka« következett, amelyben néhány magányos, kiemelkedő alkotás megszületése sem tudott változtatni sem a drámaírás, sem a színház adott állapotán, azon az ízléshierarchián, amelyben szinte a teljes palettát az átlag foglalta el, uralkodóvá téve a polgári dráma, illetve komédia és a játéktípus legszokványosabb elemeit, legavulóbb sablonjait, legfelszínebb szellemiségét.” (RADNÓTI 2003:9–21.)

Hevesi Sándor, a Thália Társaság egyik alapító tagja, a Nemzeti Színház rendezője és későbbi igazgatója már 1922-ben *A mai dráma válsága* címmel jelentet meg tanulmányt a Budapesti Szemlében, s abban a színházi ember nézőpontjából írja le a korabeli színi állapotot és annak okait. Egy egész drámatörténeti vázlattal igazolja a számára is egyértelmű ténnyt, hogy „a drámaköltészet és a színpadi termelés kettéválása, a drámai értékek merő színpadi hatásokkal való helyettesítése, már jóval a világháború előtt megkezdődött”, az irodalmilag értékes dráma könyvek lapjaira száműzetett. A helyzet tragikus következménye az lett, hogy megbomlott a színháznak, nagy korszakaiban még teljesen természetes – drámaíró, színész és közönség alkotta – hármas egysége. A korábbi műpártolók helyébe lépő nézősereg elveszítette homogenitását. Többszörösen rétegzetté s ezáltal kiszámíthatatlanná, megbízhatatlanná vált. Túlnyomó részének az előadás már nem ünnep, hanem egyszerűen munka utáni kikapcsolódás. A színháztól nem művészetet, irodalmat, nem nemes élvezetet vagy szellemi kielégülést, hanem bevallottan és kizárólagosan szórakoztatást vár. Ennek következtében a drámaíró is egyre inkább elszigetelődik a közönségtől. A naturalizmus és az impresszionizmus bátortalan kísérlete után a jelen színházában sikerre csak a közönség igényeinek maradéktalan kiszolgálása, a kellemes, könnyed színpadi fogásokra épülő dramaturgia számíthat. A szerző költői céljaira alapozott „drámák (nem úgy, mint a shakespeare-i, amely a színpadon kezdődik s a könyvben folytatódik) a könyvben kezdődnek, s akárhányszor nem folytatódnak a színpadon”. Ennek a folyamatnak pedig törvényszerűen a színház teljes elbizonytalanodása és a szükségszerű színvonalbeli csökkenés lesz az eredménye: „Abban a törekvésben, hogy a közönség minél szélesebb rétegei megtalálják szórakozásukat a színházban: a színpadi

termelésnek egyre mélyebben kellett süllyednie a napi szenzáció, a cirkuszi izgalom irányában.” (HEVESI 1961:268.)

A Nyugat külön vitát is rendez „a drámaírás válságáról”. Újraközli Hel-tai Jenőnek Az Estben e tárgykörben tett nyilatkozatát, majd az 1928/3–4. számban közreadja neves írók és színházi szakemberek (Babits Mihály, Bárdos Artur, Bíró Lajos, Feleky Géza, Füst Milán, Ignotus, Jób Dániel, Nagy Endre, Rákosi Jenő, Schöppflin Aladár, Tersánszky Józsi Jenő, Zilahy Lajos) hozzászólását. A vélekedők álláspontja, ha az okok megítélését tekintve eltér is egymástól, abban feltétlenül megegyezik, hogy a magyar drámaírás válságban van.⁵ Fábry Zoltán a drámaírás válságáról rendezett ankét hírére indulatosan fakad ki a 100% áprilisi számában, mondván, hogyan lehet olyasvalamiről vitatkozni, ami valójában nincs is s egy-két kivételtől eltekintve soha nem is létezett. A magyar drámát és a magyar színpadot mindig is a „tingli-tanglik jövőtlen léhasága” jelentette: „Mert tovább titkolni már nem lehet: a Nyugat ankétot rendez a magyar dráma válságáról. Dráma-írók, kritikusok nyilatkoznak diplomatikusan, ügyesen és nagy, nagy zavarában, mert nagy munka: köntörfalazni, zavartan krákogni és nagyképpen beszélni valami olyanról, ami nincs, nem létezik. Válságba csak valami létező, vagy létezett kerülhet. A magyar dráma válsága már címében is fari-zeus játék: mert *magyar dráma nem létezik*. A magyar dráma válsága tehát be sem következhetett.” (FÁBRY 1928:247–248.)⁶

⁵ A vita ismertetését l. Gerold László: Bécsy Tamás: A siker receptjei. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól. *It*, 2002/4. 621–625.

⁶ Csaknem hét évtizeddel a Nyugat-ankét után, 1996-ban a Debreceni Irodalmi Napok témája újra „a mai magyar dráma”. A tanácskozás határon inneni és túli résztvevői, noha elismerik a kortársi dráma sokszínűségét, leginkább és továbbra is a jelen korról és a jelen színházával való kapcsolatát tartják problematikusnak. A nyitó korreferátum és a zárászo tartója, Fodor Géza helyzetértékelésében még a század eleji állapotokhoz képest is sötétebbnek látja és látatja a kortársi dráma és színház viszonyát: „Úgy gondolom, nem lehet nem szembeesülni azzal a problémával, hogy a színház és az irodalom között feszült a viszony, és én nem tudom elképzelni, hogy ugyanolyan naív pátosszal adhassa át magát az ember a színház tökéletes szuverenitásának és az irodalmat merő nyersanyagként és kiszolgálóként tekintő szemléletnek, mint ezt a század elején az avantgardisták megtehették... Mit látok hát a mai magyar színház és dráma viszonyában égető problémának? Először is úgy látom, hogy a 70-es évektől a fiatal irodalom és a fiatal színház nem talált igazán kapcsolatot egymással. Kevésbé talált, mint a színház és az irodalom korábban.” (FODOR 1997:93–94.) A tanácskozás másik főreferátumának előadója, Tarján Tamás az egész műnem elszigetelődését állapítja meg: „A dráma két-három évtizede az irodalmi élet perifériáján éldegél. Régi dicsőség oda. Csip-csup dolgokkal és történelmi, illetve esztétikai mozgásfolyamatokkal egyként magyarázható e fél-reszorultság. Szegény dráma! Már az sem használ neki, hogy drámának hívják. Korunk ugyan

Pedig az 1910-es évek fordulójának időszakában, a Nyugat költői forradalmával mintegy párhuzamosan, a drámai műfajok megújítása terén is egyre markánsabb, európai mércével mérve is jelentős, modern törekvések rajzolódnak ki. (Az azonban igaz és egyben sajnálatos tény, hogy mindezek a kísérletek a magyar irodalom vagy színház történetében meghatározóvá sohasem válnak, sohasem válhatnak.) A magyar „avantgárd” színjátszás előzményeit kutató Kocsis Rózsa az új drámai próbálkozásoknak két fő irányát vázolja fel. Az egyik út szerinte a kor égető, nemzeti és szociális problémáinak kifejezése a hagyományos, realista-naturalista technika megújított eszköztárával, ami legerőteljesebben Bródy Sándor és Mórícz Zsigmond darabjaiban mutatkozik meg. A másik út a „lélek drámájának” intellektuális kifejezése a „szimbolisztikus naturalizmus és a lírai kép-dráma eszközeivel”, ami Balázs Béla, Füst Milán és Babits Mihály már műfaját tekintve is egészen különleges és összetett drámai alkotásaiban valósul meg. (Kocsis 1973:83–84.) Lukács György nagy drámaelméleti és -történeti összefoglalásában az új dráma számára szintén két lehetőséget fogalmaz meg: közeledés a klasszikus, illetve klasszicista tragédiához, vagy éppen hogy távolodás attól „egy erős érzékiségű képek és mély lírikus hangulatok alkotta életmisztérium felé”. Az előbbire jó példa lehet Babits *Laodameia* vagy Füst Milán *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiája, az utóbbira pedig *A második Ének* vagy Balázs Béla misztériumai. (LUKÁCS 1978:579.) Érdekes ebből a szempontból egybevetni a Nyugat költőnagyjai – Ady, Babits, Karinthy, Kosztolányi, Füst Milán vagy Szép Ernő – és a Thália Társaság tagjai – Benedek Marcell, Hevesi Sándor, Lukács György – drámai és szín-

habzsolni vágyó érdeklődéssel lesi a »tragédiákról« és »drámákról« szóló híreket (vagyis ami a nagy horderejű eseményekből újságdalakra préselhető, a televízió képernyőjén megjeleníthető), ám mitől sem idegenkedik jobban, mint a tragédiától és a drámától.” (TARJÁN 1997:37.) Végezetül, a század elején határozottan megformálódó folyamat afféle lezárásaként álljon itt az egyik legutóbbi, a 2002/2003-as évad termését mérlegre tevő, drámaíró), színház és közönség „hármasságát” minden eddiginél lesújtóbban értékelő színikritikusi vélekedés, Koltai Tamás tollából: „Nem túlzok, ha azt állítom, hogy a befejezéséhez közeledő évad az új magyar dráma szempontjából (is) elhanyagolható. Azoknak a daraboknak a jelentős részét, amelyeket láttam – a fővárosban és vidéken –, jobb lett volna nem látnom. Jobb lett volna be sem mutatni őket. Nem igaz, hogy a szerző fejlődéséhez szükség van a bukott bemutatóból levonható tanulságra... Több színpadképtelen új magyar darab előadását követően szégyenkezve jöttem ki a színházból, holott nem írtam, csak láttam őket. Egyre meg elmentem, de nem láttam. Nem volt megtartva. Ott állt az író-rendező a becsődölt épület ajtajában a periférián, és bánatosan közölte, hogy nem lesz előadás, mert nem adtak el jegyet. Egyetlenegy se.” (KOLTAI 2003:31.)

házi tárgyú írásainak közös, általánosítható elméleti megállapításait. S ugyanígy, sok tanulsággal szolgálhat a századelő drámai és színházi megújulását közvetlenül előkészítő Thália Társaság tevékenységének és szerepének átfogó elemzése. Hiszen a Thália 1904 és 1908 között csaknem másfél száz előadással szolgálta a modern európai dráma és színjátszás ügyét, s ösztönözte eredeti magyar drámák megszületését.⁷ Babits szegedi színikritikusi időszakában maga is lelkesen számol be a Társaság egyik bemutatójáról. A századelő jelentős drámai kísérleteinek számbavétele is hasznos felismerésekhez vezethet, s igazolja azt is, hogy a fiatal Babits drámával és színházzal kapcsolatos törekvése elméleti és gyakorlati értelemben sem tekinthető elszigetelt, társak nélkül való próbálkozásnak.

A köztudat a magyar irodalom, közelebbről a vers és a próza század eleji megújítását, az új művészeti szemlélet és eszköztár meghonosítását – joggal – A Holnap, illetve a Nyugat körül csoportosuló írók érdemének tekinti. Kivételesen gazdag életművek születnek ekkor. Jellemzőikkel és jelentőségükkel ma már könyvtárnyi szakirodalom foglalkozik. Mind a modern magyar líra és epika alakulás- és fogadtatástörténetét érinti, létrejöttének és hatásának titkait kutatja. Kevesebb szó esik a századelő drámájának és színházának helyzetéről, a két, más-más művészeti ághoz tartozó, egymással mégis hagyományosan összefüggő műnem korabeli viszonyáról. A drámát és annak előadott formáját, a színházat (színjátékot) jobbra szemérmes hallgatás övezi. Pedig a század első két évtizedében a magyar vers és próza korszerűvé válásával párhuzamosan határozott törekvések bontakoznak ki a modern magyar dráma és színház megteremtése érdekében is. Ennek első jelét A Holnap és a Nyugat költőinek, esszé- és tanulmányíróinak drámával és színházzal kapcsolatos tevékenysége jelenti. Legjelesebb költőink és íróink folytonosan kacérkodnak a drámai műnemmél, vonzódnak a színházhoz, hogy azután, néhány sikertelen próbálkozást követően, csalódottan felhagyjanak a drámaírással, hátat fordítsanak a színház világának. A Holnap és a Nyugat költődramaturgjai szinte egymással versengve írják lelkes kritikáikat, esszéiket a modern magyar dráma megszületése érdekében. Ady Endre, Babits Mihály, Balázs Béla, Dutka Ákos, Füst Milán, Juhász Gyula vagy Kosztolányi Dezső izgalmasabbnál izgalmasabb formakísérletekbe kezdenek, hogy végül – a korabeli színházi állapotokkal szembesülve –

⁷ A Thália Társaság szerepének értelmezéséről, ill. „újraértelmezéséről” l. KATONA–DÉNES 1954, ill. IMRE 2003.

dramával vagy színházzal kapcsolatos tevékenységüket felfüggeszsek, terveiket örökre magukba temessék.

A Holnap és a Nyugat tagjai közül sokan nemcsak lelkes színházbárárok, de benyomásaikat és véleményüket színikritikákban, naplófeljegyzésekben, rövidebb-hosszabb elméleti és történeti írásokban összegzik. Ezek az általában kevés figyelemre méltott írások, jellegükből fakadóan, többnyire napi aktualitásokhoz, az éppen esedékes színházi bemutatóhoz vagy egy-egy dráma megszületéséhez kötődnek. A bennük megfogalmazódó észrevételek szükségszerűen jobbára kifejtetlenek, utalásszerűek. Egységes, átfogó drámaelméletnek vagy dramaturgiának semmiképpen sem tekinthetők. Feldolgozásuk során elengedhetetlen, hogy a legjobb szellemtörténészi hagyományokat követve a keletkezés körülményeire és a szerző egyéb helyeken tett megfogalmazásaira is tekintettel legyünk. A prekoncepcionált elemzés veszélyét elkerülve ugyanakkor szigorúan ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy minden esetben csakis a szövegekben valóban benne lévő tényeket tekintsük, ha tetszik, pozitívnak, amolyan szoros olvasattal azok valamennyi általánosítható jegyét felszínre hozzuk. A drámai és színházi tárgyú írások vizsgálata – további kutatásokkal kiegészülve – ekképpen fontos adalékkul szolgálhat egy úgynevezett szinkronikus metszet elkészítéséhez.⁸

A módszerek komplex érvényesítése jellemezheti a század eleji művészegyéniségek drámáról és színházról vallott elképzeléseit, azok legfontosabb találkozási pontjait. A szemléletükben fellelhető azonosságok segítségével első kézből, a szemtanú hitelességével kaphatunk tájékoztatást a korabeli színi viszonyokról. Ezáltal a magyar irodalom történetének kiemelkedő időszaka, irodalmi struktúraváltása a dráma és a színház szemszögéből is leírhatóvá válik. A változás/válság korszakváltó pillanatát a korszak legfelkészültebb, a műnem-műfaj elméleti és gyakorlati kérdései iránt elmélyülten érdeklődő művészeinek értelmezésében ragadhatjuk meg, egyúttal a klasszikus dráma- és játszási formához, illetve egy vágyott, kialakítani kívánt formaeszményhez viszonyított vonatkozásrendszerben érhetjük tetten. Az írások így összességükben, kétségtelen információértékükön túl, A Holnap és a Nyugat első korszakának „rejtett dramaturgiáját”, dráma- és színházfelfogása hű kifejeződését jelentik. S talán meggyőzően igazolják azt is, hogy az epika és a líra megújításával egy időben e nemzedék tagjai, vonzódásaikat és törekvéseiket tekintve, potenciálisan legalábbis maguk-

⁸ A „szinkronikus metszet” kifejezés és az ahhoz kapcsolódó hermeneutikai elképzelés Hans Robert Jausstól származik. (JAUSS 1980:8–39. Idézi VILCSEK 2002: 490–517.)

ban hordozták egy magyar drámai és színházi forradalom megvalósítását. S ha mindennek kiteljesedése nem reményeiknek és szándékaiknak megfelelően alakult és alakulhatott is, elképzeléseik és próbálkozásaik pontos számbavétele feltétlenül hozzátartozik a holnapos és nyugatos alkotók, a századelő művészi arculatának árnyaltabb megrajzolásához.⁹

⁹ A századelő magyar drámai és színházi helyzetének rövid összefoglalását l. VILCSEK 1999.

DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ A SZÁZAD ELEJÉN

A színpadi fehér esték (Ady Endre)

Jelképes a dátum: Nagyváradon 1900. október 15-én nyitja meg kapuit az újonnan felavatott Szigligeti Színház. Ady Endre, a Szabadság ekkori publicistája már egy nappal korábban lelkes, pátosszal teli írásban köszönti és történelmi eseményként jeleníti meg ezt a jeles ünnepet. Az eszmék és igazságok házának megnyitását üdvözli, amelytől az elmaradottság, a „pocsolya” megszüntetését reméli (*Szigligeti háza*).¹ Ugyanazzal a hevülettel és a színházzal szembeni komoly, szemléletet és ízlést egyaránt formáló elvárással fordul a színház felé, ahogy két évvel korábban debreceni színtudósítóként is tette. Ám ahogy ott is a kezdeti örömnepet követően a hétköznapiak során, úgymond, a divatos drámaíró urak által elkövetett „fércelményekkel”, „romantikus ostobaságokkal”, szellemtelen „fehér darabokkal” kellett találkozni, Nagyváradon is gyorsan ki kell ábrándulnia.²

Az avatástól alig telik el egy esztendő, s az ifjú kritikus már gondolat- és ötletszegénységet, a fegyelmezetlenség orgiáit említi a népszerű, de tartalmatlan tucatbohózatok igénytelen előadásait végigülve. Ady e pályakezdő időszakban a színháztól a magyar kultúra történetében korábban betöltött progresszív szerep folytatását várja. Fő feladatul az emberek mindennapjait átható valóságos gondokkal való szembesítést, az igazság kérlelhetetlen kimondását, az iránymutatást jelöli meg. „Az igazság és az idő két fogalom abban a fogalomtárban, melyet az emberi gyarlóságnak meg *kell*ett csinálnia – írja ekkor Dankó Pista népszínműve, *A halász szeretőjének* bemutatásakor. – Az idő megrovátkázni próbált változatlanúság. Az igazság még ennyire sem pozitív valami. De ha már megcsináltuk ezt a fogalmat, ne dobjuk el használatlanul. Mondjuk ki, hogy az igazság, ha már valami, legyen őszinteség. Az őszinteség az igazság.” (INDIG 1975:41.) Ady debre-

¹ A hivatkozott, ill. idézett írások, ha külön nem jelöljük, megtalálhatók az ADY 1980 kötetben.

² Ady debreceni és nagyváradai színikritikusi tevékenységéről, a korabeli drámai és színházi események megítéléséről részletesen l. VILCSEK 1994a/b.

ceni és nagyváradi színi beszámolóí alapján a századelő színháza őszinteséget vagy igazságot csak elvétve kínál közönségének. S hogy ez mennyire nem elszigetelt, afféle vidéki jelenség, arról hamarosan személyesen is megbizonyosodhat. 1904-től, párizsi útjai során, rendszeresen figyelemmel kísérheti a francia színházi élet eseményeit, s küldi is azokról tudósításait, elsősorban a Budapesti Napló olvasói számára. Ezzel egy időben külföldön szerzett benyomásait azonnal szembesítheti is a hazai próbálkozásokkal. Szintén a lap megbízásának köszönhetően 1905 januárjától két éven át jelen van és beszámol az ország két vezető színháza, a Nemzeti és a Víg-színház esedékes premierjeiről. Mindezek alapján kivételes tájékozottság birtokában adhat áttekintést a korszak színházi állapotáról, s ennek megfelelően kell szükségszerűen módosítania korábbi, egyre inkább illuzórikusnak bizonyuló eszményeit.³

A párizsi és pesti bemutatók alkalmával is szinte kizárólag az egyébként rendkívül népszerű francia komédiák szerelmi kergetőzéseivel, illetve az eredeti magyar darabokban a színpalhasogató hazafiaskodással szembesül. Külföldön és itthon is a haszon és a siker kizárólagos szempontjának érvényesülését látja, a színház üzletiesedésének és revüsödésének egyértelmű jeleit tapasztalja. *A színház csődjének* felismeréséig jut el, s a jövőbeli Budapestet a színházaktól megszabaduló orfeumvárosként, *Európa Kairója*-ként írja le. *A mai arénának* nevezett színházat úgy jellemzi, mint amelynél egy cirkuszban mutogatott krokodil gesztusa is szebb és őszintébb művészetet képvisel. Így ír erről elkeseredetten 1906 szeptemberében: „Historia, múlt, jelen, jövő meghazugul, ha a színpadhoz ér. Elértéktelenedik az érték, mert így kívánja a közönség, a mai társadalom és ahogy dühösödik a társa-

³ Ady színikritikusi tevékenységének recepciója, ennek ellenére, meglehetősen tarka képet mutat. Ízelítőül álljon itt néhány végletes példa. „Így szolgálja a forradalmár Ady színikritikaiban is a haladó szellemet, így ostromozza a század eleji társadalom dekadenciáját és siet elébe az új világrendnek” – írja Földessy Gyula 1951 januárjában (FÖLDESSY 1951:29). „A színikritika addig érdekelte igazán, amíg a magyar élettel szembeni kifogásai nem lépték túl a kultúrkritika határait... De ezen az állásponton hamar túllépett; s attól kezdve, hogy kritikája mind élesebben politikai és társadalomkritikai lett, már a pusztá színházi kritizálás nem elégíthette ki” – állapítja meg jó negyedszázaddal később Nagy Péter (NAGY 1980:44). „Mégis, hol látja Ady a kiutat korának színházi kríziséből?” – teszi fel ugyenebben az évben a kérdést drámáinak közreadója, Varga József. S a válasza: „Ott, ahol a kor legjobb szellemei. Egy Gorkij, egy Anatole France. A szocialista mozgalom felnövekedésében és publikumot szervező nemes munkájában.” (VARGA 1980:344.) Végezetül Sükösd Mihály véleménye szerint: „Ady rövid és hevenyészett újságcikkei mára bámulatos egységgé kerekedtek. Ez a publicisztika egyszerre személyes vélemény és töredékességében is totális világkép.” (SÜKÖSD 1992:27.)

dalmi harc, úgy lesz vesztettebb egyre a komédia. Végül, ha egy becsületes ideát akar kihámozni a jövőendő színházba tévedt homo sapiense – a menaszériába megy. Kezes tigriseket, szelíd krokodilokat s okos fókákat nézni. Ezer Antoine, ezer Berlin s ezer Thália-társaság nem változtathat ezen. Minden nyilvános művészkedés, akármilyen nemesen és komolyan indul, belehajtódik a kutyakomédia vágányába.” *Színház és mozi* előbbi számára eleve kilátástalannak ítélt vetélkedését, ebben a helyzetben, még üdvösnek is tartja, mert így talán az megszabadulhat a tömegízlés kiszolgálásának, a hazug eszközök alkalmazásának, a pénz uralmának kényszerű kötelezettségétől. Ady szerint az úgynevezett komoly színpad számára ez az egyetlen maradék esély; irodalom és színház útjainak elválása szükségszerűség.

Ezen felismeréseket követően, cseppet sem csodálni való módon, fel is hagy a színikritikusi tevékenységgel. Magát több ízben a színházakat tudatosan kerülő és lenéző emberként aposztrofálja, s 1906-tól kezdődően színházzal kapcsolatosan csak kivételes alkalmakkor szólal meg. Ilyen alkalom például az, amikor újabb párizsi útja során felfedezi *A Grand Guignol*, a csak egyfelvonásos darabokat előadó színház újszerűségét, az úgymond idejétmúlt naturalizmus helyett a belső valóság áttételes eszközökkel való megjelenítését. Vagy ilyen a hazai színpadokon némi reménnyel kecsegtető néhány írói bemutatkozás, mint amilyen Lengyel Menyhérté és Balázs Bélaé a Nemzeti és Molnár Ferencé a Vígszínházban. A színikritikus Ady útja tehát a tömegekről és tömegekhez szóló színház eszményétől a kevesek komoly színházáig, az igazság színházának naturalista követelményétől a belső valóság, a „finnyásabb művészet” színházáig, a katedra és iránymutatás küldetés tudatának meghirdetésétől a színházzal kapcsolatos kényszerű elhallgatásig vezet.⁴

⁴ Nagyvárad színikritikusi időszakában Ady maga is megpróbálkozik a színdarabírással. 1902 őszén *A műhelyben* címmel készített drámakísérletét ajánlja a Nagyvárad Napló szerkesztőjének figyelmébe. (Művét – Bíró Lajos és Dénes Sándor egyfelvonásosával közösen – szeptemberben be is mutatják Váradon, majd egy hónappal később Osvát Ernő nyomtatásban is megjelenteti első folyóiratában, a Magyar Génuszban.) A darab éppen azt mutatja be, hogy a szerkesztőségi munka napi robotja miként töri meg az ifjonti lelkesedést, a szellem műhelye hogyan válik a szép és nemes álmok temetőjévé. A rövid életképben a másnapi lapszám érdektelen hírével, cikkeivel bíbelődő, agyonhajszolt szerkesztőhöz váratlanul betoppan ifjúkori jó barátja, aki azonnal számon kéri rajta korábbi együttes hitüket, akaratukat, az új és modern szemléletű színdarab megszületését. A szüntelenül megcsördülő telefonok, a fontoskodó beosztottak, a reklamáló előfizetők és hirdetőik, majd legvégül a húsvágó gépek megérkezéséről háromhasábos tudósítást rendelő bankigazgató a szereplők számára is egyértelművé teszi azonban hit és akarat érvényesülését, ama bizonyos áhított modern színdarab elkészültének

A modern magyar színjátszás (Dutka Ákos)

A másik holnapos színikritikus, Dutka Ákos is csak kívülről tartja elképzelhetőnek a színjátszás megújulását.⁵ A kolozsvári magyar színtársulat vendégszereplésének alkalmát használja fel arra, hogy beharangozójában a korabeli színházi állapotokat jellemezze. Írása *A modern magyar színjátszás* címmel 1907 márciusában jelenik meg a Nagyvárad hasábjain. Nem véletlen, hiszen egy esztendővel vagyunk az új szemléletű irónemzedék látványos színre lépése, a Váradon megszülető antológia napvilágra kerülése előtt, hogy Dutka egyenesen egy modern lelki forradalom megindulásáról számol be. Mint írja, „valami vajúdó, ébredő zsisibongás árad mindenfelé. Készülődés valami nemesebb, tartalmasabb kultúra felé”.⁶ S csak ezután, ennek fényében következhet a helyzetértékelés, aminek szomorú lényege az, hogy miközben művészetben, tudományban, irodalomban mindenfelé a modern európai szintű és ugyanakkor mégis magyar stílus megteremtéséért folyó küzdelmekről értesülhetni, addig a színjátszásban ebből semmi sem érzékelhető. Főként vidéken egyedül a pénz, a siker, a haszon szempontja érvényesül, ami tartalomban szellemtelen léhaságot, formáját tekintve hazug és régi játéktípust jelent: „Külföldön már régen megteremtették a komoly, modern színjátszást, és minálunk még mindig szavaltak. Még

lehetetlenségét. Ezek után az egyfelvonásos nem is zárulhat másként, mint annak konstatálásával, hogy az embert, a művészt olyannyira „döcögteni” az élet, a világ, olyannyira elkoptatják a „húsvágó gépek”, hogy a szerkesztő már csak abban reménykedhet, barátai műveiről legalább a kritikát majd egyszer ő írhatja meg. Drámai értékeitől függetlenül is jelképes, önmagán messze túlmutató hangulatjelentés ez. Valódi jelentősége nem is az, hogy a többnyire csak lírikusként, esetleg novellistaként vagy publicistaként ismert Ady pályája elején a drámaformával is kísérletet tett. Csaknem valamennyi pályatársa megpróbálkozott ezzel. Ennél sokkal fontosabb, hogy egyetlen rövid jelenetsorban sikerül jellemeznie a század elején induló művésznemzedék sajátos helyzetét. Írásával – miként Kenyeres Zoltán megfogalmazza – „az irodalom emberének három lehetséges, egymástól eltérő felfogását és magatartását vázolja fel a társadalommal szemben (a teljes kiábrándultságot, a messiánikus hitet és a társadalomjobbítás reményét) (KENYERES 1998:138). Azt az alapvető ellentmondást, hogy az író arról kényszerül drámát írni, valójában miért is nem ír(hat) drámát.

⁵ A Szabadságnál Ady nyomdokába lépő Biró Lajos egyébként hasonlóképpen, egy évvel a Szigligeti Színház felavatása után, *A vidéki színészet megmentése* címmel jelentet meg átfogó dolgozatot. Egyedüli lehetőségként az ún. stagione rendszer bevezetését javasolja, mely szerint tíz különböző, de egyetlen műfaj darabjait magas színvonalon betanuló társulatot kellene felállítani és az évad során az ország városaiban utaztatni. (INDIG 1975:118–122.)

⁶ Az idézetek – Dutka Ákosra és a későbbiekben Juhász Gyulára vonatkozóan is – az INDIG 1975 kötetből valók.

a fővárosban sem tudott egyenes úton érvényesülni a modern, természetes játékmódor. Még ott is harmadrangú léhaságokkal kellett a Vígyszínházba csalogatni a közönséget, hogy megtanulja élvezni a természetes beszédet, a póz nélküli mozgást, a szenvedélyek, érzelmek és helyzetek egyszerű és közvetlen ábrázolását.” Janovics Jenő színtársulatának vendégszínházát mindezek után úgy ajánlja a kritikus a váradi publikum figyelmébe, hogy ott az új, modern játékmód megismerésének lehet szemtanúja. Lelkes sorai szerint ugyanis a kolozsvári színház az új eszméket és erkölcsöket legeredetibb módon képviselő írók: Ibsen, Wilde, Butti, Gorkij és Björnson darabjait a legfrissebb európai színvonalon színlattatja meg.

Kérdés, persze, hogy az egészen máshoz szokott közönség miként fogadja ezeket a törekvéseket. Dutkának személyesen kell tapasztalnia, hogy amikor Ivánfi Jenő vendégszínházát során például megpróbálkozik *Oedipus király* alakjával, a hagyományos felfogástól elütő megformálásával, a közönség értetlenül és kedvetlenül fogadja azt. Vagy amikor a színház a kritikus nem kis örömeire végre egyszer, hosszú hónapok munkájával, ambiciózus rendezéssel és kiállítással Ponchielli klasszikus nagyoperáját, a *Giocondát* tűzi műsorára, a nézőtér csaknem üresen tátong, az egyáltalán megjelenő bérletesek meg unottan fészkelődnek székeiken. „Ugyan miért nagyképűsködünk mi a színügyi bizottság ülésein – fakad ki ekkor kiábrándultan –, mikor operákat követelünk és művészi nívóval gyötörjük a színházigazgatót? [...] Csak azért, hogy a színházigazgató ráfizessen?” A közönség leginkább az olyan darabokat igényli, mint amilyen például Földes Imre színműve, *A kuruzsló*, amelyet a színház 1910 februárjában mutat be. A Földes-féle mentalitás és írásmód ostromozása egyébként is kedvelt vesszőparipája a századelő fiatal kritikusai gárdájának. Egyikőjük sem mulasztja el az alkalmat, hogy a korszak eme jelképes alakjáról lesújtó véleményét közölje. Dutka Ákos is azonnal emlékeztetbe idézi, hogy a ma oly divatos drámaíró pályája kezdetén miként igyekezett az akadémia nagyhatalmú urainak kedvébe járni, s nyert el négy alkalommal is nem kis anyagi előnyt jelentő jutalmat. Mostanra viszont, úgy látszik, fontosabbá vált számára, hogy a közönségnek tett engedményekkel a felszínes és rögtöni siker aranyait söpörje be. A színház igazgatója ugyan elégedett lehet, hiszen a haszon számára sem marad el, a nézőtér meg láthatóan nagy buzgalommal és odaadással élvezi a produkciót. Csak a kritikusnak kell ismét elkeseredve megállapítania, hogy „oly kevesen vagyunk, akik a fejünket csóválva nézzük és sajnáljuk Földes Imre ügyességét”. Azt az ügyességet, mesterségbeli felkészültséget, amelyhez hasonlóval talán csak két magyar író rendelkezik az új nemzedék

képviselői közül, Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért. Az irodalmi értékesség szempontjából azonban, s az értékszempont következetes érvényesítése általános jegye ezeknek az írásoknak, a megítéléskor nagyon határozott különbséget kell tenni: „Földes Imre jobban tud szindarabot építeni, hatásokat kihozni, mint Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért, de az anyaga művészietlen s a talaja csupa ingovány.”

A dráma lelke (Juhász Gyula)

Még 1908 márciusában, az alig egy hónapja Nagyváradra érkezett újságíró, Juhász Gyula is ugyanezzel a szemlélettel és csaknem ugyanezekkel a szavakkal ítéli el Földes másik darabját, *A császár katonáit*. A bemutatót olyan jellemzőnek tartja, hogy három írásban is visszatér rá. Szintén felemlégeti a drámaíró korábbi Kóczán-díjait, s bevallja, hogy azokkal igencsak népszerűtlenné vált a semmiféle elismerésben nem részesülő irodalmi ifjúság szemében. Ennek a véleménynek a megváltoztatására Földes hirtelen pálfordulása sem kényszerít. A nagy hazafiaskodás és igazmondás nem rejtetheti el, hogy új drámája is, noha szintén ügyesen megcsinált, alapvetően színszerűtlen, minden mélyebb hatást nélkülöz: „Lelki fejlődésről, igazi akcióról, írásművészetről, fantáziáról és leragadó érzésről szó sincsen: ilyesmit Földes Imrétől, legalább egyelőre, nem kívánhatunk.” Tagadhatatlanul van viszont hatás, a látszólag merész témaválasztás és a mesterien elhelyezett odamondogatások elérik céljukat. A közönség felszabadultan éljenez, a helyi kaszárnya parancsnoka meg napiparancsban tiltja meg, hogy katonái az előadáson megjelenjenek. Városszerte afféle váradi Hernani-csatáról beszélnek. Ez azonban, Juhász szerint, a dráma és a színház lényegének teljes félreértése. A téma egyrészt nem új, hiszen „egy csodálatosan szomorú, nagy magyar íróember”, Thury Zoltán már jóval korábban feldolgozta azt, sőt a Szigligeti Színház is bemutatta még 1901 novemberében. A közönség és a honvédség reagálása pedig mélységes hozzá nem értésről tanúskodik. „De disztinváljunk – hangzik a Dutkáéhoz hasonló figyelmeztetés. – A színháznak mégiscsak van jó adag köze az irodalomhoz, a művészethez. Ha egy új drámáról van szó, mégiscsak elsőrendű fontosságú, sőt bizonyára a legfőbb kérdés: jó-e az a dráma mint dráma, vagy sem?”

Juhász meggyőződése szerint az Hernani esetében is sokkal inkább Victor Hugo művészi újszerűsége, és nem politikai nézete váltott ki indulatokat. A drámaíró nagyon sok fontos közéleti problémáról elmondhatja a vé-

leményét, azzal azonban legfeljebb az újságok vezércikkeiben érdemes foglalkozni, megijedni pedig végképp nem szabadna tőle. Félni, s itt újra e megnyilatkozások rendre visszatérő fordulata következik, félni az úgynevezett veszedelmes, a tirádáktól és igazmondásoktól mentes, a pusztá művészetükkel támadó daraboktól kell. Az olyan jelenetekről, mind például Ibsen *Kísértetek*jében Oszvald hazatértekor a menedékház kigyulladására, ami egyetlen pillanatba sűrítése a mai és tegnapi oszlopok roskadozásának: „Ezek a veszedelmes drámák, ezek a tendenciátlan, szűkszavú, intim tragédiák, mikor a költő az élet egy csöndes szobájában hirtelenül kiszakít egy ablakot, s azon át látjuk a szörnyű, a mélységes, a kérlelhetetlen, örök végtelenségét sorsunknak, életünknek.” Ibsen máskor is az állandóan emlegetett példakép a színikritikus Juhász írásában. Ezért is üdvözlí kitérő lelkesedéssel a váradi színházat akkor, amikor elsőként vállalkozik a *Vadkacsa* bemutatására. Ibsenről mint a XIX. század vitathatatlanul legnagyobb drámaírójáról szól, s egy héttel korábbi fejtegetésével teljes összhangban, az ő „intim és intellektuális” művészetét a jövő művészetének minősíti. Az irodalmi értékességet kéri számon a kor neves színésznőjén, *Márkus Emmán* is, amikor az jutalomjátékul Sardou könnyed bohózatát, a *Boszorkányt* választja. Az oly népszerű francia darabgyárosról egyébként halálhíre kapcsán szintén átfogó jellemzést készít. Ebben az esetben is tárgyilagos megközelítést kér a most hirtelen elfordulni és becsmérlni igyekvő kortársaktól. Elismeri Sardou lankadatlan munkabírását, kiválóan megírt szerepeit, azt a képességét, hogy mindenkinek tudott adni valamit. Az egyetlen és legfőbb kifogás azonban nála is az, hogy Sardou „nem tekintette a színházat intim művészi dolgok bemutatóhelyének”, így a legkevesebbet az igazi művészetnek adhatta.

Ezek a nap mint nap szerzett tapasztalatok készítetik Juhász Gyulát is arra, hogy egy 1906-os, a Magyar Szemlében megjelent elemzését némiképp átdolgozva, *A dráma lelke (Egy kis dramaturgia)* címmel összefoglalást készítsen. Két elkeseredett, a színházból újra csak részletszépességek birtokában hazafelé ballagó ember párbeszédében kutatja a korabeli drámák és írók drámaiatlanságának okait. Ez az átfogó jellegű és egyben szárnyaló stílusú írás a dráma és a színház iránt elfogultan vonzódó kritikus felkészültségéről, elméleti vértettségéről tanúskodik. A sok-sok kudarc, a dráma lelketlenségének legfőbb okául azt jelöli meg, hogy mögüle rendre hiányzik a művészi, a teremtő lélek eredendő formája, lényege: a műfaj. Kétfajta szemléletmódot különböztet meg: az epikust és a drámaírókat, s irodalmi és képzőművészeti példák sorakoztatásával mutatja be a kettő kö-

zötti, mind cselekményvezetésben, mind alakteremtésben megnyilvánuló alapvető különbséget. A mai drámákból legfőképpen ezt a műfaji biztonságot, ezt a megvalósítás során biztos kézzel alkalmazott különbségtételt hiányolja, ami azután szükségszerűen műfajtalanságot, esztétikai anarchiát eredményez: „A dráma lelke, igaz, ez hiányzik a legtöbb drámánkból. Az a dionysosi feszültség, két lélek tömörített szenvedélye, ez nincs a legtöbbben. Hiába a szép versek és az érdekes mese, hiába az ún. társadalmi probléma (ámbar én csak egyéni problémákat ismertem eddig), hiányzik a drámai szikra, amelyből kipattanna a dráma lelke, szóval dráma lenne a lírizálásból és elbeszélésből.”

A drámaforma jellemzését alig egy hónap múlva a dráma színrevitelének, a színjátékkal szemben támasztott követelményeknek a hasonló alaposságú és értő számbavétele követi, *Színházi dolgok* címmel. A kiindulópont ott is a magyar és világszínház korabeli állapotának értékelése. A válságjegyekre utaláskor, a színháznak a mozival és a kabaréval szembeni háttérbe szorulása említésekör, kimondatlanul, Adynak az ekkori párizsi tudósításaiiban megfogalmazott ítéleteire támaszkodik. Egy színházi megújulás kibontakozásában reménykedik, amihez azonban az alapvető feltételek megteremtését elengedhetetlennek tartja. Mint írja, a színházban mindennek és mindenkinek, a díszlettől a jelmezig, az írótól a színészig egyetlen dologra kell összehangolt művészi munkával törekednie, hogy „egy színpadi alkotás egységes tónusát, hangulatát, egyszóval stílusát kihozza”. Korábbi fejtegetéseinek csak látszólag ellentmondva, azt állítja, hogy ebben a tekintetben még az irodalmi szempontnak is alá kell rendelődnie az elsődleges színházi szempontnak, a színi hatás érvényesülésének, hiszen az igazi dráma már megszületésekor amúgy is eleve számol azzal. Összefoglalva tehát: „stílusos rendezés és kiállítás és a közönség érdeklődésének sok irányú foglalkoztatása, ez a két szempont az, amelyet a mai színháznak oromfalára kellene vésni, mint egy új művészi gnoti se autont.” Juhász e kettős követelményt – a műfaji lényegét magában hordó igazi drámát és az azt stílusosan és hatásosan közvetítő igazi előadást – kívánja meg a színháztól és érvényesíti kritikáiban.

Legszemléletesebb példája mindennek a Szigligeti Színház 1910. szeptemberi *Szentivánéji álom*-bemutatójáról írott terjedelmes bírálata. Beszámolóját eleve két részletben, a Szabadság szeptember 25-i, illetve 27-i számában jelenteti meg. Az első rész címe: *A költemény*, a másodiké: *Az előadás*. Shakespeare dráma művészete a századelő fiatal kritikusai számára a mindennekfeletti eszményt jelenti, tehát ez esetben az irodalmi-drámai ér-

tékességhez kétség sem férhet. Juhász lelkesült szavakkal méltatja is a dráma meseszerűségét, játékoságát és álomszerűségét, ami már csak az általa második teremtés műhelyének nevezett megfelelő rendezői munkára vár, hogy igazán művészetté váljék. A váradi színház azonban éppen itt mond csődöt, amikor ötletlenül, a verseket szétszabdalva, a modern színpad minden vívmányát nélkülözve, úgymond, operettrendezéssel és operettstílussal viszi színre Shakespeare darabját. A közönség pedig legfeljebb Mendelssohn kísérezzenét élvezheti, a színpadi stílustalanság megöli a drámát. A dologban a kritikus számára semmi meglepő nincsen. A színház gárdája egyszerűen ezt a stílust tanulta és szokta meg, s a közönség is ezt várja tőle. Amikor Juhász egy évvel korábban, *Az operett* címmel, először ír ennek a jelenségnek az általánossá válásáról, színház és irodalom viszonyát már akkor amolyan kutya-macska viszonyként jellemzi. Azt kénytelen megállapítani, hogy a korabeli színház egyértelműen csak a szórakoztatással törődik. Elkészítő párizsi és berlini példákra hivatkozik, hogy bemutassa, az írók is és a nézők is mennyire igénytelenül közelítenek a színházhoz: „Átlagos nívó: dráma és színész egyaránt erre törekszik manapság, mert különben vagy megbukik, vagy fölfelé züllik. De komoly dráma mostanában a tömegnek sem kell már, neki is unalmas már.” Juhász szerint a ma színháza – s erről kritikái egytől egyig pontos láttelepet adnak – átmenetiséget mutat. A közönség már nem fogadja el a francia iparosok gyermektegy bohózatait, ugyanakkor, úgymond, nem elég érett még az ibseni és hauptmanni szemlélet befogadására. Ráadásul a dráma „éppen most keresi és nem találja a maga új formáját, új stílusát, azért, mert ez a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka”. S ez az átmenet kifejezetten kedvez, a századelő egymást érő bécsi és budapesti premierjei erre kellő bizonyosságot szolgáltatnak, az operett műfajának. Az operettnak, amelyben van látvány és muzsika, pergő cselekmény és érzelmesség, de amit szintén csak, Offenbach példáját követve, színvonalasan szabad művelni.⁷

⁷ Juhász maga is kísérletet tesz a műfajjal. A Szigligeti Színházban ez év január 16-án mutatják be, *Atalanta* címmel, Pierre Louÿs *Aphrodite* regényének történetéből és Deésy Alfréd zenéjével és rendezésében „énekes színjátékát”.

Színházi esték (Kosztolányi Dezső)

Kosztolányi Dezső dráma és színház iránti vonzódása, nyugatos nemzedék-társaihoz hasonlatosan, drámakísérletek és színikritikák írásában egyaránt megmutatkozott. Huszonéves fejjel küldi első híradásait egy vidéki újság, a Bácskai Hírlap színházi rovatába, s ezt a tevékenységét mintegy három évtizeden át szakadatlanul folytatja. A Nyugattól a Színházi Életig, a Pesti Hírlaptól az Új Időig több mint tucatnyi lap hasábjain tudósít az 1905-től 1936-ig terjedő időszak éppen aktuális bemutatóiról, fejti ki véleményét az általa leglényegesebbnek tartott színházi kérdésekről. Már 1907-ben egy drámai és színházi forradalom bekövetkezéséről értekezik, valami „vibráló villamosságot” érez a levegőben, egy elkerülhetetlenül feltámadó vihar közeledtét jelzi. Mint írja, „a forradalmi dráma is diadalmas ökölrel töri be a vén, konzervatív színházak kapuját, és ennek ellenére ezer és ezer hitetlen akad, aki nem veszi észre, hogy ma már a dráma egészen más, mint egykoron. A társadalom, amely a régi drámát megteremtette, elpusztult, s amelyik helyébe jött, új drámát teremtett: az új idők új drámáját.”⁸

Ennek az újfajta drámaírásnak és színjátszásnak a diadalra jutását, véleménye szerint, az egyedül a hatáshajszolásra berendezkedett hivatalos színházak gátolják, amelyekben nemcsak a középszerűek, de a tehetségesek is óhatatlanul a közönségnek tett engedményekre, művészi megalkuvásokra kényszerülnek. Nagy a veszélye annak, hogy az igazán rátermettek, Thália mostohagyermekéiként, inkább távol maradnak a színház világától. Ugyanakkor a színházak is tartanak ettől az új forradalomtól, mindent elkövetnek, hogy műsorukon továbbra is, úgymond, a „Pepita Muki s Tóni a szaftban”-szerű darabok szerepeljenek, mert azok jelentik a biztos, táblás házakat. Ennek legfőbb oka, mint az a tízes években készült átfogóbb jellegű írások következtetéseiből világosan kiderül, hogy a korábbi időszakok drámaiban meglévő tömegérzés veszett ki a mai kor színházából. S így ma a színház szükségszerűen amolyan találkahellyé vált, ahol a közönség jobbra a konvencióknak engedve ad randevút egymásnak. Ez maga után vonja, hogy a drámaírás is mély dekadenciába süllyed. „Mégfosztva igazi mivoltától, az intuíciónál, a szavak szárnyától és lendületétől, pusztán ábrázolásra törekszik, s a közönség zömétől nem lehet rossz néven venni, hogy barbár ösztönnel ő is csak a sujet-t keresi.” A színjátszás pedig, ennek megfelelően, elsőrendű feladatának a szórakoztatást, a közönség olcsó eszközökkel való

⁸ Az idézetek mindvégig a KOSZTOLÁNYI 1978 1–2. kötetből valók.

kiszolgáltatását tekintti. A színházak igazgatóira a kereskedői szellem eluralkodása a jellemző, s egyedül ők ennek a helyzetnek a haszonélvezői.

Érdemes mindennek fényében megvizsgálni, milyenek is voltak azok a drámák, azok a színházi előadások, amelyek a drámanak és a színháznak ezt az elfogult rajongóját ilyen elkéseredett megállapításokra készítették. Milyen volt a tízes évek táján a dráma és a színház helyzete a színikritikus Kosztolányi napi beszámolóí alapján?

Az 1906/1907-es évadban például szeptemberben a Vígszínház Claude Askew úgynevezett gyarmatdarabjával kedveskedik közönségének, amelyben az öregedő, kopaszodó farmer fiatal és szép feleségén zsarnokoskodik, jó néhányszor meg is korbácsolja azt, mígnem a derék angol ispán megszabadítja a nemes Deborah-t gaz férjétől. Október elején már a Tristan Bernard és André Godfernaux szerzőpáros elmés munkáját adják, amelyben a nősülés gondjain meditáló gróf szenvedéseit jelenítik meg. Novemberben Arthur Wing Pinero hasonló tematikájú, *Tökéletes feleség* című darabját játsszák, akinek *Lord Quex* című drámáját decemberben a Nemzeti Színház mutatja be, amelyben hercegnők, bárók, lordok, szegény manikűrslányok és tenyérjósok léphetnek színre. Az évet a Vígszínház ismét egy angol darab, William Locke *Mirza* című illedelmes, családias játékával fejezi be. Joggal állapítja meg Kosztolányi: „Tengeri kaland, romantikus szöktetés, esetleg egy kis családi idill: íme, ezek a drámai suje-k.” S közben nem győz csodálkozni azon, vajon mi indokolta ezeknek a harmadrangú daraboknak a lefordítását és bemutatását. De beszámolóinak visszatérő kérdése az is, hogy vajon a közönség is mi örömet és szórakozást talál ezekben a könnyű kézzel szerkesztett, hatást hajszó, gyenge művekben.

1907 februárjában Gustav Kadelburg és Richard Skowronek népszínművek világát idéző katonadarabja szórakoztatja a közönséget, pedig e német szerzőpáros nevét Kosztolányi egy későbbi írásában legszívesebben gyászkeretbe foglalná. Júniusban Ivo Vojnović akadémikus unalmat és szentimentális érzelgősséget árasztó, kalózkodat, ácsokat és udvarló milliommot a Nemzeti színpadán felvonultató drámája „zárja le ezt a páratlanul szegényes és szürke színházi évadot”. A helyzet azonban a későbbiekben sem változik, a színházak műsorát a francia, angol és német színpadok népszerű, érdektelen és értéktelen darabjainak átültetései uralják. Színre kerül például a Nemzeti Színházban Ernst von Wildenbruck lovagregények kliséit használó, színtelen darabja és Pierre Wolff törvényszéki tárgyalóteremben játszódó drámája, *Az ingovány*. Megkezdí magyarországi didalútját a Kosztolányi által csak francia ezmesternek titulált darabgyáros, Henry Bernstein

A tolvaj című művével. A Nemzeti Hájó Sándor átírásában és Kacsóh Pongrácz zenéjével bemutatja Israel Zagwill érzelmes sablon-operettjét, a Magyar Színház pedig Juliaan Sweelinck holland szerző primitív és unalmas háromfelvonását. Az újonnan kapuit megnyitó Király Színház is azonnal talál az operett műfajában járatos két iparosokat, A. M. Willnert, F. Grünbaumot és Leo-Fallt, a *Dollárkirálynő* szerzőit vagy éppen A. Hurgent és Paul Rubenst, a könnyen felejthetőként és butuskaként jellemzett *Miss Hook of Holland* íróit (1908).

Az 1909/1910-es évadot a Magyar Színház Ludwig Fulda közmondás-szerű bölcsességeket megjelenítő, *A tökfilkó* című darabjával nyitja, majd bemutatja William Somerset Maugham *Jack, a senki* című sekélyes, lapos és unalmas játékát. A Vígszínház Henry Bernstein újabb sikerdarabját, az *Izraelt* veszi elő Ludwig Thoma *Moráljának* kedvező fogadtatásán felbuzdulva, aminek kapcsán Kosztolányi szomorúan írja, hogy „ez a színház az utóbbi időben egészen elfranciásodott”. De színre kerül Alexander Roda-Roda katonakomédiája, Andre Rivoire szépelgő, újrromantikus meséje, *A jó Dagobert király*, s ekkor játsszák először A. M. Willner–Robert Bodansky–Lehár Ferenc új nagyoperettjét, a *Luxemburg gróffát* a Király Színházban, és Paul Hervieu kettős házasságtörés bonyodalmait boncolgató szellemességét, valamint Georges Feydeau biztos sikerre számító bohóságát, a *Vigyázz a nőre* című komédiát a Vígszínházban. A színikritikus e sok, könnyű esz-közzel megteremtett, olcsó hatásokkal dolgozó, lapos közhelyek szintjén megmaradó tucatdráma láttán, a Feydeau-darab bemutatójáról írott kritikájában, a Vígszínház vezetőinek teszi fel a többi színház igazgatóságának is szóló kérdést: „Nem lenne kedve ennek az elsőrangú, de nagyon józan színháznak egy kicsit bukdácsolni és repülni?”

Kosztolányi soha nem műfajokat vagy színházakat ítél el, hanem az igénytelenséget, a színvonaltalanságot. Azt a szemléletet, mely a nyugati színpadok kritikátlan utánzását, az átlagkultúra közvetítését tekinti a magyar színjátás feladatának. Keserűség és szégyen van ezekben az írásokban. Jól jellemzi ezt, hogy amikor az új évad nyitányaként, 1910 szeptemberében a Nemzeti Színház ismét egy francia bulvárszerző és -dráma bemutatásával (Alphonse Daudet *Az arles-i lányával*) áll elő, a nézőtérén tehetetlenül és értetlenül ülő kritikus egy gyermekkori emlékét idézi fel: „Kisdiák koromban, mikor az ünnepélyeken borizú szavalók és torokhangú szónokok ordítottak, lesütöttem a szememet, elpirultam és csendesen rágcáltam a kabátom csücskét. Akkor nem tudtam, mit jelent ez. Most tudom, hogy érettük szégyelltem magamat. A Nemzeti Színház bemutatóján visszatért ez a régi emlék. Pirultam a darab és a színészek helyett.”

Körülbelül így fest tehát a század első éveiben a magyar színházi paletta. Mintha ezek a tények is igazolni kívánnák a Kosztolányi egyik legkorábbi színházi tárgyú írásában megfogalmazódó szomorú helyzetértékelést. A Bácskai Hírlap 1905. február 5-i számának *Heti levelében*, Pethes Imre színesztétét méltatva, a következőket konstatálja: „Nem túlzok, ha azt mondom, hogy a nagyon is demokratikus Magyarországon még mindég idegenkedéssel tekintenek az arisztokratikus irodalomra és művészetre. Költészetünkben még mindég a negyvenes éveknek visszhangja csendül fel, s akarva, nem akarva nem tudunk megszabadulni a múlt rozsdás nézeteitől. Nem értékeset és nagyot kívánunk, csak közérthetőt, s ennek aztán tapsolunk.”

Ebben a helyzetben a színház válsága miatt aggódók nem tehetnek mást, mint reményüket hangoztatják, hogy ennek az állapotnak meg kell változnia. „Akik itt vannak, azok várják a kort, amely a tömegeket újra összefogja egy nagy közösségbe, egy alkotó, kemény kapcsolatba. Remélni kell. Különben a színházakat le kellene bontani, a telkeiket felszántani s répát megkrumplit termelni bennük.” A kritikus meg jobb híján előveszi gyermekora padlásán őrzött papír játékszínházát, s azon elmélkedik, vajon milyen okok játszottak közre abban, hogy ez a helyzet kialakulhatott. Szomorúan megállapítja fiatalkori illúzióinak könyörtelen szertefoszlását: „Csak éppen kicsit másképpen alakult a színház, mint 18 éves korunkban indult, csak egy kissé amerikaiasabb ütemet vett fel, mellyel nem tud versenyt futni az alkotó kedvünk. Sok drámaíró hasonlóan beszél. Valóban, az emberiség jobbik fele zavartan és várakozva nézi gyönyörű játékházát, a színházat, s azon gondolkodik, hogy varázsolhatná vissza régi fényét.” Vagy végső elkeseredésében dühösen kifakadhat a bíráló, mint azt Kosztolányi is teszi *Arcibasev Szenvedély* című művének 1918-as vígshírházi premierjét követően. Kritika, ismertetés helyett egy drámaavázlatot nyújt át az olvasónak egy elképzelt drámáról, amelynek minden felvonása azzal telik el, hogy a rejtélyes gyomortágulásban szenvedő hős jóízűen falatozik a nyílt színen, de mire étkezését befejezi, már újra éhség gyötri, s ezzel biztosítja a cselekmény továbbbi menetét. Az orosz író munkája is ilyen dramaturgia szerint működik. Főhőse, úgymond, „nem is drámai hős, hanem csak egy díszcsődör”, aki nek minden tettét a csillapíthatatlan nemi vágy vezérli.

Ilyen körülmények között a színikritikus számára marad az elkeseredés és a mind kevesebb reménnyel kecsgetető, de egyetlen esélyként lehetséges kitartó bizakodás: „Csüggedten gondolom el, hogy ez a mai drámai költészet szintje. Kétségbeejtő, hogy csak ennyi a színpadi mondanivalója a költőknek, kik – úgy látszik – a nyárspolgárok kikoplalt képzetét

csiklandják. Hát csakugyan ráérünk erre? Hát nem érdekesebb ennél két lélek névtelen és mély vonzalma, kik a vigasztalan földön dideregve keresik egymást, orvosságot egymásban, a halál ellen? Hát nincsenek nagyobb félreértések, melyek méltóbbak a költő figyelmére, nincsenek koporsók és örökké jóvátehetetlen bánatok, nincsenek az életnek démoni vidámságai is, melyeknél könnyünk csordul, nincsenek ártatlanul szenvedők egy elhagyott szobában, a petróleumlámpánál? Napról napra erősebb a hitem, hogy a mai színpad megrohadt, középszerű és unalmas lett, és el kell söpörnie egy egészséges művészforradalomnak.”⁹

Kosztolányi színikritikaiban a rejtve, írásról írásra formálódó eszményt a mind kérlelhetetlenebbül megfogalmazott helyzetértékelés és következtetés, az annak megfelelő klasszikus és kortársi értékek felkutatása, a dráma és színház megújulását gátló szemlélet könyörtelen ostromozása, az új magyar dráma- és színpadművészet megszületésének támogatása jelenti.¹⁰ A korabeli hivatalos színházakat, ennek értelmében, az üzleties szellem és a hatás hajszolása jellemzi. Műsorukat elsősorban francia, esetleg angol vagy német sikerdarabok könnyű kézzel, kevés invencióval színre vitt átültetései,

⁹ Természetesen maga Kosztolányi is próbálkozik színdarabírással. Már 1910-ben *Lótoszevők* címmel mesejátékot készít; 13 apró jelenetben a homéroszi történet modern parafrázisát adja. A világháború idején két ún. báb- és rimjátékot ír. A *Csoda* abszurd világában minden a visszájára fordul: a Vak kitűnően lát, a Sánta elhajítja a mankóját és jár-kel a színpadon, a Süket pontosan hall mindent és a Néma megállás nélkül beszél. Az ugyancsak 1917-ben készült *A szörny* jelképes terében a Baka és a Huszár kegyetlen haditörvényszéket ül a minden szörnyűség és szenvedés okozójának kikiáltott Báb felett. Az 1919-es „óflamand játék”, *A lovag meg a kegyese* szerelmes lovagi története a verses dráma formájának kísérlete. A három évvel későbbi *A bábjátékos* ugyancsak egyszerre verses, báb- és rimjáték, míg az 1923-ban a Nyugatban megjelenő egyfelvonásos, a *Lucifer a katedrán* ezúttal a madáchi mű szereplőinek útját parafrazálja. A *Pacsirta* megírásának évében és két esztendővel az *Édes Anna* elkészülte előtt íródo *Kanári* a nagy regények egy-egy motívumát sűríti egyetlen groteszk életképbe. Végül az 1925-ös *Patália* a korabeli színházi állapotok és felfogás könyörtelen torzképét, a szerzőnek a színházzal kapcsolatos minden illúzióval való leszámolását jelenti. Az előadás szünetében a színházból (és a darabból) távozó főszereplő ugyanis semmi fennakadást nem okoz a rutinos üzemmenetben. Vadász, a szerző és Vezér, a szíinigazgató pillanatok alatt összevonják Piroska és a Farkas szerepét, s rábizzák azt az öregedő primadonnára:

VADÁSZ. Úgyis mindig azon panaszkodott, hogy nem kap elég fiatal szerepeket. Most aztán kap. Négyéves lesz.

VEZÉR *el van ragadtatva a megoldástól*. Nem rossz. És azt hiszed, hogy a közönség majd nem veszi észre?

VADÁSZ. Ki van zárva. A közönség semmit sem vesz észre. *(El)*”

¹⁰ A korabeli drámai és színházi állapotok értékelése mellett, Kosztolányinak a klasszikus, ill. a modern dráma és színház eszményére vonatkozó nézeteit l. VILČSEK 1995, ill. 1996a.

kritikátlan átvételei uralják. A korábban meglévő tömegérzés elveszett, illetve csak nagyon alacsony szinten valósulhat meg. A közönség a minél egyszerűbb, lehetőleg romantikus és érzelgős mese befogadására rendezkedik be, s a játékosok is csak a szórakoztatást, a közérthetőséget, az olcsó eszközök alkalmazását tekintik feladatuknak. Az értékes, a túlzottan arisztokratikusnak mondott irodalom és művészet számára itt nincsen hely, a dráma megfosztatik eredendő költői lendületétől, a lírai szárnyalástól. Mindent áthat a közepszerűség, a színvonaltalanság, az unalom.

A színház ebben a helyzetben végveszélybe kerülhet, önnön felszámolását készíti elő, ha nem törekszik a klasszikus korszakok példáit megidézve egy új, dinamikus és alkotó, színpadot és közönséget egygyé forrasztó szellemi közösség megteremtésére. Ezért is fontos az ókori tragédiaszerzők és Shakespeare műveinek, tehát az évezredes értékeknek korszerű eszközökkel való színrevitele, antikvitás és modernség találkozása, a drámák költőiségének, lírai erejének megőrzése, a tiszta, jól mondható fordítások készítése, előadásban a túlzott korhűség és a szövegre rátelepülő, ugyancsak túlzásig fokozott látványosság csábító veszélyének elkerülése. Vagyis, szól a személyes tapasztalatokból táplálkozó következtetés, a Hevesi Sándor és Márkus László rendezéseiben, a Nemzeti Shakespeare-ciklusának bemutatóiban, Arany János, Babits Mihály vagy Szabó Lőrinc költői-drámai átültetéseiben megfigyelt törekvés. A modern európai dráma közvetlen előfutárainak és új nemzedékének ritka magyarországi színpadra jutásakor Kosztolányi legfőképpen a friss szemléletet hordozó, színvonalas irodalmi anyagot és az annak megfelelő, új játszási stílust értékeli. Azt tehát, hogy a realizmus és naturalizmus, a valóságközelinek és prózáinak minősített szokványos megoldások, a külső történés mindenhatósága és a bántó didaktikusság helyett a finom lelki rezdülések, metafizikusság és jelképiség, álom- és víziószerű megjelenítésmód kerül előtérbe. Ez pedig a kor átmenetiségének, bizonytalanságának, kétségeinek hű kifejezését jelenti, egy új, egyszerre természetes és stilizált, a néző szemére és fülére egyaránt ható, bátor rendezői és színészi felfogást követelő játéktípus meghonosítását. A hiány, a széttöredezettség tudatának mély átélését, ám ugyanakkor, azzal szemben, a művészet eszközeivel teremtett teljesség és tökéletesség igényének dacos vállalását.

Az írásokat mindvégig áthatja a hit, hogy az élet, a valóság Thália templomának modern kori papjai, tehát a modern művészet segítségével még és egyedül igazán méltó módon megragadható és ábrázolható. A drámában és a színházban poézis és misztikum, érzékiség és festőiség, nyelvi erő és szép-

ség győzedelmeskedhet a kor elüzletiesedett, harsány igénytelenségével szemben. Vagyis mindaz, ami a színház jövőjéért aggódó kritikus számára egyértelműen az ibseni, csehovi, strindbergi hagyomány követése, Hauptmann, Hofmannsthal, Maeterlinck, Schnitzler vagy Wedekind drámairói művészete, Reinhardt, Sztanyiszlavszkij vagy a Thália Társaság és az Új Színház merész színpadi kísérlete. Ez jelentheti az egyedüli mércét a század eleji magyar drámaírás számára is. A hamis frázisok, a bőbeszédűség, a felszínesség, a hazafiaskodás és a könnyes-bús érzelgősség, a dilettantizmus helyett az új irányok meggyökereztetését, egy korszerű, európai ízeget, működőképes dramaturgiát és sajátosan magyar nyelvi gazdagságot együttesen érvényesítő drámaforma kialakítását. Azt a törekvést, amelyet téma-, világlátás-, ízlés- vagy megoldásbeli különbözőségük ellenére a tízes évek táján fellépő új írónemzedék magáénak vallhat Thury Zoltántól Herczeg Ferencen vagy Szomory Dezsőn át egészen Lengyel Menyhértig vagy Molnár Ferencig. S e törekvés lényege, hogy az igaz, ám a közönségre mégis hatni tudó, ugyanakkor költői-irodalmi mértékkel mérve is értékes drámaiság a modern kor drámájában és színházában is megteremthető, tehát megteremtendő. Az a drámaiság, ami Kosztolányi szerint néma cselekvés, a telített pillanatok intenzív átélése és megjelenítése. Egy utcai balesethez hasonlítható érzés, amikor kíváncsiskodók csoportja a szörnyű tragédia láttán csak tagolatlan mondat- vagy szófoszlányokat, mint „szegény... élet... halál” képes kiadni magából. Nem ismerik az áldozat vagy az eset bekövetkezésének részletes történetét. Belülről, kimondatlanul, lelkükben mégis pontosan átélnek annak minden mozzanatát. „Titokzatos dolog a dráma. A szavak többnyire gyöngítik. Abból a tettekből, amely valami visszahozhatatlant és jóvátehetlent jelent, nekünk kell levonni a végső következtetést. Ez a dráma igazi szövege, az a magánbeszéd, mely bensőnkben szólal meg: »Szegény... élet... halál...«”¹¹

¹¹ Réz Pál a következő sorokkal zárja *A drámairó Kosztolányiról* készített ismertetését: „»A színpadról rengeteget írt, a színpadnak aránylag keveset« – jegyzi meg Lányi Viktor (*Tália – Patália. Mit adott Kosztolányi Dezső a színpadnak? Pesti Hírlap*, 1942. december 25.). Hogy így történt, minden bizonnyal a korabeli – mindenkori? – magyar színházi viszonyok következménye is. Ma már csak találgathatjuk, hogy Kosztolányi Dezsőben – és Adyban, Babitsban, Juhász Gyulában, Szabó Lőrincben, más nagy költőinkben – milyen drámák lehetőségére maradt eltemetve.” (Réz 1997:286.)

Színházi dolgok (Ignotus)

1910 novemberében Ignotus vékonyka kötetbe rendezi a Magyar Hírlap és a Nyugat hasábjain korábban megjelent színikritikáit.¹² A mindössze húsz rövid írás lényegében két évad és többnyire a Nemzeti Színház aktuális bemutatóiról ad számot. Jellegénél fogva helyhez, időhöz és alkalomhoz kötődik, illetéknéppen megállapításai is meglehetősen esetlegesek. Azok alapján egységes és átfogó dráma- és színházelméletre következtetni ez esetben is botorság volna. Bevezetőjében maga a szerző is óva inti az olvasót, hogy a beszámolókat akár könyvként, akár „afféle sorok közötti dramaturgiának követelődzéseivel” kezelje, ám néhány rendre visszatérő, általánosítható elvi megjegyzésének kiemelése mégis fontos adalékul szolgálhat a nyugatos nemzedék kevésbé ismert és kevés figyelemre méltatott drámái és színházi tárgyú nézeteinek jobb megismeréséhez.

A varieté felé című írásban például nagyon határozott formában fogalmazódnak meg Ignotusnak a korabeli dráma és színjátszás állapotával kapcsolatos gondolatai. A kritikus döbbenten számol be arról, hogy az utóbbi időben több neves Shakespeare-színész – így Harry Lauder Angliában vagy Schildkraut Németországban – nagy élvezettel és sikerrel lép fel különböző varietészínpadokon, sőt egyes újságok már a századelő legnevesebb színésznőjének, Sarah Bernhardtnak közeli és hasonlóan könnyed kirándulásáról is tudni vélnek. Ezek az egyértelmű jelzések kísértetiesen emlékeztetnek annak a tendenciának a kialakulására, melynek eredményeképpen például az újságírásból teljességgel kiveszett a költőiség, a mondatok csiszolásának, mives megformálásának becsülete. Ignotus véleménye szerint, ahogy az irodalmi igényesség kérlelhetetlenül és törvényszerűen kiszorult az újságírásból, úgy fog eltűnni az a színjátszásból is: „Az embereknek kell színház és kell újság, de a színpadon színészet kell nekik, az újságban újdonság kell nekik; irodalom nem kell nekik, legfeljebb, olyiknak az irodalomban. Türelmetlenek és felszínesek, mert fārasztóan sokat dolgoznak, mégpedig olyan munkát, mely az értelemnek nem a mélységeit kavarja fel, hanem az eszközeit: az idegeket viseli meg rettenetesen. A mai embernek annyi mindenre kell gondolnia, hogy nem ér rá gondolkozni, s annyi mindent kell tudnia, hogy nem ér rá művelt lenni. A világ demokratikus lett, s ez, amely emelkedés a politikában, olyan hanyatlás a közízlésben. Sokak

¹² Ignotus: *Színházi dolgok*. Bp., A Nyugat kiadása, Világosság Könyvnyomda Rt., é. n. Az ismertetésben szereplő idézetek ebből a kiadásból valók.

kezdenek uralkodni, s velük jut uralomra az ő türelmetlen és felszínes ízlésük, melynek egy órán belül is húszféle változatosság kell, de a húsz közül egyszer sem olyasmi, amin gondolkozni kell olyankor, mikor az ember amúgy is fáradt és agyondolgozott. A garasos újságoknak hasonlíthatatlanul nagyobb a példányszáma, mint a két- vagy éppen háromgarasosoké, s ez a verseny ellenállhatatlanul nyomja a háromgarasos újságokat is a garasosság, az amerikaiasság, az irodalmiatlanság felé.”

S ha a helyzet elemzése és értékelése nem csal, valami ehhez nagyon hasonlós folyamat kezdetét éli meg a korszak színháza is. A közönség, amikor megváltja színházjegyét, szinte kizárólag a garasos újságok színvonalát és durva hatásait igényli. Ennek a ténynek a felismerése pedig a színházakat is óhatatlanul a közízlés maradéktalan kiszolgálására készíti, ami viszont hamarosan oda vezethet, hogy a különböző varieték könnyűszerrel kiszoríthatják a még mindig csökönyösen az irodalmi értékességhez ragaszkodó hagyományos szintársulatokat. Ráadásul e megváltozott helyzetben a klasszikus drámák színészei is bátran és örömmel vállalkoznak azonnali és többszörös sikert garantáló feladatok eljátszására, mintsem sok fáradságot és bizonytalan elismerést ígérő, alapos lélektani motiválást és szakmai kidolgozást követelő drámai szerepek megformálására. Így csaknem észrevétlenül következik be színház és közönség kimondatlan, egyben önfelmentést is adó összekacsintása a színvonaltalanság jegyében és az irodalmiság ellenében. „A született újságíróknál, s a született színészeknél az ő legbelsőbb hajlandóságuk találkozik a közönség legtitkosabb érzésével. Az irodalmiság feje felett egymásra találnak, amihez csak egy bátor mozdulat kell még (s ezt a bátorságot hamar meg fogják találni, mert nem kell oda sok bátorság, ahol nincs kitől félni), hogy végképp kilökjék maguk közül, s pláne maguk fölül az irodalmat. Az irodalom legyen olyan szép, amilyen csak tud, de nekik hagyjon békét, mert egyéb dolguk van. Egyéb dolguk van, mikor dolgoznak, de még inkább, még sokkal inkább mikor kedvük szerint akarnak mulatni vagy érdeklődni vagy izgatódni.”

Ignotus színházi beszámolói tulajdonképpen egytől egyik ennek a lehet, hogy elkerülhetetlen, de üdvözlendőnek semmiképpen sem tekinthető folyamatnak a korabeli bemutatók tanúsága alapján számba vehető főbb jellegzetességeiről és okairól kívánnak tudósítani. S éppen ezért soha nem mulasztják el a bevallottan elfogult és könyörtelen állásfoglalást sem. Kistemeachers és Delard *A vetélytárs* című szokványos szalondrámájának előadásáról írva a színikritikus például kötelességszerűen ismerteti az időszűk házigazda és a huszoneves, anyátlan vidéki rokon szerelemi történe-

tének minden meglepetést és szellemi izgalmat nélkülöző fordulatát, sőt a magyar színpadokat uraló efféle darabok jól megcsinált voltát sem vitatja el. Ám mégis szomorú felkiáltással zárja fejtegetéseit – „Az ember föbelőhetné magát, oly tökéletes a francia drámatechnika.” –, s inkább, ennek a közönség jelentős része számára kétségtelenül élvezetet nyújtó drámaformának a valódi megmérését végzi el: „Vagyis: ez a darab sok helyütt hatásos, de nincs komoly hatása. Elegáns műipar.” S a külsőre rendkívül tudatosnak és tökéletesnek tetsző, de kiszámíthatósága miatt egyre inkább unalmat keltő drámának a sorozatos bemutatásával a Nemzeti Színház is, a tudósító véleménye szerint, leginkább a megelőző másfél évtized kékharisnyáihoz kezd hasonlatossá válni, akik, úgymond, „írói zsúrokat rendeztek és hirdetési ügynököket hívtak meg rájuk”.

Sajnos, ebben a tekintetben a színpadra kerülő magyar drámák sem mutatnak kedvezőbb képet. Azokban is a művészi hatást a mindenekelőtt való hatásosság, a művészi invenciót a biztos mesterségbeli tudás helyettesíti. Ferenczy Ferenc *Az örök küzdelem* című darabja is például kellemes benyomásokat kelt a jelen lévő nézők számára, igaz, akár egy hét múltán a látottak és hallottak egyetlen mozzanatára vagy gondolatára sem lesznek képesek visszaemlékezni. Ennek oka pedig ugyanúgy nem más, mint hogy „ez a darab nem drámai darab, hanem a szó legkülsőbb értelmében színpadi darab; ami a harmadik felvonásában történni fog, azt ugyan előre tudom, de nem az előző két felvonás tartalmából, mert nem abból következik, hanem a harmadik felvonás bútorrendezéséből, kárpit- és fotőj-elhelyezéseiből, mert ezeken menten meglátszik, mihelyt a függönyt felhúzzák, hogy a bal sarokban össze kell majd egy párnak találkoznia, s a félig lebocsátott hallkárpit mögött valakinek fel kell majd másznia az orgonához.” Az ilyen típusú, tucatjával közönség elé vitt műveknek ugyanis, megírás hiányában, általános sajátossága, hogy az igazi drámai hatást a kellő pillanatban elővezetett hatásos zenei vagy más teátrális megoldás, effektus igyekszik pótolni.

Mindezek ismeretében kérdés most már, hogy milyen drámai művekkel és azoknak milyen eszközökkel megvalósított színrevitelével teremthető meg az áhított igényesség és színvonal. A Nemzeti Színházban tartott *Egressy-emlékünnepe* éppen ezért jelent kedvező alkalmat a kritikus számára a modernség, a korszerűség kérdésének felvetésére. Az ezzel kapcsolatosan készült írás a művészet folytonosságát hangsúlyozza, az állandó megújulásra való készséget, drámának és színháznak, felfogásban és előadásmódban, a kor kívánalmainak való megfelelni tudását emeli ki. A színházaknak fel

kell tudniuk használni a hagyományok teremtette értékeket, ugyanakkor szüntelenül azok megújításán kell munkálkodniuk. Ebben a megközelítésben a Nemzeti Színháznak például nem feltétlenül kötelessége a mindenáron való kísérletezés, a „minden újításon való kapás”. Egyenesen dicséretes, ha saját drámai és játéktílusbeli előzményeire kíván támaszkodni. Megteheti, hogy kizárólag a *Bánk bánt* tartja műsoron, de akkor azt a korban lehetséges legtokéletesebb és legkorszerűbb előadásban kell játszania. Egyet viszont semmiképpen nem tehet. Azt, hogy a tegnapi szemléletet és stílust pusztán utánozni próbálja. Egressy Gábort szavalattal, szmokingban, deklamálón, jó fél évszázados eszköztárral igyekezzen megidézni. A „gyenge színházzá betegedett” Nemzeti számára különösen fontos hagyomány és modernség fogalmainak elválaszthatatlanságát felismernie: „A művészet, fejlődése közben, újabb felfogásokkal dolgozhat, újabb nagy egyéniségek saját kieseléseit, meglátásait, felfedezéseit és ügyességeit újabb lehetőségek gyanánt hasznosíthatja; az újabb ember nagyobb iskolán átment szemének, fülének vagy értelmének gyorsabb vagy bővebb felfogóképességére számíthatva a mai művész másfajta eszközökhöz nyúlhat, mint elődei, de ebből a világért sem következik az, hogy ennek folytán az új megöli a régit, hogy a mai nap művészete művésztelenségben marasztalná el a tegnapi nap művészetét, ha az igazi művészet volt.”

Shakespeare drámáinak színpadra állítása során például jelenetek felforgatása, szétszabdálása vagy forgószínpad alkalmazása önmagában még nem jelent modern értelmezést. Az *Antonius és Kleopatra* Hevesi Sándor-féle rendezése, kétségtelen értékei, újat akarása ellenére, értő és igényes néző számára számtalan, úgynevezett „azonban” felvetését is szükségessé teszi. Ilyen, a darabhoz nem igazán illő megoldás a túlzottan dekoratív színpadkép, a legkülönbözőbb játékos stílusokat vegyítő és ezáltal stílusatlanságot eredményező színésztalálatok a legfőképpen az a rendezői elképzelés, hogy a dráma negyven színváltozását radikálisan hatra csökkenti. Ennek következtében a dráma ugyan betű szerint nem sérül, de eredendő organikussága megbomlik. A modernség nevében a klasszikus érték, a mű igazi „lelke”, zaklatottsága, nyugtalan szaggatottsága tűnik el. Vagy hasonlóképpen, Szophoklész *Ödipusz*ának bemutatásakor a drámának a mai embert is magával ragadó tragikussága, végzetszerűsége, lélektanisége, vagyis időtálló görögösége sérül, ha a színház egy francia rendezés egyszerű átvételével, például a kórus szerepének drámaiságát programzenei betétek alkalmazásával operai, sőt nem egy esetben operetti stílushoz közelíti, franciásítja.

A kornak és a darabnak megfelelő játszási stílus igénye mellett legalább ilyen fontos azonban a korszerű, mához szóló drámák színpadra segítésének követelménye is. A korábbi sikeres drámák és drámaírók kritikátlan felújításai helyett a hajdani, esetlegesen kedvező benyomásoknak a megváltozott körülmények közötti felülvizsgálata. Mikor például a Nemzeti Színház új betanulásban elő kívánja adni Dumas fils *Francillonját*, azonnal világossá kellene váljék, hogy a megelőző korszak sikerszerzője és -darabja fölött immáron könyörtelenül eljárt az idő. Továbbra is nagyszerű alkalmat teremt színpadi ügyeskedésre, ama bizonyos hatásosságra, ám a felszín mögött meghúzódó „belső üresség..., unalom” már megbénítja a dráma korábban jól funkcionáló gépezetét: „Kitűnik, hogy a szerepek csak *voltak* jók, s a színpadi hatás együtt halt meg a nemzedékkel, melyre ilyesmikkel lehetett hatni.”

A színházak pedig? Ha már végképp ürességekkel és felszínességekkel akarják közönségüket kiszolgálni, akkor a felelevenítések helyett a mai kor sekélyességeit és értéktelenségeit kellene inkább a színpadra engedniük. Ignótus ilyen divatprófétának tekinti például George Bernard Shaw-t, akit véleménye szerint az idő úgy harminc év múlva ugyanúgy Dumas fils sorsára fog juttatni: „...a komédia sem utolsó dolog, de csak ha mai komédia. Ezt ma már a légtornázók s a kötéltrancosok is átlátják; a cirkuszokban is automobilban ugorják a halálugrást – s Blondin ma úgy menne át a Niagarán, mint húsz évvel ezelőtt, nemcsak a közönség ásitozna, de maga Blondin is.” Szinte ezek a gondolatok folytatódnak az Echegaray *A rágalom* című lélektani drámájának bemutatója kapcsán írott kritikában. A sokakat megbotránkoztató tény, miszerint a fiatalok sok helyen kegyeletlenül fogadták Sardou halálának hírért, Ignótust cseppet sem lepi meg. Sardou sorsa törvénytyszerűen alakult úgy, mint ifjú Dumas-é. Darabjainak felújításait a ma nézője ugyanolyan értetlenséggel fogadja, mint korukban rendkívül népszerű nemzedéktársai, Scribe, Kotzebue vagy éppen Echegaray műveit. S könnyen kiszámítható, hogy a századelő sikerszerzőire is néhány évtized elmúltán hasonló sors vár: „Még egyszer mondom: lehet, sőt, körülbelül azt is hiszem, hogy mind a mai Maeterlinckek és Bernard Shaw-k semmivel sem örökkévalóbbak vagy magasabbrendűek a régi jó Sardouknál és Echegarayoknál. Ám, az igazat megvallva, ettől nem igen fáj a fejem. A belőlük való kiábrándulást, a sirjuk fölött való indiánus táncot hagyom unokáinkra, kik nem tudják majd megérteni, hogy nagyapáik mit találhattak szépet, s pláne örökértékűt ezekben az olcsó szemfényvesztésekben.” Echegaray is mindent elkövet annak érzékeltesére, hogy a rágalom, a gyanú elhatalmaso-

dása miként járja át és roncsolja szét a legtisztább és legépebb személyiséget is. Minden korszerűnek vélt drámai és pszichológiai eszközt felhasznál, hogy az örület fokozódását és a szükségszerű tragédia bekövetkezését hatásosan megjelenítse. „Hiába; hiába örökletesség és psychopathológia, amely ibseni ingredienciákkal a jó öreg Echegaray alkalmasint a lehető legmodernebbnek érezte magát; a darab szomorúan értéktelen, s vagy mi romlottunk meg, vagy Echegaray vénült meg, vagy sohasem volt az a boszorkánymester, akinek húsz év előtt véltük: de bizonyos, hogy olyan, mint egy ódivatú köntös, amelyet még rosszul is szabtak. Ha ez tragikum: nem kisebb, mint a Nemzeti Színházé, mely most régi kipróbált isteneihez fohászkodik egy csepp sikerért, egy csepp felfrissülésért s nem gondolja meg, hogy az istenek is együtt vénülnek az emberekkel, s ma már új imádságok járnak, új babonák, új szentek, akik szerencsét hoznak.”

A korabeli művészet üzletiessé válásának azonban, Ignotus írásainak tanúsága szerint, van egy másik érdekes, sokkal inkább formai következménye is. Miközben a különböző epikus műfajokat, egyre inkább lemondva a részletező elbeszélésmódról és alakábrázolásról, áthatja a drámaiság, ezzel párhuzamosan egyre több, alapvetően epikus beállítódású alkotó fordul a színház felé, egyre több, eredendően epikai téma kap drámai megformálást: „Mivel a színpad hasonlíthatatlanul nagyobb nyilvánosságot ad a könyvnél, és ezért a színpadi író nagyobb visszhangra s teljesebb boldogulásra számíthat, mint a regényíró: az epika s a lélekfestés, melynek eddig az elbeszélés, kivált a regény volt tanyája, lassanként áthurcollik a színpadra, s ezen mind gyakrabban találkozunk nem drámai drámákkal, dialogizált életképekkel, velejükben érdekes lélektörténetekkel, amelyek regényben megírva elragadóak volnának, de a színpadról fārasztóan, fēlszegen, sőt dilettānsul hatnak.” S ennek természetesen megvannak a drámatechnikai, dramaturgiai vonatkozásai, mint azt például Thurner *Passe-partout* című darabjának bemutatása is pontosan érzékelteti. Alapvetően ugyanis az epikus szemléletből fakad az ilyen és ehhez hasonlatos drámának az a sajátossága, hogy cselekményük sok szálon fut. („Nem tesznek egységes benyomást, mert részleteiket, bármily érdekesek, nem a történés szüksége köti össze.”) Ezért az események fő szála csak nagyon lazán képes összefogni a részletekben rendkívül gazdag mellékszálakat. S mint Thurner darabja is bizonyoság rá, az életképi tablő és a lélektani tanulmány után általában az utolsó felvonás szerepe volna, hogy a cselekmény fő szálának mentén az eseménysort hatni képes színpadi művé formálja. Az eredmény pedig: „ez az erős regény egy gyenge színdarabbal végződik, s a felsőséges és mo-

dern lélekfestő Thurner a végén dilettánsul vergődik olyan alacsonyabbrendű munkában, amit a színpad mesteremberei sokkal ügyesebben tudnak megcsinálni. De a darabot azért tartja a sok igaz érték, amely fel van benne halmozva, a sok meglátás, mely bele van építve, s a szép lelemény, mely e beépítések módjában mutatkozik.”

Ugyanilyen dramaturgiával készült az Ignótus által több ízben is nagyon fárasztónak, nehezen emészthetőnek, ám mégis értékesnek ítélt vállalkozás, Mirbeau és Natanson drámája, *A tűzhely*. Az írók itt is mindent elkövetnek, hogy mondandójukat, történetüket és alakjaikat színszerűvé tegyék. Egymást érik a váratlan fordulatok, több nagyjelenetet és különleges figurákat alkalmaznak. Az összhatás mégis felemás. „Az oka ennek világos. Mirbeau, bármily plasztikus író, mégis főképp elbeszélő és elmélkedő ember. Meg-eleveníteni akkor tudja az eseményeket s az embereket, ha ő beszél, nem ha ezeket beszélteti. Amik és akik az ő saját előadásának, elmélkedésekkel tarkított elmondásának patakozó folyamatosságából éles silhouettek, s démoni történetek gyanánt válnak ki: csak az egészen belül, s e folyamatossághoz képest válnak ki ilyenek gyanánt – a színpadja azonban olyan, mint azok a gyerekszínpadok, amik számára ollóval külön kivágják valamely metszetnek egyes figuráit, ezeket jártatják és mozgatják, s a színpad mögött mindig ugyanaz a hang beszél hol egyik, hol másik helyett. Színpadján is arra veti a súlyt, hogy elmondassék, hogy beszéd révén végbemenjen a jól kigondolt és helyesen fokozott történet, s ereje és megelevenítő képessége abban fogyatékos, hogy kivel mit mondasson el az okvetlen elmondandókból.” Ezért van, hogy a dialógusok és az azokat mondó szereplők kapcsolata esetlegessé válik. A drámai szöveg nem az alak jelleméből következik és nem azt jellemzi, hanem kizárólag és közvetlenül az írói szándékot közvetíti.

Hasonló tanulsággal magyar epikus írók drámakísérletei is szolgálnak. Gárdonyi Géza például *A bor* után a *Falusi verebekkel* próbálkozik a Nemzeti színpadán. Nagy ívű paraszti témát választ, amit a kritikus szerint szépen, sok melegséggel és finom pszichológiai érzékkel ábrázol. „Hiába: a téma nagyobb úr az írónál is. Minden témát csak egyféleképpen lehet megírni: jól. S ez olyan téma, aminek ököllel és pöröllyel kell nekimenni.” A vidékről Pestre kerülő fiatal lány történetét Bródy Sándor az egyedül lehetséges tragikus és groteszk felfogással már megírta, Gárdonyi viszont idilli eszközökkel ragadja meg azt, s nem ritkán bohózati elemekkel sekélyesíti el. „A tudáosság és az elmélkedés, mely épp úgy lélekbeli sajátja, mint a megfigyelés és az átérzés, gyakran megfosztja üdeségétől azt, amit megfigyelt

és átérzett és ami talán frissebben és elvnebben kerülhetne ki keze alól, ha ez a kéz nem volna egyben írástudó kéz is.” A darab igazi jelentősége így az marad, hogy megtartja íróját a színpadnak, a Nemzeti Színháznak pedig a „költőiség hagyományát”. Móricz Zsigmond első színdarabjának, a *Sári bírónak* is hasonló módon vehetők számba erényei és fogyatékságai. A kitűnően megválasztott parasztkomédiai téma, az életből vett különleges alakok, a hiteles nyelvezet mellett ott vannak „a darab eltagadhatatlan fogyatékságai. Ezek, pontosan meg lehet állapítani, olyasmik, amik az író novellista erényeivel függenek össze”. Vagyis hogy a dráma több helyén inkább az író mondja el mindazt, aminek inkább alakjai segítségével megtörténnie kellene, a novellai fordulatok pedig sokszor a megfelelő előkészítettség technikai megoldatlanságát jelzik. „Ennek híján a kitűnően színpadi dialógus sem teszi meg teljes hatását, s a sok remekbe készült epizód és figura hatása belevész a mese hatástalanságába.”

Ignotusnak a drámáról és a színházról szóló cikkei, talán az idézett írások vázlatos ismertetése is elegendő bizonyosság rá, voltaképpen mindig ugyanarról az egyetlen, szerzőjüket mindenekelőtt foglalkoztató kérdésről tudósítanak. Arról ugyanis, hogy a századelő színházának mind egyértelműbb és megállíthatatlannak látszó elüzletiesedése közepette miként lehet mégis a művészi értéket, színvonalat tartani. Hogyan lehetséges a gazdasági szempontok kizárólagosságának időszakában, mikor írói, rendezői, színészi munka és a közönség orientálása is drasztikusan nem művészi-alkotói, hanem a hatásosság, a siker egyedüli követelményének rendelődik alá, értékes drámákat és színházi előadásokat létrehozni. Mikor minden ésszerűség az ellen szólna, minden erővel arra törekedni, hogy az irodalmilag igényes, a ma nézőjéhez szólni tudó, korszerű eszközöket használó és valódi művészi hatást elérni képes modern dráma és színjátszás megszülessen, méltó elismerésben és támogatásban részesüljön. Ennek az alapvető célnak az állandó szem előtt tartása minden egyes írásból kiolvasható. Ez indokolja, hogy a legszokványosabb dráma legjellegtelenebb előadásakor is Ignotus mindig keres és talál valami értékelhető, előremutató mozzanatot vagy tanulságot. Ha pedig valami új, színvonalas létrejöttének a leghalványabb esélyét látja, elragadtatott méltatásban részesíti azt. Ezért kap önmagában a bemutatás tényéért dicséretet a klasszikus drámai és színjátszói értékek követője, még ha a vállalkozás egésze nem tekinthető is sikeresnek. Hasonló megfontolásból fogalmazódik meg az a gondolat is, amely szerint, ha már mindenáron az egyedül a mesterségbeli tudásra épülő darabokat kívánnak a színházak bemutatni, legalább mai író mai tárgyú darabját részesítsék

előnyben. S ezért kerülnek éles megvilágításba, kapnak a kritika kereteit szinte szétfeszítve alapos és kiemelt értékelést olyan színészi megoldások, mint Bródy Sándor *Hófehérkéjében* Rákosi Szidi mesterien megformált parasztasszonya, vagy Ódry Árpád modern hódítójának különleges gesztusa, ahogy egyetlen öleléssel és csókkal magához ragadja áldozatát. S ugyanígy, minden megemlített hiányosság ellenére, ez a magyarázata olyan kétségtelen írói erények hangsúlyozásának is, mint Hauptmann *A bunda* című tolvajkomédiájának költőisége, Schnitzler *Szerelmeskedésének* bécsisége vagy éppen Gárdonyi és Móricz nagyon is magyar, népi nyelvezete.

A század eleji dráma, színjátszás és így a kritikairás helyzetét azonban sajnálatos módon jellemzi az a tény is, hogy az értékek felkutatása és lelkes támogatása ugyanakkor mindig valami ellenében kell, hogy történjék. A színikritikus a korabeli állapotokat pontosan ismerve, arra kényszerül, hogy a szükségből próbáljon erényt kovácsolni, a hiányból némi biztatást ígérő kedvező jelentést kiolvasni. A klasszikus drámák – Shakespeare, Szophoklész vagy Egressy Gábor – megidézésekor az azokhoz méltó korszerű előadásmód, a divatos és jól megcsinált darabok szerzőinek – Dumas, Sardou vagy Echegaray – esetében a mai problematika hiányát kénytelen konstatálni. Azokat a műveket, amelyekre leginkább az irodalmiasság a jellemző, legyenek akár külföldiek – Thurner vagy Mirbeau –, akár hazaiak – Gárdonyi vagy Móricz –, a színszerűtlenségük miatt kell elmarasztalni. S azon ritka alkalmakkor, amikor az alkotó művészi igényessége és színpadi felkészültsége is együtt volna, akkor pedig az adott társadalmi-színházi közeg teszi lehetetlenné az áhított eszmény valóra válását. Ilyen érzésekkel számol be Ignotus *Wedekind Frank* magyarországi felolvasóestjén szerzett ellentmondásos tapasztalatairól. A szerzőt Hauptmann mellett a kor legjelentősebb német „költőemberének” nevezi, művészetének jellemzésekor természetesen modern szemléletet és ehhez társuló, hatni tudó dramaturgiai eszköztár egységét emeli ki: „Az ő ereje csak az, hogy megmutatja, mi történik a lélek bőre alatt; felfedi azt a teméntelen örületet, bestialitást és lázadást, amit el kell nyomnunk magunkban, hogy rendes emberek legyünk, s költői ereje ebben kitűnő; abban, hogy e nyüzött lelkeknek emberi formát tud adni, hogy ezt az örületet rendszerbe tudja szervezni, sőt külső, például színpadi hatást is tud velük elérni.” Az előadóestről tudósító kritikus kénytelen azonban arról is beszámolni, hogy a jelen lévő gyér számú közönség egyre fokozódó ellenségeskedéssel és indulattal hallgatta a monoton, minden színszerűséget nélkülöző felolvasást. Tudomásul kell vennie, hogy ennek a különleges művészi világnak a megfelelő színházi megjelenítéséhez

jelen pillanatban nálunk se színészek, se színpad nem áll rendelkezésre. Így viszont az írás sem zárulhat mással, mint egy keserűen lemondó és a korabeli állapotokat hüen jellemző felkiáltással: „Persze, annak, aki őt különösképpen szereti, érdemes így is megismernedni vele – de minálunk, úgy látszik, kevesen szeretik még ennyire.”

A *Thalia Rediviva* (1908) című írás is egy hiány, a hivatalosság által teremtetten ellehetetlenülés miatt tevékenységét egy esztendőre felfüggeszteni kényszerülő kísérleti színpad hiánya kapcsán vállalkozik a Thália Társaság jelentőségének összefoglalására: „A Thália, mely első rövid fennállása alatt szerény méreteiben mégis, mint most már megítélhetjük, forradalom volt színpadunk történetében, az idén újra munkába fogott, még rosszabb körülmények közt, mint először, mert időközben elszedték tőle néhány jó színészt, s tovább adták íróit, újításait és kitalálásait.” Ez a társulat tehát, noha nem eredeti szándékának megfelelően, de mégiscsak elindította a pályáján többek között Hevesi Sándort, a Nemzeti és Márkus Lászlót, a Magyar Színház rendezőjét, a későbbi sikeres író, Lengyel Menyhértet, megalapozta a Magyar Színház és a Vígszínház játszási stílusát, meghatározta az új szemléletű színházi tudósítások hangvételét. A hiány megfogalmazása mellett ezért itt a hangsúly még inkább az újjászerveződés első eredményeinek megmutatására kerülhet. Az új gárda tagjai már a korábbi értékekre építenek, amikor „együtt játsszák meg a darabot s a darabot játsszák, nem szerepeiket”, amikor Ibsen és Strindberg drámáinak modern előadásával próbálkoznak és „sajátos és igazán magyar” drámák megszületését szorgalmazzák. Ennek a minden kirekesztettség és megpróbáltatás ellenére is folyton újjászülető, művészi eltökéltségre valló bátor, igényes és színvonalas erőfeszítésnek a láttán a kritikus már annak a színházeszménynek az örömteli igazolódásáról is hírt adhat, amelyben mindig is hitt, és amelynek megvalósulását a korabeli drámai és színházi viszonyok között csak töredékeiben tapasztalhatta: „És gyönyörűséggel látjuk a Thália színpadján, s látjuk e színpadon azt, amin magunk is csüggünk és mindenütt és mindenki vel szemben csakis ez az, amit akarunk: hogy minden szépség előtt tárva álljon a kapu s a művészetre csak egy cenzúra várjon: a becsületesség s a jóhiszem próbája.”¹³

¹³ Ignóty dráma- és színházeszményéről I. VILCSEK 1993c.

Metaetikus dráma – lélekdráma (Lukács György)

Több kortársához hasonlóan, kezdetben Lukács is színikritikusként szembesül a korabeli színház és dráma helyzetével. Az 1902/1903-as évadban rendszeresen küldi színházi leveleit a Magyar Szalon olvasói számára, értékeli a megelőző hónap bemutatóit. Kritikáiban egymást érik a dráma és a színház jövőjéért aggódó felkiáltások, a kétséget jelző bizonytalan kérdések, a töredékes mondatok. Véleménye szerint a magyar színházak műsorát a francia tucatdráma uralma jellemzi. A Nemzeti Színház például, amelyet egyszer szándékos elszólással egyenesen Sardou-Színházként aposztrofál, több ízben is elhalasztja beígért Molière-bemutatóját egy-egy francia sikerszerző darabjának felújítása miatt. S a Vígszínház európai színvonalú társulata is francia bohózatokra pazarolja egyébként kétségtelenül meglévő művészi képességét. Új magyar dráma, ha nagy ritkán színpadra kerül, arra is a hazafiaskodó szemlélet, a népszínmű-stílus, a drámaiatlanság, a hamis tiráda, az epigonizmus és az üres dilettantizmus a jellemző. A közönség pedig? – „A klasszikus tisztaságért rajongani, és francia bohózatokba járni: ez a mi közönségünk jelleme. Elvben a klasszikusok, az erkölcsösek. Gyakorlatban: a Vígszínház, mert néha mulatni is kell, értsd: ha tízszer megyek színházba, tízszer kell »néha mulatni is«.”¹⁴

Ebben a közegben irodalmilag igazán értékes drámát és színvonalas előadást csak elvétve, akkor is leginkább külföldi társulat jóvoltából találhatni. Miközben a világ drámaíróinak és színházi szakembereinek legkiválóbb képviselői a forma alapvető megújításán fáradoznak, a korabeli magyar színház ezekről a törekvésekről a legritkább esetben kíván tudomást venni. A színikritikus számára ezért lesz ettől kezdve legfontosabb feladat a drámaforma lényegét érintő új művészi irányok számbavétele, az általánosítható jegyek elvi-elméleti feldolgozása, a modern magyar dráma lehetséges útjainak keresése és felvázolása.

Lukács már legelső színházi tárgyú írásaiban nagyon pontosan megfogalmazza a modern drámával szembeni leglényegesebb követelményeket: „Kettőt főleg: gondolatot és embereket. Embereket, legyenek jók, rosszak, erősek, gyengék, okosak, okatlanok, de legyenek *emberek*, ne szép jámbust szavaló, vagy szellemeskedő bábok!” Vagyis hogy a szerző a közvetíteni kívánt tartalmakat megfelelő művészi eszközökkel, árnyaltan tudja a közön-

¹⁴ Az idézetek a Lukács György pályakezdő írásait tartalmazó kötetből (LUKÁCS 1977) származnak.

ség számára formába önteni. A korabeli drámákban ugyanis rendszeresen visszatérő dramaturgiai hiba, hogy az írói szándék leggyakrabban a felvonas vagy a darab végén, valamely szereplő közvetlen közléseként jelenik meg, és a legritkábban közvetett módon, áttételesen. Az új dráma megteremtéséhez tehát alapvető formai-drámatechnikai problémák megoldása is szükséges: „választani egy, a valóságból vett, ha éppen akarjuk, érdekes – de nem kivételes – esetet. Hagyni az alakokat maguktól fejlődni, várni, míg magától megjön a megoldás – és a megoldás általános jellegű lesz, ha az is, hogy a kérdésre nincs felelet. Röviden: hogy az egyéniből haladjunk fölfelé az általános felé.”

Ezért értékelendő a Hauptmann drámaírói művészetében érzékelt megújulás, az epikus képek és lírai hangulatok után a naturalizmus meghaladására tett kísérlet. „Eredmények: a tárgykör kiszélesítése, a kifejezésmódok többoldalúsága, jellemfejlődés, törekvés a kérdéseknek nem csak feltevése, de megoldása után: az egyéntől, az egyes esettől a típus felé.” S ezért tekinthető Ibsen is nem egyszerűen egy korszak lezárójának, hanem egy új drámai kor megalapozójának. Szerepének értékelése pedig jó alkalmat teremt a drámafejlődés két alapvető, itt még analitikusnak és szintetikusnak nevezett útjának a megkülönböztetésére: „És csakugyan a dráma nagy korszakai közül a görög és az Ibsenben kulminálódó modern, amelyek nem hisznek az akarat szabadságában, az analitikus – a Shakespeare-é, mely hisz benne, a szintetikus forma felé hajlik. [...] Sőt a modern analitikus dráma egyenesen a sorstragédiából fejlődik, ahol vak, önkényes vagy rosszakaratú hatalmak uralkodnak a tehetetlen emberek felett.”

Lukácsnak ezek a gondolatai 1906 augusztusában látnak napvilágot a Huszadik Században, s még ez év novemberében, színikritikusi tevékenységének mintegy összegzéseként a Nyugatban újabb átfogó tanulmányt jelentet meg, *A dráma formája* címmel. Ebben az írásban a napi bemutatók kapcsán szerzett benyomások, a drámatörténeti következtetések után először tesz kísérletet a dráma formaproblémájának átfogó elemzésére. Olyan drámaelméleti-esztétikai kérdésekről értekezik, mint a dráma és az epika műnemi különbözősége, a drámaforma paradoxája, szimbolikus és konstruált jellege, jellem és cselekmény elválaszthatatlan volta, a dialógus középponti szerepe. Mindennek az évek óta érlelődő nézetrendszernek a sarokpontjához pedig a Richard Beer-Hofmann drámakísérletét elemző, 1909-es Nyugatbeli írásában érkezik el. Azokhoz az alapkérdésekhez tehát, hogy a dráma és a színház korabeli válsága egyúttal a forma válsága is, a modern dráma megteremtéséért vívott küzdelem meg egy új forma kiküzdéséért vívott

küzdelem is egyben: „lehet-e itt mégis harmóniát találni? Más szóval: van-e, lehet-e mai stílus? Lehet-e olyat megragadni és úgy, lényegként a forma-absztrakcióból, amiből nem csordul ki a ma élete? Lehet-e örök időkre maradandóvá tenni a mi pillanataink holnap már nem létező színét, illatát, himporát és – tőlünk is felismeretlenül bár – annak legbenső lényegét is talán?” A mai élet megjelenítésére alkalmas korszerű drámaforma megteremtéséről van szó. Arról az alapvető problémáról, mely a Lukács által jelentősnek tekintett drámakorszakokban, a görög tragédiák és a reneszánsz drámák időszakában fel sem merült, hiszen a költő és közönsége közötti kapcsolat magától értetődő volt. Ma azonban a drámaíró számára a legfőbb dilemma az, hogy mit őrizhet meg a klasszikus drámák évszázadok alatt kikísérletezett absztrakt formájából. Abból a kétfajta lehetőségből, mely egyfelől a kompozícióban a racionális rendet, a megtervezettséget, a mindenben uralkodó szükségszerűség érvényesülését nyújtja, másfelől az irracionális absztrakciót, a mindenféle analízistől mentességet, a pillanatok, a véletlenek uralmát. A modern dráma számára, s ez Beer-Hofmann stílusproblémájának fő tanulsága, a legfőbb esély a szükségszerűség formaszervező erejének megtartása mellett a „véletlenek szükségszerűvé emelése”.

Így aztán elkerülhető a modern drámaírás két nagy veszélye: a túlzott pszichologizálás, mely az alakokat sorsukhoz képest túlrajzolja, és a túlzott stilizálás, mely viszont a szereplők személyiségének drasztikus redukálódását, patológikus egyoldalúvá tételét eredményezi. A mai dráma számára egyik út sem járható, de mindegyiknek az eredményeit hasznosítani tudja. „Nem a mai élet felületes, relatív jelentőségű és tulajdonképpen senkit sem érdeklő külsőleges megnyilvánulásai teszik ezt a stílust maivá (mint a naturalizmust), hanem az, hogy a mi érzés- és értékelés-, érzékelés- és gondolkodásmódunk tempója, elrendezése, ritmusa és melódiája belé akar nőni a formákba, eggyé akar válni velük, formává igyekszik végre válni.” A modern dráma ennek értelmében nem lehet más, mint a kivételes pillanatok drámája, „a nagy pillanatok technikája. [...] Minden embere csak a dráma egy, vagy jelentősége szerint esetleg több, pontján lesz egyszerre eleven, és szűnik meg a mások sorsának festői háttere lenni, abban a pillanatban, amelyben sorsa és jelleme éppen egy tengelybe esik a dráma vonalvezetésének menetével. És csak ezeknek a pillanatoknak végtelen intenzitásában felhalmozódott erő ad karakterisztikumot – a múltba és a jövőbe vetett fénysugarakkal – egész alakjának.”

Lukács drámaszemlélete a század első évtizedének végére ölt formát. Ekkorra sikerül a maga számára is összegeznie azokat a tapasztalatokat,

melyek egy modern drámaforma megteremtéséhez alapul szolgálnak. Ekkor születik meg a modern drámának az az eszményi formája, amelyet egyelőre csak néhány periferikus, elszigetelt próbálkozásban vélhet felfedezni, s amelynek valódi kiteljesedését egy új kor drámaíróitól várja. Rövid cikkeiből, tanulmányaiból egyre határozottabb drámaeszmény megfogalmazódása körvonalazódik. Elvi fejtegetéseihez azonban mindinkább konkrét drámákban való megerősítésre van szüksége. Balázs Béla első drámáinak megjelenését és bemutatását ezért fogadja olyan, minden kritikus szempontot háttérbe szorító, kitörő örömmel. Azok ugyanis az elméleti módon megkonstruált eszménynek a megvalósulásával, az új modern magyar dráma megszületésének reményével kecsegtetik s, ezt se tagadjuk el, a tudományos szakember számára visszamenőleg is igazolást, elméletének továbbfejlesztéséhez pedig immáron konkrét formában jelentkező ösztönzést jelentenek.

Amikor Balázs első drámája, a *Doktor Szélpál Margit* 1909. április 30-án színre kerül a Nemzeti Színházban, Lukács mind a Nyugat, mind a Huszadik Század júniusi számában szükségét érzi, hogy az új dráma megszületését üdvözlje. Balázs művészetét immár az elmúlt évek során kialakított drámaeszményének határozott érvényesítésével közelítheti meg. Kritikái a legkevésbé sem tekinthetők a szokványos értelemben vett darabismertetéseknek, sokkal inkább nevezhetők drámaelméleti és -történeti értekezéseknek. Fejtegetéseinek kiindulópontját a már jól ismert következtetések pontosítása jelenti: a drámai sűrítés formai következményeinek számbavétele (egyesítés és általánosítás, életdarab, mely egy egész életet reprezentál, a dialógus többfunkciósága stb.) és az ezen következményekre adott két alapvető drámatörténeti válasz jellemzése, az itt shakespeare-inek, Erzsébet-korinak, illetve a klasszikusnak és klasszicizálónak, az Alfieri által képviseltnek nevezett utak. A modern dráma számára kínáló két alkotási módszer közötti különbséget pedig a következőkben jelöli meg: „az egyik nem analizál, és a másik igen. Az egyik tehát az érzéseket csak konkrétan, csak megnyilvánulásaiban mutatja, az embereket egészen kerekeknek, körüljárhatóknak, sorsuktól, a drámában történőktől, más emberektől és dolgoktól függetlenül is létezőknek. A másik tulajdonképpen nem is érzéseket ad, de azok okait és következményeit, és még a közvetlenül, eruptív erővel kitörő szenvedély is megmondja mindig, hogy ki ő, hogy honnan jön, és hová halad. És az emberek itt olyanok, mint egy nagy freskó vagy relief emberei: vonatkozások összességei és csomópontjai, egy nagy kompozíció sémájának összetartó pillérei.”

Shakespeare-nél az ember és a sorsa között lezajló misztikus küzdelem egyszerre érzékletes és intellektuális gesztusokkal történik. Szimbólumai egyszerre jelenthetnek mindent és semmit, de mindig alakjai személyiségéből indulnak ki. Ennek az alkotói módszernek a fő jellemzőit Lukács egy ez év januárjában *Shakespeare és a modern dráma* címmel tartott felolvasásában fejti ki részletesen. Eszerint a shakespeare-i út fontos sajátossága, hogy nem kényszerül a drámabeli előzmények indokolásával való bíbelődésre. A kor nézői egyszerűen nem érezték szükségét, hogy akár Lear döntésének, akár lányai vagy éppen Jágó intrikáinak okairól magyarázatot kapjanak. Ugyanígy a cselekmény alakítása során a legmeglepőbb véletlenek is szerepet játszhattak, Cassius öngyilkosságától kezdve, Gloster, Edgar és Edmund viszonyán át egészen a Rómeó és Júlia kifejtetéig. Ennek magyarázata pedig nem más, mint hogy a shakespeare-i kompozíció lényegét a különleges helyzetekbe kerülő, jól megformált karakterek jelentik. Tragikus voltuk éppen abból fakad, hogy jellemtulajdonságaik olyanok, amilyenek, és abból, hogy kivételes szituációkba, kiélezett konfliktusokba helyeződnek. A dráma cselekménye így válik a hősök tragédiáját megjelenítő nagyjelenetek sorozatává. A középpontban azonban mindig néhány tragikus sorsú drámai ember áll, s minden más, a hely, az idő, a mellékszereplők, csak háttérül szolgálnak. A modern dráma számára ez a szerkesztésmód maradéktalanul azért követhetetlen, illetve a megváltozott feltételek következtében azért megvalósíthatatlan, mert szinte valamennyi dramaturgiai alapkérdésre a Shakespeare-ével ellentétes választ kell adnia. Ha a shakespeare-i dráma alapvetően a karakterekre épít, „az új dráma pedig helyzetekre, vagy még pontosabban, embereknek helyzetekhez való viszonyára”. Míg Shakespeare alakjait nagyon is konkrét konfliktushelyzetekben ábrázolhatja, addig a modern dráma írója számára, éppen a tragikus szituációk megragadásának bonyolultabbá válása miatt, ez már szinte megoldhatatlan feladat. „Shakespeare-nél a drámai dialektika a karakterekben van, az új drámánál ellenben az ideában, az absztraktumban.” S végezetül, ezek a megközelítésbeli különbségek alapvetően meghatározzák a drámai kompozíció egyéb eszközeinek alkalmazási módját is: „Shakespeare-nél konkrét, mint láttuk, a konfliktus, absztrakt lehet tehát a hely, ahol megtörténik, a modern drámának absztrakt a konfliktusa, erősen konkretizált helyen és időben kell tehát kifejezésre jutnia.”

Csak mindezek tudatában érthető az a gondolatmenet, s ezzel visszatérhetünk a Balázs első drámája kapcsán felvázolt drámatörténeti fejlődésvonal ismertetéséhez, hogy a dráma újabb kísérletei miért próbálkoztak inkább

a másik, a klasszikus-klasszicista út követésével. Lukács szerint ugyanis Hebbel, Ibsen, Maeterlinck vagy Hauptmann drámatechnikai értelemben ennek az iránynak a követői és egyben megújítói. Szimbólumaik, elhallgatásai mélyén az élet absztrakttá válásának tudata húzódik meg, alakjaik a sorsnak kiszolgáltatottan, szavak nélkül, a jelentés közvetlen kimondása nélkül jelképesek. Balázs Béla fellépésének újszerűségét éppen ezért abban látja, mint azt az egyik tanulmány zárógondolatául ki is emeli, hogy az már „az Ibsen-, Hauptmann- és Maeterlinck-tradíció okos felvétele és érdekes továbbvitele”. Balázs indulása tehát nem egyszerűen a klasszikus tragédia-forma mai viszonyok közötti követésének kísérlete, hanem – ahogy a másik írás befejezésének egyelőre zárójeles, bizonytalan következtetése hangsúlyozza – egy olyan különleges kísérlet, mely „egy nagyon általános értelemben a Shakespeare metódusának felvétele”.

Ezt erősíti a Nyugat-beli kritikának egy újabb, ezzel szorosan összefüggő, egyértelmű állásfoglalása is. A szerző, miközben rideg tudományossággal elemzi a reneszánsz dráma sajátosságait, bemutatja, hogy azzal szemben miként győzedelmeskedett Corneille és Racine drámaformája, és hogyan kapcsolódtak ahhoz szükségszerűen a modern dráma legjelesebb képviselői, alig titkolt elfogultsággal egy szubjektív megjegyzésre ragadtatja magát: „És azóta folyton igyekszünk lerázni azt magunkról, és újból és újból felidézzük a Shakespeare árnyát, de kísérlet maradt eddig minden kísérlet. Absztrakttá vált az élet, és tudatosakká az emberek – és mi éppen ezért vágyódunk annyira az után, hogy ne ezt fokozza a mi drámánk, de a másik oldalt, a gyengébbet, a ritkábbat, a nehezebben megközelíthetőt.” Ennek megfelelően Balázs első drámájában is azt emeli ki, hogy szimbólumai csupán a pillanat szimbolikus voltát jelképezik, de semmiképpen nem konkrétan lefordíthatók. Ugyanígy, a drámában minden egyszerre reális, szinte naturalisztikusan konkrét és ugyanakkor jelképes. S ezt a kettősséget szolgálják Balázs különlegesen stilizált, áttetszővé formált dialógusai is. Alakrajzát tekintve a mű középpontjába egy kivételes karaktert állít, aki szinte ütközőpontként képes a maga tragikus voltával az élet egészének tragikusságát magába olvasztani. Minden más szereplő érte és általa válik sorsszerűvé, de mindig oly módon, hogy közben pillanatra sem veszíti el hús-vér voltát. Az alakok közötti viszonyrendszer ábrázolásában is a legegyszerűbb, leghétköznapiabb kifejezés érzékelteti a legelvontabb, legkomplikáltabb kapcsolatokat is. A lélektani indokolás, az analízis azonban minden esetben hiányzik, az összetett lelki rezdülések is finom és meghatározatlan sejtetésként jelennek meg. „Valami egészen primitív misztériumféle hang-

zik ki ennek a darabnak helyéből, a végső kérdések, a meg nem fogalmazható kérdések muzsikája, a nagy elcsodálkozás, a legmélyebb elhallgatás, a sorsszerűség megérzésének pátosza.”

Összefoglalva tehát: Balázs első drámájának legfőbb érdeme, hogy hatásos és korszerű eszközökkel megteremt „egy modern tragédiát, amely mindvégig a földön, a mi földünkön marad”. A korabeli drámák legtöbbje egyszerűen lemond a tragikus ábrázolásmódról, mondván, a mai kor nem megfelelő terepe tragikus konfliktusok megformálásának. Néhány kivételes kísérletező hasonló megfontolásból távoli korok helyszínére és alakjai közé helyezi át drámáinak eseménytörténetét, s mintegy közvetett módon igyekszik a tragikus hatás felkeltésére. Balázs azonban a hétköznapiok trivialitásai és a tragikus magaslatok közötti ösvényen próbál rátalálni a modern kor tragédiaformájára. Vagyis „arról van itt szó: hogyan érheti el egy tisztán mai emberek között lejátszódó megtörténés az igazi tragédia pátoszatát?”

A modern tragédia megszületésének esélye, a tragédia új formaeszményének kialakítása a legfontosabb témája a tízes évek legelején íródott tanulmányoknak is. S természetesen a Balázs Béla újabb darabjairól mint az ennek az eszménynek elsőként és leginkább megfelelő kísérletekről szóló beszámolóknak is ezek lesznek a fő elméleti szempontjai. 1911-ben Lukács például a frissen indult elméleti folyóirat, a *Szellem* márciusi számában átfogó tanulmányt jelentet meg *A tragédia metafizikája* címmel. Ebben az írásában már a klasszikus dráma általános jellemzésére vállalkozhat. A tragikus drámát úgy írja le, mint a létezés nagy, a tér- és időbeli kiterjedést mintegy megszüntető, kivételes pillanatának, a lényeg pillanatának a megragadását. A klasszikus tragédia hőstét pedig olyan alaknak mondja, mint aki ebben a különleges pillanatban képes saját önnönvalóságára ébredni, önnön sorsával eggyé forni. „Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára.” A tragikus hős lényege a lélek öntudatra ébredése, felébredése, a tragikus drámáé pedig embernek és sorsának tragikus egységesülése. „Csak azok az emberek lépnek itt fel, akiknek találkozása sorssá lesz egymás számára, és csak azt a pillanatot ragadja ki az egészből, amelyik éppen sorssá lett.”

A klasszikus tragédia eme eszményének megvalósíthatóságával összefüggésben vetődik fel a nem-tragikus dráma problémája. Lukács 1911–1912 körül több írásában is kitér azokra a korabeli törekvésekre, amelyek a kor drámaiatlanságát oly módon igyekeznek műveikben kifejezni, hogy a konfliktus kiéléződésekor szándékosan „megspórolják” a tragédiát, nem-tragikus hősokeket és antikatatikus mozzanatokot alkalmaznak. Ennek a külön-

leges, az egyre határozottabb formát öltő drámaeszményének ellentmondó, románcnak nevezett műfajnak a jellemzésekor annak nem-tragikus, jó befejezéséből indul ki. Véleménye szerint ugyanis a dráamazárlat illetően való megoldása szükségszerűen megkívánja a cselekményvezetés irracionális, meseszerű voltát, a konfliktusoknak valamilyen csodás, véletlen elem közbeiktatásával történő feloldását. Ez pedig természetesen meghatározza a nem-tragikus dráma ábrázolási technikáját is. A románc szereplőit már nem az önmészító szenvedély, a sors elleni tragikus küzdelem, nem az önmagunkra találás lelki intenzitása jellemzi, sokkal inkább a racionalitás tudata, az intellektuális kívülmaradás, az események tudatos elszenvedése vagy az önként vállalt önfeláldozás. Így lehet a nem-tragikus dráma hőse a bölcs vagy a mártír alakja.

Csak mindezek tudatában tehető fel ismételten az új dráma formáját érintő végső kérdés: hogyan lehetséges ezek után a tragédia modern kori megteremtése. A válasz megfogalmazására pedig elsősorban Paul Ernst elmélet- és főként drámaírói tevékenységének elemzése kapcsán kerül sor. Már a drámaírás metafizikájának leírása során felvetődik Ernst *Brunhild*jának stílusproblémája, ami egy klasszikusan modern drámai stílus kialakításának kísérlete. Vagyis nem más, mint a Lukács által korábban már felvetett két drámai ábrázolásmódnak, az itt már Shakespeare és Szophoklész nevével fémjelzett útnak, a görögök egyszerű monumentalitásának és a reneszánsz gazdag sokféleségének ötvözése. Ernst jelentősége, hogy eljut a felismeréshez, miszerint a két módszer mechanikus összekapcsolása lehetetlen, a drámai szükségszerűség és az eleven valószerűség egymást kizáró megközelítési módok. Lemond a külső gazdagság ábrázolásáról, hogy a belső szépséget annál erőteljesebben ábrázolhassa, s így lényegében a klasszikus tragédia legértékesebb példáinak hatását idézi fel.

Ezt a következtetést erősíti meg az ugyancsak ez évben, 1911-ben megjelentetett, már a címével is sokatmondó – *Két út – és nincs szintézis. Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához* – dolgozat gondolatmenete. Ebben Lukács a dráma két klasszikus útjának részletes bemutatása után ismételten két külön műfaj megkülönböztetéséig jut el, az egyiket éleai, a másikat héraikleitoszi tragédiának nevezve. A modern dráma dilemmáját a tragédia két változata közötti válaszút felismerésében, valamint annak a ténynek az elfogadásában jelöli meg, hogy „az utak sohasem szintetizálhatók”. Paul Ernstnek azonban a *Brunhild*del egy különleges, abszolút drámának nevezett formát sikerült kikísérleteznie: „az utolsó pillanatok drámáját, a csak sorsdöntő szavakkal, csak lényegből alkotottat.” E drámában maga

a forma, maga a drámaiság válik fő szervezőelvvé, kivet magából minden ráakottat, minden esetleget és minden díszítést. Ezzel a formával a „legvégső egyszerűsítés révén valódi és minden lelki értéket magába záró monumentalitást lehet elérni, amelyben a kifejezés intellektuális volta nem mereven, hanem emberi valóságában és benső igazságában hathat”. Ernst új, *Ariadné Naxosz szigetén* című drámája pedig már ennek a kísérleti dramaturgiának is a továbbfejlesztését jelenti. Ezt Lukács 1916-ban a modern tragédia számára lehetséges tökéletességként, az úgynevezett kegyelemdráma példajaként üdvözli, mely egy vallástalan korban valósítja meg a vallásos dráma hatását. Legfőbb jellemzője pedig az, hogy a tragédiát úgy képes költészetté nemesíteni, hogy az élet kaotikusságának kitett, magányosságra ítélt modern lélekről szól: „az olyan emberről, aki beteljesíti önmagát önmagából, aki semmi rajta kívülre mutatót nem enged életébe belépni és a sorsot, amely empirikus burkát széttöri, vésőnek használja, hogy saját örök és apriorisztikus, immanens önmagát kizárólag önerejéből öncélú teljességgig emelje.”

Ezeknek a gondolatoknak az ismeretében cseppet sem lehet véletlennek tekinteni, hogy amikor Balázs Béla új drámái *Misztériumok* címmel megjelennek, Lukács az író szerepét és jelentőségét, mint a modern drámaforma keresőjét és megtalálóját, a Paul Ernstéhez hasonlítja, *A Szent Szűz véré*t pedig egyenesen a *Brunhild*del hozza párhuzamba. Balázst, az eddigiek alapján talán érthető elfogultsággal, a kor egyetlen valódi magyar drámaírójának tekinti, s már cikkének címében *Az új Magyarország drámaírójának* nevezi. Lehetetlen és tarthatatlan helyzetnek tartja, hogy miközben ügyes színműíróink zajos külföldi sikereket érnek el, az újjáéledő magyar drámairodalmat igazán méltó módon képviselő tragikus költő még itthon sem juthat színpadra, értékeit csak egy szűk szakmai kör ismerheti meg, hiszen a „színház teljesen ki van szolgáltatva a legalacsonyabb rendű ösztönöknek és a leglaposabb szenzációknak”. S ha ez a helyzet nem változik, a magyar dráma fejlődése továbbra is messze elmarad a líra és az epika új mozgalmának eredményeitől. Pedig Lukács szerint Balázs Béla fellépése a drámaforma korszerűsítése terén csak Adynak a líra megújítása érdekében kifejtett tevékenységéhez mérhető. Balázs új drámáiról beszámolva – mintegy önigazolásként és az értetlen fogadtatás cáfolataként – szinte pontról pontra visszatérnek az ez idő tájt született tanulmányok elméleti következtetései.

Az új Balázs-drámák értéke mindenekelőtt a tragikum korszerű felfogása, annak felismerése, hogy modern drámában sem a klasszikus tragikai vét-

ség, sem a körülményeknek valamiféle véletlenszerű alakítása nem teremthet valódi tragédiát. Az csak a tragikus emberből, az ember belső életének tragikusságából fakadhat. Az új drámának a középponti hőse ezért a tragikus ember kell hogy legyen, „aki mint ember eléri a maga tökéletességét, aki az életet mellékutak és megalkuvások nélkül éli, aki az élet értelmét annak igazságában, mélységében és teljességében, nem pedig szélességében, tarkaságában és tartalmában keresi és találja meg, aki számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell menni”. Az útnak a befejeződése, lezárulása így csak tragédia lehet. A megfelelő tragikus hős megválasztása önmagában segít elkerülni a korabeli drámák jellemző sajátosságát, az érdektelen, jellegtelen cselekményvezetést. A cselekménynek, a hős minden tettének és szavának jelentősége, döntéssúlya lesz, mely a klasszikus tragédiák pátoszát képes megidézni.

Az utolsó nap című drámának a megírást csak négy esztendővel követő bemutatója ennek az új típusú cselekménynek a jó példája. Tanúság arra, hogy a nem-tragikus dráma alapfilozófiájának, a mai korban meglévő és mindenben uralkodó, mindent megkérdőjelező tudatosságnak a közvetítésével szemben a drámának egyfelől ragaszkodnia kell a formaegységét összetartó valamiféle hithez, egységhez, másfelől a tudatosságot a drámán belül, a szerkezet egybentartása érdekében kell érvényesítenie. A sorsszerűség és az egyes ember tökéletesedésének együttes hatása teremti meg a tragikus érzés új megnyilvánulását. „A dráma cselekménye nem más, mint mindannak kigombolyítása, ami a sors ideájában bennfoglaltatik.” Balázs drámája azért szemléletes példa mindennek érzékeltetésére, mert talán a leginkább közelít a shakespeare-i ábrázolásmódhoz, a drámaforma keretein belül lehetséges extenzivitásra törekvésével, a dráma idejének megválasztásával, történelmi jellegével. Ugyanakkor alakkezelését tekintve minden fontos szereplőjének útja a világban való idegenség érzetétől az öntökéletesedésig, a megérkezésig vezet, addig a pillanatig, amikor a dráma hirtelen időtlenné válik – az emberi lélek végső mozzanataig tehát, „az utolsó nap” tragikus kiteljesedéséig.

S Lukács ebben a kompozicionális megoldásban jelöli meg a Balázs technikájának még az Ernst vagy Hebbel törekvéseit is meghaladó formai újszerűségét. A modern drámának ezek a nagy kísérletezői ugyanis „a sort tették tudatossá, Balázs Béla a lelket. Technikailag kifejezve ez annyit jelent, hogy míg náluk egy sorsvonal sémája a primér, és ebbe kell beleilleszkedniök az alakoknak, addig Baláznál az ember az első és utolsó princípium, a dráma tartópillére, és a kompozíció az alakok egymáshoz

állításában nyilvánul meg”. Vagyis Balázs elsőrendű törekvése hőseit úgy a cselekménybe helyezni, hogy önmagukban is érvényesen és hatásosan jelenjenek meg tettükkel, mozdulatukkal, megnyilvánulásaikkal, s szinte észrevétlenül mégis a kompozíció egészének egységességét szolgálják. Balázs Béla újabb drámája, a *Halálos fiatalság* is a végső formai kérdések tisztázását veti fel. *Az utolsó nap* shakespeare-i extenzivitásához való közelítése után látszólag a másik út, a klasszicista megoldás intenzivitása felé mutat. A darab stílusproblémájának pontos elemzése azonban egyértelművé teszi, hogy itt az alapvető kérdés nem valamely hagyományos drámai ábrázolásmód követése, hanem „hogy hogyan lehet Shakespeare kiindulási pontjáról és egyénítő eszközeivel egy, a görögökével analóg – de más matériájú – szigorúságot elérni. A koncentráció tehát itt a legnagyobb távolodást jelenti a klasszicizmustól, azt jelenti, hogy még mint eszköz sem szerepelhet semmiféle elvont sorskoncepció: a lélek matériájából van itt minden, és annak kell itt a gyémántkeménységig és -ragyogásig megszilárdulnia.”

Balázs ezt úgy éri el, hogy főhősét életének döntő, kivételes, a halállal szembe forduló pillanatában állítja elénk. A dráma cselekményét egy vándorlás bemutatása jelenti, ez a vándorút azonban nem a shakespeare-i gazdag külső környezetben és nem is a klasszikus dráma seholjában játszódik le, elveti a modern dráma hétköznapi miliőrajzát csakúgy, mint a hangulatok által teremtett atmoszférát. „A Balázs Béla szcénáját a lelkek mozgása alkotja.” A cselekmény menetét a lélek egy-egy újabb mozdulása jelenti a végső beteljesedés felé. Olyan konkrét, ám nem indokolt és nem elemzett képeknek a sorozata, melyeknek végén a főszereplő végső magányához érkezik el. Dobray Ágnes, a darab központi szereplője az egyes etapok során sorban leszámol a hivatásával, a barátsággal, az ifjúság illúzióival, a szerelemmel, hogy végül minden út elzáródjék előtte, s bekövetkezzék a szükségserű tragédia. A dráma többi szereplője csak annyira és addig vesz részt ebben a személyiség belsejében zajló utazásban, amíg az a főhős lelkével kapcsolatban van. „Az új lélekdráma redukciója relatív: előkészítője a végső magánynak, minden alaknak tehát csak addig van szerepe a drámában, meddig az a rétege a főalak lelkének, amellyel érintkezve ő létezik, annak végső útjában még aktuális.”

Lukács Balázs drámaiban drámaeszményének megvalósulását látja. *A Szent Szűz vérét* és a *Halálos fiatalság*ot a „metaetikus dráma”, a „lélekdráma” megszületéseként köszönti, annak bizonyóságaként, hogy a drámaforma két legjelentősebb útjának értékei mégiscsak ötvözhetők, ráadásul a kor kívánalmainak megfelelően, a modern életérzés érvényes megjelenítéseként.

Éppen ezért üdvözli kivétel nélkül kitörő örömmel a megszülető újabb és újabb Balázs-drámákat, s hárít el nemegyszer indokolatlan indulattal egy-egy Balázs drámáit elemző, jó szándékú megközelítést is. Kétségtelen tény, hogy Balázs Béla drámáinak létrejöttében a személyes ismeretségnek, a baráti-szakmai beszélgetéseknek nagy a szerepe. Erről legfényesebben az író ekkortájt írott naplófeljegyzései tanúskodnak. Legalább ilyen jelentős azonban az az inspiráció, amit a drámaforma elméleti kérdései, a klasszikus tragédiaeszmény modern kori megteremtésének esélyei iránt érdeklődő kezdő kutató számára ezek a dramakísérletek jelentettek.¹⁵

Természetes tehát, hogy amikor Lukács *Kiknek nem kell és miért a Balázs Béla költészete* címmel önálló kötetbe gyűjtve megjelenteti Balázsról szóló írásait, akkor a bevezetőben szándékát az alábbiakkal indokolja: „Mert tudom: nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: közöttünk járt Balázs Béla – és senki se vette észre.”

Természetdráma – emberdráma (Balázs Béla)

A holnapos nemzedék tagjai közül Balázs Béla az, aki pályája kezdetétől művészi tevékenységének legfontosabb területét a modern dráma megteremtését jelöli meg. Naplófeljegyzéseinek tanúsága szerint egyenesen küldetésének érzi az új drámai forma hazai viszonyok között történő kialakítását. Már 1904-ben arról számol be, hogy a francia, angolszász, német vagy olasz színművészet csak nemzeti talajból születhetett meg, míg Magyarországon még azt a magyar Messiást sem várják, aki legalább ennek hiányára figyelmeztetne. („Az a Messiás, aki az igazi magyar stílus drámát megteremtené, és azzal erőszakkal is megteremtené a magyar színészetet”

¹⁵ Angyalosi Gergely árnyalt, a kapcsolatot mindkét fél szempontjából mérlegre tevő megállapítása szerint: „Lukács számára Balázs művei lehetőséget teremtettek olyan következtetések levonására, amelyekhez e művek *nélkül* is előbb-utóbb eljutott volna. (Persze nem így és *ebben* a formában. Az esszé műfajában, amely ezekben az években uralkodó nála, a megfogalmazás módja fontos tartalmi kérdés is.) Balázsnak viszont talán nem tett egyértelműen jót ez a szoros együttműködés. Lukácstól megerősítést – meghozzá zseniális megerősítést – kaptak műveinek azon vonatkozásai (az elvontság, képletszerűség stb.), amelyeket más oldalról méltán ért támadás. Rengeteget nyert filozófiai kultúrában, világnézeti tudatosságban; ezeket a tudati elemeket azonban viszonylag ritkán volt képes esztétikailag szervesen műveibe építeni. Persze hogy közrejátszott ebben az elmergesedett kritikai hangulat Balázs írásai körül: ez utóbbiban azonban ismét csak része volt az arányt tévesztett Lukács-kritikáknak is.” (ANGYALOSI 1996:265–266.)

– BALÁZS 1982 1:133.) Ebben a helyzetben és felfogásban írja folyamatosan drámaírói elhivatottságának híradásait – „hiszen hiába, az minden és az én elemem”. (Uo., 103.) Fél évvel később a kollégiumi társsal, Kodály Zoltánnal is közös, nagy feladatukról, a magyar művészetről és drámáról álmodoznak. Hogy végül 1916 nagyszombatján, a Lukács Györggyel folytatott elméleti viták tapasztalatainak összegzéseként már az alábbiakról számolhasson be: „A minap megint beszéltünk Gyurival a kétféle drámastílusról (a kétféle stílus egyáltalában?). A lineáris – a festői. A shakespeare-i – az alfieris. A szituációra és a karakterre centralizált. Gyuri azt mondja, hogy ez a föltétlen vagy vagy, én azt mondom, hogy az én misszióm a szintézist, a harmadik lehetőséget megtalálni.” (BALÁZS 1982 2:161.) S hogy mindehhez négy esztendővel később, a sok hazai kudarcot követő első külföldi premier alkalmával, a *Halálos fiatalság* ugyancsak elkeserítően felemás fogadtatása láttán, hasonló magabiztossággal mégis hozzátegye: „Ma mindenki azt mondja, hogy verseim is, regényeim is különbek darabjaimnál, és nem vagyok igazán drámaíró. De én tudom, hogy ez az én igazi mesterségem. [...] Én tudom, hogy senki dialógusban úgy elevenné nem lehel egy figurát, mint amilyen elevenen élő az Ágnes is, én tudom, hogy minden nagy hibája mellett színpadi lendülete senkinek máma nincsen úgy, mint nekem, tudom, hogy azokat az új dolgokat, amikhez csak finom lírikusok ha mernek hasonlatok lábujjhegyén közeledni, dübörgő színpad-szimbólumaival én fogom tornyokká építeni.” (Uo., 388–389.) Ezzel az elszántsággal és tudatossággal alakítja ki az új dráma formájával kapcsolatos elvi-elméleti nézeteit is. 1904-ben például fontosnak tartja a különbségtételt aközött, hogy az író gondolatához keresi meséjét, vagy hogy fordítva, szép meséjének minden részletében fejeződik ki a gondolat. Egyébként is a pusztá gondolatot önmagában, művészi szempontból nem tekinti meghatározónak, csak ha, úgymond, emberíze van. „De az igazi mély költészetű stilizációk, mítoszok, mondák, mesék valami mélyebb, rejtettebb valóságot fejeznek ki” – szögezi le, kortársaihoz hasonlóan, egyik 1905-ös feljegyzésében. (BALÁZS 1982 1:198.) Kétfajta művészeti eljárást, szimbólumteremtést különböztet meg. A „szimbólum ante rem” a dekoratív művészet sajátja, amely mindvégig megmarad az általánosítás szintjén, jelképes volta az egyént nem hatja át. S erre Wilde nevét említi példaként. Míg az igazán nagy művészekre, Shakespeare-re, Goethére vagy Hebbelre a „szimbólum poste rem” jellemző. Utóbbiak az alakon át jutnak el az általánosításig. A modern dráma középpontjában is a drámai embernek kell állnia. Ahogy ezt egy drámaelméleti kérdésekről szintén Kodály Zoltánnal folytatott vitája során indulatosan

megfogalmazza: „Egyetlenegy – hallod? –, egyetlenegy ember a pusztában elhagyatva élő, elegendő és bőséges tárgy és anyag az igazi drámának.” (I. m. 139.) Le kell számolni a mindenáron való változtatosságra, eseményteliségre törekvésről, mert annak legfeljebb a drámai alakok eszeveszett kergetőzése lesz az eredménye. Ehelyett – s erre a felismerésre és saját használatra alkotott műfaji meghatározásra első drámája, a *Doktor Szélpál Margit* írása közben jut – úgynevezett emberdrámákra, természetdrámákra van szükség. A drámának ugyanakkor összességében az ókori tragédiák hatását kell elérnie. Az alakoknak úgy kell hatniuk, hogy cselekedeteikben egy „láthatatlan istenség” kezének érvényesülését érezzük. A tragédiának olyan gyökerekkel kell rendelkeznie, mint a szépen kifejlődő virágnak, amelyik végül szétfeszíti saját cserepét, s a földre hullva elszárad. A drámatörténet és saját, drámával kapcsolatos gondolkodásának változása azt mutatja, hogy a tragédia útja újra a sorstragédia vagy fátumtragédia felé mutat. A cél, hogy mai körülmények közepette a drámaformából ismét valami „heroikus zenét” lehessen előcsalogatni, „a mi nyavalyás világunkból a grandiozitást kiszedni” (I. m. 218). S ehhez kellenek az egyéni megközelítések. Balázs szerint például Hebbel és a saját munkamódszere közötti alapvető különbség az, hogy míg elődjénél ama dráma mögött meghúzódó istenség, fátum egy-egy kezében tartja és igazgatja az alakokat, addig nála mindkét kezével egyetlen személyt ragad meg és szakít széjjel.

Balázs az 1904/1905-ös időszakot, Naplójának *Évzáró mérlegében*, a tanulás korszakának nevezi. Ekkori észrevételeiből egy markáns drámaeszmény körvonalai bontakoznak ki. Egy modern tragédiaforma kialakításának vágya, amely a korabeli naturalizmus tendenciózusságát s túlzott valóságközeliségét meghaladja, ugyanakkor a klasszikus tragédiák sorsszerű hatását ember- és természetközpontú dramaturgiával képes megidézni: „Micsoda más lenne az! Szín, szín és szabadság! Ha majd az igazságon kívül nem fog még ez a szegény nyomorék mai valóság is kötni. Hiszen ez nyomja el az igazságot!” (I. m. 271.) Ezt követő feljegyzései, ennek megfelelően, egyre általánosabb érvényűek, egy modern művészet- és drámaeszmény elméleti megalapozását célozzák. A korabeli íróársakról, közvetlen íróelődökről vagy aktuális bemutatókról szóló beszámolóik pedig egy korszerű, egyéni drámaforma konkrét technikai, dramaturgiai kérdéseinek megválaszolására tesznek kísérletet.

1906-ban dráma és regény műnemi jellemzőinek elkülönítésére vállalkozik. Szemléletesen írja le a Juhász Gyuláéval rokon felfogását a regény extenzív és a dráma intenzív jellegéről. De ugyanekkor Ibsen drámaiban

kiemeli, hogy azok a gondolatot és a látványt mozgásként tudják megjeleníteni. A *Trisztán és Izolda*, illetve a *Pélleas és Melisande* bemutatója kapcsán pedig azt értékeli, ahogy a szerző a láthatatlant láthatóvá, csodaszerűvé képes tenni, ahogy a történet a csoda megteremtője lesz, és nem helyettesítője, s aminek segítségével megvalósulhat a dráma egyik legfontosabb sajátossága: a „drámai ritmus”. Néhány hónappal később örömmel számol be arról, hogy Hauptmann-nal sikerült levélkapcsolatba lépnie, a másik, rokonának érzett drámaíró, Maeterlinck művészetének lényegét pedig misztikusságában jelöli meg, amit azzal ér el, hogy csak körvonalakat rajzol, s így a lélek rezdülései hozzák létre a jeleneteket, és adják ki végül is a nagy dráma egészét.

Ebben az évben, 1907-ben készül el a nemzedék egyik legátfogóbb elméleti munkájával, a *Halálesztétikával*. Egyéves berlini ösztöndíja során szoros kapcsolatba kerül a kor neves filozófusával, Georg Simmellel, akinek biztatására lát neki elvi nézetei összegezésének, és akinek művét „lelkes megemlékezéssel” ajánlja is. Mottóul Hérakleitosz töredékének egyéni, költői leleményű fordítását választja, és mint felfogását hűen kifejező gondolatot, eszme-futtatásai során rendre idézi is: „halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak.” (BALÁZS 1974:285.) Nem véletlen, hogy Juhász Gyula, közvetlenül Nagyváradra kerülése előtt, még a Szeged és Vidéke munkatársaként, elsőik között köszönti és elemzi nagy beleéléssel a saját és kortársai nézeteit oly pontosan tükröző és összefoglaló esztétikai művet: „A *Halálesztétika* vezérmotívuma az a gondolat, hogy az élet formáját a halál adja meg, mulandóságunk érzése megsejtése az örökkévalóságnak, a halál a művészet éltető műsája, és az igazi művészet a vallásos érzések egy fajtát kelti föl bennünk, az élet csodálatos lényegének éreztetésével.” (Idézi BORBÉLY 1983:93.)

Maga Balázs is, több árulkodó részlet tanúskodik erről, ekkori művészi törekvéseinek igazolásaként is vállalkozik átfogó esztétika kidolgozására. Ezt bizonyítja például a témánk szempontjából legfontosabb, a tragédia mi-benlétét taglaló fejezet gondolatmenete is. A tragédiát úgy határozza meg, mint amelyben „az élet formája a halál és az ellentmondás konturjában lesz teljes egyszerre. Ezért transzcendensen legjelentősebb műfaj a tragédia, legintenzívebben jelenti az egészet, koronája a művészetnek.” (BALÁZS 1974:313–314.) S amikor fejtegetései indokolásául a modern korból csak elvéve tud példákat említeni, az ellentétet a német romantikára utalva hárítja el, mondván, a romantikusok igazi nagy tragédia híján is képesek voltak a „tragikum legmélyebb értelmezését” megadni: „És ha egy megírt tragédiára se

illenék rá, amit mondok, csak egy *művészeti ideál volna*? Ha művészetről általában mint életprocesszusról beszélek, beszélnem kellene erről is. De többet mondok: csak abban mutathatnám meg tisztán a művészet alapösztönét, hogy mit akar, mert azt kérdezem: *miért ideál?*” Goethére, Hegelre, Schopenhauerre és Hebbelre hivatkozva az ideált úgy jellemzi, mint ami az én öntudatra ébredését a személyiség kettészakadásának, az „ösmind-eggyel” és egyben önmagával való szembefordulásának tekinti. Az alakok cselekedetei önmagukból és a kényszerűségből, a sors érvényesüléséből egyaránt fakadnak. A tragédiaeszmény megvalósítása pedig azért marad el, mert ennek a szembenállásnak „szent misztériumát” az ideál kidolgozói nem tudták feloldani. Vagyis, a gondolatmenet egyértelműen sugallja, olyan feladatot hagyományoztak az utódokra, amelynek megfelelni a mai kor drámaíróinak nehéz művészi kötelessége.

A tízes évek elején, miközben sorban születnek ennek az eszménynek és kötelezettségnek eleget tenni próbáló drámakísérletei, Balázs drámával és színházzal kapcsolatos írásaiban továbbra is egymást váltják és egészítik ki a konkrét, napi gyakorlatot segítő felismerések és az elvont, művészet-bölcséleti fejtegetések. Sőt ekkortól már egyre gyakoribbak a különböző külföldi utazások, illetve a saját drámaírói gyakorlata során szerzett tapasztalatokról szóló beszámolók is. 1911-ben például, berni tartózkodásakor, a drámáról mint mesecsoda megteremtéséről álmodozik, amelyben, úgy mond, nem gépek vagy reinhardti rendezés dolgozik, hanem a különböző mesemotívumokból „az életen keresztülfut tündérország. Erre vágyom, ilyet csinálni.” (BALÁZS 1982:491–492.) Két hónappal később Firenzében, Lukács Györggyel vitázva, már egy tragikus világcsőllag-víziót rajzol fel a tragédia világképét jellemezve. A tragédia lényegét nem valamiféle konfliktus kieszelésében látja, hanem az érzések következetes végigvitelében, az emberi lélekállapot maradéktalan kimerítésében, ami szükségszerűen tragédiához vezet. Párizsban pedig már, *Misztérium*-kötete összeállítását követően, azt veti Hatvany Lajos szemére, hogy az *A kékszakállú herceg várát* a szokványos drámák szemszögéből közelíti meg, s nem veszi észre abban a „balladavíziót”. De két Racine-darab megtekintése is arról győzi meg, hogy számára a klasszicista tragédia formája és kötöttségei idegenek, mert azok alapvetően ellentétesek drámáról vallott elképzeléseivel: „A balladai ritmus. Most még nem tudom másképp megnevezni, mely még szigorúbb és sűrűbb formákat enged meg, mint ahogy a refrénes ballada komprimáltabb és lezártabb forma egy retorikusan patetikus elbeszélő költeménynél.” (I. m. 535–536.) Az előadásokon ugyanakkor csodálattal fedezi fel, hogyan lehet

a néma statisztériának fontos dramaturgiai funkciót adni, illetve hogy az időegység hamis követelménye mennyire akadályozója lehet a dráma távlatosságának, etikai és metafizikai jelentőségének. S itt már Ibsen drámáit is olyan kísérletekként említi, mint amelyek, kétségtelen etikai súlyuk mellett, a kellő érzékiséget nélkülözik. Egy XIV. századi kínai szindarab megtekintése pedig azt bizonyítja számára, hogy jó drámához nem feltétlenül mélység vagy koncepció kell. Kevés eszköz alkalmazása sokkal intenzívebb és érzékibb hatást képes elérni, az összetartó erőnek kívül, a fatalizmus, a végzet érvényesülésében kell meglennie.

Néhány hónap múlva, már 1912-ben, a Deutsches Theater Kleist-bemutatójáról tudósítva is a modern színház számára használhatatlan, elavult jegyek számbavétele után elragadtatottan kiált fel annak láttán, hogy a líra önmagában is mennyire át tudja melegíteni a színpadot. Lukácsnak az új darabot, a *Halálos fiatalságot* érintő megjegyzései viszont újra a kétségeket erősítik fel benne. Mint írja, „részben *elvi* bajok vannak. Úgy látszik, *lehetetlen*, amit akartam”. (I. m. 550.) A barát ugyanis a jelenetezésben némi lazítást javasol, mert a sűrű konstruáltság és az életszerű emberábrázolás együttesen, véleménye szerint, szétfeszíti a dráma kereteit. A gyakorlati eredmények még mindig nem tudják maradéktalanul megvalósítani az egyre határozottabb formát öltő eszményt.

Balázs ekkori gondolatait ismét egy átfogó, a dráma, illetve a művészet szerepét és lényegét tisztázni kívánó, ugyanakkor általános világmagyarázat szándékával is készülő elméleti munkában összegzi. 1913-ban jelenteti meg különös, *Dialógus a dialógusról* című művét. A többnyire egy férfi és egy nő között lezajló párbeszéd a dialógus természetének ismét csak misztériumát kívánják feltárni. Ennek értelmében – s itt a korábbi felismerések, sőt a sajátos balázi fogalmak is sorra előkerülnek – a dialógus nem más, mint egy misztikus világprocesszus. Fő funkciója, hogy a lelkek között az ősmindegybe merüléssel hidat teremtsen, egyúttal azonban kifejeződése is legyen a lélek és lélek közötti távolságnak, az ember feloldhatatlan különvalóságának, örök magányának. Ez a kettősség a magyarázata annak, hogy az igazi egymásra találás, a legszentebb, az egyének közötti titkos közösség valójában a hallgatás pillanata, a beszélve hallgatás misztériuma. A dialógus tehát ebben a megközelítésben egyszerre a millió lélekkel való eggyé olvadás objektíválódása és ugyanakkor a másik ember vagy akár egy fetiszizált tárgy, dolog segítségével saját magányunkhoz való eljutás. A dialógus résztvevőit a felszíni, akár jól hangzó bölcsélet ellenére is mélyebb kapcsolat fűzi egybe. Két embert egy egész életre meghatározó

fesztes viszony, a lélek közös eredője, gyökerezettsége, a „láthatatlan lélek” kapcsol össze.

Ennek a bonyolult, többrétegű viszonyoknak az egyedül méltó és megfelelő átélése, illetve kifejezése csak művészi lehet, s ilyen, Balázs által metafizikainak minősített szempontból a művészi és a művészi átéltséggel megvalósított valóságos életprocesszus tulajdonképpen azonosnak tekinthető. Vagyis, hangzik a kategorikus meghatározás: „a költészet az alapvető életfunkciója minden embernek és a világ panpoésia.” (BALÁZS 1913:48.) A világ lényege, szubsztanciája a művészet, a poézis. Ám mivel az élet zavaros, kaotikus, naturalisztikus leképezése egyszerűen értelmetlen. Egyedül stilizált visszaadása a lehetséges és értelmes művészi és emberi feladat: „A mi költeményünk a világ is, de százarcú, zavaros és fárasztó költemény. A művészetben a legkisebb energia elve szerint újra konstruáljuk, hogy egyszerűbb, világosabb, érthetőbb és élhetőbb legyen. Ez az összemarkolás és egyszerűsítés: ez a stílus.” (I. m. 50.) A két főszereplő művet lezáró, végső párbeszéde pedig egyértelművé teszi az alkotói szándékot: itt egy század eleji művész értelmiségi tudós igénnyel megírt – a kortársak nézeteivel sok rokonságot mutató –, eredendően művészetközpontú hiten alapuló, szubjektív világmagyarázatát, magánesztétikáját olvashatjuk.¹⁶

„MÁRTA. ...Azért mégis nagyon örülök neki, hogy nem vagy tudós, hanem csak költő.

MIHÁLY *mosolyogva* Miért?

MÁRTA. Mert mindez mégis olyan játszva mondódott, és ha tudós volnál, azt hiszem, mindenki számárságnak tartaná. Mivel azonban költő mondtá, lehet, hogy majd a tudósok is komolyan veszik.” (I. m. 51–51.)

Ezzel a bevallottan az új művészi ábrázolásmód, az új drámaforma kialakítását célzó szellemi felfedezőút a végéhez közeledik. A művész számára minden lényeges elvi kérdést tisztázott. Nézeteit még egyszer, 1917 márciusában, nyilvánosság előtt is előadja, amikor eleget tesz a Szellemi Tudományok Szabadiskolája felkérésének, s többek között Fogarasi Béla, Fülep Lajos, Hauser Arnold, Lukács György és Mannheim Károly társaságában, *Dramaturgia* címen, előadásokat tart. (Ezek szövegét 1918-ban meg is jelenteti, sőt Bécsben, 1922-ben *A színjáték elmélete* címmel könyv alakban is kiadja.) Innentől kezdve most már az eszménynek a modern tragédiaformára vonatkozó konkretizálása, saját műveiben történő megvalósítása kerül előtérbe. A személyes feljegyzésekben háttérbe szorulnak az

¹⁶ Vö. Kenyeres Zoltán: *Balázs Béla Dialógusa*. In: KENYERES 2001:81–95.

elvi-elméleti jellegű megállapítások, ugyanakkor megszorodnak a drámák új változatairól s még inkább az azok bemutatásának és fogadtatásának hányattatásairól szóló beszámolók. 1916-ban például a *Halálos fiatalság* új változatát olvassa fel baráti körben, hogy az esetleges kifogásokat mérlegelve a darabon még egy utolsó simítást végezzen. A kritikai észrevételeket azonban – s jellemző módon ekkor már Lukácsnak az alakok túlfűtöttségére vonatkozó megjegyzését is – egy másfajta művészetszemlélet nevében elutasítja: „De az elevenség nem hiba benne, hanem karakterisztikonja egy más művészetnek, mint amit talán ők elvárnak tőlem. Én is tudok Szent Szűz vérért írni. De itt mást *akartam*, Ez nem rossz Szophoklész-darab, hanem egy jó Balázs-dráma.” (BALÁZS 1982 2:124.)

S noha azért az általa is elengedhetetlennek tartott változtatásokat elvégzi, három hónappal ezután a műről már ismét úgy szól, mint ami „most már jó is. Talán tökéletes.” (Uo., 157.) Inkább amiatt elégedetlenkedik, hogy a dráma négy esztendeig asztalfiókjában hevert, s önmagát azért korholja, amiért nem követett el mindent annak érdekében, hogy közönség elé juttassa. Ekkor készül el legelső, az 1904 óta ki tudja hány átíráson keresztülment dráma, a *Doktor Szélpál Margit* végső variánsa is. (A korábbi, akárcsak az 1909-es bemutató alkalmával használt és eme végleges szövegváltozat összehasonlító elemzése önmagában is hű tükörképe a balázi drámaformában bekövetkező módosulásnak.)¹⁷ Mindenesetre ezek a jelek mind a szerző drámafel fogásának rögzüléséről tanúskodnak. S amikor 1916 nagyszombatján a Lukács Györggyel folytatott s korábban már idézett eszmecsere lezajlik, a mesternek tekintett társnak is ellentmondva, magát már a klasszikus drámatörténeti utak szintézisreemtőjének nevezi, majd immáron az általa képviselt szintézisdráma, a modern tragédia jellemzőit magabiztosan, pontokba foglalva közli is. Érdemes Balázsnak ezt a május 21-i naplófeljegyzését hosszabban is idézni, mert első pályaszakaszának személyes hangvételű, ám pontos összegezését jelenti. Az új drámaforma általa legfontosabbnak tartott öt sajátosságának tételes felsorolása mellett világosan mutatja annak tudatosulását is, hogy Balázs felfogása szerint művészi pályájának alakulása a drámairói küldeteses szerepvállalástól a kényszerű magáramaradásig vezetett:

„1. Ez az volt, hogy a két nagy típust, mely szétfejlődött, a shakespeare-it és a szophoklészi stílust összekényszerítsem. A szigorúan konstruált kom-

¹⁷ A dráma ösváltozatának és végső szövegének összehasonlító elemzését l. VILCSEK 1994c.

pozícióban mégis eleven alakokat rajzoljak. Azáltal, hogy maga a karakter lesz a probléma, melyre a kompozíció bázírozva van.

2. Ebből következik, hogy a karakter önmagából automatikusan fejleszti ki sorsát, valahogy stabilan benne van, mint ahogy a teozófus az ember aurájában látja életét ábrázolva. Tehát nincs fabula, nincs felvétel, készített alkalom az összeütközésre. Mert ez teszi lehetővé a teljes koncentrációt. [...]

3. Ebből megint az következik, hogy az összes ún. pszichológia és líra konstitutívva lesz. (A *Halálos fiatalság* első dialógusa.)

4. Ebből újféle időegység következik.

5. A karakter, mint életút, melyet mindenkor halálos végig lehet (és kell) járni. »A tragikum abszolút geometriája.« Erre a feladat-komplexumra, mely egy stílust jelent, rászülettem. Azonkívül kötelezett nagy egyedüllétem. A Hebbel–Ibsen óta megszakadt nagy tradíció fenntartása. Strindberg és Hauptmann is kisiskolások, Paul Ernst tehetségtelen.» (I. m. 172–173.)

Az egyedüllét büszke vállalása azonban folyamatosan kiegészül a kirekesztettség érzésének tapasztalásával. Az ok pedig a nézeteivel szembeni állandó elutasításokon túl elsősorban darabjai sorsának alakulása. Már első drámájának a Nemzeti Színházhoz történő benyújtásakor Alexander Bernát kifogásaival találja szemben magát, aki a mű befejezésének, az öngyilkosságnak a megváltoztatására igyekszik, a nézők igényére hivatkozva, rábírní. Balázs ezt még ugyan öntudatosan elutasítja, ám misztériumai színrevitelekor a saját bőrén kell tapasztalnia drámái bemutatásának és fogadtatásának nehézségeit. Már a bemutatóra is csak úgy kerülhet sor, hogy az anyagi fedezetet teljes egészében magára vállalja. Emellett a színészek szerződtetésétől, a díszletek és jelmezek beszerzésén – sok esetben készítésén – át a legapróbb adminisztrációig mindenről neki kell gondoskodnia. Naplójában oldalakon keresztül sorolja a rá háruló megalázó feladatokat, hogy végül a premierről szerzett tapasztalatait úgy foglalja össze, mint „a teljes reménytelensége az én drámai művészetemnek evvel a közönséggel szemben, még a legjavát véve is”. (BALÁZS 1982 I:605.) De mentséggként itt is azonnal hozzát teszi, hogy a kísérletnek kétségtelen pozitívuma, hogy megvolt, hogy a neve egy előadásra megtöltötte a színházat, hogy bizonyította a színpadmesterséghez való érzékét. „No és még azt, hogy a misztériumok kitűnőek, és nagyszerűen lehetne előadni őket.” (Uo.)

Az *utolsó nap* ugyancsak ez évi, 1913-as bemutatása kapcsán már ennyi, önmagát nyugtató jelről sem számolhat be. A darab hiányosságait kell észrevennie, szörnyű előadásról, rendezésről és a közönség teljes érdektelenségéről szólnia. A kritikák túlzott homályosságot és teoretikusságot emle-

getnek, alakjai élettelenységét hányják a szemére. Vagyis olyan dolgokat, amelyekben eddig kortársaival szemben fölényét érezte. Hiába fogadja némi elégtétellel a hírt, hogy a harmadik előadáson néhány korábbi tanítványa zajos tüntetést szervezett a darab mellett, összességében meg kell állapítania: „Nincs publikumom, és nincs akinek értésére Gyurin kívül igazán számíthatnék.” (I. m. 615.) Ezek után a *Halálos fiatalság*ot már maga veszi vissza a színháztól, mielőtt a drámabíráló bizottság, ahogy azt jól értesültek sietnek a tudomására hozni, egyhangúlag elutasítaná. De a barátok is szinte egybehangzóan a darab és a főalak idegenségét bizonygatják, s ennek vége ismét csak az elkeseredett kifakadás: „Ez el van végezve. Nincs egerút. Nem lehet levegőre jutni. Meg kell fulladni... Minden átjáró el van zárva.” (BALÁZS 1982 2:197.) Már csak a titkos remény marad, hogy azért van egy generáció, amely ha ezeket a gátakat sikerülne áttörni, értően és örömmel fogadná őt és darabjait.

A balett és az opera premierjét, ha lehet, még ennél is keserűbben éli meg. *A fából faragott királyfi* 1917-es bemutatóján ugyan tomboló a siker, a másnapi lapok azonban azt kizárólag a zene érdemének tulajdonítják. Balázs szomorúan kénytelen ismét a maga számára lejegyezni azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a darab negyven próbája során a mindenfajta újra érzéketlen társulattal végzett azért, „mert Bartókot kellett keresztültörni a magyar indolencia frontján”. (I. m. 222.) Erre a kritikák vagy meg sem említik a nevét, vagy csak akkor, ha a hibákra akarják felhívni a figyelmet, vagy egyszerűen azzal vádolják, hogy Bartók révén kívánt valamelyes sikerhez jutni. *A kékszakállú herceg várának* egy évvel későbbi bemutatójakor ugyanez ismétlődik meg. Itt már nem is annyira a kritikákat fájlalja, hanem azt, hogy Bartók sem áll ki mellette, nem hangsúlyozza társszerzőségét, eszmei-művészi szövetségüket. Sértődöttsége végül is odáig fajul, hogy a darab felújításakor lemond nevének a színlepon való szerepeltetéséről, s jogdíját tüntetőleg Bartókra ruházza át.

A balett szerződésének aláírásakor még a bukásra is fel volt készülve. Úgy érezte, helyzetében még a bukás is hasznos lehet, mert az is manifestáció. („Ez háború, és minden visszavert ostrom tör valamit a régín.” – BALÁZS 1982 1:607.) Az előadást követően már arról panaszkodik, hogy akaratán kívül, a szüntelen támadásokkal belekényszerítik „a dacoló harcos idegen attitűdjébe”, kiforgatják önnön mivoltából. Most viszont már úgy érzi, mindenki ellene fordult, az íróársak, a Nyugat és köre csakúgy, mint a barátok, a hajdani küzdőtársak, Bartók és Kodály is. Már csak egyetlen lehetőséget lát, amit 1918 februárjában így fogalmaz meg: „Egyre élesebb-

ben és tisztábban alakul ki bennem a biztonság, hogy külföldre kell men-
nem. Ebben az országban nem maradhatok. Nem vagyok egy országhoz és
nemzethez tartozó sem. Európai vagyok. És itt hamis beállításban élnék
és dolgoznék, még akkor is, ha sikerem volna. (Akkor leginkább.) Azon-
kívül teljesen lehetetlenné lett a helyzetem. Kiüldöznek az országból. De
kezdem érezni, hogy sorsomat teljesítik, és az én utamra löknek, az én sor-
som szolgálai akkor is, mikor bántanak. Ez az én misszióm.” (BALÁZS 1982
2:294–295.)

S amikor hosszas huzavona után, 1920 márciusában sor kerül első kül-
földi premijére, a *Halálos fiatalság* bécsi előadására, még a maradék titkos
reménye is szertefoszlik. Az agyonhúzott, átalakított, hatásos jelenetekkel
és eszközökkel felhígított darabnak a közönség körében kétségtelenül sikere
van. Ez azonban nem a Balázs által mindig is óhajtott tartalmas siker. Rá-
adásul azt kell tapasztalnia, hogy a korábban mentsvárként emlegetett ifjú
irodalmár generáció csalódással fogadja fellépését. Ezzel a szembesüléssel
az egyetlen, a végső lehetőség is megszűnik. Hiába próbál hirtelenjében
újabb drámaterveket fogalmazni, valójában a darab bemutatójával kapcsola-
latosan néhány hónapja hangoztatott kétségei igazolódnak be: „Ez lett volna
az én egerutam. Az egyetlen lélegző részem volt ez a lehetőség. Vége! Mi
van még! Semmi.” (I. m. 331.) Az elkövetkező évtizedekben drámát már
csak elvétve ír.¹⁸ „Misszióját” ezután jobbra valóban külföldön teljesíti.
Drámával és színházzal kapcsolatos kérdésekben a legkritikább esetekben
nyilatkozik meg. A Holnap nemzedékének a modern dráma formaproblé-
májával a legtudatosabban, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból
a legelmélyültebben szembenéző tagjának sorsa végül kortársaihoz hason-
lóan alakul. Nevét ma már a modern filmművészet első és legtekintélyesebb
szakembereként, esetleg költőként, de véletlenül sem a modern magyar dráma
alapkérdéseivel viaskodó gondolkodóként vagy bátran kísérletező drámaíró-
ként emlegetik, ha egyáltalán megemlítik.

*

A század első két évtizedében alkatban és ízlésben meglehetősen különböző
egyéniségek, sok esetben egymástól is függetlenül, drámával és színházzal
kapcsolatos állásfoglalásaikban és drámai próbálkozásaikban nagyon is ha-
sonló eszményeket vallanak: a korabeli avult drámai és színházi sablonokat

¹⁸ A drámaíró Balázs Béláról, ill. az általa kikísérletezett drámaformáról I. VILCSEK 1996b.
A három „nagy” Balázs-dráma részletes elemzését I. BÉCSY 1997.

könyörtelenül elvetik, és egy korszerűbb, európai érvényességű drámaforma és színjátszás megteremtésén fáradoznak. Írásaikat éppen ezért mindvégig a kettős nézőpont érvényesítése hatja át. Következétesen törekszenek az igazi, a számukra egyedül érvényesnek tekintett dráma- és színjátékforma mibenlétének meghatározására, ugyanakkor a jelen színpadi kínálatát mindig ezen eszménnyel összevetve jellemezhetik csupán. Keresik a klasszikus tragédiák, a modern dráma közvetlen elődeinek és a néhány kortársi képviselő darabjainak titkait és követésének, megidézésének mai és hazai viszonyok közötti lehetőségeit. A századforduló művészi-tudományos forrongásáról beszámolva a dráma és a színház világában nagy változások bekövetkezését jósolják, a nagy európai nemzetek mintájára egy korszerű, ám nemzeti talajban gyökerező drámaforma és színjátszás kialakulását várják. A színházak szerepét mindennek megvalósításában küldetesként jelölik meg.

Kettősség figyelhető meg a helyzetértékelés megfogalmazásakor is. Az elsődleges szempont mindig az, hogy mindent tárgyilagosan, a felfedezés izgalmával közelítsenek meg. Észrevegység akár a népszínműben, akár az operettben, akár a divatos bohózatban vagy annak bemutatásában, egy-egy színészi gesztusban, színigazgatói elképzelésben az előremutató, a támogatásra érdemes jegyet. Egyúttal azonban a végső ítélet meghozatalakor kizárólag az értékszpontot érvényesítik. Elméleti vértettséggel és az országos, sőt külföldi gyakorlati példák ismeretével egyértelművé teszik, hogy a felszíni benyomások – a hatáselemek halmozása, a hazafiaskodás vagy kuruckodás – ellenére az adott darab és színház valójában mennyiben képes megfelelni eredendő feladatának. Mennyiben tudja az irodalmi értékességet, a dráma valódi műfaji követelményeit és egyúttal a közönségre való hatni tudást, a színjáték stílusosságát is szolgálni.

Az elemző jellegű írások tanúsága szerint a kettős szempont érvényesítésének eredménye az, hogy a korabeli dráma és színház jelenlegi állapotában egyre kevésbé látja el feladatát. Mind a dráma, mind a színjátszás formanyelve átmenetiséget mutat. Minden a középszerűségnek, színpad és közönség tartalmatlan összekacsintásának, az úgynevezett brettlikultúra, orfeumszínjátszás elüzetiesedésének kedvez. Az érték elértéktelenedésének, a színház folytonos hanyatlásának utolsó fázisához érkeztünk. A színház jövője szükségszerűen az üzletszerű látványosság, az irodalmi értékszpont teljes feladásának irányába mutat. Ebben a közegben a legnemesebb törekvések is hamissá válnak. A színpad válságát a színház csődje követi, színház és irodalom útjai elválnak, író és irodalom kiszorul a színházból.

S az írások végső, legfájdalmasabb általánosítható sajátossága a mind-ezekből fakadó személyes, elvi és gyakorlati következtetések megfogalmazása, illetve levonása. Előbb a színház társadalomjobbító, -alakító funkciójával, az életes színház, az igazság színházának illúziójával kell leszámolni, s helyette egy rejtettebb, belső valóság kifejezését és annak megfelelő drámaforma kialakítását célként megjelölni. Eszménnyé a külső színpadiasságtól mentes, a színház kötelmeitől megszabadított, hol szimbolikusnak, hol balladavízióknak, mesecsodának vagy misztériumnak nevezett drámaforma válik. Vagyis a század első éveitől, de különösen a tízes évek fordulójától a beszámolókat áthatja a ma már klasszikus modernség korszakának tekintett időszak művészeteszménye. A hit, hogy az elvesztett, darabjaira töredezett és áttekinthetetlen teljességgel még és egyedül szembeállítható az esztétikum úgynevezett totalitása. A műveknek nem közvetlen hatása vagy a bennük megfogalmazódó gondolat, nem közlő vagy felhívó funkciója az elsődleges, hanem sokkal inkább alkotottság-jellege, jelszerű karaktere. A világ így lehet panpoésia, a stílus összemarkolás és egyszerűsítés. A dolgok lényegi jelentései, rejtett létmódjukból kiszabadulva, a művészi alakítás segítségével válhatnak hozzáférhetővé. Ez az eszmény viszont már – a napi tapasztalatok és az elvi következtetések együttesen és egyértelműen erről győznek meg – a színház korabeli és várható jövőbeli keretei között megvalósíthatatlan. A nemzedék tagjai szükségszerűen és kivétel nélkül a megvalósítás lehetőségeit – e tény felismerését követően – a színházon és a drámán kívül keresik. Ki a költészet, ki a próza, ki a film területén bontakoztatja ki pályáját, a modern magyar dráma és színház megteremtésének eszményét magába temeti.

BABITS DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZESZMÉNYE

A színikritikus Babits

Babits dráma és színház iránti vonzódásának egyik első kézzelfogható jele véletlenszerű és nagyon rövid ideig tartó színikritikusi tevékenysége. 1908-ban a premontreiek nagyváradi gimnáziumába távozó Juhász Gyula ajánlására és helyén kap színikritikusi megbízatást a Szeged és Vidéke című laptól. Ezt követően mintegy három héten keresztül, két-három naponként jelennek meg színházi beszámolói. Tudósít többek között Jókai Mór *Az aranyember*; Csiky Gergely *A cifra nyomorúság*, Molnár Ferenc *Az ördög* és Herczeg Ferenc *A dolovai nábob leánya* című népszerű század eleji magyar színpadi művek előadásáról, a *Gül baba* premierjéről, Henry Bernstein *Sámson* című négyfelvonásos drámájának bemutatójáról, valamint a Thália Társaság szegedi vendégszerepléséről egy Hebbel- és egy Courteline-darabbal. S noha ezek az írások rövid időszak termékei, tárgyuk a színházi bemutatók változásának megfelelően esetleges is, egy-egy általánosítható jellemzőjük hasznos adalék lehet Babits dráma- és színházeszményének felvázolásához.

A cikkek ilyen rendre visszatérő motívuma például – mint arra Babits szegedi éveinek kutatója, Apró Ferenc figyelmeztet –, hogy szerzőjük „mindig irodalmi szempontokat keres; azt vizsgálja, hogyan terjeszti a színház az irodalmat” (APRÓ 1983:115). Babits színikritikáinak másik általános jegye irodalmiság és drámai hatás egymást feltételező követelményrendszerének szem előtt tartása. A *Sámson* előadásában is azt emeli ki, hogy hatott, méghozzá olyan rafinált módon, ami az ilyen típusú művek sajátja. Egy-szerre volt képes a páholy, a karzat és a földszint közönségére hatni, az ott ülők rendkívül eltérő igényeinek, követelésének (pszichológia, vérbosszú és ordítózás, modernség és szociológia) megfelelni. A színészi játékban is, a szerep jelentőségétől függetlenül, aszerint dicsér vagy marasztal el kíméletlenül (a *Sámson*ban például Almássy kapja meg a magáét sablonos gesztusaiért), hogy a játék mennyire adekvát a darabbal, és milyen hatást tud kiváltani a nézőből. (BABITS 1987 1:24–26.) Az irodalmi érték és a közönségre való hatni tudás képességének kettős követelménye fogalmazódik

meg Babitsnak a Thália Társaság bemutatójáról írott rövid beszámolójában is. A *Mária Magdaléna* kapcsán néhány sorban képes a hebbeli dráma lényegét felvázolni. Ezzel összefüggésben a színészi játék természetességét, egyszerűségét emeli ki, ami lehetőséget teremtett arra, hogy a nézőhöz a súlyos gondolatok eljussanak. A Courteline-bohózáttal, *A rendőrfőnök jó fiúval* kapcsolatban viszont éppen azt hangsúlyozza, hogy a darab lehetővé tette a gyors, pergő, hatásos színészi játékot, a közönség jó hangulatának megteremtését. (I. m., 22.)

A Szeged és Vidéke 1908. márciusi számában az újonnan bemutatott *Szabad szerelem* című darabról már nem Babits tudósít. Mint március 15-i, Juhász Gyulának írt levelében beszámol róla, „kritikusi működésem beszünt, s helyemet Domokos László foglalta el; azóta hírlapíróiddal, akikkel különben sem nyertük meg egymás rokonszenvét, nem találkoztam, bár törött esernyőm máig is a szerkesztőségben van. Így léptem le a díszes méltóságról, melybe beiktattál: újságíróktól, színháztól hosszú időre idioszinkráziát kapva.” (JGYÖM 9:173.) A sokszor sebtében készült, alkalomhoz szorosan kötődő színikritikákban megfogalmazódó gondolatok ennek ellenére feltűnnek Babits drámával és színházzal kapcsolatos későbbi előadásaiiban, tanulmányaiban. Ezek jelentik a meghatározó szempontot akkor is, amikor esszéiben a nagy dráma(író)i eszmények és korszakok lényegét, illetve annak érvényesülési lehetőségét kutatja a kortárs irodalmi és színházi viszonyok közegében.

A klasszikus dráma és színház eszménye

A klasszikus drámával és színházzal kapcsolatosan az eszményt, a mértéket mindenekelőtt Shakespeare és a görög klasszikusok jelentik Babits számára. Shakespeare korát az „érett művészi virtuozitás” korának nevezi, amelyben „talán soha oly nagy tömege a költői tehetségeknek nem jelent meg egy helyt és egyszerre”, s amelyből toronyként, mint a legnagyobb, Shakespeare magasodik ki. (BABITS 1979:162–164.) Shakespeare műveiben Babits elsősorban a drámái, a lírai és az epikus elemek mesteri vegyítését elemzi, s csodálatosan intenzív hatásuk összetevőit kutatja. Az ő megközelítésében ezek a darabok még képesek voltak nagy tömegekre hatni, amiben az ismert és aktuális témán túl bizonyára az a tény játszott szerepet, hogy a „színpadi művészet még sokkal inkább a szó művészete volt, mint ma. A közönség a dikció hallgatására volt »beállítva«, s figyelme talán még sokkal frissebb,

éberebb és naivabb volt, mint a mai közönség”. Drámái oly gazdagok részletekben, rejtett utalásokban és bravúros formai megoldásokban, hogy „igazában csak olvasva érvényesülnek. Egy-egy során meg kell állni, kortyontként ízlelni, mint a jó bort.” (I. m. 173.)

Mi magyarázza hát drámaíró és közönség harmonikus kapcsolatát, a tömeghatás akadálytalan, egységes érvényesülését? „A legvalószínűbb magyarázat mégis amaz elmúlt kor magasabb műveltsége és fogékonysága, amelyet mi már megérteni és elhinni sem bírunk. Tény, hogy az utolsó három században az irodalmi kultúra folytonos hanyatlásával kell számolnunk, minden látszat s egy-egy csodálatos fölvilanás ellenére is.” (I. m. 174.) Babits szerint a jelen színházzal foglalkozó elméleti és gyakorlati szakemberei Shakespeare-t rendre félreértik és félremagyarázzák. Benne főként a tipikus színpadi, a főleg cselekményes elemekre, színpadi sablonokra építő író látják és láttatják.¹ Ezzel éppen azt emelik ki, amit maga Shakespeare a legkevésbé tartott fontosnak, s azt mellőzik, ami benne a legnagyobb: „a lírai és filozofikus magasságokat, a *szóval való* jellemzés csodás művészetét, a nyelv és a vers imponderábilis gyönyörűségeit, a leírás pazar természetbűvölését, a miliőteremtés epikai biztonságát és mély hangulatát.” (I. m. 174–175.) Az „igazi” Shakespeare, Babits egyértelmű ítélete szerint, a „költő” Shakespeare. Ezt az alapvető igazságot a magyar Shakespeare-kultusz elindítói, az első fordítások nagy tehetségű készítői még pontosan tudták. „Akik kezdték, lírikusok voltak és autodidakták: Vörösmarty s Arany és Petőfi. Őket nem elméletek vezették, hanem költői ösztönük. Shakespeare az ő kezükben az lett, ami igazában és eredetileg volt: költészet.” (I. m. 175.)

A másik nagy eszményt jelentő drámai korszak Babits számára az antik görög dráma korszaka. Az antik tragédiaké és komédiaké, amelyek a shakes-

¹ A magyarországi Shakespeare-kultusz történetét áttekintő Dávidházi Péter szerint a két világháború közötti időszakról a különböző megközelítések mást és mást tartanak fontosnak az angol szerzőben: „A közkeletű Shakespeare-rel szemben így körvonalazódik többféle *igazi* Shakespeare: egy bensőségesen átélt költő, egy színpadi szerző, egy neoklasszicista rétor, egy népi író.” (DÁVIDHÁZI 1989a: 81.) Babits természetesen az első nézet képviselője; esszéi és fordítói alapelvei egyaránt azt jelzik, hogy „szeretve tisztelt Shakespeare-je milyen távol került a színházi előadásokon ünnepelt drámaírótól is: olvasásra szánt költeményként fordítja *A vihart*, saját költészetével bensőségesen áthatva, s legföljebb mintegy akaratlanul tesz eleget a színpad követelményeinek. [...] A költészettel ható irodalmi Shakespeare-t Babits olyanformán állítja szembe a cselekményes színházzal, ahogy a lényegét szokás a jelenséggel, sőt ahogy a valóságot a csalóka látszattal; az *igazi* Shakespeare-re így nem vet árnyékot a színházi Shakespeare kultuszának hitelfosztása.” (I. m. 82–83.) A Shakespeare-kultusz részletes feldolgozását l. DÁVIDHÁZI 1989b.

peare-i drámához hasonlóan erőteljes tömeghatásra épültek, s amelyek, Babits szerint, éppen ezért a rémdráma, a pornográfia és az aktuális karikatúra elemeit is magukban foglalták. A görög dráma ugyanakkor a legdurvább hatásokat a legfinomabb hatások lépcsőéül használta, de oly módon, hogy a tömeg azon fel is tudott hágni. Aiszkhülosz darabjainak legfőbb értéke, ebben a megközelítésben, természetesen a líraiság. A *Perzsák* egyenesen „diadalénekként” hat, a *Leláncolt Prométheusz* meg „az emberi vallás igazi nagy himnusza”. (BABITS 1979:34.) („Himnusz, vagyis megint líra! Ez az első »drámai költemény«, a Faust-félék őstípusa.” – uo.) Az *Oreszteiában* bűn és bűnhődés korszerű tematikája jelenik meg. „Külső” és „belső” tökéletesség, világosság és modernség egysége jellemzi Szophoklész tragédiáit is. Az *Antigonének* már a témaválasztása is Aiszkhülosz drámatárgyaira emlékezteti Babitsot. Abban hazafiasság és emberiség problémáinak első felbukkanását látja, s mintegy saját Laodameia-témáját előlegezve kiemeli: „A költő, ahogy mondani szokták, egy nő szívét teszi dilemma harcterévé.” (I. m. 38.) Az *Oidipusz királyt* sorsdrámaként elemzi. Tévedésnek ítéli, hogy pusztán a lélektani érdekesség miatt a pszichoanalízis drámáját keresik benne, hiszen az mindenekelőtt „babona, vallás és matematika különös fonadékú szövete. A sors irracionális gyökereinek ízeit érezzük. Micsoda ellentét forma és tartalom közt!” (I. m. 39.) Reinhardt cirkuszban megrendezett modern *Oidipusz királyt* éppen azért marasztalja el, mert ott az eredendő antik hangulat, a klasszikus stilizálás nem szervesen vegyül a modern hatásokkal, a modern naturalizmussal. A hatás uralkodik mindenben, de ennek a szinte fizikai hatásnak semmi köze a görög tragédiához. A színészek nem verset mondanak, nem domborítják ki eléggé a strófát és antistrófát, az ütemes beszédet. Pedig Babits szerint: „Az ütemes beszéd! Nekem úgy tűnik fel, ebben áll a kulcsa a klasszikus tragédiának.” (BABITS 1978 1:205.) Minden sort külön, hatalmasan kell ejteni. „Minden sor egy nehéz faragott kő, törhetetlen; egymás után gurulnak a lelkünkre. Mint a görög sorok.” (Uo.) Itt nincs szükség az indulatok naturális kifejezésére, mimikára, a hagyományos értelemben vett színészi játékra, a fényhatásokra, hiszen a klasszikus görög tragédiák bemutatása sem igényelt ilyesfajta eszközöket. „Itt csak egy hatalmas költeményről van szó, melyet roppant számítással és művészettel alkotott szerzője, az életet nem utánózva, hanem stilizálva és zenésítve: Úgy is kell játszani.” (I. m. 206.) Ez a dráma, noha hatásában izgalmakat akar kelteni, mindvégig nyugodt és kiszámított, szimmetrikus (zenei) és érdekfeszítő; az előadásnak, Babits szerint, ezt a rejtett szellemiséget kell(ene) közvetítenie.

Hogy Babits antikvitás iránti rajongása mennyire nem differenciálatlan, s hogy felfogása mennyire határozott, azt jól mutatja a *Könyvről könyvre* sorozat Euripidész művészetéről szóló darabja. Euripidészt, másik két kortársával szemben, azért marasztalja el, amiért Reinhardtot is: a könnyűségéért, az olcsó és durva hatásokért, a közönségnek tett engedményekért. Megítélése szerint Euripidész világa nem az a súlyos világ, mint Aiszkhüloszé, nem olyan mély, mint Szophoklészé, érdekessége pedig átlagérdekesség, ami a szerelem és házasságtörés problematikája körül forog. Vagyis amit Babits véleménye szerint a kortársak – tévesen – modernnek tartanak, s ami Dumas, Ibsen, Strindberg és Wedekind témája is. Ez pedig nem más, mint olcsó népszerűség, „valódi modern, színpadi barbárság”, amit Babits – Nietzsche és Arisztophanészre hivatkozva – határozottan elutasít. (BABITS 1978 2: 27.)

A modern dráma és színház eszménye

Véletlenszerű, de sokatmondó az az egybeesés, hogy a korszak legátfogóbb és legszínvonalasabb drámaelméleti és -történeti munkája és Babits két legjelentősebb drámakísérlete, illetve drámatöredéke ugyanabban az esztendőben jelenik meg. 1911-ben adják ki a fiatal Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című nagy ívű dolgozatát, ekkor lát napvilágot Babits második verseskötete és benne a *Laodameia*, s ekkor teszi közzé a Nyugat *A második Ének* befejező részét.² Jelképes és jelentős ez az egybeesés azért, mert a két, pályája elején járó tudós és művész drámafelfogásában, drámai és színházi tárgyú gondolataiban meglepően sok a hasonlóság. Nemcsak a klasszikus tragédia iránti vonzódás kapcsolja őket össze, hanem a modern dráma és színház, valamint a magyar dráma és színház helyzetének értékelése, sőt a helyzetelemzés kapcsán levont következtetések rokon volta is. Az antik görög és az angol reneszánsz dráma eszményítése csakúgy, mint a magyar drámairodalmi hagyomány, pontosabban hagyománynélküliség megítélése, dráma és színház egymástól fokozatosan elágazó fejlődéstörténetének elemzése, az üzletszerűvé váló, kommercializálódó színjátszás és az esztétikailag értékes, irodalmi dráma közötti egyre mélyülő szakadék megmutatása, illetve az annak áthidalására kínálkozó, csekélynek látszó lehetőségek számbavétele.

² Babits és Lukács kapcsolatáról l. SIPOS 1976, FÖLDÉNYI F. 1980, HERMANN 1985, SZERDAHELYI 1988, ÉLES 1996.

Lukács könyvének első fejezetét a drámai műnem elméleti kérdéseinek szenteli.³ A számunkra most fontosabb második fejezetben a modern dráma helyzetének általános jellemzésére vállalkozik. Megközelítésében a modern polgári dráma alapvető sajátossága, hogy – a drámatörténet során először – nem a tömegeket, színpadot és közönséget kölcsönösen átható és eggyé forrasztó közös, misztikus, vallásos érzésekből nőtt ki. Ezzel függ össze az a másik alaptulajdonság, hogy a modern drámának ugyanakkor egy régebbi drámaforma hatása alatt kialakult színházi viszonyhoz, állapothoz kell alkalmazkodnia. Míg korábban dráma és színház egymásra hatott, együtt létezett és változott, addig mostanra dráma és színház útjai különváltak. A kortársi színpad nem alkalmas terepe a modern drámának: „A valóságban nincsen már meg a drámai formát meghatározó tömegérzéseknek megfelelő valóságos tömeg. Az igazi modern színházat mindig csak nagy küzdelmek árán lehet a nagyközönségre rákényszeríteni. Csak megalkuvások árán lehet fenntartani, mert a mai közönség a lényegeset is elfogadja ugyan néha egyebek között, ha mással van vegyítve, de az magában nem állhat meg soha. Az Erzsébet-korban – a görögökről nem is szólván – nem volt ez a különbség.” (LUKÁCS 1978:67.) Sőt a könyvdráma azt a lehetőséget kínálja, hogy a dráma(író) kitérjen a színpaddal vívandó küzdelem elől. Ez pedig dráma és színház elszakadásának véglegessé válását jelent(heti): „A könyv lehetővé teszi a dráma számára az egyedít az általános, a differenciáltat a primitív, az intimet és hangulatszerűt a hangosan monumentális, az intellektuálist az érzéki, a lassan beállót a vehemensen közvetlen helyett.” (I. m. 72–73.) Dráma és színház különválásának tehát stílusbeli következményei vannak, s ennek alapvető oka, hogy az a modern kultúra, amelyből az új dráma táplálkozik, minden eddiginél intellektuálisabb. Ez a tény pedig egyfelől szintén a tömeghatás ellen hat; a befogadó tömeget meg is osztja, lehetetlenné téve nagy tömeg előtt a modern dráma közvetlen és erős hatását. Másfelől az intellektualizálódás mindinkább és szükség-szerűen arisztokratikussá is avatja a drámát: „Mindig exkluzívabbak, nehezebben megérthetők, az élvezővel szemben nagyobb és magasabb rendű igényeket támasztók lesznek a darabok.” (I. m. 74.) S ez ellen nem nyújthat megoldást az úgynevezett intim- vagy kamaraszínházak elterjedése sem.

³ Lukács drámaelméletéről l. BACSÓ 1979; BÉCSY 1982; POSZLER György: *A történetfilozófia műfajelmélete – a műfajelmélet történetfilozófiája*. In: POSZLER 1983:119–251; FEHÉR Ferenc: *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája. Válasz-utak a fiatal Lukács drámaelméletében*. In: FEHÉR–HELLER 1995:68–115.

Könyvének további fejezeteiben Lukács elemzi azokat a modern drámai próbálkozásokat, amelyek ezt a dráma és színház viszonyában létrejött el-
lentétet oldani igyekeznek. A gyakorlati elemzést követően azonban megint csak azt kénytelen megállapítani, hogy a naturalizmus után, mely színpad és irodalom közelítését célozta, „a mai dráma mindig erősebben leszorul a színpadról. A legfiatalabbak, a nem nevesek alig kerülnek színpadra, és az idősebb nemzedék – [...] – minél magasabbra viszi költői fejlődése, annál jobban leszorul róla.” (I. m. 539.) Ebben a helyzetben a modern dráma megteremtése, illetve megteremtődése számára két fő irány követése, esetleg társítása látszik lehetségesnek: „Közeledés a tragédiához (a tragedia classique stílusához is közeledve) és távolodás tőle, egy erős érzékiségű képek és mély lírikus hangulatok alkotta életmisztérium felé (vagy esetleg: tragédiáknak csak intellektuális lírikus tükrözése felé). Talán igazuk lesz ama legfiatalabb íróknak, akik hisznek a kettő szintézisének lehetőségében, de eddig még nem jött létre semmi, ami kétségtelenül sikerült voltával ennek bizonyossága lehetne.” (I. m. 579.)

Könyvének utolsó fejezetében Lukács az elméleti és történeti áttekintés után megpróbálkozik a magyar dráma történetének és jelenkori helyzetének áttekintésével is. Abból indul ki, hogy a drámatörténetben magyar dráma(író) meghatározó szerepet soha nem játszott. Az utóbbi évek magyar drámai sikerei „csak magyar színdarabkivitel jelentettek; irodalmi jelentőségük, a dráma stílusát előbbre vivő erejük és hatásuk ezeknek a daraboknak nem volt” (i. m. 581). Ráadásul a magyar drámára, az epikával vagy a lírával ellentétben, mindig is az alacsonyabb rendű írók, a mesteremberek hatottak inkább, mint a fejlődést meghatározó nagy egyéniségek. „A görög tragédia szigorúan és mélyen egyszerűsítő ereje nálunk nem szerepelt soha. A nagy német stíluskülzdelemből nem éreztünk semmit. Még Shakespeare hatása is – csakúgy, mint Franciaországban – felszínes volt: az hatott benne, ami a francia romantika rémdrámájához közel álló, belül mindig üres, erős hatásaival rokon vagy rokonnak képzelhető volt.” (I. m. 582.) A magyar filozófiai kultúra hiánya miatt maradt Katona József műve minden drámai ereje, Madách *Tragédiája* minden gondolatgazdasága ellenére, lényegében véve epikus alkotás. Kivétel csak Vörösmarty, akinek *Csongor és Tündéje* „a magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotása. Mégpedig olyan, amelynek nem kellene egyedül állnia, folytatás és követők nélkül.” (I. m. 585.) A 19. század közepétől a magyar drámaírókat és drámákat csak az különbözteti meg egymástól, hogy mely külföldi stílusirányt követik. A legfiatalabbak pedig a magyar drámai irodalomnak ezt a szolgai

gyakorlatát folytatják. Tevékenységük, Lukács szerint, nem sok jóval kecsgetet. Könyvének befejező és összegző mondataival ezért csak kétségeinek adhat hangot: „Csak a legkülsőlegesebb színpadi technika ügyesebbé válásáról számolhatunk be mint fejlődésről. És ezt a fejlődést magára a drámára csak veszedelmesnek lehet látnunk: félő, hogy a »színpadművészet« éppen úgy maga alá fogja temetni költőinknek azt a részét, akik igazán drámaírók lehetnének, mint ahogy egy ideig a közönyösség tartotta őket távol attól.” (I. m. 600.)

A modern dráma és színház helyzetét értékelve Babits is arra a következtetésre jut, hogy a drámai kultúra története a folytonos hanyatlás története. *A színpad válsága* című összefoglalásában a modern dráma és színház válságát három okra vezeti vissza. Az első ezek közül, hogy a modern dráma nem a shakespeare-i népdráma, hanem a francia udvari dráma hagyományait követi. Nincs köze a klasszikus dráma kollektív szelleméhez. Egy-egy társadalmi réteg vagy probléma drámája csupán, ahelyett hogy „az” ember drámája kívánna lenni. Ezen a színpadon a nagy példaképek, Shakespeare és Szophoklész csak megtűrt vendégek lehetnek. A színház ugyan az embereket összekapcsoló közös érzés, vallásos világnézet híján is megpróbál tömegekre hatni, de hatását a destruktív, kritizáló jelleggel, a pusztító logikum érvényesítésével képes csak elérni (lásd Shaw és Pirandello drámái), ami szükségszerűen minőségi süllyedést eredményez. A drámát a szellem és élc virtuóz játéka, az üres technikai bravúrok és a mulattatás hatja át.

A válság második okát Babits abban látja, hogy a naturalista örökség, amelynek segítségével a modern irodalom pszichológiai mélységekig jutott el, a regényforma számára adekvátabb forma, mint a dráma számára. Az az író, aki mégis a drámai formát választja, vagy leegyszerűsít, vagy erőltetett szimbolizmusra kényszerül (lásd Ibsen, Maeterlinck drámái vagy az expresszionista próbálkozások). A modern dráma így egyre inkább eltávolodik a nagybetűs élettől, költészettől, színháztól. Akiknek életlátása és -ábrázolása a legdrámaibb, idegenkednek a drámai formától.

A harmadik, legsúlyosabb ok végezetül az, hogy a modern színpadi művészetet nem irodalmi célok alakítják, hanem elsődlegesen a siker szempontja: „Kultúra és irodalom mind kevésbé érdeklik korunkat: kábulatra vágyó barbár tömegek kora ez. A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasznál, de mely által semmi-
ben sem érzi kötve magát. Ez a szellem testesült meg például Reinhardtban, aki nem habozott a világirodalom legnagyobb remekműveit pusztán anyag-

ként kezelni, a színpadi hatás törvényei szerint szabadon idomítva. A színpad nem interpretálója többé a költői alkotásnak, s esze ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni. Ellenkezőleg: az írótól kíván feltétlen alkalmazkodást, a rendező fontosabb személy lévén az írónál, s minden színházi est oly kollektív munka eredménye, melynek sikerében az író teljesítménye csak nagyon alárendelt szerepet játszhatik. Az íróra nézve ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció.” (BABITS 1978 2: 206.)

Mára a drámának, miként Babits ehhez *Dráma* című elemzésében hozzáfűzi, lényegében két alapformája alakult ki. Az egyiket csak a párbeszédes forma, a külső színpadiasság teszi drámává, egyébként regénynek vagy irodalmiatlan műnek is lehetne nevezni (lásd a modern társadalmi dráma vagy a színházak műsordarabjainak java része). A másik a „valódi dráma”, mely még őrzi belső forma és tartalom, irodalom és színpad, színpad és vallás hajdani egységét, de amely éppen ezért, a megváltozott körülmények miatt, „nem feltételezi a színpadi formát, sőt manapság már leggyakrabban nem színpadra szánt vagy egyáltalán nem is párbeszédekben írt mű. A léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek.” (Uo.) A ma drámaírója számára úgy vetődik fel a kérdés, hogy vagy pusztán a színházak, a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelyet a színpadi külsőségek urálnak, vagy a „léleknek szóló” drámát alkot, amelyet viszont nem szán(hat) elsődlegesen és kizárólagosan színpadra.

A ma drámaírójának, tevékenysége során, ráadásul meg kell küzdenie a magyar drámai hagyomány és érték szinte teljes hiányával. Az a kevés értékelhető hazai drámai alkotás, amely rendelkezésére áll, többnyire valamilyen külföldi mintát követ. A magyar regényben és versben – szól immár a *Magyar irodalom* címmel készített áttekintés summája – mindig is a benyomások, színek, hangulatok változatossága és egyúttal csekély kimélyítettsége volt az uralkodó. Ez azonban már pusztán formai szempontból sem kedvezett a drámának, „ahol éppen az emberi érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása lenne a fontos, s maga a szigorú forma kevés csapongást, kevés szín- és cselekvésbeli változatosságot enged meg. Valóban, a dráma inkább intenzív, mint extenzív műfaj; a magyar költészet szelleme pedig inkább extenzív. Ehhez képest irodalmunkban a dráma van leggyengébben képviselve, s ami van, az is inkább a technikai virtuozitásnak remeke.” (I. m. 388.)

Mai drámaírónak tehát, a babitsi helyzetértékelés szerint, egyszerre kell a modern színház válságából és a hagyománynélküliségből fakadó nehézségekkel megküzdenie.

A szimbolikus lélekdráma formaeszménye

Dráma című elemzését Babits 1913-ban, a Balázs Béla három egyfelvonásosát tartalmazó kötet megjelenése alkalmából írja. Lukács Györggyel egy időben, elsőik között ismeri fel az újfajta drámai hang megszólalását.⁴

A kettejük értelmezésében, a drámafelfogásban és a helyzetelemzésben ismételtlen kimutatható nézetazonosságon túl ez esetben érdemes felfigyelni a különbségekre is.⁵ Mindketten más szempontból – természetesen a maguk szemszögéből – közelítik meg a friss drámákat, s ebből következően mást és mást értékelnek azokban. Az irodalomtudós elsősorban a saját elvi-elméleti feltételezéseinek, a művész alkotói törekvéseinek megerősítését látja és kívánja írásaiban láttatni Balázs drámái kapcsán. Lukács, láttuk, éppen a tízes évek legelején jut arra a meggyőződésre, hogy az egyre elterjedtebb – a kor állítólagos antitragikusságával igazolt – drámaiatlan, nem-tragikus drámaformával, a „románccal” szemben a korszerű forma a drámai, a tragikus, a „metaetikus vagy lélekdráma” lenne.⁶

⁴ Babits és Lukács, ill. Babits és Balázs viszonyának alakulását jól tükrözi ekkortájt folyamatosnak mondható levelezésük. Vö. Lukács György levelei Babitshoz. Közli Gál István. *It*, 1974/3. 595–601; Levelek Lukács Györgyhez. Közli Fekete Éva. *I. h.*, 610–613; Újabb adalék a Babits–Lukács-vitához. Ford. és közli Timár Árpád. *I. h.*, 618–626; *Lukács György levelezése 1902–1917*. Vál., szerk., bev. és jegyz. Fekete Éva és Karádi Éva, Bp., Magvető Kiadó, 1981; BJK 1959:306–309; BABITS 1988.

⁵ Egyezésnek és különbségnek erre a kettősségére utal Kenyeres Zoltán is: „Lukács és Balázs törekvései az 1910-es évek elejétől kezdve több ponton érintkeztek Babits kísérleteivel, de – itt ugyancsak nem részletezhető – kölcsönös félreértések megakadályozták, hogy eszmei szövetséget kössenek.” (A Nyugat és kora. Vázlat egy korszak genezisééről. *It*, 1995/2–3. 381. Újraköszölve KENYERES 2001:18.) Uő másutt e szövetség elmaradásának konkrét okait és általános művészet(elmélet)i tanulságait is feltárja: „A Balázs és Babits művei és állásfoglalásai körül föllángoló viták nemcsak a Nyugat belső tagolódására vetnek fényt, hanem rávilágítanak néhány mélyebb elvi kérdésre is. Lukács *Az utak elváltak* c. híres tanulmányának befejező soraiban nyilvánvalóan Babits szélsőségségig fokozott énlírájára utalt elmarasztaló hangszívallyal, azt mondván, hogy az igazán új, modern művészet, mint Kernstokék festészete, ott kezdődik, ahol az impresszionizmus személyiség-központúsága véget ér. Ugyanennek az évnek [1910-nek] a végén Babits az *Új Könyvek*re c. versében köszöntötte fogarasi magányából Balázs Béla *A vándor énekel* c. kötetét, és mint Rába György írja, meg is fogalmazta benne a maga Balázsétól eltérő költői eszményét. Mi volt ez az eszmény? Az énlírárt meghaladó objektív költészet, mely egyetemes törvényszerűségekre figyel. Lukács nem fedezte föl ezt a törekvést Babits verseiben, Babits nem vette észre a vele rokon elvi igényt Lukács tanulmányaiban. A kísérletezések párhuzamosan folytak, és gyakran összecsaptak részleteken olyanok, akik az általánosítás szintjén hasonló irányban indultak el.” (KENYERES 1995:63–64.)

⁶ Vö. különösen A tragédia metafizikája; A nem-tragikus dráma problémája; A „románc”

A korábban – konkrét példák hiányában – csak elvi lehetőségként körvonalazott „szintézisdráma”, a számára is legfontosabb két klasszikus drámatörténeti út, a hol szophoklészi és shakespeare-i, hol analitikus és szintetikus, hol éleai és hérakleitoszi tragédiának nevezett forma szintézisét pártolja.⁷ Az egyfelvonásosok és Balázs – a személyes ismertség okán jól ismert – egyéb drámakísérletei bizonyítják a számára, hogy ez az elméletileg igazolható, a modern életérzést hitelesen kifejező tragédiaforma ki-munkálható. Az eredmények láttán csupán idő kérdése, hogy az új dráma a színházakban is létjogosultságot nyerjen. Babitsnak a *Misztériumok* kötetéről írott kritikájában éppen ezért egyrészt azt hiányolja, hogy abban nem kap kellő hangsúlyt a modern dráma formaproblémájának megoldása során véghezvitt, ma még kevesek által (el)ismert drámatörténeti és -elméleti érdem. Másrészt azt teszi szóvá, s ez az alapvető elmozdulás korábbi helyzetértékeléséhez képest, hogy a kritikus nem ad esélyt e drámák színpadra kerülésére. Kifogásait, némi módszertani kioktatás kíséretében, nyílt levélben hozza kritikustársa tudomására: „Ön Balázs drámáit a lírához viszi közel: azok, mély, igazi és erős drámák, abban az értelemben, ahogy akár Shakespeare-éi azok, ahogy persze ma csak kevés ember (Paul Ernst, Beer-Hofman, Paul Claudel) keresi egyáltalában a drámát. De ez az ideiglenes eltávolodása a »színpadművészetnek« a drámától és ezzel kapcsolatban az igazi dráma leszorulása az aktuális színpadról *csak* történeti tény. Ezek a drámák azért igazi drámák, *színpadi drámák* – ha a mai színpad teljesen prostitálva van is.”⁸

esztétikája (Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására). LUKÁCS 1977:492–523; 784–806.

⁷ Vö. *Két út – és nincs szintézis* (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához); *Ariadné Naxosz szigetén*; Paul Ernst *Brunhildja*. In: LUKÁCS 1977:527–531; 657–666; 771–778.

⁸ Lukács György, *Egypár szó a dráma formájáról*. Babits Mihálynak. In: LUKÁCS 1977:586. Babits és Lukács vitájával kapcsolatosan Fehér Ferenc 1968-ban írott és a kilencvenes években kötetben is megjelentetett tanulmányában így foglal állást: „Szerintünk Lukácsnak teljes mértékben igaza volt, amikor *A Szent Szűz vére*nek »szabályszerű«, »színpadi« drámaivoltát védelmezte Babits ellenében (és ezt *A kékszakállúra* is kiterjesztenénk; nem beszélve arról, hogy a kérdés az epikai parabolák esetében inkongruens). De egy fontos tény szembeötlő. Nevezetesen az, hogy éppen a századfordulón és a huszadik század elején szaporodnak a vezető [...] költők és muzsikusok együttműködésének példái: így Hofmannsthal és Richard Strauss, Maeterlinck és Debussy esetében. A Balázs–Bartók-kooperáció ennek egyik legmagasabb rendű példája.” (*Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*. In: FEHÉR–HELLER 1995:47.) Angyalosi Gergely 1982-es és kötetben szintén a kilencvenes évek közepén újra megjelent és már idézett írásában ezútal is igyekszik mindkét vitázó felet megítélni: „Babits

Babits akkor írja a költőtárs drámakötetéről szóló kritikáját, amikor maga is drámaírással próbálkozik. Számára a *Misztériumok* kötet darabjai ezért elsősorban a saját, drámával kapcsolatos elvi és gyakorlati elképzeléseinek igazolódását jelentik, egyúttal a megerősítést annak a felismerésének, mely szerint az igazán értékes dráma terepe nem feltétlenül és mind kevésbé a színház. Az általa vallott drámaeszmény és a kor színházi állapota közötti ellentét (távlatokban is) feloldhatatlan. Ezért is érzi – Lukács György ingerült, nyílt levélben megfogalmazott kifogásai ellenére – fontosabbnak Balázs drámatörténeti vagy -elméleti érdemének hangsúlyozása helyett a saját drámafelfogását és írói gyakorlatát mélyebben érintő kérdések előtérbe helyezését. Nem arról van szó tehát, hogy Balázs drámáit ne tekintené igazi drámáknak, csak „a szó legirodalmibb értelmében” tekinti azoknak. S ez a kifejezés az ő szóhasználatában, láttuk, a külsődleges eszközöket alkalmazó dialógusos művekkel szemben a „valódi dráma”, a léleknek és nem a fülnek, szemnek szóló, nem elsődlegesen a színpad számára készülő dráma kritériumát jelenti. Ebben az értelemben valóban „közel viszi” Balázs drámáit a lírához, mert azok jelentőségét éppen e – színházi megítéléstől és körülményektől függetlenül is meglévő – költői-irodalmi értékben látja. Álláspontjának helytálló volta, sajnos, nagyon hamar bebizonyosodik. Nemcsak Balázs Béla drámaírói pályafutása reked meg az értetlen fogadtatás és a színházak folytonos elutasításai miatt, a maga drámái próbálkozásait is, néhány baráti reflexiót nem számítva, teljes visszhangtalanság fogadja.

Amikor Babits *Dráma* címmel közzéteszi a Nyugatban Balázs drámáit üdvözlő írását, csaknem biztos lehet az események ilyen alakulásában. Eddig talán nem kellőképpen méltányolt fejtegetéseiben, minden külső körülménytől vagy feltételezéstől mentesen, egyedül az új – a cikk leggyakrabban használt szófordulatát idézve –, a „belső forma” lényegét igyekszik

első bírálata, kifejezett idegenkedése ellenére, jóval elismerőbben szól Balázsról, mint a későbbiek, ahol már Lukácssal polemizál. A »németes homályosság« kérdése olyan indulatokat kavart, amelyek nem sok helyet hagytak tárgyilagos esztétikai megfontolásoknak. Kétségkívül obskúrus és, ha úgy tetszik, provinciális vád volt ez Balázsék ellen. Lukács jogosan fejtegeti, hogy a magyar kultúra nem akkor fogja megőrizni sajátos nemzeti színezetét, ha minden elvont gondolatot, gondolkodás-formát mint nemzetietlent, elutasít. Éppen ellenkezőleg, asszimilálnia kell a »mélységet«, amelynek Lukács szerint nincsenek hagyományai nálunk. Hozzá kell tennünk azonban, hogy Lukács mélység-fogalma sem maradéktalanul világos; ebből a mélység-homályosság csatából a legegyértelműbbek az úgynevezett felhangok, amelyek nemegyszer a becsületsértés színvonalán mozognak.” (*Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez.* In: ANGYALOSI 1996:266.)

meghatározni, annak legjellemzőbb összetevőit mintegy a maga számára is összefoglalni. E belső formájú dráma jellemzése így lesz nemcsak a költőtárs elismeréssel illetett eredményeinek összegezése, de legalább annyira a drámaíró Babits formaeszményének foglalata is. Eszerint a belső forma a Dionüszosz-kultusz vagy a középkori misztériumdramák „lelki hagyományának” formája. A drámai megformálás alapvető célkitűzése, lényegét tekintve, ma sem más, mint volt hajdanán: az emberi sors művészi ábrázolása. „Az emberi sors azonban – s itt következik a balázsi–babitsi drámaírási eszmény vagy eszményi drámaírás érzékletes leírása – egy hosszú kanyargós folyam, mélyében a lélek folyama, a művész nem ábrázolhatja az *egész* folyamatot, úgyhogy itt szinte azt lehetne mondani: *vita longa ars brevis*. Nem a drámai mű külső okok miatt kényszerű rövidségére gondolok, hanem arra a belső szükségyszerűsége, hogy ábrázolásunk valóban *kép* legyen, egy egységes benyomásban felfogható, ami minden művészet lényegéhez tartozik. Ezért *egyetlen pontban* kell ábrázolni a folyamatot, de úgy, hogy azért mégse csak az a pont legyen ábrázolva, hanem *maga a folyam*: más szóval, meg kell találni a folyam görbájének differenciálhányadosát az illető helyen. És hogyan válasszuk ki ezt a helyet, e pontot? És mi okozza és határozza meg a folyam görbülését, vagyis magát a differenciálhányadost? Több ily folyam egymáshoz való viszonya, helyzete határozza meg minden egyes folyamnak útját, kitérítve egymást irányukból, mint a delejes áramok. Az ember társas állat, és sorsa csak a fajnak immanens, az egyedi sorsok egymástól függenek. Így a dráma találkozások és kilengések drámája lesz. E kölcsönhatások azonban – Balázs felfogása szerint – éppenséggel nem külsőlegeseek: nem lökés- vagy érintésszerűek, hanem valóban delejes hatások. Valóban csak távolba hatások: külső esemény nem is kell hozzájuk, a lélek mélyén mennek végbe, *a másiknak* – a hatónak – pusztán közelségétől. Hogyan lehet ezeket a nagyon finom, nagyon belső, láthatatlan, megfoghatatlan dolgokat *képben* ábrázolni? Csakis szimbólumok útján.” (BABITS 1978 I: 345–346.)

Mik tehát összefoglalva, Babits megközelítésében, a drámai forma ősidők óta meglévő és ma is egyedül elfogadható követelményei? A dráma alaki-formai kereteinek viszonylagos szűkösségét messze meghaladó sűrítettség; egy belső lélektani folyamat egyetlen intenzív képbe sűrítése oly módon, hogy az a kép mégis az egész képzetét keltse, egyéni sorsok rejtett, külső valóságoktól megtisztított egymásra hatásból jöjjön létre és drámabeli megjelenése áttételes, szimbolikus legyen. Hogyan lehet és miért kell(ene) manapság – az ennek teljességgel ellentmondó helyzetben, a széles körű elvárás ellenében is – ilyen drámákat írni? Babits számára

Balázs drámái mindenekelőtt az ezekre az alapkérdésekre adható és adandó egyetlen lehetséges választ jelentik. Erről vallomásértékű záró mondatai egyértelműen tanúskodnak: „A dráma Balázs értelmezésében micsoda belső lírai dolog. Valóban, míg a legmodernebb lírát [...] szinte elborítják a külső világ képei, és majdnem megfosztják lírajellegétől: addig a dráma, pedig *par excellence* szemek számára teremtett műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül, s íme, Balázsnál már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja. A fáradt és annyi-annyi benyomásnak kitett modern lélek nem tud ellenállni a világ mindenünnen rászakadó ezer színének, és közöttük elveszti a saját lelkét, elveszti a saját líráját. Mit csinál tehát? Elvontan konstruálja meg a lelket, lélektípusokat és sorstípusokat, líratípusokat, ezeken az elvontan konstruált lélektípusokon át akarja meglátni, összehasonlításokkal megkeresni a saját lelkét. Vajon megkerül még ez az elveszett lélek? Ez az elveszett líra?” (I. m. 347–348.)

Babits a legritkább esetben zárja irodalommal-művészettel foglalkozó tanulmányait kérdésekkel. Itt pedig, s talán ezért sem volt haszontalan hosszabban idézni a fenti részleteket, sorjáznak a kérdések. Sőt mintha az állító mondatok mögött is a bizonytalanság, a kétségek láthatatlan kérdőjelei bujkálnának. Babits hangja szinte mindig tárgyilagos, hűvös és pontos, amikor művészeti-esztétikai kérdésekben kell állást foglalnia. Dolgozatai alaposan megfontolt, leszűrt gondolatok közlései. Még a legvadabb, a legképtelenebb támadásokra is higgadtan, igaza és elkápráztató műveltsége biztos tudatában válaszol. Most mégis megenged magának olyan látszólagos pongyolaságot, mint „belső lírai dolog”, vagy hogy a dráma „mind jobban bensősül”. Úgy gondoljuk, a lényeghez érkeztünk. Babits ezt az önmaga számára is nehezen megfogalmazható „valamit” találta meg a shakespeare-i és az antik tragédia irodalmi-esztétikai értéket az olvasó-néző számára nagy drámái hatásfokkal közvetíteni képes formájában. Ennek hiányát, illetve modernnek tűnő, barbár eszközökkel történő helyettesítését, meghamisítását – erőnei ellenére –, szerinte olcsóságát ítélte el például Reinhardt rendezéseiben. S végezetül ezt a lélekről és lélekhez szóló, bensősült, lírai drámát fedezi fel a költőtárs, Balázs Béla merész formakísérleteiben. Azt, aminek a megteremtésén éppen akkor maga is fáradozik s aminek valóban nem kisebb a tétje, ezért a sorjázó kétségek és kérdések, mint az elveszett lelkület és líra megtalálása.⁹

⁹ Babits drámafelfogásáról, dráma- és színházeszményének formálódásáról l. VILCSEK 1988a; 1994e; 1998.

A DRÁMAÍRÓ BABITS

„Babits: – beteg, izzó kagyló” – szól a drámaíró kortárs, Füst Milán jellemzése. (FÜST 1976 1:206.) „Babits az a költő, aki fiatalon és férfi-éveiben mindig szigorú és erős szépségek mögé rejtette el *belül pörkölődő fájdalmát*, míg késő éveiben eljutott az oldott, kiomló szóig. Őt olvasva minden műfajában – nagyon sokáig – ennek a belül pörkölődő fájdalomnak tüze, sugárzása, fehérizzása csap meg” – így a színikritikus-drámaíró Illés Endre. (ILLÉS 1983:9.) „Egy drámai küzdelemnek vagyunk tanúi itt, mint mindig Babitsban és mint mindig, valamely monumentalitással párosult küzdelemnek, amely messzebbre, magasabbra mutat pusztá tényeinél” – állítja a költőtárs érzékeny beleélésével Nemes Nagy Ágnes. (NEMES NAGY 1984:134.) S ezt erősíti meg a filozófus jó barát, Szilasi Vilmos személyes megfigyelése is: „Babits a szellem izgatottságának költője. Minden külső kép nemcsak ópium számára, – mint egyik verstördékében írja, hanem varázslat, mely rögtön hatalmába keríti. Fizikai szervezete is csupa izgatottság volt. Járása rendkívül gyors, szaggatott, furcsa ritmus szerinti. Néha tréfából mondtam neki, hogy disztichonban mozog, melynek minden sorában vannak szabályellenes spondeusok és rendellenesen változó cezurák. Arckifejezése zordon és ideges, tiszta felhőjáték volt, majdnem minden derű nélkül. Kézmozdulatai is hirtelenek; gyorsan, élvezet nélkül evett. Beszédmódja szenvedélyes hangosságával és gyorsaságával úgy hatott, mintha mindig meg volna bántva, akkor is, mikor a legmelegebb rokonszenv érzései fűtötték. Ha valamivel mindenképpen egyetértett, akkor is a számára tipikus kifejezést használta: »Kénytelen vagyok belátni, egyetérteni, hozzájárulni.« Még versekről is, melyeket nagyon szeretett, azt mondta: »Kénytelen vagyok elismerni, hogy szép.« Mindez nem fölény vagy tartózkodás jele volt, hanem az örökös izgalomé.” (BABITS–SZILASI 1979:21.)

E beteg izzást, belül pörkölődő fájdalmat, drámai küzdelmet, örökös szellemi izgatottságot ismerősök és értelmezők egymástól függetlenül, ám mégis egybehangzóan a babitsi személyiség és művészet meghatározó jegyének tekintik. A pálya alakulástörténetét a drámaiság – hol alakrajzos vagy helyzetversek, hol szerepálarok vagy alakkettőzések formai fátylai mögé rejtett – ellepleződéseként vagy éppen kiéléseként írják le. S noha

ma már az irodalomelmélet kérdéseiben kicsit is járatosak tudják, hogy vésszes leegyszerűsítés öröklött vagy szerzett alkati tulajdonságokat, a tudatos vagy öntudatlan szerzői szándékot, a mű megszületésének objektív vagy szubjektív körülményeit magával az alkotással, illetve az annak révén létrejövő olvasói benyomásokkal azonosítani, az azért mindezek ismeretében fölöttébb furcsa és meglepő lenne, ha ezt az oly egyöntetűen drámainak minősített művészszemélyiséget meg sem kísértette volna a dráma műneme és a színház világa. Szerencsére nem is így történt. Fényesen tanúskodnak erről a drámai és színházi tárgyú elméleti írások csakúgy, mint a drámakísérletek. A „megkísértés” fokozatai és eredményei azonban önmagukban is drámaira sikeredtek. Az európai és a magyar dráma és színház történetét pontosan elemző, a modern dráma és színjátszás helyzetét világosan látó Babits drámaírói pályája sokkal kevésbé bontakozott ki, mint azt elméleti és gyakorlati vonzalmai és törekvései tükrözik. A drámához és színházhoz való kötődés – tegyük hozzá rögtön: nemcsak gyors, de szükségyszerű – félbeszakadása magyarázatot ad arra is, hogy a pálya e különös „kitérőjével” a talán túlságosan is az egyenes ívű és egységes fejlődésrajzhoz szokott irodalomtörténeti megítélés miatt is nem tudott sokáig mit kezdeni. Az irodalom és a babitsi írásművészet iránt érdeklődő közismeret pedig jószerivel nem is hallott róla. S feltehetően ez az indoka annak is, hogy miközben a lírikus, a novella- és regényíró, a gondolkodó és szerkesztő Babitsról egyre bőségebb anyag áll rendelkezésre, addig a drámaíróról, a drámai és színházi kérdésekkel viaskodóról mindmáig keveset tudunk. Ez a tény mindenesetre ismételten csak Nemes Nagy Ágnes vélekedését erősíti meg, aki szerint Babits „nagy műve körül elintézetlen ügyeink garmadája hever” (NEMES NAGY 1984: 201).

Babits Mihály négy drámát, illetőleg a drámai műnem alaki-formai kereteit követő művet írt. Mind a négyet pályája legelején, életének válságos időszakában. Dicsőségre és szenvedélyre vágyva, élettől és irodalomtól távol, hírnév és egyéni boldogulás reménye nélkül. Az első kudarcok és csalódások idején; „drámai” helyzetben tehát. A két egyfelvonásos, *A Simóné háza* és *A literátor* a társadalmi és a történelmi dráma hagyományához kapcsolódik, a *Laodameia* sorstragédia, *A második Ének* mesejáték. *A Simóné házában* alig stilizált, hétköznapi, *A literátorban* archaikus, 18–19. századi nyelven beszélnek a szereplők, a *Laodameiában* az ókori tragédiák jambikus trimeterében, még pontosabban annak lazább változatában, a senariusban, *A második Énekben* pedig az ősi, magyaros felező tizenkettesekben szólalnak meg. Műfajnak és elbeszélésmódnak ez a feltűnő különbözősége önmagában is kísérletezésre utal.

Az ifjú költő más és más témát és formát használva tesz próbát a drámai műnimmel. Az ókori és reneszánsz tragédiaköltőknél megcsodált írói erények 20. század eleji érvényesíthetőségét kutatja. A drámával szemben színikritikáiban, irodalomtörténeti tanulmányaiban megfogalmazott követelményeket – esztétikai értékesség és intenzív hatás egysége, számítással és művészettel megteremtett költőiség, a szóval való jellemzés, érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása, nyelv és vers igazán csak olvasva élvezhető értékei – alkotói gyakorlatában igyekszik teljesíteni. Ehhez keresi a megfelelő formát, melynek segítségével, úgymond, a világ ezernyi ingerének kitett és elbizonytalanodó modern művész saját lelki és lírai biztonságát megőrizheti, a külvilág eseményei, történései helyett önnön „belső lírai mondanivalója” kifejezésére törekedhet. A kifejezést, a művészet több évezredes „lelki hagyományának” továbbéléseként, az emberi sors mint lelki folyamat megjelenítése, a folyamat egy kivételes pontjának megragadása révén valósítja meg. Elvont lélek-, sors- és líratípusokat konstruál, illetve olyan történeteket keres, amelyekből ilyeneket átvehet. Az emberek közötti, lelkük mélyéből fakadó „delejes hatásokat” vetíti ki; a lélek belső folyamatát, finom rezdüléseit képként, szimbólumok útján jeleníti meg. Babits négy drámája egy-egy próbálkozás e „belső formájú” drámatípus ki-munkálására. Az egyfelvonásosokban a kor realista-naturalista drámájának két változatát próbálja eszményéhez közelíteni, a másik két mű esetében már az eszmény az, ami e jobb híján szimbolikus lélekdrámának nevezhető, lírai-lélektani alapozottságú drámatípus két különleges, egyéni változatát életre hívja.

Babits négy drámáját mindvégig – mintegy maga előtt is – rejtegeti. Első egyfelvonásosát még a modern drámai nyelvezet megteremtésének lázában írja, s küldi lelkesen barátjának, Juhász Gyulának a tervezett nagyváradi bemutató reményében. Az előadás megghiúsulása után darabját később elő sem veszi; arra sem méltatja, hogy azt – többi fiatalkori művéhez hasonlóan – *Angyalos* könyvébe bemásolja. Sorstragédiáját gondosan második kötete, a *Herceg, hátha megjön a tél is!* versei közé rejti. Mesejátékából egyetlen felvonásnyit jelentet meg a Nyugatban, a teljes szöveget még feleségének sem hajlandó megmutatni. Utolsó drámáját kétszer is megjelen-teti ugyan, de mindkét esetben elbeszélései között, rejtetten. Mi lehet az oka ennek a megszokottnál is nagyobb rejtőzködésnek, tartózkodásnak? A feltárt dokumentumok alapján kétféle magyarázat feltételezhető. A művek rejtegetésének egyik, belsőnek nevezhető indoka mindenképpen az lehet, s erről a későbbiekben részletesen lesz szó, hogy e drámák tárgyát, ha

áttételes módon is, de a tízes évek fordulójának legszemélyesebb mozzanatai – magány, számkivetettség, félreismertség, érzelmi és alkotói válság stb. – jelentik. A szerző úgy érezhette, hogy e személyes érintettség a dialógusforma ellenére is érződik a lapokon, s túlzottan kiszolgáltatja őt, sebezhetővé teszi a külvilág szemében. A rejtőzködés másik, külsőnek nevezhető okát a századelő drámai és színi viszonyaiban kereshetjük. A korabeli színházak műsordarabjainak és játékfelfogásának ismeretében Babits saját próbálkozásait inkább nem tekinti drámáknak, esetleges színpadra állításuktól pedig – mint arról a húszas–harmincas években tett nyilatkozatai pontosan tanúskodnak – írói törekvéseinek meghamisítását félti. „Regényeket és verseket írtam – mondja 1923-ban a Magyarország riporterének –, de mindvégig távol maradtam a színpadtól. Nem így: inkább a színpad távolodott el az irodalomtól, és én nem mehettem utána. Az az alkotás, amit a színpad adna, úgy érzem, nem lenne már az én alkotásom. Én legfeljebb társszerző lennék ott, s a végső tökéletesség, a végső siker nem függne tőlem. Tavaly Osvát Ernő kísérleti színpadán elő akarta adatni *Laodameia* című drámai költeményemet, mely igazán nem volt előadásra szánva. Az utolsó pillanatban visszavontam beleegyezésemet. Ha valaha drámát írok, az elsősorban könyvdráma lesz.” (BABITS 1997:120–121.)

Őt esztendővel később, Az Est munkatársának kérdéseire hasonló szellemenben válaszol:

„– Mikor írja meg első drámai művét?

– Elvileg nem tudom rászánni magam. A *Laodameiánál*, amely nem színpadra készült, sokan kértek, hogy engedjem színpadra vinni. Lengyel Menyhért is szerette volna, nem akartam. Semmi szándékom nincs darabot írni.

– Mi ennek a kategorikus kijelentésnek pontos oka?

– Szerintem egy színpad műve nem az író műve!

– Kié?

– A színdarab: eredmény, amelynek az író – láncszeme. Sok tényezőtől függ a siker. Súlyos gondolat olyan művet kiadni a nevemben, amely nem kimondottan az enyém. A színpad műve kollaboratív munka, én pedig magam szeretem megcsinálni dolgaimat. A színdarabhoz színészre, rendezőre stb. van szükség.

– Nem csábítja a színpad?

– Nem. Pláne a mai színpad, ahol néha még az írók is engedményeket tesznek.” (I. m. 244.)

1937-ben a Független Színpad hasábjain ugyanilyen távolságtartással beszél a korabeli színházakról és színjátszásról: „Régebben sokat és nagyon

szívesen jártam színházba. Hogy ma igen keveset járok, annak okát elsősorban életkörülményeimben kell keresni. De kétségkívül oka az öncélú és irodalomtól elfordult színház is. Szívesebben járok még olyan színházba, mely teljesen irodalomtól mentes, vagy moziba, cirkuszba. Ez közömbös szórakozás. De az irodalmi jelszavú színházakban legtöbbször az a kellemetlen érzés fogott el, hogy az irodalmat megmásítják, elferdítik, megrontják. Márpedig előttem az igazi író alkotása valami szent és sérthetetlen. Az ilyen előadás úgy hatott rám, mintha egy Rembrandt-képből divatos kosztümöt csinálnának. Magamnak is voltak drámai formába kívánczó mondanivalóim, de féltem az óhatatlan megmásítástól. Furcsa lenne egy olyan műalkotás apjaként szerepelni, ami nem is az enyém. Ezen a téren a görög színház az ideálom, ahol az író rendezője, betanítója és diktátora volt a színjátéknak. Így az előadás az író elképzelésének beteljesülése lehetett. A színházművészetnek, amely engem kielégít, meg kell találnia annak a paradoxonnak megoldását, hogy a színjáték kollektív, az irodalom individuális művészet, és a kettő az igazi magasrendű színjelölésben szükségképpen egy. [...] És meg kell találnia a kellő formát az irodalmi alkotások hamisítatlan, igazi színpadi tolmácsolására.” (I. m. 390–391.)

Babits drámáinak színrevételére a szerző életében és azt követően is elvétve történt kísérlet. Legfeljebb egy-egy amatőr színjátszó vagy pódiumszínpadi bemutatóról, oratorikus vagy hangjátékváltozat elkészültéről adhatunk számot. Az első és máig az egyetlen magyar nyelvű közsínházi premierre, a *Laodameia* várszínházi előadására, a költő születésének centenáriumaig kellett várni. A négy drámai formában írott mű önálló kötetben való megjelentetésére pedig első ízben csak a legutóbbi időben adódott alkalom (BABITS 2003).

A SIMÓNÉ HÁZA

Keletkezéstörténet

A Simóné háza létrejöttének közvetlen előzményei, formálódásának időbeli folyamata, keletkezésének külső körülményei és belső indítékai egyaránt nyomon követhetők a pályakezdő Babits Mihály, Juhász Gyula és Kosztolányi Dezső közötti levelezés alakulástörténetében. A Babits első drámáját életre hívó konkrét élményt is napra pontosan ismerjük. A Tolna-megyei Közlöny 1904. szeptember 15-én, a Tolnavármegye című lap 1904. szeptember 18-án számol be arról a költő szomszédságában bekövetkező tüzesetről, amelynek során szeptember 14-éről 15-ére virradó éjszaka a szekszárdi Felső utcában leég Csötönyi Dániel háza. A tragikus eseményt követő nap reggelén Babits levelet ír Kosztolányi Dezsőnek, s természetesen neki is beszámol az előző éjszaka történeteiről és azok rá gyakorolt hatásáról: „Egész éjjel nem aludtam; a szomszédunk nagy nádas háza éjfélről kezdve ég ugyanis, és már leégett, de még most is ég (mint a mózes bokra hajdan...) – és majd mostanig tüzet oltottam. Olyan szép volt! A színérzetektől kezdve (Tűz, fehérüst, szikraeső, kombinálva valóságos hullócsillagokkal, mert az égben még augusztus van, talán gör. kel. hitre tértek az angyalok – egész kis dunaünneppély Duna nélkül – mert duna és víz, – az nem volt <...>) asszony sírás és férfiordítás, és gerendaropogás hangérzetein át, s a korom szagérzetén, kuthuzás tenyér- és kánnaemelés izomérzetein (mért ne lennék én a tenyér- és izomérzetek Pilo Marioja? – száanalom, ijedtség, bámulás legbensőbb érzeteiig – minden olyan szép volt! [...] A házban már elcsendesültek és lefeküdtek; a szomszédban még nagy a recsegés, hányják a tetőről a zsarátnokot, és újra-újra fellobban a nagy fehérség, az udvarra néző ablakon folyton látom. A rendezett tanácsu város rendezetlen tűzoltósága immár elvonult. – ” (BABITS 1998:109.)¹

A tűzoltás képe legközelebb, immár alkotói dilemmája jelképeként, kö-

¹ A művekből és a hozzájuk kapcsolódó dokumentumokból (levelekből, nyilatkozatokból, kritikákból stb.) származó idézetek esetében most és a későbbiekben is törekszünk a betűhív közlésre.

zel egy esztendővel később, az 1905 július végén, de mindenképpen augusztus 3. előtt, Juhász Gyulának írott levelében tér vissza: „Ezennel üdvözlöm Önben az objektív művészt: kérem, tartsa meg jó feltételeit s ne folytassa a lírát, amelyet hiszen Önnek is elég oka volt megúnnia, mint nékem. Szeretnék filippikákat tartani, nyilvánosan, ez átkozott szellemirány, a líra ellen, amelynek egyáltalán nincs joga a művészetek örökkévalóságára igényt tartani, mert hisz egész új betegség! alig kétszázéves, az ókorban nem voltak lírikusok, a középkorban csak egyoldalú lírikusok voltak s a reneszánsz Petrarkáinak csak egyik oldala – és a leglaposabbik –, Arétinóinak pedig, hogy folytassam a geometriai hasonlatot – csak egyik éle – s nem a legélesebbik – volt a líra. Soha a 19. század előtt művészet alatt lírát nem értettek. Ön érteni fogja, minden Szász Károlyok dacára, ha azt állítom, hogy még a Goethe-félék sem az igazi lírikusok – ez apollonikus, parnasszusi, alkalmi költészet époly kevéssé a modern értelemben vett líra, mint a régi görögök dionisiusi költészete a maga általánosságában. A modern lírikus jellemvonása, hogy mikor költeni kezd, behúnyja szemét s ez az aligmúlt század előtt egyáltalán nem volt így. (Byron kezdte.) Hogy ne értsen félre, ki kell fejeznem, hogy nem annyira a líra nevű műfaj, mint az átkos lírai szellem ellen harcolok. És ezalatt nem az egyénit értem; minden kor objektív költői egyéni módon látták a világot s szubjektív költői (az úgynevezett lírikusok) egyéni reakciójukat fejezték ki – Pindarus lelkesedését, Catullus dühét, Propertius érzéki indulatát –, de mindig a világért és a világ ellen; szemét behúnyni még a félénk Tibullusnak sincs esze ágában sem. [...] És van-e valami líraibb, valami inkább pillanatszerű s szembehúnyó líra: mint az én kifakadásom a líra ellen. Igen: az kiabál, akinek legjobban ég a háza. Bizony én nem győzöm tűzzel a vizet – vagy akarom írni: vízzel a tüzet – de hisz tán jobb, ahogy előbb írtam, mert nem tűz már, csak lírai víz ez, amely üres óráimat előnti. Ön szerelmes, és nem lírikus; írja meg: biztos óvszer ez a líra ellen? Ah, nyitott ablakok friss szele: áldott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál – objektív lencséért!” (I. m. 162–163.)

Az önmagát nagyra hivatottnak érző, a korszerű, objektív költészet megteremtésére törő művészember „háza” ég itt, de azt csupán „lírai vízzel” képtelen oltani. A szabványlíra kínálta eszköztár elégtelen a „tűzoltáshoz”, a szerelem mint magánéleti megoldás pedig legfeljebb lehetőségként mérülhet fel. A vágyott objektivitás elérésére, már műnemi adottságai miatt is, a dráma megfelelőbb formának látszik. S az egy hónappal később, 1905. szeptember 1-jén Juhász Gyulának írott levelében Babits, készülő fordításai

és tanulmányai mellett, már be is jelenti drámaírássra vonatkozó tervét: „Fogok küldeni néhány modern angol költőnek műveiből való szemelvényeket is, melyeket egyenesen Önnek fordítottam. Swinburne (a Baudelaire-utánzó) Browning (der Dunkele), Wordsworth, remek szonettjeim vannak tőle – Poe, Tennyson (on revient toujours...) és Whitman. Ezekből küldenék azon reményben, hogy Ön is megörvendeztet az önéivel. S ugyanezen költőkről kis tanulmányokat is írtam, melyeket szívesen elküldök. Egyébként Göthét, Schopenhauert, Humeot, Tacitust, Byront olvasom felváltva, drámát írok és még nagyon sok mindent teszek. Többek közt fel akarok lépni az irodalom piacán (még mindig csak akarok, de ezúttal komolyan) és mint minden irodalmi barátomat, Önt is megkérem, nyújtsa ehhez tanácsait és segédkezését.” (I. m. 168–169.)

Az 1905. október 31-én Kosztolányi Dezsőnek, már Bajáról küldött, levélben hasonló magánéleti és írói kétségeket fogalmaz meg, s még részletesebb felsorolását adja készülő munkáinak, közöttük említve drámatervét, illetve azzal kapcsolatos alkotói nehézségeit is: „Magamról nem sok jót írhatok, bár azt nem mondhatom, hogy nem élek értelmi életet: sokat olvasok ugyanis, de kevés ami fel bírna melegíteni. Irni azonban anyira nem tudok, hogy Hegedüs & Mohácsi felszólítására a Tűznek sem tudtam semmit kicsiholni agyvelőm korán kiégett taplójából. Veszekedem a gyerekekkel (t.i. a tanítványaimmal) és iszom a papokkal (a kollégáimmal): ez a mindennapi sorsom. Nem mondhatom hogy környezetemben nincsenek intelligens emberek, azt sem, hogy absolute unatkoznék. De mégis roppant hiányokat érzek.[...] Terveimet kérdi? Mit érnek a terveim, míg nem lépek legalább egyet valóításuk felé. És hiába »hajt a lélek«, én mint a rossz ló, csökönyösen nem lépek. Az elszántság természetes színét a gondolat halványra betegíti. Belőlem vagy véletlenül lesz valami, – vagy sohasem lesz semmi. Itt Baján is megvan számomra az arcimédesi ποντοσ. Kimozdíthatnám a földet ha csak a kisujjamat mozdítanám – de én egész hypochondricussan nem tudom a kisujjamat megmozdítani. Lehet azonban hogy mindez nevetséges, képzelgő elbizakodottság. – A hiú ambíciókon kívül vannak irodalmi terveim is, mint mindig. Egy társadalmi regény, mely nem lenne hosszú, de untig elég lenne ahhoz hogy ismerve állhatatosságomat, szinte féljek belekezdeni; byronikus beszély a renaissance korából (melyről sokat olvastam mostanában, Burckhardtot, Gobineau-t, Merezkovszkyt, Muthert,) – a beszély tartalmát Boccaccionak egy novellájából meríteném és roppant lélektanivá tenném; van egy excentrikus drámatervem – de kevésnek érzem erőm ez előttem teljesen járatlan mezőn; tűnődöm eposzom folyta-

tásán is. Mellettük csendesen fordítom Richepint – csupa gyakorlásként.” (I. m. 177–178.)

A következő évi nyári szünidőben, 1906. augusztus 18-án, újra Szekszárdról és Kosztolányinak küldött levelének verses és prózai részében is, megemlíti készülő drámáját. A franciául és alexandrinokban írott verses részletben, melyet Jékely Zoltán fordításában közlünk, kísérletét egyenesen menekvésnek minősíti:

„És aztán, mindezek után, ami a munkát
s a kenyérkeresést illeti, s bárki hús-zsák
teszi, ha lapba ír – nem öndicséret ez:
nem lehetnék magam is, mint ők, oly ügyes? –
De mért beszélek én magamról újra, váltig?
E téma untató, fárasztó s búsra válik.
Örök témám, hová szökhethnék ez elől? –

Mért nem vagyok kemény és cserzett, mint a bőr? –
De mégis elszököm; és drámát írok végül,
réalist, tárgyiast, a lélek enyhelyéül,
apollói tájul, hol szívem úszva ring...
Szereplők? Sok bolond – megvannak sorra mind:
Egy pesti félbolond s egy vén hisztérika,
Egy hordár – falusi, ivásnak bajnoka.
Gondolom, épp elég jó ez a társaság,
Közéjük menti most az én lelkem magát!”

(I. m. 529–530.)

A drámaírás ténye a vershez illesztett prózai kiegészítésben is nagyon személyes magánéleti és alkotói mozzanatok kíséretében merül fel: „– Ami a szerelmemet illeti, nem vagyok szerelmes, nem is voltam, legalább nem tovább két napnál és a Madarász uszoda incriminált prológussát utólag csináltam a költeményhez, mert azt hiszem, hogy illik hozzá. Véleményét ohajtom erről a versről, és a Tennyson fordításról, a többi mellékes. – Önnek, hazánk jeles költőjének könnyű; de nekem Ön az egyetlen közönségem és most egyszerre olyan közönség-vágy fogott el, mint egy hatodik osztályu gimnazistát, aki csak jövőre lesz tagja az önképzőkörnek (nemde tanári hasonlat?). – Irom a drámámat, olvasom Schopenhauert s másokat.” (I. m., 269.)

1906. augusztus végén, még ugyancsak Szekszárdról, szükségét érzi, hogy Juhász Gyulának is elbüszkélkedjen készülő drámájával: „Ugyanis, képzelje, drámát írok – az elsőt életemben. Mindjárt levelem elején eldicsekedem vele, olyan nagy-nagy dolog ez előttem; nem is tudom, hogyan tiszteljem magam érte; pedig a dráma egyelőre csak egy felvonásos.” Majd rögtön ezután olyan kérdést intéz barátjához, ami, úgymond, „engem most rendkívül ingerel, – feltétlen válaszát várva: Mit gondol: meg lenne-e alapítható, rövid időn belül, mai tehetségeinkkel, egy egészen sajátos jelleggel bíró («s» = minden más nemzet modern lyrájától különböző) modern magyar lyra?” (I. m. 275.) Az 1906. október 27-én, már Szegedről küldött híradásának egyik zárójeles megjegyzésében pedig drámájáról múlt időben, elkészült műként szól, és annak korszerűségként fontos stílári sajátosságot emel ki: „(Én legalább írtam egy hosszú »modern« drámát, amelyben [:végig:] egyetlen egy mondat sincs befejezve s a rhapsodikus urak és hölgyek csupa csonka sentenciákban jajgatnak.)” (I. m. 291.)

Az egyfelvonásost életre hívó konkrét élményen, a szekszárdi tűzese-ten, valamint a drámai műnem irányába tett tapogatózás különféle alkotás-életkani és -technikai mozzanatain kívül kimutathatók a drámának olyan alakjai és jellegzetességei is, akiknek és amelyeknek a mintáit, inspirációit az író személyes környezetében, élete színterein találjuk. Az egyik ilyen közvetlen megfelelésre már Török Sophie felhívta a figyelmet, amikor a gépirat 14. fóliójának verzóján az Orvos kérdését („Hát hogy van ilyenkor?”) a következő ceruzairású megjegyzéssel kísérte: „A szekszárdi Dragits doktor szavajárása, az egész figura az, M. sokat emlegette és szerettük, a Harc az angyallal novellában is szerepel.” (BMKL I, 290.) Az említett novellában az orvost Tarditsnak hívják, s valóban ott is jellemzésének fontos eleme kedvenc szavajárásának megidézése: „Elfogódottan járkált e kardos angyalok fukar világában. Ügyelt az illemre és méltóságára. Óvatosan tapogatta botjával a sarat, s ily óvatosan tapogatózott az életben is, noha korát tekintve, már bőven lett volna ideje kissé tájékozódni. A nagy testű és félnék emberek familiájának tagja volt, s egyszerre keltett tiszteletet és nevetséget, amint csetlő-botló nehézkességgel gázolt át a különböző úri lakások küszöbjein, mindig legalább háromszor ismételve ismerős és változatlan mondókáját:

– Alászolgája, jó napot kívánok, hát hogy van ilyenkor?

Ezt mondta fiatalnak és öregnek, férfinak és nőnek, nagyságosnak és tekintetesnek, sőt állítólag még a cselédeknek is. Ezt mondta reggel és este, nappal, mint éjszaka.” (BABITS 1987:434.)

A novella egy másik részletében a doktor életének további jellemzőit is megismerhetjük: „Nem hitt az asszony betegségében, ő maga sokkal betegbb volt páciensénél. Tudta, hogy rákgyanús; nemrég járt fönn Pesten, s megnézte magát. Valószínűleg operálni kell... Iparkodott elhessegetni a gondolatot; hisz már a legjobb esetben sem élhet nagyon sokáig. Elég sivár volt az élete a kiszikkadt aggszűz nővér mellett, akiért föláldozta éveit. Irigyen gondolt mindenkire, akit otthon háztársár várt, s furcsa tikkadtság lepte meg ebben a háztársári ágyasszobában. Egy-egy pohárával megiszogatni a pácienseknél: ez volt üdülése, mert ő nem pincézett! Nem volt benne a cimboraságokban, még csak nem is tegeződött az urakkal. Különc volt, és tudósnak tartották.” (I. m. 437.)

A novellában és a drámában szereplő személy a valóságban Dragits (Dragics) Imre szekszárdi járási orvos, virilista volt (BUDA 1996:125), aki a Babits családot nemzedékről nemzedékre sújtó különböző betegségek miatt igen-csak gyakran megfordult a rokonság valamelyik tagjának házában. Neve, alakja és kiállított diagnózisai a család levelezésének állandó témáját jelentik (l. különösen uo., 125, 141, 154, 156, 175, 176, 208, 228, 253, 314). Sőt az őt ért betegségek hírét is minden esetben a családtagnak kijáró aggodalom és szeretet hangja kíséri. „Nagyon örültünk Misi ke gratulatiojának, drága kis kezeckéje legelső vonását eltezzük emlékebe, puszild meg érte mihelyettünk az aranyost. Csak ne ereszd ki a kis lelkeket még ez a járvány tart, azt mondják a levegőben van, nehogy megkapják. Dragics is influenzás, már tíz napja beteg” – írja például 1890. január 25-én, Szekszárdon kelt levelében a leendő író édesanyjának testvére, Kelemen Ilona. (I. m. 141.) Három évvel később, 1893. december 30-án ugyancsak ő panaszkolja, hogy „az a pech ért bennünket, hogy Dragits úr megbetegedett s a kórházi alorvos kötözi be a sebet s jön egy hét óta, kit még nem ismerve, nagyon féltünk tőle” (i. m. 208).

Az egyfelvonásos dráma keletkezésének időszakában született levelek tanúskodnak arról is, hogy a mű középpontjában álló feszült anya–fiú viszony nagyon közvetlen, személyes élményekre vezethető vissza. A családi levelezés gondozójának, Buda Attilának anyja és fiú 1906. év végi levélváltására vonatkozó, összefoglaló megállapítása szerint „az új munkahely és az új környezet fokozta Babits egzisztenciális szorongásait, erre lehet következtetni a leveleire írt válaszokból. Anyja első hosszú levele is ebből az időszakból maradt fenn (i. m., 250), s ezt még jó néhány követte ebben az esztendőben. A fiatal tanár legszorongatóbb gondja az volt, hogy a minisztérium nem küldte időben fizetését, ezért anyjától kényszerült pénzt kérni, aki küldött is neki, cserébe azonban nem felejtette el figyelmeztetni arra, hogy ne költsen és legyen tekintettel arra, hogy ő milyen nehezen jut

az otthonmaradottak életéhez szükséges pénzhez. Babits engedelmes gyermekként válaszolt anyja feltett kérdései közül az egyetlenre, amelyre értelmesen lehetett válaszolni, s ennek köszönhetjük azt a plasztikus képet, amit szegedi kollégáiról festett (uo., 251)”. (BABITS 1998:353–354.)

A hivatkozott levélváltásra pontosan azokban a napokban, 1906 októberében kerül sor, amikor Babits *A Simóné háza* kéziratának végső formába öntésén fáradozik. Babits Mihályné Kelemen Auróra levele így szól: „Édes Misim oly röviden tudosítasz oda érkezésedről hogy mert most már egy hete elválásunknak és még mindig nincs bővebb tudósítás rólad édes fiam, most hát én irok hogy emlékeztesselek rá miként nagyon messze és igen hamar talán nagyon szívesen is itt hagytad édes anyádat a ki pedig annyit gondol reád, hogy hogyan boldogultál avval a nagy ládával Budapesten mert Bimbistől tudom hogy nem vették fel tovább, képzelem mennyi bajjal költséggel jutottál tovább és úgy sajnálalak oly szívesen segitettem volna rajtad, de te még izgatottabb vagy nálamnál és most már egészen korlátooltnak tartod édes anyádat, talán ez is az oka hogy oly kevésbé hallgatsz reám, nem akarod elhinni hogy azért nem adhatok többet mert nincs és mert testvéreidnek is szükségük van még reám, és úgy bántasz mindig engem ha takarékoságra intelek, pedig a jövőre nézve is nagy hasznát veheted, mert hisz tapasztalhatod hogy a pénz mennyire röpül tőlünk azért aggodom is miattad édes Misim hogy ott is most még ne bocsájtkozz semmi féle egyletbe vagy ne kötelezd magad semmire hisz ez még nem biztos állás hisz csak helyettes vagy. Félttem hogy szép könyveid a surlolásban mind le kopott mert az Szegedig folyton dörgölödzködött, hogy ruháid is mind rosszul ért célhoz, írj már erről én nekem minél előbb és mindenről hogy folyt le a vizittelésed hol voltál? milyen benyomást tettek reád a kollegák hogy fogadtak ki legjobb hozzád és kit szeretsz te közölük? úgy szeretnék mindent tudni rólad hogy van beosztva napod mégysz e eleget a levegőre és nem e éjjelezel sokat hogy vigyázasz e egészségedre? írj nekem most ismét olyan szomorú napok következnek nekem ma küldök Miska bácsinak pénzt koszorura halottak napjára, úgy látszik ez idén ő nem készül Szekszárdra, kérdezősködik rólad tegnapi soraiban még nem tudja hol vagy ha irsz emlitsd meg az ő jószágát hogy így halottak napján mindig vesződik a mi drága sirunkkal, megirhatnád Szegeden lételeid Balog bácsinak is hisz ez illene minap is egy levele volt a kezemben hozzád intézve a melyben úgy kifejezte érdeklődését irányodban, – a Szitnyai Elek címe Bpest VIII. ker. József körut 23. sz. II. em. 11. sz. – Angyus írja hogy B. Dezső már egy hete hogy Pesten van és hogy sokat kérdezősködik rólad és valami ujság-

ban most a leány nevelésről irt ő. – Anna néni kérdezi hogy voltál e már Smidtéknél? írj e miatt is, – kedden volt a szürés künn voltunk a szőlőbe ott voltak a Dörnyeiék és Mirth Laciék, kevesebb a bor a tavalinál, Pistának is irhatnál hogy buzdítsd szép szóval a tanulásra, most meg nem akar zongorázni, nem is tudom mit csináljak vele?

Csokollak ezerszer édes Misim és csokolunk mindannyian írj mindenről

Írj hogy vagy pénzzel? Tudd meg hogy a fizetésedért kell e kérvényt beadni és hova.” (BABITS 1998:285–286.)

Babits, mint korábban idéztük, 1906. október 27-én jelenti büszkén Juhász Gyulának „hosszú modern drámája” elkészültét. Anyja levelére az ezt megelőző napon válaszol. Írásában hamar feltűnik a szűkös anyagi helyzete miatt érzett keserűség:

„Kedves Anyám

Épen irni akartam Neked, mikor a leveledet kaptam; és sietek válaszolni. Semmi nevezetes sem történt az elmúlt héten; az iskolai előadások folytak, kedden már meg lesz az októberi konferencia. A kollégáimat végig vizitelttem, meg a gimnáziumi igazgatót is; a viziteket már részben vissza is kaptam; de <a> csak az igazgatóm Homor talált otthon, aki tegnap a fiával volt nálam. Resteltem hogy még cigarettával sem tudtam őket megkínálni; <p> és fűtetlen volt a szobám, pedig most nagyon hideg idő jár, jelenleg is kegyetlenül fázik a kezem, amint ezt írom; meg a lábam. Bizony itt nem becsülnek meg annyira, mint Baján, és én nem is valami kellemesen érzem magamat közöttük.” (I. m. 286–287.)

A tanárkollégáiról készített részletes leírás után levelének végén újra pénztelenségét panaszolja: „Ami a pénzt illeti, elsején szükségem lesz 12 frtra a lakásért és 8-án még 26 frtra a kosztért, azonkívül már novemberben valószínűleg fűtenem is kell, fát venni; és mosatnom. A pénzemről még semmi hír. Kérlek küldj annyit, amennyiből gondolod, hogy kijövök számítva, hogy most semmim sincs. – De hogy elsején már itt legyen legalább 12 frt, mert restelem, ha nem fizethetek pontosan. Napjaim beosztása elég rossz, mert óráim többnyire d.u. vannak 3 tól 6 ig, amikor leglustább az ember. – Pistinek majd írok.

Kezeidet csókolja és mindenkit üdvözöl

«Ba» Misi

1906. okt. 26.” (I. m. 290.)

A levelezés a későbbiekben is hasonló hangnemben, az anya és fia közötti teljes értetlenség jegyében folytatódik (uo., 295–312; 255, 258, 262, 265,

269, 278, 281, 284). Az anya mit sem vesz észre abból a fia személyiségfejlődésében hirtelen bekövetkezett, alapvető változásból, amelyet a fiatalkori levelek sajtó alá rendezője, Zsoldos Sándor így jellemez: „Babits személyisége, érdeklődése, témái – főbb vonásaikban – már a kezdet kezdetén »kétszen vannak«, a továbbiakban csupán kibontja őket. Föltűnően korán válik »éretté« már iskolásként, alkatából és családi körülményeiből adódóan is. Tudatosan készül az irodalmi pályára. A versolvasás, -tanulás, -írás mellett már kisiskolásként lapot tervez indítani. Egyelőre a kapott minták hatására alkot (pl. Verne nyomán ír »regényt«). A minták alapján indulóból szinte egy csapásra lesz eredeti alkotó, ahogyan legtöbb pályatársából is a század elején. Az egyre magasabbra szárnyaló szellemű írónak addigi környezete egyre terhesebbé válik. Amennyire rászorul anyja gondoskodására, annyira menekül is előle, egyre nehezebben tud kommunikálni vele.” (I. m. 359.)

Nem csodálni való tehát, ha Babits a csaknem másfél évtizeddel később, 1920. október 23-án, a Centrál kávéházban, Szabó Lőrincnek tett vallomásaiban is „káros befolyásnak” minősíti anyja hatását: „Hogy én másfajta vagyok, az anyám káros befolyásának tulajdonítható. Mert amilyen rokon-szenves volt az apám, annyira nem tudtam kijönni az anyámmal. Ma sem igen tudok. Talán nincs igazam.

– Anyám rendkívül ideges asszony. Hisztériás, azt mondhatnám. Mindig is az volt, mindig betegeskedett, amikor ismertem. Koronkint vannak hónapjai, hogy ma is – öreg kora dacára – majd kicsattan az egészségtől, és úgy néz ki, hogy ha teljesen fehér haját elfödte, azt lehetett hinni, hogy fiatal lány. Piros arca van, és nagyon szép lány lehetett. Auróra a neve. Ez is az öregapám klaszikus műveltségének a nyoma; egy latin istennő nevére akarta keresztelni, de a pap nem akarta megkeresztelni, de végre találtak egy ilyen szentet. Hajnal-kának vagy Orornak – Aurore – hívják a testvérei ma is.” (BABITS 1997:61.)

Az önállóvá válás, a szülői háztól való elszakadás vágya és az ideggyengeséggel terhelt, értetlen anya nyomasztó hatása a másik egyfelvonásos drámának, *A literátornak* is alapvető élményanyagot szolgáltat majd.

Kiadástörténet

A Simóné házának mind kéziratával (OSZK Fond III/1869/42), mind gépiratával (OSZK Fond 145/323) rendelkezünk. Az utóbbi példányon látható, közvetlen bemutatásra utaló számtalan áthúzás, javítás, betoldás ráadásul a gépirat egy újabb, önálló változatának is tekinthető. Egy esetleges be-

mutató tényére utal az is, ahogyan a színikritikusság nyomán a dráma és a színház iránt Babitsban kialakult idegenségérzetet Juhász Gyula újabb biztató felszólításokkal igyekszik oldani. Nagyváradról küldött leveleiben nemcsak *A Holnap* antológia előkészületeiről tájékoztatja barátját, hanem a holnapos alkotók színházi bemutatkozása keretében felveti *A Simóné háza* váradi előadásának lehetőségét is. A dráma szövegének gondozói, Kelényi István és Téglás János egymással egybehangzóan feltételezik, hogy a gépirat keletkezésének dátuma ezért az utolsó lapon feltüntetett és nagy valószínűséggel a kézirat elkészültére utaló bejegyzéssel ellentétben nem 1906-ra, hanem 1908-ra tehető. Kelényi István a következőképpen érvel a dráma folyóiratbeli közlésekor közzétett tanulmányában: „A darab kéziratban és gépiratváltozatban (GV) maradt ránk, s a GV-on ez áll: 1906 nyarán Szekszárd B. Mihály. De a GV nem 1906-ban készült következtetésünk szerint, hanem két évvel később. Ugyanis az elején: a kézirat mottójának (»nagy baj a költőnek, ha megunta teremtetett jellemeit maga is...«) pesszimizmusát fölcserélte Babits egy öntudatos-hangzatos címre: »Irta Babits Mihály. A Holnap tagja«. Ezt csakis 1908-ban írhatta fölé, mert legkorábban csak 1908 áprilisában tudhatja meg Juhásztól, (aki csak 1908. február 14-én érkezik Nagyváradra!), hogy a nagyváradai fiatalok »modern magyar antológiát akarnak szerkeszteni, Adyval élén« (BJK 121. levél), s hogy rá is számítanak. *A Holnap* antológia pedig ezen év szeptemberében jelent meg! Tehát 1908-ban írhatta csak fölé, de miért tartotta fontosnak ezt éppen e drámánál emlegetni? Mert Juhász kéri tőle a darabot (BJK 134. levél) 1908-ban(!) novemberben keltezett levelében, hogy a nagyváradai Szigligeti Színházban *A Holnap égisze alatt*, Oláh Gábor egyfelvonásosával és az ő »szögedi idill«-jével, a Szép csöndesen-nel együtt kerüljön bemutatásra *A Simóné háza* is.” (KELÉNYI 1974:23.) Téglás János négy esztendővel később, a kötetbeli közreadás *Utószó*jában az elmondottakat az alábbiakkal egészíti ki: „A huszonhárom éves bajai gyakorló tanár első drámája még a barátok elismerését sem váltotta ki. Babits valószínűleg csak egyszer tett kísérletet a nyilvánosság előtti bemutatásra. Amikor Fogarason tanár, akkor – Juhász Gyula színházi szerzőként elért sikerei hatására – *A Holnap* városában szeretne drámaíróként bemutatkozni. A drámai kísérlet azonban nem került színpadra a nagyváradai Szigligeti Színházban. Ebből az időből (1908-ból) származhat a gépirat, mely fontosnak tartja megjegyezni, hogy a dráma szerzője *A Holnap* tagja. Talán a színpadi előadás reménye ösztönözte őt arra, hogy a gépiratban a szereplőknek több utasítást adjon mozgásukra, beszédstílusukra.” (TÉGLÁS 1978:170–172.)

A gépiratváltozat elkészülte után a színpadi bemutató olyannyira elérhető közelségbe kerül, hogy több helyi lap beszámol az előkészületekről, sőt az előadás tervezett időpontját is közli. 1908. december 25-én először a Nagyváradai Napló közöl ismertetést színházi rovatában, *Érdekes premie-
rek* címmel: „Január hónapban érdekes premierben részesül a publikum: Tegnap fogadott el Erdélyi Miklós színigazgató előadásra három egyfelvonásos színdarabot. Az egyik: Babits Mihálynak, a zseniális tehetségű poétának Simóné háza c. népszínműve. Babits Mihály most tűnt fel a Holnap révén óriási költői erejével, eredetiségével és bámulatos tudásával. Első színpadi munkája tehát kétségtelenül eredménye lesz az irodalomnak. A második Juhász Gyula A szanatóriumban c. bohózata. Az országos nevű poétának szintén ez az első darabja, amely színre kerül. Föltétlenül elsőrendű érdekességre számíthat a harmadik mű. Ez Marton Manó kedves kollegánk egyfelvonásos drámája: A gyerek. Marton Manó pompás stílusa, ötletessége és a zsurnalisztika lázas robotjában is előtörő szépírói vénája teljes erejében jelentkezik ebben a kis színpadi termékben. A három mű egy napon kerül színre Juhász Gyula konferálása kíséretében.” (Nagyváradai Napló, 1908. dec. 25. 17.)

A tervezett bemutatóról szóló további két rövid híradás egyazon napon, 1908. december 29-én jelenik meg, mindkettő a *Szegedi írók darabjai* címmel. Az első éppen Babits korábbi lapjában, a Szeged és Vidékében lát napvilágot: „Rövidesen két érdekes bemutató lesz a nagyváradai színházban. Mindkét darabot a Szeged és Vidéke neves munkatársai írták. Az egyiket Babits Mihály, címe Simóné háza, a másikat Juhász Gyula, címe Szanatórium. Úgy Babits színműve, mint Juhász bohózata egyfelvonásos, mindkettőnek január első felében lesz a bemutatója.” (Szeged és Vidéke, 1908. dec. 29. 6.) Az ugyancsak ekkor megjelent másik beharangozó írást a Szegedi Híradó közli: „Rövidesen két érdekes bemutató lesz a nagyváradai színházban. Mindkét darabot Szegeden fejlődött országos nevű írók írták. Az egyiket Babits Mihály, címe »Simóné háza«, a másikat Juhász Gyula, címe »Szanatórium«. Babits színműve is és Juhász Gyula bohózata is egyfelvonásos. Mindkettőnek január első felében lesz a bemutatója.” (Szegedi Híradó, 1908. dec. 29. 6.)

A bemutató időpontja és a tervezett program azonban többször módosul, a darab ősbemutatója végül is meghiúsul. „Hogy miért maradt ki Babits, mikor holnapos volt, nem tudjuk. 1909. január 27-én Juhász még azt írta neki, hogy drámáját a nagyváradai színház elfogadta, és februárban az övével együtt színre hozza. Sőt ő fogja rendezni, tette hozzá boldogan. Mégis,

január 28-án, egy nappal a levél megírása után, arról olvashatunk a Nagyváradban, *Színházi érdekességek* címmel, hogy Juhász, Marton Manó és Dutka Ákos darabjával töltik ki az estet. Címeiket nem közölték, a bemutató idejét sem. Babits nem neheztelt meg senkire, barátsága változatlanul jó maradt Juhász Gyulával, aki február 4-én a készülő antológiáról és az *Atalanta* váradi nagy sikeréről számolt be neki: »Eddig hatszor ment telt ház előtt«, az egyfelvonásos estről viszont egy szót sem ejtett. Sőt, következő, február 15-i levelében sem említi, jöllehet Babitsot érthetőleg ez érdekelhette elsősorban.» (F. DIÓSSZILÁGYI 1994:157.) A holnapos drámaestre végül 1909. március 21-én kerül sor, s azon már Juhász Gyula *Szép csöndesen* című „szögedi idilljét”, Mohácsi Jenő *Hamu* című egyfelvonásosát és Marton Manó *Nyílt pályán* című „izgalmas vasutas históriáját” játsszák. *A Simóné háza* színpadi bemutatója mind a mai napig várta magára.

Sem *A Simóné háza* kéziratának, sem gépiratának vagy gépiratainak szövege nem jelent meg Babits életében. Az irodalmi köztudat hosszú évtizedekig egyáltalán a mű létezéséről sem tudott. Felfedezésére a hetvenes évek legelején került sor. Szerencsés véletleneknek köszönhetően ekkor a Rádiószínház szerkesztőinek, Nyerges Andrásnak és Kelényi Istvánnak sikerült az elveszettnek hitt kézirat nyomára bukkanniuk. Az egyfelvonásos dráma ősbemutatója így végül, sajátos módon, hangjáték formában valósult meg, 1972. május 15-én 21 óra 11 perces kezdettel, 58 perc terjedelemben, a Kossuth rádióban. A darabot rádióra alkalmazta Kelényi István, zenéjét összeállította Belohorszky Károly, rendezte Lengyel György, dramaturg Nyerges András volt. Özvegy Simónét Somogyi Erzszi, Károlyt, a fiát Huszti Péter, Baka Palit, a hordárt Horváth Sándor, Annát, a lányát Margittai Ági, az Orvost Némethy Ferenc játszotta.

A Simóné háza szövege ilyen előzmények után, a kézirat első kiadásaként, az Alföld című folyóirat 1974. novemberi számában, Kelényi István ismertetőjével jelenik meg. Az ismertető előbb a pályakezdő Babits, Juhász Gyula és Kosztolányi drámaterveit tekinti át, majd az egyfelvonásos dráma keletkezéstörténetének rövid összefoglalásával folytatódik. Befejezésül a szövegközlés jelentőségét hangsúlyozza: „Mostanában merült föl két kutató vitájában (vö. Jelenkor 73/11. és 74/3. számai), hogy vajon »népi«, esetleg »népies« dráma-e *A Simóné háza* (Gál István); vagy »az író naturalista zsenéje Bródy modorában« (Rába György).² Gondolom, e szöveg-

² Az említett, egyébként a Babits-hagyaték sorsának és gondozásának szakmai kérdéseiről folytatott vita résztvevői egy-egy mondatban térnek ki a drámára. A két mondat így hangzik:

közlés bebizonyítja, hogy e műfaji skatulyázásnál fontosabb, hogy dokumentálja az ifjú Babits drámaírói kísérletező kedvét, jelzi korai társadalmi érzékenységet (figyeljük meg a szegényember lázadó, forradalmi hangját!), s közelebb hozza hozzánk, mint Kosztolányi is említi, Babits »talányos, ideges és mérges egyéniségét«. S meggyőző, hogy a baráti hármis drámaírói törekvései egymás kölcsönhatásában formálódtak.” (KELÉNYI 1974: 24.)

Az ismertető készítője s a drámaszöveg közreadója a szöveggondozás alapelveiről a következőket mondja: „Közlésünk alapjául a *kézirat* szolgál. De a kéziratban is javított Babits: kihúzott szavakat, vagy F betűkkel (foltozás?) jelezte a betoldásokat, esetleg külön nem jelölte, de közbeszúrt valamit. Folyamatosan iktattam be őket Babits jelzéseinek megfelelően, így a szöveg olvasása nem nehézkes, olvasata nem önkényes.” (KELÉNYI 1974:24.)

A dráma gépiratának első közlésére megint csak sajátos körülmények között kerül sor. 1978-ban a budapesti 54. számú Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola vállalkozik kiadására, a Nyomdaipari Szakközépiskola kiadványainak második darabjaként, díszes minikönyv formájában, „kézirat gyanánt, házi használatra, kereskedelmi forgalomba nem hozható vizsgamunkaként”. A kiadvány szerkesztője, Téglás János az *Utószó*ban maga foglalja össze a szöveggondozás legfontosabb szempontjait: „Ez a kiadás a teljes gépirat alapján készült, ezt azért fontos megjegyezni, mert később Babits sokat húzott drámájából. A helyesírás a kéziratot tükrözi: ennek alapján tettük ki, illetve nem tettük ki az írásjeleket, közöltük az egyes szavakat, kifejezéseket. A közszókból azonban a hangok időtartamát az új akadémiai helyesírás szerint jelöltük (pl. *ügy* – *úgy*; *nyomorult* – *nyomorult*; *épen* – *éppen*; *szégyelni* – *szégyellni*), csak a Guci nótájában szereplő *póztás* szó kivétel.” (TÉGLÁS 1978: 169–170.) A szerkesztő kiemeli a Rádiószínház szerepét is Babits első drámájának felfedezésében és hat esztendővel korábbi bemutatásában, s a rádiószínházi bemutató fogadtatása nyomán a mű első értelmezését is megadja: „Károly gyűlöli az anyai házat, mely a boldogságot jelentő társadalmi feljebbjutásban akadályozza őt. Ravasz és gonosz tervet forral, a hozomány megszerzése érdekében közvetve felgyűjtja a családi házat. Olyan bűn útjára lép, melyet maga is megbán: az anyai

[Babits] „Pályája kezdetéről maradt fenn a »Simóné háza« c. népies drámája, ezt a közelmúltban a rádió előadta némi átdolgozással, nyomtatásban azonban sosem jelent még meg” (GÁL István: A Babits-hagyaték. *Jelenkor*, 1973/11. 1001); „A *Simóné háza* pedig nem »népi dráma«, hanem, ahogy arról a rádióban is meggyőződhattunk, az író naturalista zsenije Bródy módorában” (RÁBA György: Babits öröksége és hagyatéka. *Jelenkor*, 1974/3. 256).

gyöngédség felvillanása hatására meginog, visszacsinálna mindent, de a tette önmaga képtelen, csak mások révén tudna érvényesülni. A lélek rezdülései, viharai fontosabbak az alakjában, mint a cselekedetek. A lelkiismeret-furdalás tragikus hőst érlel, de a tehetetlenség tragikomikussá teszi erkölcsi, önmarcangoló bukását. Az életszerű, falusi-kisvárosi környezetből kilépő szereplők is (Baka Pali, Guci) Babits jellemábrázoló erejét sejtetik. A dráma cselekményvezetése még a gyakorlatlanságról árulkodik; a kelletténél többet sejtető célozgatások a bekövetkezendő tragikus eseményről. A túlságos előkészítés megfoszt a meglepetés izgalmától. A tragédia sötét indulatait az erőteljes drámai nyelv érzékelteti. A tragikus kitöréseket kísérő szaggatott előadás a balladák komor világára emlékeztet. Talán nem is véletlen a hasonlóság: a falusi tragédia születésének évében Arany balladáit fordítja angolra Babits. A Simóné házában az 1927-ben keletkezett *Halálffai* című regény élmény- és indulatvilágának első megjelenését is fel lehet fedezni. Sátorczy Imre kitörése az életformát, a tragédiában ábrázoltakat is megkérdőjelezi, elutasítja: »Dehát milyen életet folytattok ti? Hol itt a kultúra? Hol itt a magasabb eszme, vagy ideál? Meg lehet-e élni ebben a levegőben?« (I. m. 178.)

A kötet, a szűk körű megjelenés ellenére, sajtóvisszhangot kelt. A Tolna megyei Népújság például rövid egymásutánban kétszer is beszámol róla. A lap először Gál István ismertetését adja közre, 1978. május 21-i számában, melynek végső megállapítása, hogy „a nyomdaipari szakközépiskola helyesen tette, hogy kiadta Babits első drámáját, mert így a dráma és a színház iránti érdeklődését fiatal korától nyomon követhetjük” (GÁL 1978: 10). Az újság alig másfél hónap elteltével, Csányi László tollából újabb ismertetést tesz közzé a kötet megjelenéséről, s szintén úgy értékeli, hogy „Téglás János két jelentős kiadvánnyal gazdagította a Babits-irodalmat, ugyanakkor a könyvgyűjtőknek is kedvében járt, mert mindkét kiadvány kiállítása művészi, egyaránt bizonyítva nyomdaiparunk színvonalát és a Ságvári Endre szakiskola tanulóinak magas képzettségét” (CSÁNYI 1978: 10). Az Új Forrás 1978. szeptemberi számában pedig Bodri Ferenc, az előzmények ismertetése után, szintén úgy foglal állást, hogy „a dráma kiadása mindenképpen hasznos, nemcsak »Emlékezésül az együtt töltött tanulóévekre 1974–1978«, az iskola tanárai és diákjai előtt, de az irodalomtörténet számára is. A könyvnek és a műnek helye van Babits oeuvre-jében: jelzi az indítékokat. Egy osztály és egy szellem pusztulását, amelynek Babits és Móricz egyaránt krónikása lett. A nyomdásztanulókat és tanáraikat, a munkát lehetővé tevő Athenaeum Nyomdát köszönet illeti.” (BODRI 1978: 115.)

Az egyfelvonásos dráma újabb kiadására a Színjátszók kiskönyvtára sorozat 230. darabjaként kerül sor, fülszövegén a következő indokolással: „*A Simóné háza* Babits Mihály írói hagyatékából került elő. A strindbergi naturalizmus legizgalmasabb jegyeit felvonultató ifjúkori kísérlet mindekelőtt a hagyományos színjátszás híveinek ígér rangos feladatot.” A drámát tartalmazó írógépelt, stencilezett formájú kis füzet évszám nélkül lát napvilágot, de az *Utószó* szerzőjének, Nyerges Andrásnak a szavai alapján feltételezhető, hogy a kiadás az 1980-as évek elején történik. A kiadvány a dráma teljes, húzásoktól mentes gépiratának ismételt megjelentetése. Szövegközlésében is az eredeti gépiratot követi; még a hosszú hangot jelölő *i, u, ü* betűket sem írja át a mai köznyelvi helyesírás szerinti *í, ú, ü* betűkre. Az *Utószó* készítője az újbóli megjelenés alkalmát ragadja meg arra is, hogy Babits első drámakísérletének dramatizálásakor szerzett tapasztalatait összegezze: „Az egykori rádiós előadás annyit mindenesetre bizonyított, hogy a Babits-mű több muzeális értékű irodalmi relikviánál. Mégis, hogy élő színpadon megállja-e a helyét *A Simóné háza*, csak akkor dölhet el, ha valaki végre megkísérli igazából színre vinni. Úgy tűnik fel, ehhez elengedhetetlenül szükséges, hogy ne formális tisztelettel közelítsünk a darabhoz, hanem a lényegét próbáljuk kiemelni, megmenteni. »Megmenteni« – mert nem vitás, hogy Babits járatlan volt a színpadi hatásokban, dramaturgiai fogásait a századelő divatos íróitól leste el, (főképp Strindberg hatása érződik erősen), s amit jól tudott, azt is ösztönösen tudta, de kipróbálni, gyakorlatban lemérni, csiszolni és alakítani – ehhez nem volt módja, hiszen a mű nemhogy színháznak nem kellett, de a csalódott szerző még nyomtatásban sem tette közzé.

Amit Babits nem gyomlált – mert fenti okok miatt nem is gyomláthatott – ki művéből, azt bátran elvégezheti a mai rendező, dramaturg. (A rádiószínházi bemutató is erőteljes húzásokkal, apróbb módosításokkal élt.) A szereplők – századfordulós sajátosság ez, kétségkívül – túl sokat beszélnek, szinte agyonfecsegik szituációikat, a túlzásig magyarázzák önmagukat, s mindezt főképp monológokban teszik – miközben a színen »felejtett« másik szereplőnek nincs mit kezdenie magával. Dramaturgiai okokból látszik elkerülhetetlennek a húzás, amikor Károly újra meg újra hangsúlyozza, hogy a ház »biztosítva van« – a befejezés feszültségét, »csattanóját« szünteti meg ez a túlzásba vitt előkészítés. A szöveg egyébként is világos utalást kínál arra nézve, hogyan váltható át a verbalitás színpadi akcióvá: a ház falán tábla jelzi a biztosítás meglétét, ennek felfedezése hangsúlyos színpadi pillanat, (de csak pillanat!) lehet. Károly alakjának kulcsát a doktorral

folytatott párbeszédének elszólásaiban, kifakadásaiban kereshetjük – a befejező rész önmarcangolását, önvádját, úgy vélem, nem tanácsos elhinnünk. Problémát okozhat a két népi figura, Baka Pali és Guci cigány alakja. Könnyű itt elcsúszni a népszínmű-stílus irányába, de ennek elejét vehetjük, ha sikerül tudatosítanunk a hordár alakítójában, hogy még nótázásait is keserű indulat fűti át – ne lásson tehát ügyesen kiaknázható »ziccert« a részegség megjelenítésében. A mű inkább a naturalizmushoz, mint a költőiséghez áll közel, ezért a stilizálás, kortalanná emelés alighanem reménytelen próbálkozás volna; érdemesebb erőfeszítéseinket arra fordítani, hogy megőrizzük a cselekmény, a figurák realitását. Végso soron *A Simóné háza* – kordokumentum, egy mentalitás rajza, amely – ha a maga konkrét valóságában tesszük közzemlére – még emlékeztethet is egy mai életfelfogásra, magatartásra. Ez az aktuális töltés azonban nem erőltethető – legfeljebb a mértéktartó, pontos, visszafogott játékmódor végeredményeként gondolkozhat el a néző azon, vajon manapság, merőben más körülmények között, nem találkozunk-e olyan emberekkel, akik szívük mélyén hasonlóan Simónéra és fiára.” (NYERGES é. n.:28.)

Végezetül a dráma szövegének szélesebb körű közreadására 1987-ben kerülhet sor. Ekkor a Szépirodalmi Könyvkiadó, a *Babits Mihály művei* sorozat darabjaként, egy kötetben adja ki Babits novelláit és „színjátékait”. Az utóbbiak között *A Simóné háza* mellett *A második Ének* és *A literátor* szerepel. A kiadásban ez esetben is a szöveggondozó, ezúttal Beliané Sándor Anna foglalja össze a közreadással kapcsolatos tudnivalókat: „OSZK Kézirattár. A dráma gépiratban és autográf változatban maradt fönn. Az autográf változatot kiadta Kelényi István az *Alföldben* (1974). A gépirat teljes szövege Téglás János szerkesztésében jelent meg (1978). Kötetünkben a Babits által javított, meghúzott gépiratváltozatot közöljük.” (BABITS 1987:656.) A gépirat meghúzott változatának közzétételével a műnek szinte egy újabb „első kiadása” valósul meg, hiszen a szövegközlésben következetesen érvényesülnek a gépiratban, a tervezett színpadi bemutató meghíúsulását követően végrehajtott, tekintélyes mérvű változtatások. A húzások következtében jelentősen módosul a kézirat, a teljes gépirat, illetve az eddigi kiadások alapján megismert drámaszöveg. A gépirat 1157 sorának csaknem a felében, pontosan 413 sorban következik be részben vagy egészen szövegelhagyás.

*

„Igazán csak az eleven, ami nem létezik. A »legérdekesebb könyv« mindig az, ami még nincsen megírva – nincs egészen megírva, s talán sohasem

lesz. Nem az a papírtömeg izgat, ami már szép rendben hever itt mellett, látszólag készen, befejezve, s csak a nyomdát várja. Az a másik mű izgat, amelyet elképzelésemben látok, s amellyel ez még nem azonos; még távolról sem azonos, s talán sohasem lesz. Ez az, amivel semmiféle létező könyv érdekessége nem tud versenyezni. Néha hetekig, hónapokig nem olvasok semmit: egy nem létező könyv tart lekötve. *Nem létező* – szeretném megértetni magamat –, ez nem egészen pontos kifejezés. Ahogy egy könyv, amit nem olvastam még végig, azért nem kevésbé *létezik*, és létezik akkor is, ha sohasem is fogom végigolvasni: úgy van talán avval a könyvvel is, ami nincs még egészen megírva. Ha nem léteznék, ha most teremteném, akkor azt írhatnám bele, amit akarok, szeszély szerint. De szó sincs róla, hogy azt írhatnám. Minden szó, mely művembe illik; s amelynek ott helyet kell foglalnia, már eleve meg van határozva; s ha nem azt a szót találom leírni, amelynek az illető helyen állnia kell, azonnal érzem, hogy ez csak pótlék, hogy ez csak ideiglenesen állhat meg, mert *a valódi szó most nem jut eszembe*. Amint eszembe jut, rögtön ráismerek: *ez az!*” – írja Babits a *Könyvről könyvre* lapjain *A legérdekesebb könyvről* (BABITS 1978 2:59–60). Babits első drámáját, *A Simóné házát* – a keletkezés- és kiadástörténet, az életrajzi vonatkozások és a fogadtatás szűk körű tényeinek áttekintése után – olyan „legérdekesebb könyvnek” tarthatjuk, amelynek éppen az a legfőbb jellemzője, hogy „nincs egészen megírva”.

Az egyfelvonásosnak három, a szerzőtől származó változatával rendelkezünk: a kézirattal, valamint ugyanazon a példányon egy teljes és egy meghúzott gépirati szövegvariánssal. A drámának ugyancsak három, a szerző halálát követően megjelentetett nyomtatott változata áll rendelkezésünkre. Mindhárom az érvényben lévő akadémiai helyesírási szabályzatnak megfelelő írásmóddal közli Babits szövegét. Az egyik változat a kézirat alapján készült (az 1974-es Alföld-beli szövegközlés), a másik a teljes gépirat szerint (az 1978-as nyomdaipari szakközépiskolai vizsgamunka és az évszám nélküli kiskönyvtárbeli közreadás), míg a harmadik a meghúzott gépiratot veszi alapul (az 1987-es Babits összkiadás részeként megjelentetett változat). Nem rendelkezünk viszont a talán leglényegesebbel: a szerző végső szándékának megfelelő, általa még életében véglegesített, utolsó autorizált szöveggel, az ultima manussal, s főként nem – megjelenés hiányában – a jóváhagyott utolsó kiadással, az ultima editióval.³

³ Vö. STOLL Béla: *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*. Bp., Tankönyvkiadó, 1987; PÉTER László: *Magyar írók, költők textológiai nézetei*. Szeged, JATE, 1995;

A Simóné háza esetében különösen megnő a kéziratnak, a gépiratnak és a szerző halálát követően megjelentetett kiadásoknak, az azokban megmutatkozó írásképbeli eltéréseknek a jelentősége. Az egyetlennek, véglegesnek és hitelesnek tekinthető szöveg rögzítése helyett a szöveg módosulási, formálódási folyamatára tevődik át a hangsúly. Vele kapcsolatosan nagy valószínűséggel haszonnal alkalmazható az a Babits-filológiában, a klasszikus szöveggondozói felfogás mellett újabban meghonosodni látszó, francia szöveggenetika vagy genetikus kritika elmélete és szövegkezelési módszere. „A »génétique textuelle« – írja Kelevéz Ágnes, a módszer egyik legfőbb hazai képviselője – megkérdőjelezi a végleges, befejezett szöveg fogalmát. Nem tesz hierarchikus különbséget annak különböző stádiumai között, hanem magát a keletkezés, a változás *folyamatát* vizsgálja és azt igyekszik bemutatni. A hetvenes évektől kezdve egyre szélesebb körben hódít. [...] a genetikus kritika képviselői vizsgálataikban előnyben részesítik a teremtést a teremtménnyel, az írást (écriture) a leírttal (écrit), a szöveg születését a végleges szöveggel szemben; választásukban a sokat helyezik az egy fölé, a lehetségest a végleges fölé, a dinamikuszt a statikus fölé, a születést a struktúra fölé. A genetikusok a szöveg *szükségszerű* aspektusának rovására, melyet a hagyományos textológia lényegében finalista felfogása teljes mértékben elismert, annak *lehetséges* aspektusára helyezték a hangsúlyt. Általánosságban elmondható, hogy a genetikus szövegkiadásokban ennek megfelelően a publikált szöveg maga is teremtő folyamat, amely magába olvasztja saját elő- és utótörténetét. Ennek jegyében a művek keletkezésének összes lehetséges állomása fontossá válik a sajtó alá rendező számára, a jegyzetektől kezdve a naplón át a vázlatokig. Ezek összessége az előszöveg, az »avant-texte«. Sőt a »megírás« csak része a szöveg fejlődésének, hiszen a mű a publikációk során is változik, vagyis a szövegek tovább élnek megjelenésük után is. A nyomtatott művek különböző változatai együtt alkotják az utószöveget: »après-texte«. A genetikus kritika egyik központi gondolata, hogy az *előszöveg*, a *szöveg* és az *utószöveg* három állapotának szerves összességében kell vizsgálni, elemezni és – ha van rá mód – közreadni az irodalmi művet.” (KELEVÉZ 1989:9–10.) A genetikus kritika vagy szöveggenetika elmélete és gyakorlata, úgy tűnik, az olyan lezáratlan, befejezetlen, „nem egészen megírt” művek esetében különösen haszonnal érvényesíthető, mint amilyen Babits fiatalkori drámakísérlete, *A Simóné háza*.

(Alap)szövegének – ultima manus vagy ultima editio hiányában – a gépirat javított, meghúzott példánya, *előszövegének* a kézirat, *utószövegének* a költő halála után megjelentetett kiadások tekinthetők. Babits korai drámája jellemzően az az alkotás, amelyről joggal mondható, hogy esetében „a műhöz vezető út tehát mű-rangra emelkedik” (Tóth 1998:227).

Fogadtatástörténet

A fiataalkori drámakísérlet befogadástörténete voltaképpen az egyes kiadásokhoz csatolt és korábban idézett utószók egy-egy megállapítására szorítkozik. Pedig a Babitsban ekkortájt formálódó drámaeszménnyel való összevetés ennél azért árnyaltabb értelmezésre is lehetőséget teremt. Az egyfelvonásos ebből a szempontból is különlegesnek mondható. Mintegy megköveteli, hogy legalább utólag – a teljes babitsi drámírói pálya ismeretében – igyekezzünk pótolni a hiányzó recepciótörténeti eredményeket.

Mindenekelőtt megállapítható, hogy az egyfelvonásos társadalmi és lélektani, objektív és szubjektív, drámai és lírai jegyeket egyaránt magán visel. A különmemű jegyek egyesítésére, mint majd a későbbi próbálkozásokban is, elsősorban költői eszközök szolgálnak. Közülük is a legszembetűnőbb a középponti szimbólum alkalmazása, és annak már a mű címében történő megnevezése – jelen esetben a határozott névelővel nyomatékosított helymegjelölés: *A Simóné háza*. A ház, amelynek megszerzése érdekében – elhibázott élete megmentésének utolsó lehetőségeként – a Pesten kallódó ifjú hazalátogat, s amelyet a gazda, az özvegyasszony – mint önazonossága maradékának végső biztosítékát – foggal-körömmel védelmez. A ház kapcsán, a társadalmi drámák szabályainak megfelelően, a szociális elégedetlenség megannyi indulata tör felszínre. A tékozló fiú szemében a ház a szegénységből való kiemelkedés egyedüli akadály: „Ezt a házat féltik úgy? szeretik úgy? erre büszkék? erre? ezt nem engedik eladni? – Hol a parkett? Hol a villanyvilágítás? Park? Szőnyegek? – Milyen más világ! És én itt vénüljek meg! Itt. *Oda* csak ablakon át nézzek!” Az anya számára egyszerűen az életben maradást jelenti: „A házam! Egyetlen vagyonom, örömöm, reményem, mindenem! Szegényt az ág is húzza. A házam! A ház, ahol az uram meghalt – a fiam született! Az egész világ az én ellenségem. Én vagyok a leg- a legszerencsétlenebb a világon! A házam! házam!” Pali is, a részeges hordár, akinek a lányát a gazdaasszony magához veszi, elkeseredettsége minden dühét a házra és annak tulajdonosára vetíti: „Uraknak minden sza-

bad. Szegény ember kutya. Ezt megkeserüli. Égni fog a háza, ha felakasztanak is.” Anna, a szolgáló meg apja egyetlen biztatására, mérlegelés nélkül lángra lobbantja a szállását és munkáját adó házat.

A társadalmi ellentétek és feszültségek érzékeltetése csak a felszín; a dráma íróját a szimbólum minél több oldalú megalapozása vezérli. A választott műfaj kínálta lehetőségek kiaknázása – aktuális, érdekes és szociális érzékenységre számot tartó kérdések, illetve történet bemutatása – műhelymunkája során csak a kiindulópont. Ennél, láthatóan, sokkal fontosabb a számára az a lélektani folyamat, amelynek végeredményeként e szimbólum „körül” az elkeseredett és mindaddig elfojtott indulatok feltörhetnek. Célja már itt egy olyan jelképes és végletes szituáció kialakítása, amelybe azután belehelyezheti a maga lélek- vagy sorstípusait, s az így létrehozott, szinte laboratóriumi körülmények között figyelheti és jelenítheti meg azok különös lelki rezdüléseit. Nincs tekintettel semmiféle színpadi elvárásra vagy konvencióra. Nem törődik azzal, hogy a századelőn nem akadhat olyan színház, amelyik egy egyfelvonásos kedvéért vállalkozna egy egész tűzoltó csapat mozgósítására, színtársulat, amelynek tagjai vállalnák, hogy csupán a befejezéskor és egy-két szavas megszólalás erejéig kapjanak játéklehetőséget. Nincs az a rendező, aki örömmel fogadná azt a szerzői elképzelést, hogy az érzések és szenvedélyek fokozódását a szél süvítésének, felhők és füsttömegek kavargásának erősödése, a felcsapó lángok, a tűz folyamatos pattogása, sötétség és fény váltakozása fejezze ki, vagy aki az alábbi, csak költőtől származható instrukció maradéktalan teljesítésén fáradozna: „A szín mind jobban elsötétedik, a szél már hallhatóan dúdol, a faágak hajlonganak, a kert üveggömbjei barna fényűek, a sötét violaszínű ég alól szinte impozánsan villog el a Simóné háza.” Mint ahogy közönséget sem találhatni, amely a színháztól az olyan utasítás betűhű megtartását igényelné, mint például: „A szünet sokáig tart, úgyhogy a néző már nyugtalanul és feszélyezve érzi magát.”

A társadalmi drámának szimbolikus lélekdrámához közelítését szerkezetileg a jelenetek számának és funkciójának megkettőzése teszi lehetővé. Már az előkészítés is két oldalról – Simóné és Anna, illetve Károly és Pali párbeszédével – történik, hogy azonnal kiderüljön a kettős, egymással ellentétes szándék. Anya és fiú „nagyjelenetében” azután a kétfajta törekvés látványosan össze is csap, de ennek a jelenetnek is – az Orvos színre lépésével – rögtön következik a párdarabja. Orvos szerepeltetésére azért van szükség a konstruált szituáció- és alakteremtés jegyében, hogy a megelőző történések családi és társadalmi jellege mindinkább pszichológiai, sőt pato-

lógias vonatkozásokat nyerjen. Az Orvos tájékoztató információja Simóné ideggyöngeségéről, gyakori idegrohamairól és diagnózisa Károly öröklött türelmetlenségéről és idegességéről nem újdonságértékével hat, hanem a lélektani folyamat elmélyítését szolgálja. A folyamatot egyébként a fiú viszafofogott tapogatózásai indítják el. Anyja „szép”, „igazán szép tiszta” házat dicséri, majd szagatott, „éppen azért iparkodtam”, „éppen azt akartam közölni” bevezetésű és rendre félbemaradó, bátortalan mondatokkal igyekszik kérését előadni, hogy végül szinte parancsolóan kibökje: „Adja el a házat.” A beszélgetésben és a jelenetben ekkor „szünet” következik, hogy a tervre az anya részéről rövidesen hasonlóan kategorikus elutasítás érkezzon: „De, Károly, hisz ez lehetetlen!” Ezen a ponton a szereplők és az olvasó számára is egyértelművé válik: itt valóban „a” ház a tét, aminek a birtoklása viszont csak a másik személyiségének, életlehetőségeinek a felszámolása árán biztosítható. Az érintettektől, illetve a szerzői instrukciók formájában továbbra is érkező „delejes hatások” a mind elkerülhetetlenebb tragédia közeledését sejtetik. Simóné megbántódik, sírni kezd, Károly már „rossz régi házról”, „asszonyi szeszélyről” beszél, s a kettejük viszonyában támadt zavart a ház frissen meszelt falának durva bepiszkolódása is jelzi: „Ebben a pillanatban a kapu fölött az utcáról egy sárpamat zúdul be a szűz fehér falra, és ott szétzúzódik, nagy fekete foltot hagyva maga után.” A párbeszéd kölcsönös vádaskodással zárul, amit szavakban és tettekben egyaránt megnyilvánuló, burkolt és nyílt cselekményesség kísér. A két féltől származó, ellentétes hatások a ház védelmére, illetőleg – a dráma folyamán először – a háznak belülről történő szándékos megsértésére irányulnak:

„SIMÓNÉ *szoknyájával töröli a sárfoltot a falról.* Szegény, szegény házam! – Mindenki téged bánt! Észrevettek, milyen kedves vagy nekem, és most mind rád törnek!

KÁROLY. Most is csak a házat dédelgeti! – Hogy a mennydörgös mennykű csapna már bele abba a nyomorult házába! *Ököllel kitöri az egyik ablakot.*”

Az Orvossal folytatott említett beszélgetés során Károlyban a tehetetlen dühnek ez az érzete mind jobban elhatalmasodik. A házát már nem csupán nyomorultnak nevezi, de mint gyűlölete tárgyát, mint „kórházát”, „börtönét”, „kínai falát”, „siralomházát” emlegeti. Ezzel párhuzamosan, a tudatát fokozatosan hatalmába kerítő monomániával ismétleti a ház biztosításá-

nak tényét, míg nem a tűzokozás, illetve az annak nyomán remélt kártérítés vágya végső elhatározással izmosodik benne. Az ezután következő újabb – Károly és Pali, illetőleg Pali és Anna közötti – jelenetpár már ennek a tervnek egy más természetű rögeszmére – az elnyomottak, a nincstelenek ösztönös lázadására – építő megszervezése. A lezárás a külső eseménysor és a belső, tudati folyamat ugyancsak kettős és immáron azonos értékelése. „Egzaltált bolondok vagyunk valamennyien!” – ismeri el Károly, s ezt a színre érkező járásbíró csak megerősíteni tudja: „Bolond a fia is, mint az anyja.” A dráma utolsó, csaknem szó szerint megegyező két sora pedig – a tűzoltó főparancsnok utasítása és az Orvos azt kísérő reflexiója, a kétféle „tűzoltásra” való utalás – önmagában is hű kifejezője a mindvégig tapasztalt alkotói törekvésnek: a társadalmi dráma realitása és a lélekdráma szimbolikussága ötvözésének:

„MAJOR. Oltsátok! – Vízet!

ORVOS *gondolkodva*. Vízet! Több hideg vizet!”

A két, egymással természeténél fogva össze nem illő drámai szemlélet- és beszédmód ötvözésével, az eredményt látva, a szerző sem lehetett teljességgel elégedett. Erről kézirata tetejére jegyzett személyes ítélete árulkodik is: „nagy baj a költőnek, ha megunta teremtett jellemeit maga is...” Próbálkozása feltétlen érdemének könyvelheti el – 1906. október 27-i, Szegedről küldött levelének öntudatos kijelentése a bizonyosság rá – a társadalmi dráma hagyományos eszköztárának lírai-lélektani elemekkel történő gazdagítását: „Én legalább írtam egy hosszú modern drámát, amelyben végig egyetlen mondat sincs befejezve s a rhapsodikus urak és hölgyek csupa csonka sentenciákban jajgatnak!” Művével szembeni elégedetlensége mindazonáltal joggal fakadhat annak felismeréséből, hogy minden igyekezet ellenére története és alakjai túlzottan reálisak-naturálisak maradtak. A formálódó drámaeszménynek egyelőre csak részlegesen sikerült megfelelnie. A konkrét helyhez és személyekhez kötődő, nagyon is valóságos falusi életkép és annak közege nem bizonyult alkalmasnak az emberi sors, a lélek egész folyama egyetlen pontban, képként való megjelenítésére. A kisszerű, hétköznapi figurák, célkitűzések, motivációk túlságosan súlytalanok ahhoz, hogy olyan, az elképzeléshez igazodó lélek- és sorstípusokká váljanak, akiken keresztül a modern ember saját lelkét és líráját megszólaltathatja. Kapcsolatukban, viszonyuk változásaiban a külső, aktuális eseménysor szerepe, a tendenciózus-szociális jelleg mindvégig érezhető, s nehezen engedi a lélek mélyén

zajló lökés- és érintésszerű delejes áramok, oly fontosnak gondolt érvényesülését. Mindezekből következően az eszményi, a belső vagy bensősült drámai forma megteremtése, a finom, láthatatlan, megfoghatatlan dolgok költői, szimbolikus ábrázolása csak részleteiben valósulhat meg. A választott téma és műfaj ellenáll az eredendően lírai és lélektani közelítésnek.

LAODAMEIA

Keletkezéstörténet

A *Laodameia* keletkezésére vonatkozóan Babitsól magától elég részletes visszaemlékezés áll a rendelkezésünkre. Barátjának, Szilasi Vilmosnak aján-dékozott versköteteibe 1916 folyamán saját maga jegyezte be, illetve dik-tálta le addig megjelent verseinek, így többek között a Fogarason íródott műveinek keletkezési idejét és körülményeit. A *Laodameia* esetében a vi-lágirodalmi források megjelölésére is részletesen kitért: „Fogaras 1910. tavasz. Pár nap. Mezőn sétálva, és szobában. Éjjel is. Első gondolata öt-letszerű, Protesilaos című versemből, amelynek gondolatát Lukianos pár sora adta. Az első jelenet azonnal megvolt, s még az este meg is mutattam. Swinburne Atalantája a karénekekre hatással volt. Homéros összes idevágó helye. Catullus, Sappho, Horatius, Aischylos.” (OSzK Fond III/2301; a Szi-lasi-kötet bejegyzéseiről részletesebben: KELEVÉZ 1998:111–120; a szöveg közölve: ItK, 1994/5–6.)

A Babits-versek, illetve kötetek kritikai kiadásának sajtó alá rendezője, Kelevéz Ágnes a mű keletkezési idejét és megjelenésének körülményeit átfogó tanulmányában tovább pontosítja: „Bár a költő visszaemlékezése néha pontatlan az évszámok tekintetében, ebben az esetben az általa meg-adott dátumot, 1910 tavaszát, több más adat is megerősíti. Egyrészt ez a dátum összhangban van Babits Fogarason vezetett versesfüzetének felté-telezett keletkezési rendjével. A szakirodalom által *Angyalos* könyvnek ne-vezett kéziratgyűttes három fiataalkori, különböző időben készült és utólag egybekötött versesfüzetből áll. Babits e kötet harmadik füzetét, melyben a *Laodameia* kézírata is található, 1909 őszén kezdte el vezetni. Eleinte a füzet első oldalaira valamivel korábban keletkezett verseit másolta és ragasztotta egymás mellé, majd folyamatosan ide jegyezte le Fogarason keletkezett ver-seit. Az 1910 elején és tavaszán készült költemények kézíratai (a 99. fő-liótól a 128. fölióig) szinte egy lírai napló folyamatosságával olvashatók. A 99. fölió verzójától a 102. fölió verzójáig azoknak a verseknek a kézírata található, amelyeket Babits 1910. február végén, a Royal Szállóban tar-tott Nyugat-matinén oly nagy sikerrel olvasott föl: *Csipkerózsa*; *Két nővér*;

Óda a szépségről; A Danaidák; Klasszikus álmok. Ő maga *A Danaidák* című vers kapcsán a Szilasi-kötetben egy év tévedéssel határozza meg a versek születését: „Fogarás 1909. Szobában, a Nyugat-matiné számára. – Ugyanaz nap a *Két nővér* címűt. Márc.” (*ItK*, 1994/5–6. 754–755.) Majdnem egy évtizeddel később hasonlóan emlékezik vissza Szabó Lőrincnek, mikor a *Csipkerózsa* kapcsán e versei keletkezéséről vall neki: „Fogarason írtam egy este, szobában, akkor, amikor felolvasást kellett tartanom a Nyugat-estén, s ez volt az első felolvasásom. Azok számára csináltam a *Danaidákat*, a *Két nővért*, ezt a *Csipkerózsát* és *A sorshoz* címűt és a *Klasszikus álmokat*.” (GÁL István: Babits egyes verseinek keletkezéséről. *It*, 1975/2. 457–458.)

A Babits által megnevezett 1909-es dátummal szemben a sajtóközleményekből egyértelműen megállapítható, hogy az estet nem 1909 elején, hanem 1910. február 23-án tartották. Már 1910. február elején előzetes hírverő cikkek jelennek meg budapesti lapokban is (*Budapest*, 1910. febr. 10. 13; *Magyar Hírlap*, 1910. febr. 12. 11.), a Fogarás és Vidékében Babits kollégája, Halmy Gyula pedig szinte percről percre tudósít az eseményekről. Február 20-án megírja, hogy Babits előző nap, szombaton Budapestre utazott, hogy részt vegyen a Nyugat felolvasó estélyén (*Fogarás és Vidéke*, 1910. febr. 20. 8.), a következő számban, 27-én pedig lelkesen beszámol arról, hogy „frenetikus tapssal” fogadták a Royal Szálló dísztermében a *Klasszikus álmok*, a *Két nővér*; a *Csipkerózsa* és a *Lent a csöndes alvilágban* [*A Danaidák*] című versek felolvasását (*Fogarás és Vidéke*, 1910. febr. 27. 9). A versek az estet követően azonnal, március 1-jén meg is jelennek a Nyugatban (*Klasszikus álmok; Két nővér; Csipkerózsa; A sorshoz; A Danaidák. Nyugat*, 1910. I. márc. 1., 5). Tehát minden kétséget kizáróan nem (mint Babits hitte) 1909 elején, hanem 1910 elején született híres görögös verseinek jelentős része.

Az *Angyalos* könyvben, a Budapesten felolvasott versek után pár lappal, a 106. fólió rektóján következik a *Protesilaos* című vers kézírata, melyről tudjuk, hogy a *Laodameia* alapötletét adta, s mely minden bizonnyal a Nyugat-est után, feltehetőleg márciusban született. A síron túl is élő szerelem motívuma e versben szerepel először: „Nem lesz nékem Láodamejám, nem vár engem senki már”. A *Protesilaos* csak néhány hónappal a keletkezés után a Renaissance-ban jelenik meg: 1910. június 10-én. E vers kéziratát az *Angyalos* könyvben követi a *Szimbólumok* című versfüzér néhány darabja, majd az *Örök dolgok közé legyen híred beszólt* s az *O lyric love* című versek. E két utóbbi költemény, bár feltehetőleg valamivel későbbi keletkezésű, mint a *Protesilaos*, mégis mindkettő korábban, már április kö-

zépén napvilágot lát a Nyugatban (1910. I. ápr. 16. 8, 508–509). Vagyis a két szerelmes verset feltehetőleg még márciusban, vagy április legelején adta postára Babits, tehát február vége és április eleje között már befejezte őket. Ezek elkészülte után foghatott bele a *Laodameia* megírásába, talán áprilisban, s bár úgy emlékszik, hogy az „első jelenet azonnal megvolt, s még az este meg is mutattam”, mégis a mű befejezése s letisztázása akár május közepéig, végéig is elhúzódhatott. Ezeket az időhatárokat támasztja alá Babits emlékezete is, mikor a keletkezés idejéül 1910 tavaszát jelöli meg. Ebben az esetben az *Angyalos könyv* kézírata és a Szilasinak tett valomás tartalma megerősíti egymást.

A kéziratokon kívül Babitsnak a Nyugat szerkesztőségéhez szóló üzenete is segíti a keletkezés időpontjának meghatározását. Az Osvát-hagyatékban megtalálható az a névjegykártyára írt rövid kísérőlevél, amelyet a költő küldött Osvátnak abban a nagyalakú borítékban, amelyben minden bizonnyal a *Laodameia* kéziratát adta postára a Nyugat szerkesztőségének, a Mérleg utca 9.-be címezve: „Igen tisztelt Uram! Itt küldöm a legkedvesebb gyermekemet. Kérem jól bánni a buksival: azt hiszem szép gyerek – sohase volt még ilyen szép gyerekem. Ez egy valóságos dráma, antik modorban kórusokkal; de csupa líra s valóban à la manière de Babits.” (OSZK Fond 253/708/6.) A levélben Babits szokása szerint nem tüntette fel sem a feladás helyét, sem a dátumot. Az ajánlott borítékon azonban jól olvasható a feladóhely neve: „Fogaras”; a postai bélyegző dátuma viszont nem, mert valaki – feltehetőleg Osvát maga – utólag levágta a borítékokról a bélyegeket, s vele együtt a kerek bélyegző nagyobbik részét is, s így a megérkezés dátuma nem olvasható le. A Babits-kézirat-katalógus a tartalom alapján 1910-es keletkezést ír le, s a bélyegző töredékes szövege alapján tévesen ápr. 8-ára datálja e levelet azért, mert a postahivatal napszakot megjelölő azonosító számát a dátum utolsó részének, vagyis IV. 8-nak nézi (BMKL II, 144). Az azonosító szám elmosódott, és valóban nehezen kibetűzhető: akár 8-nak vagy 3-nak is olvasható. A többi Osvátnak küldött levélről pontosabban megállapítható az akkori bélyegzők szövegszerkesztési sorrendje: az évszám utolsó két vagy három jegye – a hónap rövidítése betűvel – a nap – a napszakot jelölő betű (N) és egy szám. Egy másik borítékon, melyet szintén a Mérleg utcai szerkesztőségbe küldött Babits Fogarasról, 1911 januárjában (OSZK Fond 253/708/15), a következő bélyegző szerepel: 911–JAN–6–N3. Ezt az N3-at olvasták véletlenül IV. 8-nak a *Laodameiát* tartalmazó borítékon. A május 1. utáni postázás melletti érv a boríték Mérleg u. 9.-be szóló címzése. A Nyugat szerkesztősége 1910.

május 1.–1912. június 1. között volt itt található. Ha tehát még Fogarásról adja postára küldeményét Babits, akkor nyilván az 1909/1910-es tanév második félévében történik mindez, méghozzá feltehetőleg annak vége felé, tehát május folyamán vagy június elején. A késő tavaszi postára adás lehetőségét erősíti a szeptember elseji megjelenés is, hiszen egy korábbi küldemény esetében Osváték nem várták volna meg az őszt a közléssel. (KELEVÉZ 2000:62–64.)

Kiadástörténet

LK = Laodameia, „[1910. tavasz] 19 f. (Angyalos könyv, 110–128. f. rektó és verzó) – 205x165 mm – Tinta- és ceruzaírású fogalmazvány – Aláírás nélkül. Lelőhely: OSZK Fond III/2356. A 109. fólió verzóján Török Sophie Babits elmondásán alapuló feljegyzése a mű keletkezési körülményeiről. A 110. fólió rektóján Babits ceruzaírásával: »Nyugat«, Török Sophie írásával: »Írta Fogarason 1910. tavasz«. A 128. fólió verzóján Babits ceruzaírású bejegyzése: »Nyugat«, valamint Török Sophie-é a megjelenés idejére és Nyugat-beli helyére vonatkozólag: »910. II. 1161.«” (BMKL I, 156, 754).

LNy = LAODAMEIA. Nyugat, 1910. szept. 1., 17, 1161–1183.

L1 = LAODAMEIA. In: *Herceg, hátha megjön a tél is!* Versek. Bp., Nyugat, Világosság Könyvnyomda R.-T., 1911. 68–104; a címlapot tervezte Falus Elek. [Újraközölve: L1 (1918), 68–104; L1 (1924). 66–102.]

L2 = LAODAMEIA. Bp., Táltos Kiadó, Élet Nyomda, [1921]. 85 [4]; a címlapot tervezte Jaschik Álmos. Merített és famentes papíron, különböző kötésben, 500 „amatőr” példányban, Jaschik Álmos saját színezésében.

L3 = LAODAMEIA. In: *Versek. 1902–1927*. Bp., Athenaeum Kiadó, Athenaeum Nyomda, [1928]. 107–138; (Athenaeum könyvtár). Kötése kék színű kartonpapír, fedelén nyomott mintákkal és címadatokkal; gerincén címadatokkal és mintákkal.

L4 = LAODAMEIA. In: *Babits Mihály összes versei 1902–1937*, Bp., Athenaeum Kiadó, Athenaeum Nyomda, [1937], 115–141; (Babits Mihály összegyűjtött munkái). Kék kiadói egészvászon kötésben, fedelén aranyozott ábra; gerincén, lineák között, nyomtatott betűkkel a szerző neve és a kötet címe.

L5 = LAODAMEIA. In: *Összes versek. Írás és olvasás*, Bp., Franklin Kiadó, Franklin Nyomda, [1945]. 109–142. S. a. r., utószó és jegyz. (1124–1128)

- Török Sophie; a *Hátrahagyott versek* előszavát (1129–1131) írta Illyés Gyula. (Babits Mihály összes művei).
- L6 = LAODAMEIA. In: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Bp., Európa Kiadó–Szépirodalmi Könyvkiadó, Athenaeum Nyomda, 1961. 137–170. S. a. r. Rozgonyi Iván. [Újraközölve: L6 (1963): Bp., Magyar Parnasszus, 125–166; L6 (1968): Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 123–163; L6 (1971): Bp., Magyar Helikon–Szépirodalmi Könyvkiadó, Kner Nyomda, 99–131; L6 (1974): Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, Franklin Nyomda, 97–129.]
- L7 = LAODAMEIA. In: *Babits Mihály összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, Nyomdaipari Fényszedő-Alföldi Nyomda, 1977. 119–155; összegyűjt., s. a. r., utószó és jegyz. Belia György; [Ill. Borsos Miklós]; (Babits Mihály művei). [Második kiadás, változatlan adatokkal: L7 (1982).]
- L8 = LAODAMEIA. In: *Laodameia. Jónás könyve*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987. 5–39; (Klasszikus zsebkönyvtár).
- L9 = LAODAMEIA. In: *Herceg, hátha megjön a tél is!*, szerk. Téglás János, Bp., Tótfalusi Kis Miklós Nyomdaipari Műszaki Szakközép- és Szakmunkásképző Iskola–Szikra Lapnyomda, 1992. 68–104; (Irodalmi ritkaságok betűhív kiadásban, 8; az 1911-es kiadás hasonmása).
- L10 = LAODAMEIA. In: *Babits Mihály összegyűjtött versei*, szövegmond., utószó és jegyz. Kelevéz Ágnes, sorozatszerk. Domokos Mátyás, Bp., Századvég Kiadó, Centum Nyomda, 1993. 101–134;. (Századvég klasszikusok). [Újraközölve: L10 (1995): Bp., Osiris Kiadó, Széchenyi Nyomda; Osiris klasszikusok, 101–134; L10 (1999): Bp., Osiris Kiadó, Széchenyi Nyomda; Osiris klasszikusok, 101–134; L10 (2002): Osiris Kiadó, Dürer Nyomda és Kiadó Kft., Gyula, Osiris klasszikusok, 101–134.]
- L11 = LAODAMEIA. In: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. 1. S. a. r., utószó Stauder Mária, sorozatszerk. Lator László, tipográfia és kötéstervez. Kocsis József. Bp., Unikornis Kiadó, 1997. 82–107; (A magyar költészet kincsestára, 60).
- L12 = LAODAMEIA. Drámai költemény (1910). Ösbemutató: Budapest, Egyetemi Színpad, 1964. február 22. In: *A néma levente és más költői játékok*. Vál., szövegmond. és utószó Petrányi Ilona. Sorozatszerk. és vál. Kerényi Ferenc; a kötéstervez. és a belső grafikákat készítette Sárkány Győző, Bp., Unikornis Kiadó, 1997. 7–42; (A magyar dráma gyöngyszemei). A kötet a *Laodameián* kívül tartalmazza Szép Ernő *Azra*. Mese

(1924?–1930) (43–111), Füst Milán *A néma barát*. Szerelmi misztérium három felvonásban (1929–1932) (113–180) és Heltai Jenő *A néma levente*. Vigjáték három felvonásban (1936) (181–335) című drámáját.

A *Laodameia* idegen nyelvű kiadásai

- L13 = *LÁODAMÍA* by MIHÁLY BABITS. *BABITS MIHÁLY LAODAMEIA. 20th century verse-drama from the Homeric cycle*. Kétnyelvű kiadás. Ford. és utószó Zolmann Péter, [Ill. Illés Anna]. Bp., Merlin Nemzetközi Színház/ Merlin International Theatre, Akaprint Nyomda, 1999. 75 [5].
- L14 = *LAODAMEIA/ LÁODAMÍA*. Kézirat, a szövegkönyvet készítette Magács László. Bp., Merlin Nemzetközi Színház/ Merlin International Theatre, 1999.¹

Fogadtatástörténet

A *Laodameia* a Nyugat 1910. szeptember 1-jei számában lát napvilágot, és Szilasi Vilmost azonnal elragadtatott hangú levél megírására készíti. A levél írója a babitsi törekvést a görög tragédiaköltők hagyományának méltó követéseként jellemzi, s elsőként hangsúlyozza a mű drámaiságának belső, lírai formáját, költészetének zeneiségét:

„Budapest, 1910. szeptember 4.

Igen tisztelt Uram!

Engedje meg, hogy azon jóságánál fogva, mellyel Ön irántam viseltetik, – üdvözölhessem Önt tragédiája megjelenése alkalmából. Nekem igazán ünnep volt ez. Hallatlan nagy vágyódással lesem kis gyermekkorom óta a görög drámák kifürkészhetetlen nagy melódiáját. – Péterfy Jenőtől tanultam görögül, és a berlini meg párizsi egyetem nagy mesterei mind

¹ A Babits kritikai kiadás gondozása két tudományos műhelyben folyik: az ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézetében, illetve az MTA Irodalomtudományi Intézetében. A *Laodameia* – átmeneti műfaja okán – mindkét szellemi műhely „illetékességi körébe” beletartozik. Az átfedések elkerülése végett ezért a versek sajtó alá rendezése során a keletkezés- és kiadástörténeti, illetve textológiai-filológiai kérdések kerülnek előtérbe, e helyütt viszont inkább a fogadtatástörténeti, illetve színházi vonatkozásokra helyezzük a hangsúlyt.

tanítóim voltak. Tanulásom és munkám javarésze ezeknek az utolérhetetlen formáknak szólt. Most Ön megszólalt ebben a formában, oly nagy szépséggel és biztonsággal, mint azok a mesterek s úgy áll itt egyszerre, mint a legendás nagyok, a szépség legmélyebb értői és a legnagyobb lelki titkok megsejtői. Nekem ez nagy boldogság, mert biztos akaratral kutatom a szépségnek és általában a lelki életnek törvényeit, az ember lelki tényeinek nagy szupremáciáját az összes anyag fölött. Most, mikor azt hiszem, hogy itt biztos eredményre juthatok, mikor azt hiszem, hogy rendszer alapjait vehetem meg, rendszerét, mely a lelki élet nagy zenéjét mechanikai biztonsággal bontja elemeire, nagy boldogságom, hogy Önben megvalósulni látom esztétikai ideáljaimat, hogy itt csodálkozó szemeim előtt nő ki ebben a formailag kusza és fejvesztett világban egy mester, – aki szigorú mint a görög nagy mesterek és Dante – s aki méltó lenne, mint azok, új Aristotelesre, aki formájának belső törvényeit hirdethesse. Az Ön szigorúsága és formabiztonsága, az a nagy dolog. Olyan, mint Sophoklesé és Euripidesé, olyan, mint a görög szobrok szigorúsága, mely a formák győzelmét hirdeti az anyag fölött, lelki harmónia mindenfölöttvalóságát, a harmóniáét, melynek megvannak a maga belső mechanikai törvényei. – Ön ennek a forma harmóniának mestere, különösen ami a belső formát illeti, – a drámának lírai formáját, – zenéjét, amelyhez legjobban Aischylos értett, meg Sophokles. Az a csodálatos, hogy a formaszigorúsága nincs meg a dráma formát illetőleg. Rosszul mondom, hogy nincs meg. Bizonyos megvannak ennek a dráma formának belső törvényei is, mert kompozíciója, mint a legtöbb Euripides darabé, ha egy kissé elbeszélésszerű is, mégis megkapja azt a bezártságot, amely sajátja a dráma formának, de nem sajátja az epikának. Itt a dráma harca a végtelenséggel folyik, – nem az embernél hatalmasabb hatalmakkal, hanem az embertől idegenekkel, – az embertől távolállókkal, amelyeket lehetetlenség utólni az embernek. Azért nem is lehet harca velük drámai, csak lírikus, mint az Alkestisben Herakles harca a halál ellen, mint Euripides Heraklesének csodálatos jelenetében, ahol Theseus láthatatlanul köröskörül jár istenekkel vitatkozik. Azért hiszem, hogy Aristotelesnek nem volt igaza, mikor a sorsot tekintette a dráma formáló elemének s a küzdelmet a kifejezésnek. Amint a boldogságra törekvés a lényege minden forma alkotásnak, – úgy a fájdalom a formáló eleme a drámának s a katarzis a boldogság, amely a fájdalomon árad keresztül. Azt hiszem az Ön drámai formájával sikerült megértenem a görög drámának is és általában a drámának formai törvényeit, – legalább nagyjában egyelőre; sikerült megértenem azt a belső lírát, mely kicsendült Aischylos Eudaimónesétől

Euripides legutolsó darabjái mindegyikből. A lírikum és a tragikum szorosán összetartoznak, mert a tragédia az a műfaj, amelyben a lélek a fájdalommal fejezi ki a fájdalmat és a zene összetartozik. (Formának a lélek kifejezését nevezem bármilyen anyagon, s így mondhattam, hogy a tragédiának formája a fájdalom s így vállalkozhatom majd valamikor arra, hogy a tragédia összes sajátosságait ebből a formaprincípiumból levezessem.) Természetesen nem akarom azt állítani, hogy nem érzek bizonyos idegenkedést, legalább valami keveset, az Ön dráma formájával szemben. Ha meg is tudom érteni, mégis túlságosan komplikáltnak tartom, hogy úgy mondjam barokknak, lírával és részletezéssel kissé tömöttek, ami még jobban érezteti a kompozíció lazaságát. A tragédia végének erős zeneisége emlékeztet az Eudaimones végére, mely egészen opera-szerű nagy kantátáival. Csakhogy ott a zene mintegy titkolja a drámaiságot, emberiebbé teszi a méreteket és tükröztetve a dráma hatását mélységben és lírikusságban nyer. A Laodameia remek végével szemben kissé az a benyomásom, hogy a zene epikus céloknak kénytelen szolgálni s ez lírai tartalmának rovására történik. (Ennek se kell mindig így lennie. Pl. az Ön Danaidák kardala, – de legtöbbször képtelen líra epikus céloknak szolgálni, – mint oly fájdalommal tapasztalhatni Pindarosnál.) Sőt egész kevésbé az a benyomásom, hogy a kardal a holdról, amely felejthetetlen zenéjű s a formákért rajongóknak megbecsülhetetlen nagy élvezet, amilyent magyarul Berzsenyi óta senkise nyújtott még, – hogy ez a nagy kardal kissé drámai hézagot takar el. – Ezek a megjegyzések azonban mind csupán magamnak szólnak, határozott esztétikai ideálomnak, nem ennek a munkának, melynek pazar szépségei úgy elkábitanak, hogy alig tudok betelni velük.

Óh, Uram, – hogy ért Ön a zenéhez. Ahhoz a nagy zenéhez, melyet Platon filozófiának nevez, meg harmóniának, meg sophrosünének. Ahhoz a zenéhez, ami a költészet, ami a legkifejthetlenebb és a legmagasabb. Az első tavasz kardaltól végig, – az a zene. És a hírnök elbeszélése. Vannak apróságok, amelyek ragyogó fényben mutatják hatalmas erejét, egyes kifejezésekben, amelyek egyszerre hullámmozgásba hozzák az egész sort és rengenek, mint végtelenbe dagadt folyamat. »Szép a hajó, ha selyem habok ég színű kék fodrába fölöltözött s habra száll, mint táncra az ifjú leány« – írja ebben a finom Sophoklesre emlékeztető kardalban, s nekem a szavak érthetetlen zenéje egyszerre kigyullasztja a belső formai szépségek egész tűzét. És a zene a strófa ismétléssel, amihez így mint Ön csak Aischylos értett: A Jön az alkony csupa gyászban, lila árnyat vet az oszlop kardalban, ahol a második strófa bájos békés melódiája hangzik vissza enyhe este hangulatot

teremtve, amit csak fokoz a horatiusian bizarr első kardal, és a Sapphóra hajló második, csodálatos zenei érzékre vall ez a két semichorus dal szerkesztése, mert merevségével hirtelen megakasztja azt a lágyságot, mellyel az előbbi dal romantikus volta esetleg rontóan vagy túlságosan vakmerően hatna ebben a környezetben. Nekem csak az ellen van kifogásom, ha egyáltalában kifogásom, hogy az epodosnak ismétlődik az a már első ízben is elég vakmerő strófa. Az is csodálatos, hogy milyen finomságokra képes zenei érzése. Először egy kissé zeneietlennek gondoltam az utolsó strófa két részre tagolását, illetőleg soknak gondoltam a három soros közbeiktatást. Próbáltam egy sorral, két sorral, s meggyőződve láttam, hogy mily tökéletes az Ön művészete. Olyan finomságokat mint Ön, senki sem tud elérni.

Néhány strófája szól, zenél körülöttem, amíg ezeket a sorokat írom. Egész könyvet tudnék írni a Laodameiáról és Önről s fogok is remélem, amikorra esztétikához jutok. Ne vegye szerénytelenségnek, hogy mindezt megírtam Önnek; nem abban a hitben teszem, hogy túlságosan fontos a közlésem, hanem azt hiszem örömet szerez Önnek, ha tudja milyen szeretettel és ragaszkodással fogadják minden szavát és bámulnak az Ön nagy szépségein. Fogadja igaz szeretettel és hódolattal küldött üdvözlétem.

Én az idén gyakorló évetem töltöm a minta-gimnáziumban, azonkívül nevelősködöm itt Budapesten, – ugyanannál a fiúnál akivel együtt töltöttem a nyarat Maria-Wörthben. Hol volt Ön ezen a nyáron, melyen a Laodameia termett? – Sokat dolgozom s remélem hamarosan küldhetek valamit, ami remélem tetszeni fog Önnek. Minden jót kívánva maradok szeretettel kész híve

Szilasi Vilmos

Budapest, VI. Teréz körút 34. II.” (BABITS–SZILASI 1979:28–30.)

A *Laodameia* kötetben – ugyancsak a Nyugat kiadásában – a folyóiratbeli megjelenést követő esztendőben, Babits második, *Herceg, hátha megjön a tél is!* című verseskönyvének záródarabjaként jelenik meg. A műnek mint „antik formájú tragédiának” a kötetbeli megjelenéséről elsőként a Fogaras és Vidéke című lap tesz említést: „[...]Babits jól ismeri a külföldi és antik népek irodalmát, kitűnően tud görögül, és a népek e leggazdagabb, legművészibb irodalmával kiváló előszeretettel foglalkozik. E kedvtelésnek köszönhető a *Laodameia* antik formájú tragédia megírása. A monda szerint Laodameia kéri az isteneket, hogy férje, Protesilaos, ki Trójában el-

esett, legalább három órára térhessen vissza az élők közé, ami megadatván, együtt halnak. E csekély cselekményt mély lélektani elemzéssel dolgozta fel. Mily nagyszerű Laodameia várakozásának, sejtelmének, kétségbeesésének, majd örült szerelmének rajza! Mily epigrammatikusok a karénekek gnómái, mily művészi és rendkívül változatos a ritmus! Mindez a görög tragédia fenségesen tragikus pátoszára emlékeztet. Csak példaképpen utalunk az alvilág, e léttelen lét örvénylő életének rajzára művészi hangfestésével, lázasan lüktető ritmusával. Mintha a jó Vergilius, a keresztény költők barátja karjánál ragadta volna, és egy pillanatra fellebbentette volna előtte ama csodahely fátyolát.

KAR:

Hol körbe kerül a Styx vize hétszer
s ugat a kapunál háromfejű eb,
hova senkise jut soha kétszer:
a legmesszebb s a legközelebb,
hol az árnyban az árnyak álmai járnak,
hol a vágyra a vágyak vágyai várnak,
ahol álmokról álmodnak az álmok,
van-e létezőbb hely s léttelenebb?
Mert senkise tér onnan soha vissza,
csak kívül van kapuján kilincs,
becsukja a lelkét, ki a Léthét issza
és ott aki van, annak neve: nincs.
Behúnyja a lelkét, ki issza a Léthét
s örökre feledve a létnek a létét,
a léthei rétnak lakja sötétét stb.”

(Herceg, hátha megjön a tél is! *Fogaras és Vidéke*, 1911. ápr. 2. 2–3.)

Az ismételt megjelenés Lengyel Menyhért számára is mindenekelőtt azt bizonyítja, hogy a *Laodameia* színpadi előadásra termett, drámai alkotás: „Mikor a Nyugatban megjelent, inkább láttam, mint olvastam a *Laodameiát*. Nem volt olvasásra való idő, s ahogy a lapokat forgattam, egy-egy oldalba inkább csak azért kaptam bele, mert szeretem ennek a költőnek a muzsikáját, nagyszerű sorait, a verseinek érverését, s ahogy megpendül és megcseng kezében finom hangszere. Maga a költemény, mint dráma, nem tudott érdekelni. Azt gondoltam: azért választotta a görög tragédia kötött formáját –

a klasszikus témát, hogy kipróbálja rajta a versírói erejét. Egy magányos ember erőpróbája ez, nehéz és súlyos munka, amilyenhez nem nyúl az, akinek köre, társasága, még ennél is több: rettenthetetlen belső bizodalma van mindenhez, amit csinál. Ezt a tragédiát – mint egy feladatot – a maga szigorú és merev formájában és hidegségében saját magának csinálta a költő, hogy ő maga is megbizonyosodjék felőle, mennyire ura a művészetének, mint tud a nyelvvel bánni, mennyit tud belémenteni e versekbe szinte szokatlan készségéből, melynek kedves mindaz, aminek egyúttal valamilyen filológiai zamata is van. Azt hittem, ennyi az egész. Most már, alaposan és többször végigolvasva a *Laodameiát*, tudom, hogy sokkal több. Kitűnő és megrendítő tragédia és – engem ez a szempont érdekelt a legjobban – nagyszerű színpadi feladat, amelynek megvalósításához előbb vagy utóbb el kell érkeznie a magyar színjátszásnak. Az újabb magyar literatúrában, amely az effajta kísérletekben különben sem igen gazdag, nem is tudom párját. Nehéz is volna párját találni, mert Arany óta kevés olyan művésze akadt a versnek, mint Babits, aki azonban ezt a tragédiát nemcsak mint formaművész alkotta meg nagyszerűen, hanem egészen különös módon és módszerrel olyan alattomos drámai áradást rejtett el benne, mely valóban az eget ostromolja.

Alattomos drámai áradást említettem – a legjobb értelemben. Mert a tragédia látszatra egészen epikus szélességű, a vészhiért hozó hírnök festői, de hosszadalmas elbeszélésétől a fiúk és lányok karának s ellenkarának minduntalan közbeszóló s a drámai kifejlést látszólag széttrösz s megakasztó énekéig. De íme e széles építés és hangszerelés mögött maga a drámai folyamat lépésről lépésre és ellenállhatatlanul halad előre, oly szigorú következetességgel és elkerülhetetlenül, amilyenre csak a klasszikus görög tragédiákban találhatunk példát. Mily plasztikusan adja elő Babits Protesilaos végzetét és halálát, s aztán hogy festi meg Laodameia rettenetes elhatározását, mellyel hatalmas szerelme a Végzet ellen lázad, s néhány órára viszakhívja férjét, Protesilaost a Hades sötétségéből – a halott árnyával szeretkezik –, és elhull ő is a végzet alatt!

Nem özvegyi ágyban
hamvadt tüze el,
nem is árva vágyban
égett e kebel:
úgy gyúlt el a kéj viharában,
mint fiatal fa, ha villám égeti fel

– mondja gyönyörűen a siratókórus, s a darab elolvasása után valóban az az érzésünk volt, mintha egy villám fényénél láttuk volna a rettenetes tragédiát. A kiomlott vér fanyar ízét érezzük.

Nincs kellemetlenebb jelenség annál, mikor a tehetségtelenség ölti magára a klasszikus tógát s valaki Szophoklész vagy Shakespeare ruhájában ordít, utánozva a formát, melybe nem tud lelket önteni. De ha igazi tehetség veszi kezébe a régi hangszert, tud rajta játszani, s ha ez az előkelő forma, melyhez az ízlése, tudása s hajlandósága vonzza, csak olyan kifejezési eszköz neki, mint másnak a költészet más, mai formája – melyen belül a saját érzései kapnak hangot, s – mint a Babits esetében – ezenfelül egy nagyszerű drámaiasság is érvényesül benne – az, amilyen ritka, éppoly megbecsülni való jelenség. Ilyen a *Laodameia*, amelynek méltatása bizonyosan nem merült ki e hevenyészett sorokkal, amelyekben inkább arra szerettem volna rámutatni, hogy e becses és tiszta költemény – az új irodalom egyik díszé – egyszersmind nagyszerű színpadi feladat is.

Mert a versek nyomán csupa színpadi kép bukkan elő. Thesszália ragyogó ege alatt a görög templom előtt játszódik le a darab, s hősnője, Laodameia alakjában egy kitűnő színésznő egészen kivételes módon érvényesítheti a művészetét. De a tragédia többi alakja, a jós, a hírnök, az öreg Iphiklos is plasztikus – amint pedig a tragédia sötétedik és mélyül, s a hirtelen beállott alkonyatban, az áldozat füstjében megjelenik a halott Protesilaos véres árnya – megdöbbentő hatásoknak kell kiváltódnia. El vagyok ragadtatva a sokszavú kórustól, mely úgy kíséri a tragédiát, mint a legszebb zene – remeg, vágyakozik, jajgat, gyászol és kiengesztel. Az előadásban úgy kellene érvényesíteni ezt a kart, hogy azt a hatást keltse, mintha citerát pengetnének, mely csak akkor ad erősebb hangokat, mikor a vihar, a végzet suhog rajta keresztül. A *Laodameia* – mint minden igazi dráma – ki fog lépni a könyvből, és a színpadon gazdag és hosszú élet várakozik rá.” (LENGYEL 1911:886–887.)

Másfél hónappal később, a verseskönyvről készített beszámolójában Sík Sándor is klasszikus köntösbe bújtatott modern tragédiaként értelmezi és ajánlja valamely „impresszionista színpadművész” figyelmébe a *Laodameiát*: „[...]Babitsban egy nagy klasszikus él. Nem is római (mint a régi klasszikusaink), hanem görög lelkű. Annyira magába szívta a görögség szellemét, hogy már nemcsak motívumokban és kifejezésekben érzik meg rajta, hanem egész stílusán. Nyelvén rajta van az attikai illat. [...] Bámulatosan beleéli magát a görög világba. A *Danaidákban* például ugyanazt az elmosódó, hűvösen bizonytalan levegőt érezzük, ami az *Odüsszeia* egyébként plasztí-

kus és világos soraiból csapja meg a fantáziánkat az alvilág leírásánál. De a legbámulatosabb ebben a tekintetben klasszikus drámája: *Laodameia*. A csalódásig híven követi a görög tragikusok stílusát. A kardalokban pedig a legbonyolultabb görög lírai versformákat szövegezteti meg csodálatos virtuozitással. De ez alatt a klasszikus redőzetű költő alatt egy egészen mai költő szíve ver. *Laodameia* is több, mint egy nagy verselő kuriózum-számba menő kísérlete, vagy több, mint pusztán stilizált görög dráma. Nincs benne egy kirívó sor sem, és mégis minden ízében modern. A cselekmény ideges feszültsége, borzongató félhomálya, egy-egy percre sötétlen megvillanó szimbolizmusa és az egész művésziesen kísérteties színezés szinte kívánczik az impresszionista színpadművész kezébe.” (*Élet*, 1911. jún. 15. 697–698.)

Békássy Ferenc a modern magyar lírai törekvéseket áttekintő, angol nyelvű közönség előtt, 1913-ban tartott előadásában, Babits költészetének drámaiságát elemezve tér ki a *Laodameia* értékeire, s a mű egyes részleteinek angol nyelvű fordítását is elkészíti: „[...]Korábbi verseiben Babits nagyon másféle dolgokról írt, kísérletezett, de – és ebben egyedül áll – az ő kísérletei is mesterművek voltak már, kivéve azokat, melyekben önmagáról ír. Minden arannyá lesz, amit érint, vagy legalábbis zengő érccé. A modernnek közt, elgondolható, hogy Babits az egyedüli, aki nagyobb mértékben a természet költője. Leír jeleneteket vagy természeti eseményeket: zivatart, napnyugtát, az év folyását... és mindig arra való az objectiv leírás, hogy felébressze az olvasóban azt az érzést, melyet tárgya a költőben keltett. A természetet Babits drámainak látja: szereti az érzések miatt, melyeket az emberben kelt.

Hogy Babitsot a tiszta líra nem fogja mindig kielégíteni, az nagyon bizonyos. A természet drámai jellemvonásainak oly mélyen érzett megértését is már egy drámába szötte bele. Azonkívül látható, hogy nagy szenvedélyekkel is tud bánni, *Laodameia*, a már említett görög tragédia mozgalmas és indulatokkal telített. Kórusa tud visszafojtott lélekzettel énekelni, de lihegő hévvel is, alakjainak általános reflexiói belefonódnak a cselekedeteikre vonatkozó beszédükbe. Mégis a dráma nem olyan, amilyenről azt lehetne mondani, hogy *sok történik* benne. Mindvégig klasszikus metrumban van írva és természetesen (ez a nyelvünk természetéből következik) quantitativ ritmusban, de a hangsúlyozás úgy van összeegyeztetve a metrummal, hogy együtt egy rejtettebb melódiát képeznek, aminek páratlan a hatása.

A dráma legtragikusabb sorai éppen oly gondosan mesterségesek, mint a többi, és ez nagyon új jellemet ad a műnek. Nem természetes, de nem

lehet természet-ellenesnek sem nevezni, mert nagyon emberi és igaz. Az olvasó érzi mind a mély szenvedélyeket, de a szép megérezése átalakítja és áthelyezi őket máshova. Indulatok, jajok, panaszok, még a hírnök jelentése is – Babits mind színarannyá változtatja őket. A karnak egyes énekei interludiumok, többnyire leírások, melyek messze esnek a cselekmény tragikus borzalmasságától, mint a tavaszról szóló ének:

(Then Helios comes with arrows
His murderous rays shoot far
The daytime's sunny again and
The bees wake humming a song.

Streams wake and seethe to the river
And the pines reach out from the blue
Creepers long for the sunshine
And the Queen longs oh for the lord.)

A dráma általános elmélkedésekhez nyújt alkalmat, s ezek az alkalmak felülmúlhatatlanul vannak kihasználva. Egyik kar avval kezdi énekét, hogy a Prometheus által rabolt tüzet azonosítja az emberekben égő dicsvággal s aztán így folytatja:

(»A fast ship is that of Menelaos, anger urges it out and the heat of wrecked love. Savage pride urges the ship of Lord Agamemnon; that of Odysseus his inventive wit speeds. Faster is Protesilaos' ship for it is driven by desire of you, Glory!

Destiny, heavenly sword, Destiny bow of sure aim. Destiny, slow mill-wheel, great spider spinning to earth, huge net: binds us in vain the splendid sin the splendid battles we shall not in all eternity betray.«)

Ahogy Protesilaos dacol a végzettel, úgy le fogja azt (egy pillanatra) győzni neje. A királyné és a kar párbeszédéből valók a következő sorok:

(Chorus: »Alas Queen, in Hades is no love... There are no kisses Queen, in Hades are no embraces... the shades... have tasted the water of Lethe, they have no more desires.«

Laodameia: »O Maidens, true desire is immortal; it is not killed by Lethe's dream-waters...«

Chorus: »O Lady, be calmed! Fate stands unchanging with the Gods. In the underworld all daring ceases and from Cocytus' banks no one returns.«
 Laodameia: »O maidens, true desire is unconquerable and conquers everything. It is as hard as Destiny... It conquers Death... and for a moment laughs above Death and Destiny; and like everlasting time, that moment is unbounded.«)

Rettenetes tragikus azután az a rész, mikor Protesilaos árnya végre megjelen, s a királyné vérével táplálja, míg át nem melegíti azt az átlátszó szellemtestet és élővé nem színezi húsát, s övé nem lesz arra a korlátatlan percre, a végzetes három órára. Megrázó a párbeszéd Iphiklos és Laodameia között is, amelyben apa és nő versenyeznek, hogy kinek fájdalma nagyobb, szintűgy Iphiklos kesergése és a befejezés:

(Iphiklos: »... why must I live to this? Why did I not die young? How should my old weak heart bear such a curse, bear so much horror?«

Chorus: She has fought out the battle

And fallen under her fate.)” (BÉKÁSSY 1917:117–121.)²

A *Laodameia* húszas évekbeli értelmezői közül Kárpáti Aurél „élő görög tragédiának” nevezi a művet: „Görög tragédia modern költő művészetéből, ritka és drága ajándék. Grillparzer próbálkozott ilyesmivel, de a hellén külső mögött minduntalan megrezzen a bécsi érzelmesség, széjjelzilálva a klasszikus formák márványnyugalmát. Babits szinte kísérteties biztonsággal oldotta meg a lehetetlennek tetsző feladatot. Élő görög tragédiát adott, nem holmi imitációt, s bár költői orchestere nem tagadja meg a XX. század fiát, a hellén lélek csodálatos konstruktivitása varázslatos erővel csendül fel a proporciók tökéletes tagozottságában, a külső és belső zártságban. Elragad, lenyűgöz, de legfőképp mégis tiszta gyönyörűséget ébreszt bevégzett szépségének sugárzásával, amely a filozófia mélységei fölött szárnyaló költőről és művésztől egyképpen tanúskodik.” (Kárpáti Aurél: Babits Mihály: *Laodameia*. *Pesti Napló*, 1921. dec. 25., 290, 24.)

Móricz Zsigmond, ugyancsak a húszas évek elején, főként a mű nyelvezetének frissességét értékeli: „*Laodameia*. Még most is a régi érzés zsi-
 bon-

² Vö. *Egy angol–magyar műveltségközvetítő. Válogatás Békassy Ferenc hátrahagyott írásából*, szerk., szöveggond., életrajz, bibl. és jegyz. Éder Zoltán. Bp., 1989., valamint Sipos Lajos: Babits és a Békássyak. *Irodalomismeret*, 1999/1–2. 20–26.

gat végig Babits nyelvének e tavaszi friss szelétől, amely kisöpri a klasszikus irodalom dohosságát. Az iskola pállott nyelve után, a latin, görög klasszikusok »puska« szaga után élet és pezsgő friss élet: görög szójegyek alatt.

A szépművű ódon csészékben eleven új bor.

Ó Prótesiláos, aki elsőnek pattansz ki a partra, mert:

»Bened ég a tűz, ösztönöz

és úgy nevezed: dicsőség«

»E tűz gyújtja a bűnt, gyújtja a háborút.«

»S téged, nagyszerű bűn, nagyszerű háború,

meg nem tagadunk örökké.«

A fiatal bor tavaszi erjedése ez a klasszikus darab: forradalom: a természet erőinek harca a becsületért, igazságért, a művészetért.” (MÓRICZ Zsigmond: Halvány fénykéve. *Nyugat*, 1922. jan. 16., 2, 133; újraközölve: *Irodalomról, művészetről 1899–1923*. Bp., 1959. I, 394.)

A *Laodameia* megjelenéséről a Pester Lloyd munkatársa is tudósít: „[...] Wir lesen die neueste Schöpfung des Dichters Babits *Laodameia*, eine antike Tragödie, die uns an euripideische Vorbilder mahnt. Denn auch hier handelz es sich um Frauenliebe, die mächtiger ist als alle irdischen und himmlischen Gewalten, ähmlich wie in den Trauerspielen des jüngsten hellenischen Tragikers. Nur eines ist mächtiger denn Frauenliebe: der Tod. Laodameia erwarten ihren Mann aus dem Trojanischen Krieg mit heißer Sehnsucht, aber vergeblich, denn Protesilaos fand den Selbstod. Sie beweint ihr eigenes Schicksal und das frühe Ende des Gatten, aber sie ergibt sich der Unante, dem ewigen, unumgänglichen Zwang mit nichten. Ihrem starken Wollen gelingt es, den Toten aus dem Hades herauszubeschwören – auf drei Stunden, auf drei selige, blutige, berauschende Stunden. Dann wird sie tot aufgefunden. Es ist ein tiefpoetischer Gedanke: der tote Geliebte, der zur nächtlichen Zeit die Liebende holen kommt, und sie in den Tod entführt. Bürger hat eine Ballade aus dem Stoff gemacht. Babits ein dramatisches Gedicht nach griechischer Art. Über dieses Drama ist eine reiche Schatzkammer inrischer Schönheiten. Die Heldin ist einen Verkörperung der verhängnisvollen Liebesleidenschaft. Und die Chöre find ganz im Sinne der euripideischen Kunst entworten und ausgeführt. In der Komposition find sie von unübertrefflichem entspricht. Ihre Naturbeschreibungen find großartige Gemälde von üppigem Kolorit, an Farbenspracht an die Chöre

von Sophokles erinnert. Antike Formen –, Dithyramben, Hymnen, saphische Oden, moderne Reimverse wechseln in bunter Mannigfaltigkeit. Die höchster Spitze technischen Könnens zeigen aber die selbstgeschaffenen, ureigen Versformen, denen wir noch bei seinem Dichter begegnet find. Babits ist auch in dieser Beziehung ein schöpferischer Geist, ein Wegbereiter, obwohl es für einen Schüler oder Nachahmer kaum ratsam erscheint, diese Schwindeligen, nur ihm gangbaren Saumwege zu betreten. Er ist der Herenmuster, der die spröde, unwillfähige Spache im Banne hält. Einem Zauberlehrling würden wir nicht empfehlen, dem Meister ins Handwerk zu pfuschen. Was bei Babits erhaben ist, könnte bei jenem leicht lächerlich werden. Ill ny' pu' nn pas.” (Literarische Rundschau. Ungarische Meistersänger. *Pester Lloyd*, Sonntag, 22, Januar, 1922, 14.)

Schöpflin Aladár ugyanekkor antikvitas és modernség egységét megteremtő lírai költeményként, „lírai szimfóniaként” jellemzi a babitsi művet: „A *Laodameiát* még pályája fiataalkori szakaszában, több mint tíz évvel ezelőtt írta Babits Mihály. Először *Herceg, hátha megjön a tél is!* című könyvében adta ki, amely verskönyvei között időrendben a második volt, akkor nagy meglepetéssel fogadták az írók, a közönség finomabb érzékű része is, de azóta, nyilvánosan legalább, nem sok szó esett róla. Most külön kötetben is megjelent, sokan vannak, akik ebből a kötetből ismerik meg először, s a fiataalkori mű új sikert szerez a költőnek. A maga nemében egyetlen költemény ez irodalmunkban. Formájára nézve görög tragédia, de tartalmának szöveténél fogva nagy arányú lírai költemény, némely angol költők írtak ehhez hasonlókat. A formát Babitsnak magyar írónál szokatlan klasszikai műveltsége adta és lényének az a finom és mély beleérző képessége, amellyel idegen, távoli formába, a ritmusokba bele tud újítani és továbbfejleszteni. Ez a képessége tette őt műfordítóvá, aki egy színvonalú művészettel hasonlítja a magyar nyelv muzsikájához a világirodalom legkülönbözőbb szépségeit, a görög költőkön kezdve, Dantén és Shakespeare-n át, Wilde-ig és Baudelaire-ig, s ez gazdagította meg a jambusba egyhangúsodott magyar verset, a művésziesen változatos formák nagy gazdagságával. A *Laodameia* formára híres, és a formatisztelő költő áhítatosságával a görög tragédia hagyományos formakincsét értékesítő kórusok és semichorusok tolmácsolják a színpadon történő események lírai elemeit, ők adják a darab hangulatát, ők és a kellő pillanatban belépő hírnök mondják el a tulajdonképpeni cselekmény előzményeit. A darab középpontjában egyetlen személy, Laodameia, a trójánál elesett Protesilaos özvegye van beállítva, ő a darab tartalmának hordozója, ő tulajdonképpen a darab, a többi a hozzávaló, a zenekíséret.

Még Iphiklos is, Protesilaos apja, a siránkozó aggastyán is. És ebben van az eltérés a görög dráma szerkezetétől, és a modern elem, amely a klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el. Minden ami a darabban történik, belül történik, Laodameia lelkében, teljesen egy belső cselekmény alaprajzára van építve a mű. Ezzel válik lírai költeménnyé, – talán klasszikai formájú s lírai szimfóniának lehetne nevezni –, a mindeneken diadalmaskodó szerelem szimfóniája zeng ki Laodameia alakjából, a halálon is diadalmaskodó szerelem: a királylányé, aki szerelmével legyőzi a halált, mindent lebíró vágyával visszakényszeríti az életbe meghalt férjét, ha csak három órára, egy utolsó csókra is, de visszakényszeríti, és a saját életét áldozza fel ezért a három óráért. Fiatal költő műve ez, a szerelem benne, Laodameia szerelme, mindeneket lebíró vágy, az ifjú szerelem sóvárgása műveli Laodameián keresztül a soha nem hallott végzetet, rettenetes anarchét, az isteneket maga alá hajtó csodát. A költő lírája fűti ezt a darabot, és az adja az ajkába a szavakat, a ritmusokat, a színeket. Olyan gazdagsága és finomsága árad belőle a költői nyelvnek, amely állandó feszültségben tartja az egész darabot. Nyugtalanabb, izgatottabb ez a nyelv, semhogy valóban klasszikai lehetne, még talán Euripidész nyelvéhez áll legközelebb; klasszikai reminiscenciákat, dús kézzel hint el benne a költő, belehint olyan virágokat is, melyeknek egészen klasszikai az illatuk, holott az ő fantáziájának legsajátabb termékei, de a hang lírai izgatottsága és a képek erős, élénk színezete mindig előírja a modern ember komplexebb és a belső küzdelmeket nehezebben harmonizáló lelkiállapotát.

Erre figyelmeztetnek a klasszikus formákba néha elhintett kis csengettyűi a rímeknek, középrímeknek és alliterációknak; a költő lírája több muzsikát kíván meg, mint amennyit a görög ritmus enged neki. És az egész költemény oly biztosan és olyan gazdagsággal van harmonizálva, hangulatban, formában olyan biztosan van összefogva, olyan hiánytalanul tölti be azt az egész hangkört, hogy a költemény a hiánytalan teljesség ritka érzésével hat. A költőnek – ezt érezzük – sikerült ebben a művében teljesen kifejezni azt, amit akart.” (SCHÖPFLIN 1922:16.)

Kallós Ede két évvel később a mű összehasonlító módszerű elemzésére vállalkozik: „[...]A *Laodameia* költője nem tartozik ama szerencsétlenül járt lovagok közé, kiket az enyészet szaga csap meg onnan, ahová életet akartak lehelni. Babits Mihály, ki az eszmei halottfeltámasztásnak, az érzelmi enyészet-legyőző erejének görög mítosztát telivér görög drámává alakította, nem halottat támaszt fel, mikor Hellas világát megszólaltatja. Mert a *Laodameia* költője nem halálbamerült csodavilág fantasztikus lényeknek

érzi a görögség legragyogóbb kifejezőit, a görög isteneket, hanem élő valóságnak.

... hiszem az ezer istent:
 azt aki adja a fényt, azt aki adja a dalt.
 Zeüsz a komor dörgőt s Proteüsz a tengeri bolygót,
 és a nyilas napot is, mely a világra kilát,
 Gabnaadó bus anyát s lányát, a vidám hazajárót,
 erdei lyányokat is s a fura, furtfülü Pánt.

Ennek a *Hiszekegynek* a vallója nem halottakat éleszt fel anachronistikus talmi-létre, hanem élőket beszéltet. Hasonlítsuk csak össze a *Laodameia* költőjének *Hiszekegyét* Schiller *Götter Griechenlands*jával s a görög istenek élő voltáról való szent bizonyágtételt állítsuk szembe evvel a szentimentális felkiáltással:

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
 An der Freude leichtem Gangelband
 Selige Geschlechter noch geführt,
 Schöne Wesen aus dem Fabelland!

Aki a félelmes hatalmú, áldó és sújtó kezű görög istenekről mint »meseország-ból való csodalények«-ről beszél, aki azt hiszi, hogy a kínzó és felemelő görög istenhit az »öröm járószallagján« vezetett mesemondók kedélyes enyelgése volt, annak a feltámasztott görög istenek legfeljebb olyan használhatatlanul merev, furcsa ígékét súgnak, amilyenek az öreg Kassai Gusztáv körül zsongtak. Ez a meselényekké, változatlan, fejlődésre képtelen, szervetlen alakokká való merevítés volt a legtöbb klasszicisztikus próbálkozás átka. Ezt az átkot nyögte a Boileau-korabeli »drámai hármas egység« dogmája éppúgy, mint a görög művészetnek a Winckelmann-féle »edle Einfalt und stille Grösse« jel-szavával való értelmezése. Ellenben a görögségnek élő (tehát sémába sosem merevedő) szervezetként való szemlélete – dehogyan szemlélete: átélése – révén a *Laodameia*ban természetes frissességgel jelenik meg mindaz, ami a görög szellem megnyilatkozásaira jellemző. A kardalok responsiói, a dialógusnak állandóan csapásra kész feszültsége s főleg a megrázó vita, hogy Protesilaos eleste kinek jelent nagyobb veszteséget, az apának vagy a hitvesnek, az

apa s nő közt szörnyű verseny

nem görög minták utánzása, hanem ugyanarról a töről fakad, melyről a görögségnek mindenben versenyküzdelmet látó általános világszemlélete. Ebből az agonistikából fakadnak Babitsnak versenyben összecsapó sorai éppúgy, mint a görög tragikusoknak velük vérrokonságban álló helyei.

A *Laodameia* költője nem egyes görög költők, költői helyek hatása alatt áll, az ő klasszikus garde-robe-ja

– fáradt
gondolatom szeret öltetni hosszú redőzetű tógát –

nem egyes csillogó antik cafrangoknak egymáshoz öltéséből alakul ki, nála nem

purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus.

Nemhiába vonzódik Babits Bergsonhoz, nemhiába kivonatolta Goethe lelkiismeretes excerptumaira emlékeztető módon a nagy metafizikus munkáit: annak a dolgokba beléhelyezkedő, nem részeket látó, hanem egészet érző intuíciónak, melynek Bergson a szószólója, a *Laodameia* költőjének görög volta a legmeggyőzőbb érvényesülése. Nála az egész görögség élményszerű átfogásából természetszerűen adódnak a telivér görög motívumok, mert nem igaz, hogy az egész részekből adódik össze, csak az igaz, hogy a részek az egészből adódnak. (Nagy részvétellel gondolok arra, hogy milyen szerencsétlennek érezné magát Babits klasszikus elemeinek tanulmányozásakor az a nagynevű filológusunk, ki az Akadémián egyszer azt magyarázta, hogy ha meg akarja állapítani, milyen hatások alatt dolgozott valamely költő, előbb betanulja mindazokat a műveket, melyekről feltehető, hogy az illető költő ismerte őket s e műveknek minden egyes sorával a tudatában fog azután hozzá a tárgyalandó költő vizsgálatához.)

A *Laodameia* költőjében eleven erővel működik mindaz, amit legnagyobbjaiba emanált a görög szellem. A *Laodameia* csodaművű kardala az Alvilágról szólva olyan képzeteket szólaltat meg, melyek a létező és nem-létező (τὸ ὄν καὶ τὸ μὴ ὄν) örökké kínzó kérdésével gyötörtek minden görög gondolkodót, elsősorban a legnagyobbat, az »istenit« Platont. A valódi létnek és a látszat-létnek az a kettőssége ez, mely már akkor is ott kísértett a költő lelkében, mikor a Fekete-országot álmodta, melyben

fekete belül a földnek váza,
 nem a napfény festi a fekete színt
 karcsu sugárecsetével,
 nem:
 fekete az anyag rejtett lelke.

És az örökké nyughatatlan, folyton forrongó görög világ lelkéből lelkezett élet-evangéliumnak, a mindenek áramló folyásáról vallott tannak jelképes érzékeltetésére a πάντα πεῖ formulának a megalkotója, a szimbólumokat kedvelő Herakleitos sem kívánhatott volna megfelelőbbet, mint Babits *Danaidáit*. És a Sappho-probléma megoldási kísérletében azért kellett a *Min-denek Szerelmét* idéznem, mert a mindent szerelmesen megelevenítő fel-fogás,

– énnekem minden szerelem,
 az ég, a föld, a felleg –

ez a mindenek szerelme, mely a *Hiszekegy*nek másik fogalmazása, a görög néplélek mély talajnedvétől táplálkozik.

Csak látszólag térek át a belsőről a külsőre, a tartalomról a formára, mikor arra mutatok rá, hogy Babits Mihály költészetének egyik legjellegzetesebb virtuozitása, a szó testének művészi motívumul való maradéktalan kihasználása, szintén sajátos görög gondolatnak az érvényesülése. Babits szomorúan panaszkodik, hogy ő

barangoló borongó
 ki bamba bűn borong,
 borzongó bús bolyongó,
 baráttalan bolond.

Pedig mikor ezeket a szavakat találja a maga bánatos magányossága kifejezésére, eltűnt idők távlatából ezernyi kéz nyúlik feléje megértő, barátságos kézszorításra: azoknak a kezei, kik a nyelvvel való foglalkozás hajnali derengésétől kezdve az atheni stoából kiinduló tudományos nyelvészetnek fényes delelésén keresztül el alkonyi leáldozásáig egyértelműen azt vallották, hogy a szó nem külsőleges jele a dolgoknak, a szó a dolgok lényegével tart benső rokonságot. Ám tekintsék mások az ilyen kifejezősmódot szójátékos virtuózkodásnak, ezek a Babits Mihály felé megértően integető

görögök jól tudják, hogy itt mivel van dolguk. Ők tudják, hogy ez »megismerés-keresés« – a görög értelemben vett philo-sophia –, mely avval a meggyőződéssel indul útjára, hogy a hanganyagban egyező szavak egyazon lényegű eszmének titokzatos varázsköréből valók.

A görögök tudják, hogy Babits ilyenkor azt a filozófiát üzi, melynek gondolatköréből az »etimológia« kifejezés is ered – hiszen amikor a szó gyökerének a keresését ma így nevezzük, akkor görög mintára azt valljuk, hogy a szó gyökerében a szóval jelzett dolog »igazi lényege« (görögül: ἔτυμον) rejlik. Ámde Babits Mihály szó-művészeti filozófiájának csak az eszménye görög, alkalmazása már nem az. Görög költőtől ez a nyelvkezelés már idegen. S épp ez a megállapítás az, ami bennünket Babits antik elemeinek igazi megértéseihez vezet. Babits nem görög költő, nem is akar az lenni, mert tudja, hogy a XX. század költője nem lehet az. Laodameia csak három órára idézheti fel azt, aki meghalt, teljesen már nem teheti élővé azt, akit egyszer a Hades eltakart. A *Bakhánslárma* hiába tombol a XX. század költőjének a lelkében, hiába hallja, hogy

megszólal a hétesövű nád,
gyötrelmes, kéjes szerénád,
jaj! sujt a thysus, hajt az ostor –

ő tisztán látja, hogy

az út végén vár egy kolostor.

A bakhánshad rivalgó menetével való száguldást megakasztja a komor kolostor-kapu – és a *Hiszekegyben* görög Istenek élő voltáról tett bizonyság klasszikus disztichonjainak a végén rímek csendülnek meg. Babits Mihály nem régmúlt idők merengő álmodója. Ő is »a holnap elébe« fut, mint ama Másik, őutána is hiába kiált megállj-t »az éjben cafra sereggel a Tegnapp«. Az ő számára nincs megállás. Ahogy nem áll meg Sophokles Oedipusánál és nem alkot Schiller és követőinek módjára a sophoklesi drámában szereplő jóslat-beigazolódásoknak alapján – ezeknek téves általánosításával – végzet-tragoédiát s ahogy a görög mitológiát nem tekinti mereven kész alakulatnak, hanem rugalmasan formálható anyagnak, melyből új motívum is csíholható (l. Héphaisztosz), úgy a görög szellemi lehetőségek körének határa sem jelent végállomást az ő kulturális világjárása útján. Aki történészi időmérés alkalmazásával olvassa a *Laodameiát*, az megütközhetik azon, hogyan ismerheti egy görög drámaköltő Horatiust és hogyan kerülhet görög drámába a horatiusi »illi robur et aes triplex circa pectus fuit«-ra való célzással:

Érc és hármass erő övezé mellét, ki először a
vízre bocsátá kis tutáját.

De rögtön megértjük a látszólagos ellentmondást és hatalmas kulturális értéket találunk benne, ha meggondoljuk, hogy Babits nem avval a pózzal lép fel, hogy Perikles korának görög színpadát fogja elénk varázsolni. Ha ezt akarta volna, akkor egészen más lett volna a *Laodameia*. Akkor nem került volna bele a *Gólyakalifa* lélektani témájához hasonlóan izgató modern sexualis-pathológiai alapotívum sem. A *Laodameia* költője nem klasszicisztikus költő. A *Laodameia* költőjében sokkal több van, mint *csak* a görög kultúra, benne a görög kultúra egészen felül megvan mindaz, amit azóta is nagyot, szépet, értékeset alkotott az ember. A vegytanilag tiszta víz egészségtelen: azok a mikroskoppal megállapítható anyagok teszik üdítővé, melyek benne feloldódnak. Babits görög forrásvíze nem vegytanilag tiszta víz, hanem üdítő élet-ital. A benne feloldódó, finoman belévegyülő modern anyagok teszik üdítővé. Ha fenn azt mondtuk, hogy a görög szellem Babitsban él, akkor most hozzátehetjük, hogy ez által él...

A jövő irodalomtörténészének bizonyára sikerülnie fog megállapítania, hogy milyen benső törvényszerűségtől függő kapcsolat áll fenn Babits Mihály életének, hangulatának fordulatai és költészetének a kultúra tarkán csillogó különböző korai és térei felé való tájékozódása között. Mi egyelőre hálásan köszönjük azt a csodás fényt, mely »Irisz koszorújának« szivárványszínei közé azáltal jutott, hogy Babits Mihályban így él a görögség szelleme.” (KALLÓS 1924:552–555.)

Szerb Antalnak szintén a húszas években készített átfogó tanulmánya a görög mellett az angol hatás érvényesülését hangsúlyozza, s a Babits művében és az annak alapjául szolgáló Swinburne-drámában kimutatható filológiai egyezéseket veszi számba: „[...]Babits csodás görög drámáján, a *Laodameián* a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött el. A *Laodameia* tökéletesebb, mint swinburne-i mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozíciója makulátlan. Ami Swinburne-nél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyilvánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögösebb (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 görög tárgyú 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 úgyszólván a végső határokat, amennyire egy modern nyelven írott mű görögös lehet; kórusokban, verskonstrukcióban, sőt a nyelvnek lehetőleg görögös amplitúdójában, a görög tragikusok jellegzetes beszédformáinak alkalmazásában az *Atalanta* pastiche-szerűen görögös. A tartalom azonban, vagy mondjuk, hangulat, minden skrupulus nélkül modern, a szó aláhúzott, XIX. századi értelmében: dekadens, idegi, a századvég jellegzetes szorongásaival és borzadásával telített. Babitsot, a nagy művest, elsősorban ez a technikai bravúr vonzotta, mely az említett feszültségben rejlik. Éppen a pastiche tudatossága, a nem reszkető kéz formabiztonsága 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 eszközeként éppúgy felhasználhatja, mint bármi mást. Lehetséges, hogy a közelebbi tárgyválasztásban is Swinburne inspirálta Babitsot. A *Laodameia* tárgya a Szerелеm halotti áldozata, egy antik neküia, szellemidéző áldozat, mellyel a szerelmes asszony visszakényszeríti a föld színére férjének árnyát. A halottigéző mágia elveszíti antik formalizmusát; a halottat nem a szertartások ereje idézi fel, hanem modernül-bensőségesen, a szerelem és az emlékezés hatalma. Ez a gondolat felcsendül Swinburne egyik legszebb versében is: *In the Salt Marches*, mely bizarr módon az elhagyott angol tengerpartra lokalizálja Odüsszeusz Neküiáját. A motiváció itt már a »modern« bensőséges:

»Love more strong than death or all things fated, / Child's and mother's, lit by love and led.« (A halálnál, és minden végzet-sújtotta dolognál a gyermeki és az anyai szeretetnél erősebb szeretet, melyet a szerelem gyújtott lángra és vezérel.)

Megfelelője Babitsnál:

Ó lányok, halhatatlan a valódi vágy,
Léthé álmvizétől az nem alszik el,

s fellobban olykor és legyőzi végzetét.

Tárgyi egyezés ezen az »alapeszmen« kívül is kimutatható. Az *Atalanta* és a *Laodameia* hősnője egyaránt királynő, a királynőfogalom teljes mitikus fel-ségében, melynek íze talán még a matriarchális őskultúrákba nyúlik vissza. Két királynő, 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 idő-beli 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. To-vábbi tárgyi megegyezést mutat a kardalok témája, mégpedig a *Laodameiának* csaknem valamennyi kardaláé. Az első kardal mindkettőben »beállítja« az időt, és ünnepli a tavaszt; expozíció. A *Laodameia* második epodusza – »Milyen bort adtak a föld fiának« – mely panaszkodik, hogy kegyetlen istenek rossz, ön-emésztő anyagból alkották az embert, egy nagy Atalanta-himnuszra emlékeztet:

And the high gods took in hand
Fire, and the falling of tears
And a measure of sliding sand
From under the feet of the years.

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 kar-dalok közül, és egyben a legerősebb Swinburne-hatást ez árulja el. Ezúttal azonban nem az *Atalanta* hatott rá, hanem Swinburne legismertebb költe-ménye, a *Garden of Proserpine*. Közös gondolatuk, melyet a fiatal Babits *Sírverse* is variál: jobb nem élni, mint élni, az árnyvilág, a nincs-világ vízió-ján megérezékeltetve. 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.

(Itt, hol csendes a világ / itt, ahol úgy látszik, hogy minden baj / holt szel-
lők és elfutott hullámok zaja álmok kétes álmaiban / figyelem a zöld rétet,
amint nő, / szántó-vető népnak / aratásnak, vetésnek / folyók álmos világa.)

Babits:

Ott semmitem éled 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 Flóra a rögre
nem ballag a csillag, nem fogy a hold.

Amint látjuk, a strófafelépítés is teljesen megegyezik: a, b, a, b, c, c, c, b.
A *Laodameia* következő kórusa himnusz Artemiszhez, tartalmilag egyezik az
Atalanta kezdő himnuszával. A *Laodameia*-ban ez a himnusz meglehető-
sen anorganikus »betét«, ugyancsak a következő is, az Aphrodite-himnusz,
melyet talán az *Atalanta* »An evil blossom was born« kezdetű kardala ins-
pirált. A *Laodameia* ezután következő kórusa – »Van egy fa, amely dús lomb-
jai 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 végkórus van hátra,
mely egyúttal a dráma befejezése, tárgyában, ritmusban és mélyebb értelemben
egyaránt egyezik az *Atalanta* végkórusával. Ez a siratódal váltakozva csendül
fel a hírnök, illetve Iphiklos szavaira, olyképp, hogy a két rímelő karsor (az
egészen végighúzódó rímekkel) közé közbeékelődik mindig a hírnök három
rímtelen epikus természetű sora. A dalrészek strófaalkotása egyezik: a, b,
a, b, b, mégpedig a négy első sor egészen rövid, az utolsó pedig nagyon hosszú:

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

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

Swinburne:

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

Babits:

Szakítsad öltönyöd, arcod
és tépjed kúsza hajad!

Swinburne:

A thing more deadly than the face of death

Babits:

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 pusztán strukturális utánzásával, megtartva a modern rímet és metrumot. Babits viszont magából a görög metrumkincsből meríthet, és így pastiche-je 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. a swinburne-i görög strófák, antik struktúrával, de rímmel és nyugat-európai 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 struktúrája Swinburne-reminiscenciák, Swinburne hatása azonkívül az átmenő rímek alkalmazása, Swinburne legkedvesebb műves-trükkje, mellyel Babits oeuvre-jében 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.” (SZERB 1927:124–139.)

Zsigmond Ferenc a 20. század elejének történeti tárgyú drámáit vizsgáló, műfaj történeti dolgozatában a *Laodameiát* – Palágyi Menyhért 1902-ben

készült, *A rabszolgák* című darabjával együtt – azon művek sorába tartozónak véli, amelyek, úgymond, „már nem színpadra szánt alkotások, inkább kuriózumszerű próbája egy többévezredes műfaj pillanatnyi feltámasztásának a költői ihlet és tudós tanulmány együttes beavatkozása révén” (ZSIGMOND 1929:429). Palágyi drámájának jellemzése után, a babitsi kísérletről a következőket állapítja meg: „Babits Mihály *Laodameiája* még kevésbé alkalmas arra, hogy a mai színházlátogató közönség százai és ezrei gyönyörködjenek benne. Elsőrangú irodalmi ínyencség az ó-görög drámaköltészet szakszerű ismerői s általában a finom műérzékű, választékos ízlésű szellemi haute volée kicsiny köre számára. Igazi ó-klasszikai görög tragédia ez, a 20. század legartisztikusabb magyar költői egyéniségének nyelv-művészetével megírva. Tárgyát onnan meríti, ahonnan az antik epika és dráma úgyszólván összes tárgyi anyagát vette: a trójai háború roppant gazdagságú mondaköréből. Jóslatot kapnak a görög vitézek: aki elsőnek érkezik Trójához, annak meg kell halnia. Laodameia férje, Protesilaos lángoló becsvággyal törekszik az elsőségre, mert a dicsőséget sokkal többre becsüli az életnél. El is nyeri az elsőség érdemét, de be is teljesedik rajta a jóslat: Trója védői lenyilazzák partraszállásakor. Mikor a hírnök elmondja otthon a gyászos esetet, Laodameia áldozatot mutat be az alvilági isteneknek s iszonyú fájdalmában oly hathatósan esdeklik hozzájuk, hogy a meghalt Protesilaos három órai időre elhagyhatja a halál birodalmát s megjelenik feleségénél. Laodameia örvengő szenvedéllyel öleli át férjét, s mire a halott hős visszatűnik árnyékbonába, a hú nőt holtan leli apósa, az agg Iphiklos. – Az antik görög tragédia szelleme, hangulata, technikai felépítettsége – mind megtalálható itt: a Végzet kérlelhetetlen hatalma és jóslat-beszéde, a különféle karok lírai szerepe (kar, fiúk és leányok kara, teljes kar) strófákkal, antistrófákkal és epodosokkal. A stílus virtuóz sikerrel utánozza a nagy görög tragédiák nyelvének tartalmi, alaki, hangzat- és hangulatbeli jellegzetes tulajdonságait.” (I. m. 430.)

A Babits költészetében kimutatható görög és angol hatás tízes és húszas években megkezdett vizsgálatának folytatására csak a hatvanas években nyílik mód. Cs. Szabó László e tárgykörben készített tanulmányát akkor is a párizsi avantgárd folyóirat, a Magyar Műhely közli: „[...]Hogy a latin–magyar szakos tanárt elsőnek Swinburne, Wilde és Walter Pater csábította ógörög költőkre, többször maga megvallotta; az *Atalanta* és a *Laodameia* egybevetése – Babits javára – ma már irodalmi közhely. Érdemesebb az éber olvasni tudás emlékezetére fölidézni, hogy a költő akkori háttérének ismerete nélkül Ignotus is *görögökkel* és *angolokkal* rokonítja őt épp abban

az esztendőben, 1909-ben, amikor kedvenc angol tűzadói föllobbantják Babits görög rajongását Fogarason. Virtuóz verselésére mondja Ignotus »az átlagos műveltség számára hozzáférhető nyelvek közül eddig csak a görögöt s az angolt hihettük alkalmasnak«. Később életrajzi adatok igazolták, milyen jó volt a kritikus sejtése. »Jöttek a fogarasi évek, a három évig tartó remeteség, amikor csakis könyvekben éltem ki magamat. Ekkor jutottam a görögökhöz, az angolokon át. Megcsapott Swinburne s más angol költők lázas, izzó görög hangulata, és úgy találtam, hogy ez a hangnem a magyar költészetből hiányzik. Ekkor tanultam meg görögül, és ekkor találtam meg a görög világban azt a formát, amelyben a magam lelkülete legteljesebben kifejeződik.«

Hangulat és hangnem a két kulcs-szó. A század elejére pillant vissza az emlékező. Fölfedezésében nem téveszti össze az antik valóságot kiheřelt akadémikus eszményképével, amelyben Oxford és Cambridge sütkérezett, úgy képzelve, hogy Periklész kifogástalan gentleman volt, Athénje művészkedő, filozófáló város, görögjei pedig önzetlenül harcoltak a szabad gondolatért. Mint ama régészek, akik a pozitivista tudomány immár poshadó csatornáit elkerülve visszataláltak a hitregék vérgőzös, de üde forrásaihoz, Babits ógörög világa is mozgékony, eleven, veszélyes korral azonos: az archaikus jóniai és spártai líra tavaszával. Tőlük (s az angoloktól) tanult szemérmes a szenvedélyben, azt a művészetet, hogy valaki nyilvánosan levetkőzhetik a lelkében, s mégis gögösen megőrzi az illetet, meztelenül is megközelíthetetlen. Nehéz művészet.” (Cs. SZABÓ László: *Laodameia Fogarason. Babits angoljai*. Magyar Műhely, 1966. nov. 15., 81.)

A hetvenes években Szilárd Léna a mítoszkritikai szempont érvényesítésével gazdagítja a *Laodameia*-szakirodalmat. A *Laodameia*-mítosz feldolgozásának előzményeként Bürger *Lenore*- (1773) és Wordsworth *Laodameia*-balladáját (1815) jelöli meg, s Babits művét azokkal, valamint kortársi példákkal – L. Wyspiański: *Próteszilaosz és Laodameia* (1899), I. Anyenszkij: *Laodameia* (1902), F. Szologub: *A bölcs méhek ajándéka* (1906) és V. Brjusov: *A halott Próteszilaosz* (1911–12) – veti össze: „[...]Babits 1910-ben írott *Laodameia* című műve nélkülöz bármifajta színpadi utasítást, s már ez önmagában szembeállítja alkotását a szűzsé feldolgozásának azzal a tradíciójával, amelyet a teatralitás iránti vonzódás jellemzett, s amelyhez – Wyspiańskit követően – az orosz szimbolisták is kapcsolódtak. Hiányzik Babitsnál az »archeologizálás« is. Babits a mítosz értelmi mátrixának egyetlen olyan állandósult motívumát sem használta fel, ame-

lyek segítségével – mint láthattuk – az orosz szimbolisták kibontakoztatták, szétágasztatták a dráma cselekményét: Babits *Laodameiájában* nem találjuk sem Próteszilaosz sietős hadba indulását, sem Laodameia érintetlenségének motívumát (ami oly fontos volt Annyenszkij számára, s amit Brjuszov darabja is megőrzött), sem a szobor és a máglya (amelyek Annyenszkij művében fokozzák a kifejtet drámaiságát, Szologubnál pedig a mű szimbólum- és képrendszerének magját képezik), sem az újabb házasság követelményének motívumát (ami Laodameiát Annyenszkijnél patriarchális, Brjuszovnál állampolgári konfliktus elé állítja), sem Hermész, sem a Jós nő figuráját; szerepeltetésük megkettőzi a földi világ és Hádész birodalma közötti kapcsolat motívumát. A mű fabulája az események minimális – háromtagú – csoportosításán nyugszik (baljós előérzetek és hír az Első halálról, Laodameia varázslása és a halott visszatérése, tudósítás Laodameia haláláról és a siratóének), ami valóban arról a vonzalomról árulkodik, amelyet Babits a balladai hangvétel iránt tanúsított, ama műfaj iránt, amely – ahogy idézi is Greguss Ágost ismert szavait – »tragédia dalban elbeszélve« (BABITS 1979:240). De Babits műve Bürger–Wordsworth keresztény-romantikus modelljével is szemben áll, minthogy nyoma sincs benne a hősnő bűnössége motívumának, sőt a mű nem foglalható össze a »szerelem erősebb a halálnál« formulában sem, jóllehet a »szerelem«, »vágy« és »kém« kifejezések a szöveg döntő fontosságú szópillérei. Már a művet nyitó első párbeszéd Laodameia és a Jós között a Szerelem és az Emlékezés hősnőjének harcát exponálja a Végzet és a Halál ellen –

nincs isten, aki nékem ellenmondana:
apró hadam, a Kéjek és Percek hada
kis talpaik alá szegik a vén Időt

– annak megerősítéseként, hogy a hősnő képes kihívni a sorsot, s örömmel vállalja a tragikus kimenetelt. S míg Brjuszovnál a főhősök titáni nagyságában lehetetlen rá nem érezni a görög tragikum nietzschei hangszerelésére, addig Babits művében az »amor fati« jut domináns szerephez Laodameia jellemében, aki magába fogadja Próteszilaosz lelkét. Egy kétsoros metaforából

Királynő, férjed örült lelke szállt beléd:
asszonykézzel vasat kívánsz hajlítani

kinövesztett ügyes fogás segítségével – ez a kijelentés a Jós szájából a Kórus szájába, vagyis az általánosabb érvényű igazságok szintjére megy át – a költő Laodameia Próteszilaossal való azonosulását emeli ki, s állhatatosan végigviszi Laodameia heroizmusának motívumát:

Ő megharcolta a harcot,
s elhullt a végzet alatt.

És Próteszilaosz? Ugyanolyan művészi tapintattal, mint amire Annyenszkij Wyspiańskinál mutatott rá, Babits is szinte teljesen szótlannak ábrázolja a hőst: alakja Laodameia lírai jajpanaszain, a kórus elvont jellemzésén, illetve a Hírnök *epikus* elbeszélésén keresztül rajzolódik ki, s ennek következményeként mintegy a szemünk előtt megy végbe a hős figurájának »letisztulása«, epizálása. Ezt az érzést erősíti az is, hogy Próteszilaosz alakját a homéroszi eposzból ismert állandó jelzők fonják körül (mint pl. *gyorslábú*). Ezek a jelzők, noha nem mindig Próteszilaoszra vonatkoznak, döntő jelentőséggel bírnak az ő jellemzése szempontjából, mivel az epikus elbeszélés légkörét teremti meg körülötte, s ezzel arra készítetik az olvasót, hogy Próteszilaoszt is az eposzi hősök distanciált normái szerint fogja fel.

A babitsi Próteszilaosz alakjának értelmezése szempontjából fontos emlékeztetnünk még egy vele kapcsolatos identifikációra, a lírai *Énnel* történő azonosulásra, amit a *Laodameia* előtt egy évvel született *Protesilaos* c. költeményben figyelhetünk meg. Ennek az identifikációnak a következetessége elősegíti azt, hogy jobban megragadjuk Próteszilaosz és Laodameia azonosulásának rejtettebb lényegét: Próteszilaosz a *Laodameiában* Janus-arcú, egyszerre tölt be lírai (Laodameia) és epikus (Próteszilaosz eszményített alakja, ami a művön belüli elbeszélésekből rajzolódik ki) művészi funkciót. A *Protesilaos* c. költemény alapján a *Laodameia* egy másik mozzanata is élesebben érzékelhetővé válik: az »amor fati« motívum intenzitására gondolunk, amelyet a költemény kezdőszavai kitüntetett szerephez juttatnak: »Tudtad jól, hogy...« Hiszen, mint ismeretes, a görög monda nyitva hagyja azt a kérdést, vajon Próteszilaosznak tudomása volt-e a rá váró végzetről, ami arra indította Zielinskyt, hogy szellemes fejtegetésekbe bocsátkozzon. (»Tudta-e vajon Próteszilaosz, hogy amikor elsőként ugrott partra, ezzel halálra ítélte magát? Ez voltaképpen nincs eldöntve, bár érthető, hogy ha egy későbbi költő kifejezetten az ő végzetét kívánná feldolgozni, akkor ez a feltételezés igen csábítónak tűnne számára. A pusztá véletlenszerűség átgondolt tervvé válna, a szerencsétlenség – önfeláldozássá.« – T. Zielinsky:

Antyicsnaja Lenora. Vesztnyik Evropi, 1906, 171.) Létezik a mondának egy ironikus változata is, mely szerint az éleseszű Odüsszeusz ugrott ki elsőnek a trójai partra, pajzsot dobván a lába alá, de ez a gesztus elkerülte Iolaosz figyelmét... Ám Babits számára éppen a sors hősie vállalása jelentett mindennél többet Próteszilaosz alakjában, s ezt az eszmét Laodameiára is kiterjesztette:

Ki halni nem fél, mindent merhet az

Úgy véljük, hogy Babits lemondása a színpadi eszközökről, illetve a szüzsé elemeinek végletes redukciója – amelyet fentebb a ballada iránti vonzódás számlájára írtunk – azzal magyarázható, hogy a szerző minden erejét magára az »amor fati« tragikus-heroikus kollízióra kívánta összpontosítani. (Vö. Devecseri észrevételével, aki úgy vélte, hogy »Babits az egész drámát nyilvánvalóan a *lélek* színpadán, mintegy Laodameián belül óhajtotta eljátszani« [Devecseri kiem.] l. DEVECSERI 1975:172.) Ez a megoldás teljes mértékben egybehangzott a költőnek a modern dráma feladatairól vallott elképzeléseivel, miszerint a dráma – annak dacára, hogy »a látható és kimondott dolgok formája« – a belső világ mélységeinek megragadására törekedvén le kell hogy mondjon »a láthatatlan dolgok erőltetett megsemmisítéséről«, az expresszionizmus »bengáli fényéről vagy geometrikus krikosz-krakszairól«, s mondanivalója kifejezésének eszközéül »nem az élet-ábrázolást, hanem *magát a dialektikai élőszót*« kell választania (BABITS 1979:494, kiem. tőlem – SZ. L.). Ez igen fontos gondolat, miszerint a drámaiság centruma áthelyeződik magára a »dialektikai élőszóra«, illetve az ezzel összefüggő határozott kijelentés, hogy »a régi, igazi dráma lírai gyökerekből nőtt s lírai igényeket elégített ki« (i. m. 495), kellően megvilágítja, miért éppen Swinburne-t érezte Babits – kiváltképpen *Atalanta* c. művére gondolván – saját tanítómesterének: az angol költő művészetében – akit egyébként Wyspiański is irányadónak tekintett a maga számára – a *Laodameia* szerzője az ősi ballada, illetve a modern lírai dráma ötvözésének példászerű megvalósítását fedezte fel. Babits Swinburne-re vonatkozó megállapításai, miszerint az angol költő »meg tudta ragadni a *hangot*«, »a végletekig ki tudta aknázni« »a shakespeare-i dráma legbenső líráját, nyelvét, zenéjét« (i. m. 439), hogy Swinburne tehetsége zenei alapokon nyugszik – mindez teljes joggal elmondható saját művéről is, ami voltaképpen az antik tragédia lírai-zenei kivonatának tekinthető. A drámai »oratórium« dinamikáját a párbeszédek hatos jambusának, illetve a kórus 8-as, nyolcadfeles trocheusai-

nak, anapestusainak és daktilusainak, valamint a közjük ékelt szapphói strófa, glükoni strófa, aszklepiádészi sorok és a görög tragédia lírai betéteiben használatos *ionicus a minore* versformák rugalmas váltakozása hozza létre. A ritmusoknak ez az egymás ellen szegülése támasztja alá Laodameia és a kórus »párviadalát«, ami nem más, mint az egyes és az »általános igazság« hatalmas lírai erővel feszülő »dialógusa«. A nézetek kontrapunktja Laodameia és Iphiklosz jajpanaszainak duettjével váltakozik a kórus kísérete mellett, s ez már a kultikus népköltészet eszközeinek asszociációs körébe vezet bennünket. Az ismétlések, refrének, paralelizmusok bősége – változatosságuk külön leírást igényelne –, az archaizmusok és nyelvjárási szavak óvatos használata (vö. J. SOLTÉSZ 1965:81–83) még inkább megerősíti azt az érzést, hogy a szöveg belső kapcsolatban áll a kultikus költészet univerzális elemeivel.

A kultikus költészet univerzális modelljének elsősorban verbális szinten megvalósuló stilizációja Babitsot Szologubhoz közelíti, habár *A bölcs méhek ajándékát* a szerteágazó szűzsé, a széles vonalvezetés, a ritmizált próza túlsúlya a vers fölött és kiváltképpen a kultikus-rituális gondolkodás anyagi attribútumainak gazdag szimbolikus felhasználása összehasonlíthatatlanul nehezkesebbé, »póriasan« durvává, de egyszersmind modernizáltabbá is teszi, s ami a döntő, Szologub műve – mindebből fakadóan – jobban eltávolodott az antikvitas irodalmi jellegzetességeitől. Babits viszont ritka eleganciával egyensúlyoz az esztétizmus és az univerzálisan modellált folklorisztikus egyszerűség határán: ha egyáltalán lehetséges az artisztikus keresettség költői egyesítése a népiességgel, akkor a *Laodameia* ennek legkitűnőbb példái közé tartozik.” (SZILÁRD 1979:259–262.)

Rába György a nyolcvanas évek elején készíti el költői fejlődésrajzait Babits Mihályról; azokban a *Laodameiát* mint „a tudatlíra stíluseljárásainak továbbfejlesztését” elemzi (RÁBA 1983:61), műfaját pedig drámai költeményként határozza meg: „[...]»Drámai költemény«: a központi hős, akár csak *A Danaidákban* és társaiban, a lét föltételeivel küzd, s ez nem drámai összeütközés, hanem lírai szituáció. A lírai fölfogást elmélyíti, hogy strófái és antistrófái, karénekei Szapphó-, Horatius-, Catullus-, Swinburne-, sőt Homérosz- és Aiszkhülosz-szövegeket vagy -sorokat intarziaként illesztnek a drámai keretbe; egyik-másik himnusz- vagy strófarészlet régi magyar költők, Fábchich és Kölcsény fordításának vendégszövege. (*A Laodameia* forrásainak részletes föltárását l. RÁBA 1969:103–109.) Műfaji mintája s részben szövegforrása Swinburne *Atalanta in Calydonja*, melyet »a leggörögbb angol tragédiának« tartott (B. M.: Swinburne. *Nyugat*, 1909. I. 114).

A *Laodameia* ennek megfelelő »magyarságát« – szintén Swinburne-értelmezésének analógiájára – szokatlan kombinációk és képek merőben új érzéseket keltő eredetiségében kell látnunk. Mint nyelvalkotó és képteremtő eljárás Babits korábbi költői gyakorlatából ismerős, de éppen mert »modern« gondolkodásra vall, a klasszikus intarziák hivatottak visszautalni a hagyományra. A belső poétikai ellentét nem a romantika ellentmondó szelleméből merít, mivel nem a helyzetek és szavak, hanem az érzések és fogalmak polarizáltak.

Lengyel Menyhért a színre lépő alakok megjelenését és a mind feszültebb képsort a karénekek közbeszólásával késleltetett drámai folyamatnak érzi (LENGYEL 1911:886). Kósa György megzenésítette a *Laodameiát*, és 1926. október 24-én színre is vitte. Ez a színpadi változat is jelzi, a *Laodameiában* újkori műfaj, opera vagy oratórium lappang, bár Kósa még »kantátának« nevezte, és nemcsak konfliktusának fölfogása lírai, hanem a magánbeszéd és karénekek szépsége is a költészet poétikai önelvéből, nem pedig a szerkezeti mozzanatok kölcsönös, a drámára jellemző feszültségéből következik. Költészet a monológoknak a belső háborgást éreztető figura etymologicája (»Ó visszahivom, visszahivom holtamat«), a dialógusok hangulatritmusa (»Mondd, fáj a nyíl? Mondd, fáj-e a sötét halál?/ Mondd, bús az élet zord Hádésben? ugye, bús?«); bár mindez a tudatlíra kedélyhullámszámból ismerős poétikai jelenség, mégis a vérmesen sötét szókinsz a dráma tágabb dimenziójára utal. Költészet a képek színekké villódzó plaszticitása:

Nézd, feljött a holdvilág:
arany kísértet. Most az oszlop mind ezüst
s Othrys fenyői fémszineken fénylenek
menyegzői fáklyák gyanánt.

Hasonló, szecessziósan részletező képeket már a *Paysages intimes*ben is megcsodálhattunk. Csupa költészet a dikció zenei bűgása, és ha nem is drámai, de elégiai ellentétet sugall a baljós képzetek és a melodikus hangszimbolika interferenciája:

Jön az alkony, csupa gyászban, lila árnyat vet az oszlop,
hüvös estnek szele hajtja a fenyőfák feketéjét:
ez a tenger szele, melynél a hajós félve tekint
az ikercsillagok álltát.

»A nyelv rejtett hajlásai és zengései«: ezt csodálta Babits annak a Fábchich-nak Pindarosz-, Szapphó- és más görög fordításaiban, akitől *Laodameiája* is kölcsönzött egy-két fordulatot (B. M.: *Az én könyvtáram*, i.m.). A zengés, a ritmus zeneisége, ahogy Keszi Imre megfigyelte, a görögre jellemző »vokális halláson« alapul, s a fenti részlet kettős értelmű és szimultán ritmusát, az érzelmi villódzás hírértékét az ősi nyolcasként is, *ionicus a minoré-k* tetrametereként is hallható ritmusban, illetve az arzisként alkalmazott hangsúlyokban mutatja ki. A *Laodameia* változatos ritmikáját a zenei melléktema módjára gazdagítják a metrikus beszédet ékítő rímek. »A ritmus orgiákat ül a *Laodameia* kórusaiban« – mondja Keszi (Keszi Imre: A korai Babits-versek ritmikájához. *Argonauták*, 3–4. [1938.] 204). Végül merő lírai költőiség az érzelmi felbolydulást átmintázó sok szokatlan szókapcsolat – a többszörösen összetett mondatok inkább zsongítanak, mint felcsigáznak, mivel zárt és tagolt, enjambement-nal elvétele élő strófákba rendezettek. A nyugtalanságot visszaadó nyelvi fantázia még olyan egyértelműen fordításnak tekintendő szövegben is fölragyog, mint Catullus Artemisz-himnuszának tolmácsolása. *Könnyítsd az éjszakát* – kérleli, s itt Catullustól függetlenül, saját szavaival az istennőt, és képzetfűzésére jellemző jelenség, hogy a fordításjellegű részekben is a külső látványt belső jelentés felé mélyíti: »munkás földművelő szerény / házat gazdagon áldod.« A latin szó így fejlődik magyarrá: *exples: megtöltöd – áldod.*” (RÁBA 1981:307–310.)

Illés Endre a centenáriumi ünnepek keretében, a *Laodameia* példája nyomán rajzolja meg a drámaíró Babits arcképét: „[...]A Babits-költészet magas csúcsai sokáig elfödtek az ismeretlenül maradt csúcst, a *Laodameiát*, igazi nagyságában. Babits örök félelmei, kételyei elfödtek azt, hogy drámája igazi dráma. Amit egy drámából legelőször érzékelünk: a *drámai dikció* heve. Milyen forróság csap meg már a legelső jelenetben, amikor a Hírnök a trójai harcokból, tengeri viharokból érkezve közli – még nem a királynéval – Protesilaos halálát, lüktető képekben, a klasszikus görög drámaszerkezetben rímek, ritmus modern zenéjével, ismétlődő szavak áttüzesedő erejével: Protesilaos a trójai parton, az íjas Hektor Trója várfalán:

Messze pendül az óriás, fekete íj,
messze surran a vessző, messze pattan a nyíl,
s a nap előtt reggeli légen úgy zug át,
mint reggeli madár, ha leveti magát,
mint ölni éhes, görbecsőrű vad madár;
csőrén a végzet, csőrén ült a zord halál.

Forró összecsapások váltják egymást már a nagyjelenet előtt is: az apa és a feleség viadala, kié a nagyobb csapás?

»*Laodameia*: Nem fogom már nézni többé fulladozva mély szemét – soha nem fogom karomba hősi férfitetemét.

Iphiklos: Férj helyébe másik férjet adhatnak az istenek: – melyik isten adja vissza az atyának holt fiát?

Laodameia: Akinek szívét kitépték másik szívet nyerhet-é?

Iphiklos: Asszony búja mint a zápor, csupa könny és elfolyik: – férfi búja hegyi tó, mely mély és messze s maga van.

Laodameia: Férfi búja fagyos bánat, mint a jég a hegytetőn – asszony búja forró láng, mely önmagát emészte ég.«

A nagy dráma sodró szélfuvalma tör be a görög színház kör alakú játéktérére, amikor *Laodameia* először gondol arra, visszahozza férjét az Alvilágból, bárány kiontott vérével, de ha kell, a saját vérével, akár percekre is, szembeszállva a *Végzettel*, a görög drámák félelmetes, igazi »hősével«.

Merész képek tüzes zápora:

Végzet – mennyei kard

Végzet – lassú malomkerék

Végzet – barna madár

Végzet – föld-befogó nagy pók

Végzet – roppant varsa

de a *Végzettel* egyerős a Szerelem

s a haláltalan Emlékezés olykor legyőzi a *Végzet* szolgáját, a *Halált*.

És kibontja nagy szárnyát a görög mitológia. A bűvös tér, ahol istenek és halandók találkozhatnak és néha irgalmas szavakat is válthatnak egymással, vagy éppen a legkegyetlenebbeket – ahol holtak és élők is találkozhatnak s ölhetnek egymást, utoljára még egyszer, egyetlenegyszer.

Könyvdráma volna a borzalmas-gyönyörű pillanat, melynek térfogatában *Laodameia* átöllelheti vért ivó, vértől életre kelő férjének *árnyalakját*, s *Perszephoné* engedélyével csókolja, csókolhatja, eszméletlenül, a testét már levetett férfit, a Szerelmet.

Könyvdráma volna a megrázó, nagy Színház, a találkozás első szava, a felkiáltás:

– Élünk, kedvesem, s megint enyém vagy! Élünk, élünk! érted-e?

És a férfi felelete:

– Három órára.

S a »három óra« kegyetlenül visszatérő kalapácsütései:

– Beszéld el, Trója földjén hogy temettek el? – kérleli férjét Laodameia.
 – Vittek-é áldozatot, tejet, bort, mézet? Beszélj, de mégse! Csókolj, csókolj!
 Ó sokat kell még csókolnunk! még sokat csókolhatunk!

– Három óráig.

Laodameia meg sem hallja a férfi szavát – csak a maga ujjongását hallja.

– Hadd csókolom sebed rózsáját homlokodon, hadd csókolom! De mért nem szólsz? Beszélj, beszélj! Mondd, fáj a nyíl? Ne félj, az örök végzetet legyőztem én, legyőztem én, s a szerelem, s a vér, s a vágó.

Protesilaos »szerepe« mindössze két szó:

– Három órára.

Laodameia végre feleszmél.

– És ha három óra is, egy öröklétnél minden perc többet ér! Apró hadam, a Kéjek és a Percek hada, kis talpaik alá szegik a vén Időt!

És hamarosan felhangzik a dráma *Nagy Ríme*. A Hírnök híradása az első jelenetben minduntalan a vért idézi: *csillogott a Sigeum vize, mint egy vértenger* – előttünk a híres Pergamos, *roppant kockákból rakva, és mögötte kelt a véres nap* – hajója orrán állt a hős Protesilaos, s a *napból két vércsepp szemébe hullt* – és *e két vércsepp így szólt: Priamos vára ez!*

És a zárójelenetekben a Kórus felhördül:

– Ó jaj, hallga, mily hang volt ez, milyen szívszorult sikoly?

S az Ellenkórus:

– Sohse hallék ilyen hangot, ilyen tépőt, rémeset.

S már a színpad félkörében áll Iphiklos az apa:

– Ó, jaj, mit láttam! Ó, ti vénhedt szemeim apadjatok ki! Folyj el örült agyvelő! Nem láthat ilyet ember sarja büntelen. Ó, lányok, ifjak, mélyen keseregjetek! Láttam Halál arcánál rémesb dolgokat: királynőtök véresen fekszik holt gyanánt. Amint berontok, hallva éles sikolyát, ő ott feküdt az ágyon – s minden csupa vér, s férje nevét kiáltva rángott lázasan. És karja közt – nem tudom jól láttam-é? valamely rémes és alaktalan tömeg fogyott, halványult egyre, mint egy véres árny.

Ez bizony romantika is. Nietzsche is. De görög dráma is, dionüszoszi dráma, Swinburne *Atalantájának* biztatásával.

Mi vonzotta Babitsot a Laodameia-témához?

Legelsősorban a görögség. Fogarason élt, jóformán csak görögül olvasott. Az igazi görögség vonzotta, a századforduló felfedezése: a görög szobrok színesek voltak. A szín, az élet, a mozgás vonzotta, s nem Goethe hideg, merev, tökéletes szimmetriájú görögsége.

És vonzották a verselési lehetőségek, a kórusok, a monológok, a nyug-

talánító dialógusok. A görög verselés és a modern életérzés tűz-jég vegyítése.

A bravúr izgatta. A kihívás. Drámájának soraiba belopni az ihlető Swinburne-t, de a régi görögöket, latinokat is, Catullust két remeklő versfordítással. S magyarokat is, például Kölcseyt a Homérosz-fordításával. Rába György *A szép hűtlenek*ben pontosan számbaveszi az átvett vagy áthasonított sorokat, átvilágítja a mutatványt – de mindez jelentéktelen részlet, ha a *Laodameiából* mégis a nagy dráma forró lehelete csap meg.

Ezra Pound és Eliot lírája ugyanilyen tudatlíra, a kölcsönzés mesterfogásaival. A fiatal Babits kortársai.

Ha a szecesszió nagy művésze, Aubrey Beardsley élne, vele illusztrálnám a *Laodameiát*. Ha Gordon Craig élne, vele állíttatnám színpadra a Babits-drámát.” (ILLÉS 1983:12–13.)

Mész Lászlóné *Laodameia*-értelmezése Babits törekvését ugyancsak a bölceleti ihletettséggel, mindenekelőtt Nietzsche görögség- és tragédia-felfogásának hatásával magyarázza, s a műben antik és modern szemléletmód egységesülését, a klasszikus tragédiaforma újjáteremtésének modern kísérletét látja: „A »klasszikus álmok« közül a *Laodameia* a legnagyobb vállalkozás. Szentimentális kísérlet a schilleri értelemben, kései kor fiának egyedi teremtmő gesztusával földélni a visszahozhatatlan történelmi pillanatot, tiszteletet parancsol és a reménytelenség érzetét váltja ki: nem nézhetünk többé görög módra szembe az ember metafizikai léthelyzetével. Mert úgy véljük, az artisztikus tökélyre vitt korális mű célja elsősorban nem modern borzongások felkeltése a véres-misztikus rémdrámával, nem is a polgári morál kihívása a nekrofil tematikával, túlfűtött erotikával, s nem a szecessziós ízléleszmény érvényre juttatása folyondárszerűen kígyózó-hullámzó versmondtaival. Babits nem kevesebbet akart, mint megteremtteni magyar nyelven azt a görög drámát, amelyet Nietzsche fedezett fel számára: a zene szelleméből született, a dionüszoszi mélységet, metafizikai lényegét az apollói szépséggel ötvözt. (A *Laodameiát* bölceleti ihletésű műnek véljük, amely természetesen nem zárja ki költői minták követését. Swinburne drámája, az *Atalanta in Calydon* azért lehetett rá hatással, mert a görög dráma eszmei lényege megragadta Babitsot. Szerb Antal így vélekedik: »A *Laodameia* mintaképe, mint ismeretes, nem görög dráma, hanem Swinburne görögös *Atalanta in Calydon*ja. Gyönyörű verselésű kardalai természetesen nem a görög kardalokat követik, hanem az *Atalanta* félelmes versmuzsikájú kórusait, amelyek utánzására csak Babits vállalkozhatott.« SZ. A.: Babits és az angol költészet. In: *A varázsló eltöri pálcáját*, Bp., Magvető

Kiadó, 1978. A *Laodameia* keletkezéséről, forrásairól s az ellentétes véleményekről I. RÁBA 1969:102. és a következő lapok.) Swinburne-t, akinek *Atalantáját* Babits mintájaként tartja számon a szakirodalom, nietzschei nézőpontból értékeli, s a »dionüszoszi« és »apollói« jelzőkkel állítja szembe a swinburne-i és meredith-i költészetet.

A német filozófusköltő mindvégig befolyásolta görögségszemléletét. Még *Az európai irodalom történetében* is az ő nyomán értelmezi a homéroszi naivitást tudatos-kései fejleményként. S a legárukodóbb jel: a görög drámáról szóló fejezetben a wagneri–nietzschei műszóval *Gesamtkunst*ként jellemzi a műfajt, amelynek – hangsúlyozza – az ősi kultikus kardal a lényegi összetevője. Az apollói és dionüszoszi elvről itt már nem esik szó, s noha az aischüloszi »drámai költemény« líraiságában nietzschei szemlélettel hangsúlyozza a prométheuszi lázadás rokonságát a fausti nyugtalansággal, számára már Szophoklész *Oidiposza* a görög dráma legnagyobb pillanata. De amit Szophoklészben csodál, az éppen a szintézis: a tökéletes forma, a kívül- és felülről, ítélet nélkül szemlélő alkotó csodálkozó pillantása és mértéktudata, amellyel szépséggé rendezi az ősvilági borzalmat, a rémtörténetet, az ártatlan-bűnös ember szembesülését a sorsával (BABITS 1979:32–40).

A *Laodameia* keletkezése idején még közelebb van a Nietzsche-élmény, s a *Philologica* I. kötetének megjelenése alkalmából tanulmányt is ír Babits. A filológiai munkásságban a filozófus készülődését kíséri végig, az utat, amely *A tragédia születéséhez* vezetett, s közben kifejezi elképzelését az igazi filozófiáról, amelynek a »szellemi tudományokból« kellene kibontakoznia, ha azok túljutnának a tényfeltárás-regisztrálás korlátolt pozitívista szakaszán, ha nem lenne ritka kivétel Schopenhauer, Nietzsche (*Nietzsche mint filológus*. In: BABITS 1978 1:256–263). De Schopenhauert már a fiatal Babits sem fogadja el kritikátlanul, s *A tragédia születésében* is idegen marad számára az, ami benne schopenhaueri. Nietzsche a Dionüszosz-mítoszt mestere szellemében úgy értelmezi, mint az individuum pusztulásának és az egyetemes lét örökkévalóságának együttes paraboláját. Az isten megtapasztalja magában az individuáció agóniáját, szétszaggatottságában az eredeti egység megbomlását s ezernyi alakra hullását. Feltámadása a végső lényegi egység helyreállításának ígérete, s a dithirambot éneklő-táncoló, istenét reprezentáló, vele azonosuló kórus átéli az agónia és az öröm extázisát, az egyesülés, a »minden egy« élményét. Ebből következően a dithirambból fejlődő dráma dionüszoszi lényegét abban látja, hogy a hős sorsában belepillant az ember a születés-szenvedés-halál mély-

ségébe, de a heroikus individuuum tragikus bukását ellensúlyozza a létezés elpusztíthatatlan ereje, győzelme. Maga az egyedi lét bontja meg az egyetemes rendet (Friedrich NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. 1872; magyarul: *A tragédia születése*. Bp., Európa Kiadó, 1986. Ford. Kertész Imre).

Babits személyiségértelmezése változott ugyan az idők során (tanulságos erre figyelni *A lírikus epilógjától a Csak posta voltál*ig, a *Különös hírmondó*ig), de a keleti filozófiák személytelenségeszményéhez sohasem volt köze. Az ő görög dráma-álmában nem oldja fel a tragikumot a mindenségbe vegyülés mámora, mint az *Oidiposz* zárókórusában, a bölcs rezignáció szólama zárja a sorsdrámát. Hőse sem pusztá egyedi létezésével érdemli ki a szenvedést, nem is ártatlanul bűnös, mint Oidiposz. Az apollói rendet sérti meg, a »mérték«-et, a kijelölt határokat. Az »ismerd meg önmagadat« apollói követelése annyit jelent: »vedd tudomásul a korlátaidat«. Babits a prométheuszi, fausti tragikumot jeleníti meg, a német romantika óta tragikus vétségként felfogott akciót: a nagy egyéniség istenkísértő határátlépését, az »egynapelő« pillanatnyi győzelmét és aláhullását az isteneknél változatlanul álló sors súlya alatt. Műve a »zene szellemé«-ből született, schopenhaueri-nietzschei értelemben, mert nem a jelenségvilágot szimbolizálja, hanem a lét lényegét; az akarat írja le benne felívelő-lehanyagló pályáját; »dionüszoszi« elvű, mert élet és halál határmezsgyéjén játszódik, a szenvedély örvényével szembesít, és »apollói« elvű, mert a rend, a mérték, a szépség révén teszi a rémületet elviselhetővé.

A tragikus vétség mindig a hübrisz. Az ember, ha csak egy pillanatra is, át akarja hágni korlátaikat, »tudni, tenni tör«, »halhatatlanul vél munkálkodni«, istenként győzni a körülményeken. S a tragikus vétek mindig istenkísértés, tiltó parancsok megszegése, figyelmeztető jóslatok semmibevétele, tudva-akarva, halálos veszéllyel dacolva. Istenkísértő hősét Babits előbb Próteszilaoszban találta meg, aki ismerte a delphoi jóslatot, mégis elsőnek tette a lábát trójai földre. A dicsőséget, a hírnevet – az *Iliász* világának legfőbb evilági értékét, amelyet késő felismeréssel éppen a legnagyobb hős, Achilles von kétségbe – senki sem testesíti meg ilyen kételytelen egyértelműséggel. A költő leplezetlen azonosulással von párhuzamot a lírai versben Próteszilaosz dicsőségsóvárgása s a maga vágya között: az élet feláldozását méltányos árnak tekinti a halhatatlan hírért:

... – Mint egy isten
vágynék én is vészes partra első lépve halni meg.

Már itt feltűnik Laodameia, kettős tagadás érzékelteti a különbséget a mítoszi előd s a beszélő között: »*Nincsen engem aki aztán várna...*« »*Nem lesz nékem Laodamejám...*« Miért nem Próteszilaosz vált a dráma középponti alakjává? Megkockáztatjuk a feltevést: a győzelem és halál egyetlen nagy pillanatából nem lehetett megteremteni a klasszikus drámaformát. Ázsia partja nem megfelelő helyszín, a vad hajós nép, az elszánt sereg nem alkot hat eszményi kórust, előzmények és következmények nem foghatók megfelelő egységbe. Laodameia középpontba állításával előkészítésnek, késleltetésnek-fokozásnak, előrejelzésnek-bekövetkezésnek olyan feszültségteljes folyamatát tudta létrehozni, amelyben színhely, szereplők, szerkezet, a kardalok és epeiszodionok aránya a nagy mintákat követheti, s a történet legmélyebben »dionüszoszi« mozzanatának, élet-halál egybekapcsolásának előzményeként mégis bemutatthatja – hírnöki-epikusi előadásban – a hírnév megszállottjának sorsát. S hogy ez mennyire fontos volt számára, arról nemcsak a viszonylag terjedelmes történetmondás tanúskodik, hanem a Próteszilaossal kapcsolatos kardalok aránya, s néma árnya jelenlétének súlya. Mert noha minden róla szól, érte történik, Próteszilaosz nem beszél. Amit mond, ismétléssel nyomatékosítva – *Három órára* –, nem az ő szava, hanem Perszephoneiáé, az alvilági hatalmaké, a sorsé.

(*Antik és modern egyesítése a szertartásban*) A halottidézésnek mint a folyamat tetőpontjának következtében olyan kultikus-szagrális jön létre, amelyben a tragédia egésze szertartás-jelleget ölt. Minden ezt készíti elő, a tavaszköszöntés rejtett utalása a Dionüszosz-ünnepre, a jóslatok, áldozatok, siratók és himnuszok. Ebben a szertartásban az alakok is önmagukon túlmutató jelentést nyernek, az egyéni érzelmek közösségi-rituális magatartásformákban fejeződnek ki. A hírnök nem egyszerűen gyászhirt hoz, hanem hőséneket mond, Iphiklos mint »királyok atyja« fogadja, s fiát siratva a Phylakidák ősi törzsének lombjavesztését panaszolja, gyászszaivaiban utalva a »szörnyű Moirá«-ra s az öregség gyengeségére:

... nincs erő már vén tagjában végzet
ellen meg nem törni.

Egyesíti magában az egyes ember életútjának végét, a legendás hírű családok pusztulásának képét, s a halandó végső kiszolgáltatottságát. Az alakok többletjelentése révén nemcsak a kardalok hordozzák a világképi tartalmakat, hanem minden szöveg egyedül túli érvényű, s mert szertartásszerű, minden szó, minden magatartás stilizált. Valószínű, hogy az egész dráma

szertartásszerűsége ad magyarázatot arra, miért alkalmaz Babits szövegébe szöve annyi intarziát. A *Laodameia* forrásaira a költő maga is utalt, s Szerb Antal, s főként Rába György pontosan megjelölték az átvett sorok, versszakok szerzőit és szöveghelyeit. A mai irodalom intarziakultusza arra készítetné az olvasót, hogy a modernség biztos jegyeként vegye számba a költő idézés-technikáját, de óvatosságra int, hogy Babits éppen Homérosztól tanulta a visszatérő formulák használatát, s merített is az eposzi műnyelvből. A himnuszok visszatérő szerkezeti sémája, az istenek állandó attribútumai, dicséret és könyörgés sztereotip fordulatai is arra ösztönözhettek, hogy forrásait közös kultúrkinsnek tekintve elvegyítse saját álarcos-pastiche-szerű szertartásszövegével. Korai programjában az a cél, hogy »a régi eszme váltson ezer köpenyt, s a régi forma új eszmék öltönyeként kerekedjen újra« (*In Horatium*), de kései lírai gyakorlatában a régi és új viszonya sokkal bonyolultabb, összeszővődés, szintézis inkább, mint szembeállítás. (Meggyőzően bizonyítja NÉMETH G. Béla: Hasonlóság, hasonlat, példázat. In: *Mű és személyiség*. Bp., Magvető Kiadó, 1970.) A *Laodameiában* furcsa módon az idegen szövegek – például az *Énekek éneke*-parafrázis, Catullus *Artemis*-hymuszának versszakai vagy a Swinburne *The Garden of Proserpine* című költeményéből fordított versszak – tökéletesen illeszkednek a megidézett görög szellembe, míg például a 4. kórus epodosza a »vágyfa« motívumával a szecessziós érzékenység jellegzetes példája.

Ennyire tudatosan alkotott mű esetében fel sem tételezhető, hogy modern tartalmak véletlenül ütnek át az antikizáló mű szövetén. *Laodameia* monológjai, ál-párbeszédei is az újkori nyugtalanság, sóvárgás és a szubjektív értékrend elemeivel telítődnek, mint ahogy a témaválasztásban eleve megnyilvánult a szokatlan, az örület, a borzalom vonzása. S ezzel adott alapot a dráma arra, hogy Babits szubjektív lelki történéseként fogják fel, projekcióként, sőt valamiféle morbid, perverz kor- és személyiségképletként értelmezzék. (»Megtartotta a mítosz alapvázát, de a dekadens szexuálpatológia irányába hajlította.« stb. in: Kocsis 1973.) Tartózkodni szeretnének attól, hogy a szerző belső hajtóerőit, elfojtott vágyait, zaklatott éjszakáinak rémálmait boncolgassuk, s nemcsak kompetencia híján: ami a mélylélektan számára tünet, számunkra irodalmi jelenség, ennek megfelelően kell értelmeznünk. Persze, hogy a *Laodameia* kor-(és talán alkat-)szülte vonásai – a mohó életvágy, szerelemvágy s újrromantikus halálkultusz, a nagy merészség, túllépni a normalitás határát –, mint a századelő egész túllobogó lendülete s élvezet dekadenciája sokat megért századunk

végén nemcsak visszatetszőnek, naivnak is tűnik, még ha elismerjük is, hogy a művészet nagy felvirágzását hozta. A modern költő megkísérelte az ember létkérdéseit az emberiség legnagyobb kultúrtörténeti hagyományainak segítségével kifejezni. Kultusz és mítosz az újkori alkotó problémáit úgy hozza felszínre, hogy azok nem ellentétesek a görögség által művészetté formált alapvető sorskérdésekkel, hanem rárétegződnek azokra. A mitikus hősnő felidézi az alvilágból férje árnyát, s e találkozásért feláldozza az életét. De csak Babits Laodameiája érvelhet vágya győzelméért így:

... de a Végzettel egyerős a Szerelem
istenek anyja, istenek közt legidősb
s olykor a Végzetet lába elé köti
s szolgálja a haláltalan Emlékezés
legyőzi a Végzet szolgáját a Halált
s egy percre Végzet és Halál fején kacag
s miként az öröklét, e perc korlátatlan.

Nem a platonikus indításra gondolunk, hanem a folytatásra. A megismerés kísérletek nem fedhetik el előlünk e sorok lényegét: a hősnő a szubjektív tartamot állítja szembe az objektív idővel, s az élmény időtlenségében találja meg az értéket, amelyet az elmúlással szembeállíthat. A bergsoni időszemlélet hatja át a többszöri ismétléssel nyomatékosított, Berzsenyire utaló sorpárt is:

... apró hadam, a Kéjek és Percek hada
kis talpaik alá szegik a vén Időt.

Időszemlélet és létszemlélet összefügg. Antik és modern egymásba szövődését jellemzően mutatja a harmadik kardal, az alvilági léttelen lét leírása. A görög mitologikus gondolkodás a Léthe vizéből, a feledés italából ad inni a holtaknak. Babits a feledéssel összekapcsolja – anafórasz gondolatrítmus tagadássorával – azt, ami számára s a XX. századi gondolkodás számára a nemlétet jelenti: a mozgás, a változás hiányát. A *Himnusz Iriszhez* költője, akinek kedvesebb »Maja fátyla«, mint az »unalmas-egy-valóvilág«, s a változás százszínű koszorúját fonó rejtett erők szolgálatára esküdött, jellemzi így, halmozva az igéket, az örök nyugalom sötét világát:

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

A lélek léttelenségét pedig az akarat, a vágy hiányával jellemzi, a belső mozgás elszunnyadásával, s így válik az egész léthei lét ambivalens értelművé, mert a »búnak a bújja« elszunnyad, és »senkisémet érez a gondért gondot«, de a vágy, álmom, láz is örökre feledve: »s létezni a lélek sötéte bilincs.«

Antik és modern szemlélet egymásraépülése figyelhető meg a dráma végzetfelfogásában is. Moira, a konkrét »osztályrész«-ből mitikus hatalommal nött sorsistenség az ókori drámában személytelen, morálon túli erő, egyként sújt le a menekülőre és szembefordulóra, bűnösre és ártatlanra, vak, irracionális, könyörtelen. Kései, euripidészi fejlemény a jellembe írott sors. Babits művében a sors kétarcú, kettős jelentésű. Próteszilaosz és Laodameia – kibe »férje örült lelke szállt« – magukban hordják végzetük, nemcsak euripidészi értelemben, hanem a romantikus sorsfelfogással egyezően is, kihívják a sorsot, megvívna vele, s bukásukban, pusztulásukban is benne a diadal, bár pillanatra szóló, egyéni-emberi győzelem. De a kórus az ősi, az örök, a félelmetes, a mindannyiunk felett örökké győzedelmes végzetről szól, rettegéssel tanúskodik a hősök istenkísértő vállalkozásánál, s az emberi törekvések hiúságával szemben a nem emberi magasabb erők diadalában megnyugszik:

Ő megharcolta a harcot
 S elhullt a végzet alatt.

Szophoklész hangja ez, az Oidiposz kórusainak sorsfelfogása, a mértékelt elfogadása, az apollói rendé; nem mámoros azonosulás az egyetemes személytelenséggel, nem a mindenségbe-közösségbe-természetbe-egységbe olvadás önkívülete. S noha a kardalok a törvény megmásíthatatlanságát hangsúlyozzák, a második kardal epodosza a prométheuszi tűz, a végzettell szembeszálló merészség mindig megújuló emberi törekvésének is hangot ad, s a hírnök hőséneke, Laodameia monológja annyi pátosszal érzékelteti

az egyéni vágyat, hogy nem lehet kétségünk az alkotó értékszemlélete felől: nem az akaratról való lemondást sugallja, hanem a heroikus küzdelmet, a tragikus bukás elkerülhetetlensége ellenére. A »dionüszoszi« mélység feltárul, bepillantunk a léttörvény könyörtelenségébe, a tragédia bekövetkezik, feloldás nincs. A *Laodameia* szerzőjét *A tragédia születése* indította ugyan a klasszikus dráma értelmezésére és újraköltésére, de a maga személyiség- és sorsfelfogását érvényesítette a görög köntösben.

Antik és modern szemléleti összefonódásának a formaszervezés is kedvez: rendkívüli változatosság és egységbefoglalás jellemzi. A »zene szellemen« nemcsak a dráma végső lényegét, hanem elemeit is áthatja. Az ókori minta sugallta szerkezeti rend – a kórusok és epeiszodionok váltakozása, az előrehaladás és visszatérés következetessége a lineáris cselekménymenetben – a dráma egész formájának egységét hozzák létre; a motivikus szerkezet a szöveg tónusának és képzettársítási körének homogenitását; a görög ritmusokat modern verseléssel összekapcsoló, változatos, de összehangolt versformák a mű hangzásvilágának összhangját teremtik meg...” (MÉSZ 1988:69–94; 1995:331–346.)

Verselés

Verses műről lévén szó, elengedhetetlen a *Laodameia* metrumának elemzése. A mű a választott verselési mód alapján, szinte matematikai pontossággal kiszámított módon, két nagy részre tagolódik. A *Laodameia* drámaszövege 796 sorának mintegy felét (pontosan 392 sort) a karok strófáinak semichorusai, önálló vagy közös megnyilatkozásai, illetve az egyes szereplőkkel folytatott párbeszédei jelentik. (Ezek verselésének részletes elemzésére később, egy más megközelítésben térünk ki.)

(*A dialógusrész verselése*) A mű terjedelmének csaknem pontosan a másik felét (404 sort) a drámai alakok dialógusai, illetve *Laodameia* nagymonológia alkotják. Babits ennek a szövegegységnek a verselésekor az ókori tragédiák szavalt dialógusainak klasszikus formáját, a drámai jambust használja. Érdekes módon azonban nem a görög tragédiák sokkal kötöttebb ideálmetermú jambikus trimeterét, hanem annak lazább, a verselésben nagyobb szabadságot engedő latin változatát, a senariust (SZEPEŠ–SZERDAHELYI 1998:245). Miközben alapvetően a görög tragédiák nyomdokain jár, műve dialógusformájának kialakításakor bizonyos mértékig el is tér azok szabályaitól. Kettősséget mutat a metszetek vizsgálata is. A *Laodameia* dialogi-

kus szövegrészében a klasszikus tragédiák két leggyakoribb metszettípusa, a penthémimerész és a hepthémimerész fordul elő. Az előfordulás, ismét precízen elosztva, kétharmad-egyharmad arányú. A sorok 32%-a ötödfélláb-, 15%-a pedig hetedfélláb-metszetű. Ugyanakkor együttesen csaknem ennyi azoknak a soroknak a száma, amelyekre mind a két metszettípus érvényes (41%). Ebben az esetben tehát Babits, miközben a klasszikus szabályokat követi, azok kötöttségét a maga számára még tovább nehezíti.

Már az eddigi tények is jelzik, hogy mennyire tudatosan megszerkesztett műről van szó. Ezt támasztja alá a dialógussorok megoszlása is. A 404 sor-nak valamivel több mint a fele (233 sor) az abszolút főszereplő, Laodameia szövegrésze. Ennek ismét csaknem pontosan a felét (121 sort) Laodameia híres nagymonológja, másik felét a többi szereplővel folytatott párbeszéde jelenti. A fennmaradó 171 sor az összes többi szereplő dialogikus megnyilatkozása. A használt metszetek előfordulásának arányszáma egyfelől csaknem teljesen megegyezik a szöveg egészére, illetőleg az egyes részekre vonatkozóan: a Laodameia és a más szereplők által elmondott szövegeknek például egyaránt 15%-ában van hepthémimerész; és pontosan 12–12% a „szabálytalan” sorok aránya. Másfelől azonban az egyértelműen hepthémimerész metszetet használó sorok 30, illetve 34%-ban, a közös metszetet használók 43, illetve 39%-ban fordulnak elő.

Ez utóbbi adatok már azt is mutatják, hogy – a szöveg rendkívül pontos megszerkesztettségén túl – az egyes sorok megkomponálása, megoszlásának milyensége, funkciója is tudatos írói szándékot követ. Nem lehet ugyanis véletlen, hogy Laodameia nagymonológjának érzelmileg túlfűtött, erőteljesen szubjektív és lírai jellegű soraiban négyszer annyi a gondosan kimunkált kettős metszetű (62), mint a lassúbb elbeszélést engedő hepthémimerészes (15). Ez kétszer annyi, mint a legszokványosabb, így a klasszikus formákhoz való kötődésen túl Babits szerint feltehetően plusz esztétikai izgalmat nem keltő penthémimerészes sorok száma. Ezzel szemben például a trójai eseményeket elbeszélő Hírnök, akit Iphiklos is a tények szaporább elmondására buzdít, ráérős beszámolójában a csaknem azonos számarányú penthémimerész és közös metszetű sorok mellett (34, illetve 38) hús egyértelműen 7//5-ös osztású, lassúbb tempójú sort alkalmaz. Ez összes mondandójának szinte az egyötöde. Ezzel szemben a Jós egyetlen hepthémimerészes sort sem használ; a dialógusban részt vevő kar is csak egyet. Iphiklos is mindössze ötöt, amelyekből az egyik ráadásul első mondata (*Ó idegen, királyok atyjával beszélsz*), egy másik pedig az említett felszólítás (*Rövidre fogd beszéded véres gyeplejét*).

Nem lehet véletlen, hogy a mű érzelmi-hangulati csúcspontjának rövid jelenetében, a Laodameia és Protesilaos találkozásakor elhangzó sorok közül egyetlen használ hepthémimerész metszetet; s kétszer annyi a kettős metszetű sorok aránya, mint a penthémimerészt használóké. Csak tudatos törekvés eredménye lehet az eddig említett, szabályosan képzett soroktól valamilyen módon (szótagszám, metszet stb.) eltérő mértékváltozatok viszonylag magas száma (a szövegegész 12%-a) és változatossága is. A mértékváltozatok vagy a „magyar alexandrinra” emlékeztető felező dierézis metszetet használnak (*baloldalon vigan kerülté víg hajónk; első leszek minden görög között tudom*), vagy az anapestusi sorkezdet, illetve -zárlat miatt 6//7-es, 7//6-os osztást alkalmaznak (*Magam öntöm néked, éjjel, félelemtelen; messze surran a vessző, messze pattan a nyíl*), vagy bennük, ugyancsak a sor eleji és végi »aprózás« miatt a szótagok megoszlása 5//8 vagy 8//5 lesz (*lila árnya rőt falakra rézsut ingva dől; megoldvad: ó, ha zord Hádésban van szerelem*), illetőleg 14 szótagúra bővül (*s kiteríti a föld nagy asztalán áldásait*). Nem véletlen az sem, hogy ezeknek a zaklatott, a drámai jambusok gördülését megakasztó „licenciás” soroknak több mint a fele Laodameia szájából hangzik el (29); Laodameia és a Hírnök ilyen típusú sorai pedig az összes előfordulás (49) több mint háromnegyedét (40) jelentik. Mint ahogy az sem, hogy olyan, a mű folyamán többször felbukkanó kulcsmondatokat Babits ezzel a módszerrel különít el, „ugrat ki”, mint a Laodameia lelkiállapotát jellemző (*denevérszárnyakkal szállnak szerte nesztelen*) vagy a Laodameiát elhatárolásától eltántorítani akaró, a Jós és a kar szájából egyaránt elhangzó sorok (*Asszonykézzel vasat kívánsz hajlítani*). S végül nagy valószínűséggel az sem a véletlen műve, hogy az ilyen licenciás sorokat azonnal és kivétel nélkül klasszikusan megformált, mind a két metszetnek egyaránt megfelelő sor, illetve sorok követik. Az említett megoldásoknak köszönhetően Babits mindenestre egyrészt mindvégig meg tudja őrizni a *Laodameia* egységes hangulatát, hangzásvilágát, másrészt annak drámaiságát, zaklatottságát tovább képes fokozni:

Kar:

Ó jaj, királynő, zord Hádésban nincs szerelem,
nincs csók, királynő, zord Hádésban nincs ölelés,
csak tengve lengnek ott az árnyak tétova,
mint pusztá képek; lengve tengnek testtelen
s nem tudják azt, hogy vannak; Léthe bús vizét
ízlelték ők; s nincsennek többé vágyaik [...]

(*A kardalok verselése*) A kar először a mű dialógusrészában jelenik meg, s ott a drámai hatos jambust vagy teljes egészében megvalósítja, vagy rövid megnyilatkozása bravúrosan illeszkedik más szereplő drámai sorához. A kórus I. részt bezáró strófái viszont már a görög harci menetdalok és siratóénekek kedvelt anapestusi verselését használják, amit Babits Aiszkhülosz és Szophoklész tragédiáiból, Arisztophanész komédiáiból és a késői görög himnusz-költészet alkotásaiból, illetve Csokonai vagy Petőfi verseiből jól ismert, s például *Thamyris* című versében alkalmazott is. A klasszikus formát funkciójának megfelelően veszi át, de egyszerre lazít és szigorít is rajta. Egyfelől a modern magyar költészetben a századfordulón egyre általánosabbá váló, a jambus fellazulásával összefüggő törekvést követi. Kihhasználja az azonos lejtésirányú lábak vegyítéséből fakadó egységes és mégis gazdag ritmikai lehetőségeket teremtő verselés előnyeit akkor, amikor anapestusi soraiba szép számmal jambusi lábakat is vegyít. Ez a talán jambizált anapestusi verselésnek nevezhető metrum a *Laodameia* kardalainak egyik leggyakrabban használt formája lesz. Ritmusa a szoros értelemben vett dialógusokéhoz kapcsolódik a lejtésirány azonossága, illetőleg a jambus segítségével, ugyanakkor el is különül azoktól az anapestusok túlsúlya miatt. Emlékeztet az ókori tragédiáknak a kar ki- és bevonulását kísérő menetdalaira, illetve a hős tragikus sorsával együttérző siratódalaira, de szabadabb ritmusa meg is különbözteti azoktól. (A legszebb példa a *Laodameia* I. részének epodosa, ahol a szöveg középső egységét uraló hármas és negyedfeles, illetve a záró sorok három és négy verslábát változtató szabályossága mellett hármas, negyedfeles, négyes, sőt ötödfeles sorok is felbukkannak különösebb rendszer nélkül, aminek következtében az epodos versmértéke a szótagmérő elvű lazított szabadvers formája felé közelít.) Másfelől Babits a különböző költői, illetve verstechnikai eszközök bőséges alkalmazásával kötöttebbé, bonyolultabbá is teszi a használt klasszikus formát. A Fiúk és Lányok kara tavaszhimnuszának 1. strófái például a magyar költészet egyik leggyakoribb periódusára, a nyolc és hét szótagú sorok váltakoztatására utalnak, »játsszanak rá«. A 2. strófákban, illetve az epodosban a sorkezdeten, valamint a sor belsejében is felbukkanó choriambusok szintén az ütemhangsúlyos jelleg felé közelítik az alapvetően időmértékes versszakokat. Ráadásul Babits az egyes szakaszokat meg is rímeli, de az egyik legrejtettebb, legáttételesebb, különleges rímélményt kiváltó rímelési eljárást használva. A strófákat sorjázó rímek (a két versszak azonos sorai csengenek össze), a két antistrófát kereszt- és sorjázó rímek (a páratlan sorok szakaszon belül, a párosok szakaszok között rímelnek)

kapcsolják egybe. Ugyanakor a második strófa és az első antistrófa egyformán szabályos 8//7-es váltakozású, míg az első, ugyancsak azonos módon, három 8 szótagú és egy 7 szótagú sort tartalmaz. Ez jellemzi a 2. strófát, illetve antistrófát is azzal a kiegészítéssel, hogy ott csak az egymást követő versszakok utolsó sorainak összecsengése teremti meg a rejtett rím-élményt.

A II. részben a Fiúk és Lányok karának 1. strófái és antistrófái alapvetően szintén a jambizált anapestusi sorokat használják, de ha lehet, még bonyolultabb strófaszerkezetben. A sorok, illetve a verslábak száma eltérő, egységes versmértéket nem valósítanak meg. Ugyanakkor minden szakasz második és hatodik sora lényegében egy négyes ütemhangsúlyos ütemnek felel meg; s ezek a sorok mindvégig rímelenek is (*este–kereste–teste*). Ez az Ady költészetében általánossá váló, de jelentős magyar irodalmi hagyományokra visszatekintő verselési gyakorlat, az időmértékes és az ütemhangsúlyos sorokat váltakoztató úgynevezett kevert ritmusú vers sajátja. Az egyes szakaszok sor eleji és sor végi rímei ismét csak összetett kapcsolódási rendszert hoznak létre. Az első szakasz három sora kezdődik azonosan vagy hasonlóan (*Jaj akire... jaj akire... jaj aki*), a másodikban négy sort *ki?* kérdőszó nyit, a harmadik és a negyedik szakaszban pedig a *hol a teste...*, *hol tigris...*, *hol üvölt...* kezdetű sorokra az *ott a teste*, már említett sor kétszer is válaszol. A strófák egyúttal bonyolult rímképletbe is rendeződnek. Az a b c d d b e a b f f e b c különleges képlet ismétlődik a strófák és antistrófák szakaszaiban. Ez pedig újra azt jelenti, hogy a két-két összetartozó versszakot a hívó és a meglehetősen távolról válaszoló rímek összecsendülése, a páratlan és a páros versszakokat pedig az azonos rímképlet kapcsolja össze. A 2. strófa és antistrófa két-két szakasza önmagában megint csak a sorjázó rímet valósítja meg (a b c d, illetve e b f d), de két rím mind a négy versszakon végigvonul (a második sorok mindenhol a *hajót* szóval zárulnak, s a negyedik sorok is összecsengenek (*boltozatán–után–Titán–után*). A verselés is legalább ennyire összetett. Túlnyomó arányban daktilusi lejtésű, hexameterre emlékeztető, katalektikus sorok fordulnak elő (*Érc és hármass erő övezé mellét, ki először a vízre bocsátá kis tutaját*). Közülük azonban nem egy – Babits kedvelt megoldására figyelemmel, sorkezdeti choriambust véve – szabályos akatalektikus anapestusi, illetve jambizált anapestusi sorként is felfogható (*habra habot ver; napra napot ver a tenger; törve hajóra hajót; s mégis az álmok a szűz partokra szállnak az új csodagyapjak után*). Sőt feltűnnek közöttük egyértelműen csak jambizált anapestusi verselésüként elemezhető sorok is (*mióta röpiült vala Daidalos*

és tüzet hozott a Titán; ha röpte gyors, – de végzet ül a magas faron és kormányos a Sors). Az ellentétes lejtésirányú, illetőleg antik mértéksejtelmeket mutató sorok keveredése mellett néhány esetben még klasszikus ütemhangsúlyos mértékek lüktetése is érződik (*s vad tenger kényére vetette reá a törékeny, könnyű hajót; isten-ember legsebesebbnek mondja az Argo régi hajót*). Ez a keverék vagy kevert versformákra tett kísérlet nem egyedüli a pályakezdő Babits költészetében. Első két kötetében ilyen törekvéseket találunk például a *Mozgófénykép*, az *Alkonyi prólógus* vagy a *Két nővér* című versekben. Itt, a *Laodameia* II. részét lezáró szövegrészben ez a verselési mód különösen nagy jelentőségű, hiszen a Fiúk és leányok karának alapvetően anapestuszi lejtését hol nyíltan, hol burkoltan folytatja, egyúttal mintegy előlegzi az epodos antik versformáját. Az epodos az aszklepiádészi strófatípusok egyik különleges, az ókori költőknél meglehetősen ritka, a magyar versújítás korában főleg Csokonai, Fazekas, Berzsenyi, Virág Benedek vagy Vörösmarty költészetében annál gyakrabban előforduló változatát alkalmazza: a glükoni és a kis aszklepiádészi sorok szabályos váltakozását. Babits azonban ez esetben is, miközben követi az antik példát, el is tér attól. Az eltérést jelzik azonos sorkezdetek (*Gyors hajó... Gyors, mert... gyorsabb... mert; E tűz gyújtja... a tűz edzi*), sor eleji asszonáncok (*végzet-téged*), ismétlődő sorok (*s téged nagyszerű bűn, nagyszerű háború meg nem tagadunk örökké*), illetve a sorvégeken a talán rímsejtelmeknek nevezhető halvány összecsengések (*Meneláosé–Agamemnonét; leleményes ész–malomkerék; kívánczót–földbefonó nagy pók; ösztönöd–öztönöz*). Legszembetűnőbb megoldása azonban az, hogy az egyes versszakok utolsó, a karnak a drámabeli eseményekről alkotott véleményét leginkább tükröző sorait a verseléssel külön is nyomatékosítja. Az utolsó sorokban ugyanis, a korábbi strófákhoz és antistrófákhoz igazodva, az anapestuszi, emelkedő lejtésű mértéket használja.

A III. részben is megfigyelhető a strófák és antistrófák egymásra felelő motívumrendszere s az azt kísérő finom, metrumbeli és rímelési eljárások alkalmazása: a klasszikus dráma- és verselési hagyományok követése és annak egyéni módon történő, a mű egészének szinte rejtett dramaturgiai vázát megeremtő átalakítása. A rész kezdetén Iphiklos a nyolcas és nyolcadfeles drámai trocheusban szólal meg. Ezt a váltást a drámai jambusról az antik tragédiaköltők is a darab izgatottabb, különleges pillanatának kiemelésére használták. Babits ebben az esetben is a görög tragikus tetrameterrel szemben a lazább, az archaikus latin drámában általános, trochaikus octonariust és septenariust változtatja (vö. SZEPES–SZERDAHELYI 1998:266).

A kar Iphiklos szavaihoz kapcsolódó első megszólalása ezt a formát is gazdagítja azáltal, hogy ütemhangsúlyosan is zavartalanul tagolhatóvá teszi. Sőt négy sorából háromban a leghagyományosabb magyar versmértéket, a felező nyolcast használja, a középdiérezissel ütemhangsúlyos szempontból két felező nyolcasra tagolja. Ezenkívül a második sor is gyakori ütemhangsúlyos formát, a háromütemű tizest és kilencest valósítja meg. A kétfajta mértékrendszernek ezt a szimultán egybejátszását azután rövid időre megszakítja a Fiúk és Lányok karának egy-egy ütemhangsúlyos szakasza, valamint a kar két *ionicus a minore* zárlatú felkiáltása (*Ó jaj, jaj, bánat örökké!*). Egyébként ez a szimultán lüktetés jellemzi mindvégig a rész uralkodó párbeszédének sorait, Laodameia és Iphiklos dialógusát. A kar újabb, szintén kétszer elhangzó rövid versszaka már egy más, később – a *ionicushoz* hasonlóan – meghatározó szerephez jutó mértéket idéz. *A Remegek reájuk nézni...* kezdetű strófa ugyanis az anakreóni nyolcas pontos, a sorkezdeti anapestusi aprózást is alkalmazó megvalósítása. Ezt a versformát Anakreón és követői tették általánossá, de előfordul klasszikus tragédiákban is; a magyar felvilágosodás költőinek pedig egyik legkedveltebb alakzata volt. Ennek a strófának a motívumai térnek majd vissza a III. rész epodosában, s ez a forma köszön vissza a *Laodameia* IV. és V. részében is.

A karnak Laodameia álmát kísérő megjegyzései természetesen ismét drámai jambusban szólnak meg. De az 1. strófa már a korábban gyakran használt jambizált anapestushoz tér vissza, a dráma ünnepélyes pillanatának megfelelő, minden eddiginél feldíszítettebb formában. Rímképlete a kereszt-, a bokor- és a visszatérő rím vegyülete (a b a b c c c b d e d e f f f e). Bár az első versszak utolsó előtti sora csak az alliterációk, a figura etymologica sorozata, a hasonló mondatfelépítés miatt válasz az előző két sorvégre (*járnak–várnak–álmok*). Barokkos pompával egymást követik az azonos sorkezdetek, sorvégek és a sorok kezdetének, közepének s végének, sőt két sor belsejének összecsendülései. S mindezek megkoronázásaként az utolsó teljes sor a második versszak rímeinek csaknem a foglatatát adja (*kilincs–a lelkét, ki a Léthét issza–nincs–a lelkét, ki issza a Léthét–a létnek a létét–a léthei rétnék lakja a sötétét; S létezni a lélek sötéte bilincs*). Ezt a díszítettséget folytatják a kórus következő szakaszai is; s ez jellemzi a verselésüket is. Az 1. antistrófa, valamint a 2. strófa és antistrófa az időmértékes költészet egy különleges, összetett verslábát, illetve annak két változatát, a *ionicus a maiorét* és a korábban már egy villanásra feltűnt *ionicus a minorét* használja. Az 1. antistrófa, miközben az 1. strófához hasonlóan kimeríthetetlen bőséget mutatja a belső és végrímeknek, anaforáknak, alliterációknak,

hangismétléseknek, rímképletében is az 1. strófa két versszakát követi. Verselését ugyanakkor a *ionicus a maiore* használata jellemzi, amit daktilusok és trocheusok egészítenek ki. A ionicusok alkalmazása mind az antik, mind a magyar irodalomban meglehetősen ritka, de feltűnik például Horatiusnál vagy Alkaiosznál, a magyar költészetben pedig Földi Jánostól, Csokonai át, egészen Weöres Sándorig. Az ókori tragédiákban keleti hangulatok festése mellett különösen az izgatottság, a fenyegetettség érzékeltetésére használták. A vészterhes éjszaka közeledtét megéneklő 2. strófa és antistrófa a klasszikus tragédiák említett gyakorlatát követi, amikor mindvégig az emelkedő lejtésű *ionicus a minoré*t alkalmazza. Ugyanakkor a vers hangzásvilágát a sorok elején és végén egyaránt rímsejtelmek, sőt asszonáncok (*feketéjét–csoda nőjét; álltát–nyáját* stb.), belső rímek és különféle hangmegfelelések gazdagítják. Az említett sajátosságok jellemzik a két semichorust is; verselésüket tekintve azok azonban még klasszikusabb formákhoz nyúlnak vissza. Az első a glükoni strófák, az Anakreontól származó és a tragédiaköltők műveiben is gyakori versszaktípust követi, de a klasszikus példának két szempontból is köztes változatát valósítja meg. Egyrészt négy, illetve két glükoni sor helyett hármat szerepeltet, s azt követi a versszakot záró pherekkrátészi sor. Másfelől pedig a verset, a magyar költészeti hagyományoknak megfelelően, szakozatlanul építi fel. A második az európai és a magyar költészetben az alkaioszi mellett talán legnépszerűbb antik versszerkezet, a szapphói strófa metrumát követi. De itt is szakozatlanul, és egyéb költői eszközökkel gazdagon feldíszített módon. A kar rövid epodosa a megelőző szakaszok mintegy összegzése. Rímképlete az 1. strófaét és antistrófaét ismétli; verselésében pedig visszatér a jambizált anapesztushoz. A kezdés a karnak a rész első felében kétszer elhangzó rövid szakaszára, a *zord szerelem* a második semichorusra utal, az *árnyak* és a *léthei réti sötét* az 1. strófát, az *asphodelos-levelek* az 1. antistrófát idézik, míg az utolsó négy sor az 1. antistrófa egy részletének változatlan megismétlése.

A IV. rész zárásakor a Fiúk kara is a jambizált anapesztusi mértéket használja, amitől azonban a Lányok karának 1. strófája rögtön el is tér. A sorok a korábban már felmerült ereszkedő lejtésű trocheusi és daktilusi időmértékes hangzást ötvözik a háromütemű kilences és a négyütemű tízes, vagyis a 4/5-ös osztású kilences és a felező tízes klasszikus ütemhangsúlyos versmértékével. Ezt a szimultán jelleget az utolsó sorban az egyértelműen anapesztusi lábak zökkentik meg, egyúttal folytonosságot teremtve a Fiúk kara 1. antistrófájával. A Lányok karának 1. antistrófája pedig első négy sorában

ismét a 4//5-ös, a következő két sorban az 5//5-ös szimultán tagolást követi, s a lezárás újólag anapestuszi. A 2. strófákban és antistrófákban a Fiúk karának verselése a megelőzőekben már szintén használt aprózott anakreóni formaként és az ütemhangsúlyos nyolcas két változataként, 3//5-ös és 4//4-es tagolással is elemezhető. A Lányok karának két versszaka, mint utaltunk rá, a két korábbi megszólalás első két-két sorának változatlan megismétlése. A szóról szóra megegyező záró sor pedig szintén a 4//5-ös tagolású, ereszkedő lejtésű, szimultán ritmust valósítja meg. Az epodosban ismét teljes gazdagságában mutatkozik meg az a jambizált anapestuszi, azonos sorkezeléssel, hangismétlésekkel, sorjázó rímekkel stb. feldíszített forma, ami a *Laodameia* kardalainak egyik legjellemzőbb sajátja. A IV. rész kardalai tehát megint csak nagy művészi erővel és tudatossággal megszerkesztett módon követik egymást. Az 1. strófák és antistrófák belső feszültségét növeli, hogy egy-egy emelkedő lejtésű szakaszt mindig egy ereszkedő szimultán követ; ugyanakkor belső egységességét az utolsó sorok azonos verselése erősíti. A 2. strófákat és antistrófákat – más és más variánst megvalósítva – egyformán szimultán jellegük kapcsolja egybe, miközben időmértékes lejtésük szakaszonként eltérő. Különleges hatásukat és szerepüket növeli a sorok fel-felbukkanó ismétlődése. Végül a strófák és antistrófák által megvalósított, a modern verselési gyakorlat eredményeit felhasználó összetett hangzásélmény egyszerre ellensúlyozza az epodos hangzásszerkezetének szabályosságát, másrészt ki is teljesíti azt az egyéb költői eszközök bőséges alkalmazásával.

Az utolsó részben a semichorus, mivel a cselekmény alakításának aktív résztvevőjévé válik, a III. rész első felének meghatározó metrumában, a kataléktikus drámai trocheusban, illetőleg 8//7-es, 4//4, 4//3 tagolású ütemhangsúlyos formában szólal meg. A kar első megszólalása, mint már szó volt róla, visszautalás az előző rész egyik részletére, s szintén szimultán verselésű. Iphiklos drámai jambusaihoz pedig jól illeszkednek a közbeékelt jambizált anapestuszi kétsoros semichorusok. A Lányok és Fiúk strófái ismét bonyolult szakaszmértéket valósítanak meg: négy kettes és harmadfeles anapestuszi sort hét, illetve egy esetben nyolc anapestuszi verslábat tartalmazó hosszabb sor követ, kereszt-, illetve ráütő rímekkel. A semichorusok azután ismételten jambizált anapestuszi verselésükkel is kapcsolódnak korábbi megszólalásukhoz és Iphiklos drámai jambusaihoz, egyúttal ismétlődő sorokkal a részlet belső egységét is erősítik.

A *Laodameia* kardalainak verselése – a motívum- és utalásrendszerhez, a szerkezeti felépítéshez hasonlóan, és az egyes részek kimunkáltságán

túl – a mű egészének tudatos megszerkesztettségét igazolja. A kardalok verselésében is sajátos ívet figyelhetünk meg. Az I. részt alapvetően a jambizált anapestuszi verselés uralja, bizonyos szimultán, sőt szabadvers jelleggel kiegészülve. A II. részben – a klasszikus strófahagyomány hol burkolt, hol nyílt követése mellett – a kevert, illetve a többfajta módon elemezhető összetett ritmus válik általánossá. A III. rész kardalait teljes egészében az ereszkedő lejtésű szimultán verselés, valamint a különböző burkolt vagy egyértelműen leoninusi formák határozzák meg. A IV. részben a különböző lejtésű és különböző – időmértékes és szimultán – verselési módokat megvalósító törekvés már egyszerre jelentkezik a lezárás jambizált anapestusaival. Az V. részben visszatér az ereszkedő lejtésű szimultán jelleg. Ismét a jambizált anapestuszi forma kerül előtérbe, ami egyúttal a szoros értelemben vett dialógusok drámai jambusaival is összekapcsolódik. Az egyes versmértékek és versrendszerek sajátos rendben történő, tudatos kapcsolódása, felvillanása és visszatérése jellemzi tehát a mű kardalainak verstani szerkezetét. Az alapvetően jambizált anapestuszi kezdést a kevert ritmus, majd az antik strófahagyomány modern megújítása, még később a szimultán ritmus dominanciája követi, mígnem lezárásként visszatér a jambizált anapestus. Az ily módon gondosan megformált hangzásszerkezet a lehető legtermészetesebb módon olvasztja magába a legkülönbözőbb versrendszerek (ütemhangsúlyos, időmértékes, leoninusi, szimultán vagy szabadvers), a különböző európai és magyar verselési hagyomány (antik tragédiák és komédiák mértékei, óklasszikai strófatípusok, ütemhangsúlyos periódusok), konkrétan és összességében pedig: Babits első költői korszakának verstani eredményeit.

Szerkezet

A művet lényegében ugyanaz a lelkiállapot és élmény hívta életre, mint a szintén e témát feldolgozó és a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötetben megjelentetett *Protesilaos*. A szándékról a szonett sorozat másik darabja, a *Szonettek* című vers záró tercínája egyértelműen árulkodik is: „Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál,/ Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet,/ erősen, hogy csak rokonom nyithassa.” A fogarasi tartózkodás időszakában vagyunk, amikor az író, mint azt Rába György találóan megállapítja, „a feléje áramló rokonszenv, baráti gesztus és írásbeli elismerés ellenére is tragikusnak érezte költői föllépését és következményeit” (RÁBA 1981:277). A tragikus és zaklatott lélekállapot szempontjából megfelelő anyagnak látszhatott a Laoda-

meia-témakör. A személyes és feszült jelleg érződik már a *Protesilaos*-szonett megkomponálásán. Ezt tükrözi a gyakran felforgatott szórend, a szonett-hagyomány követelményét messze meghaladó ellentét sor szerepeltetése, a felfüggesztett és szándékosan tompított rímelés, a verselés nyugtalan lüktetése, a kevert vagy ötvözött versmérték alkalmazása stb. Az élmény személyessége csaknem szétfeszíti a zárt versformát, a lírai megközelítés ez esetben is szűkösnek bizonyul. Ismételten Rába Györgynek kell igazat adnunk, aki szerint „*A Holnap* viszontagságaitól szenvedő munkatárs lelkéből lelkedzett téma[...], a személyes indítók és az álarcos versmagatartás is kevésbé forrt össze a versben” (uo., 307). Ennek következtében a személyes mondandó a mű közepe táján megformálatlanul, nyílt, közvetlen vallomásként hangzik el:

... – Mint egy isten
vágynék én is vészes partra első lépve halni meg.

Nincsen engem aki aztán várna három szép órára,
akiért az alvilágból újra halni visszajárnék
(kit e földön megszerettek, mindörökre visszajár;)

Nem lesz nekem Láodamejám, nem vár engem senki már...

A *Laodameiát* Bécsy Tamás „a lírai attitűdből megírt drámák” – a *Csongor és Tünde*, a *Tigris és Hiéna*, a *kétfejű fenevad* – sorába tartozónak tekinti, joggal. A Füst Milánról általa elmondottak Babitsra is érvényesek: „Azonos lelki-szellemi-írói diszpozíció van versei, regényei és drámái mögött. Ehhez hozzávehetjük, hogy – legalábbis drámái – ezt a szenvedéssel, és boldogtalansággal, és jajongó panaszkodással telített *állapotot* rögzítik. Ha mindezt összefüggésükben értelmezzük, arra a végeredményre juthatunk talán, hogy Füst Milán művei voltaképp lírai, költői attitűdből születtek minden műnemben; hogy mint költő öleli át és mint költő beszéli tárgykörét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.” (BÉCSY Tamás: A boldogtalanság paroxizmusai. Füst Milán *Drámái* és „Megtagadott” színművek és egyfelvonásosok című kötetéről. *It*, 1995/2–3. 401.) A lírai látásmódnak a „dráma-beszéd grammatikájára” vonatkozó következményei is rokoníthatóak a két alkotó esetében. A dráma két alapvető műnemi ismérvét – szituációra épül, Nevek és Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg – egyformán kérdésessé teszik, aminek eredményeképpen „a dráma-beszéd

egésze úgy funkcionál, mint egy-egy, az alakok dialógusaiban szétterített lírai szókép[...], egy-egy szétterült szókép, amelyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámai mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern problémák esetében nem is lehetséges, az a drámai mozgás, amit Füst Milán Shakespeare drámáiban oly nagyra becsült. Vagyis itt is: állapot van; egy állapot, amely irodalmi értelemben szóképként funkcionál[...], de a dráma-beszédhez az adekvát, ha a tárgykör az alakok közötti változó viszonyban beépülve formálódik műalkotássá. Ha viszont csak statikus vagy alig változó viszonyokat beszél a dráma-beszéd, akkor a tárgykört és a konkrét tartalmakat az alakok csak „kibeszélhetik”. Hiába dialógus a nyelvi formáció, mégis monológokat mondanak. Ekkor a dráma-beszéd kevésbé felel meg saját fogalmának.” (I. m., 404–405.)³

A *Protesilaos*-szonett megformálásának viszonylagos sikertelensége indokolhatja, hogy nem sokkal később Babits más formában újra megpróbálkozik a téma feldolgozásával. S ez a tény ad magyarázatot arra is, hogy a drámakísérletben miért változtatja meg a cím- és főszereplő személyét. A *Laodameiát* ugyanis nem egyszerűen a mitológiai történet interpretálásának szándékával vagy megoldandó feladatként, mesterségbeli felkészültsége kipróbálásaként írja, mint azt a kortársak közül többen feltételezték. Ha pusztán ez lett volna a célja, akkor *Protesilaos* alakja és konfliktusa drámabeli hősként és kollízióként ideális lehetett volna a számára. Születhetett volna egy klasszikus drámai szabályoknak pedánsan megfelelő, az antik tragédiák mintájára készült, lényegében véve anakronisztikus mű. Vállalkozása azonban a mesterségbeli próbatétel teljesítésénél jóval többre irányult: a *Protesilaos*-vers „belső lírai mondanivalóját” akarta továbbra is kifejezni, s ahhoz az ekkortájt meggyőződéssé izmosodó drámaesztétika követése, illetve a szimbolikus lélekdráma formai kerete alkalmasabbnak ígérkezett. Az ellenben megkövetelte, hogy a tragikus sorsát önként vállaló trójai hősről áttevődjen a hangsúly az itthon maradottak kevésbé látványos, de nem kisebb hőfokú, személyes tragédiájára. A dráma középpontjába ezért kerül a hőstett miatt fiára büszke, ugyanakkor fia elvesztését sirató, elkeseredett apa s még inkább a férjéért és szerelméért minden áldozatot vállaló fiatalasszony kevésbé nagy közösségi érzéseket keltő, a lélek belsejében zajló hősiessége. Az eredmény pedig, s ezt korábban már említett tanulmá-

³ A nem szituációra, hanem állapotra épülő drámáról I. Bécsy Tamás: Beckett műve és a modern dráma. In: *Irodalomtörténet az ezredfordulón*. Szerk. Sipos Lajos. Cselekmény, Párizs–Westermann Kiadó, 1998. 788–804.

nyában Lengyel Menyhért azonnal és jó érzéssel észre is veszi, „kitűnő és megrendítő tragédia és – engem ez a szempont érdekelt a legjobban – nagyszerű színpadi feladat, amelynek megvalósításához előbb-utóbb el kell érkeznie a magyar színjátszásnak. Az újabb magyar literatúrában, amely az effajta kísérletekben különben sem igen gazdag, nem is tudom párját. Nehéz is volna párját találni, mert Arany óta kevés olyan művésze akadt a versnek, mint Babits, aki azonban ezt a tragédiát nemcsak mint formaművész alkotta meg nagyszerűen, hanem egészen különös módon és módszerrel olyan alattomos drámai áradást rejtett el benne, mely valóban az eget ostromolja.” (LENGYEL 1911:886.)

Babits művéhez a századelő magyar irodalmából legfeljebb Füst Milán *Objektív kórusát* és *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiáját vagy Weöres Sándor későbbi oratóriumdrámáját, a *Theomachiát* társíthatjuk. Füst Milán *Objektív kórusát* 1910. február 1-jén közli a Nyugat, a szerző lapalji műfajmeghatározásának kíséretében: „E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, melyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván” (Nyugat, 1910. I. 158). A *Laodameia*, „tragédia” műfajmegjelöléssel, a szeptember 1-jei, az *Aggok a lakodalmon*, mint „sorstragédia egy felvonásban, versekben”, a karácsonyi számban jelenik meg (Nyugat, 1910. II. 1161–1183, illetve 1766–1802).

Törekvésük rokon voltára Babits azonnal felfigyel, s felismerését levélben tudatja is költőtársával:

„Fogarasz, 1911. jan. 7.

Igen tisztelt Uram!

Fenyő úrtól, a Nyugat Szerkesztőjétől hallottam, hogy Önt érdekli az én véleményem az Ön sorstragédiájáról, mely a Nyugat karácsonyi számában megjelent. Talán nem veszi rossz néven, ha most megírom Önnek, hogy ez a dráma nekem nagy élvezetet szerzett. Hangulata valóban megkapó s egyszerű sötét színei a legnemesebb hatást keltik. Nem hiszem hogy akárki is teljesen megindulás nélkül olvashassa.

Engem, az író még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálokat látom az Ön művében, melyekért magam is (mily eredménnyel az nem tartozik ide) küzdöttem <törekvést> arra a nemes és magas költészetre, amely az én álmom is volt. Végtelen örömet okoz nekem, hogy nem vagyok egészen egyedül.

Fogadja legnagyobb tiszteletem és nagyrabecsülésem őszinte kifejezését

Babits Mihály.”

(PIM Kézirattár, V, 4140/178/1; idézi SOMLYÓ György: *Füst Milán vagy a Lesütöttsemű Ember. Emlékezés és tanulmány*. Bp., Balassi Kiadó, 1993. 109; közli SIPOS 1999 1:188–189, 194.) Ami pedig a Weöres Sándor-párhuzamot illeti, a hazai drámakísérletek visszhangtalanságának okait kutatva Radnóti Zsuzsa éppen Weöres színjátékainak fogadtatása kapcsán kénytelen megállapítani: „Katona *Bánk bánja* óta *A kétfejű fenevadig* jelentős színpadi alkotásaink nagy része évtizedekig előadatlan maradt. Gondoljunk Csokonaira, Madáchra, Vörösmarty *Csongor és Tündéjére*, Teleki *Kegyencére*, Füst Milánra, Remenyik Zsigmondra, Déry Tiborra, és a sort még folytathatnánk. Pontosan azoknak a drámáknak jutott ez a sors osztályrészül, amelyek többrétégű, bonyolult, filozófiai mondanivalóval rendelkeztek, és eredeti gondolatiságuk vagy újszerű stílusuk serkentően, továbbvivően hathatott volna színházi és szellemi közgondolkodásunkra. Ha nagyon sarkítva fogalmaznánk, Spiró György kifejezését kölcsönvéve, színházatlan drámairodalomról is beszélhetnénk.” (RADNÓTI 1985:231.)

Az európai drámairodalomban azonban a *Laodameiá*nak számos rokonát találjuk. Ha csupán az egységes világnézet hiányát valamely klasszikus téma újrafeldolgozásával, -értelmezésével pótolni akaró, sok esetben a klasszikus tragédiák felépítését egyéni módon követő kísérletekre utalunk, a teljesség igénye nélkül is olyan alkotókat és alkotásokat említhetünk, mint Hugo von Hofmannsthal *Elektra* (1904) vagy *Ariadné Naxosz szigetén* (1912) című szövegkönyve, Jean Cocteau *Antigone* (1922), *Orpheusz* (1926) vagy *Bakchosz* (1951) című művei, Jean Giradoux *Amphitrion 38* (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) című drámái vagy Jean Anouilh *Eurüdikéje* (1942) és *Antigonéje* (1943). A *Laodameia* mint a lírai vagy lirizált dráma-moddell (-műfaj) megteremtésének kísérlete pedig több olyan jegyet visel magán, mint amilyen – Egri Péter összefoglaló dolgozatának megállapítását idézve – „Ibsen első (*Brand*, *Peer Gynt*) és harmadik (*Vadkacsa*, *Ha mi holtak feltámadunk*) korszakában, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal, Csehov, O’Neill vagy Tennessee Williams drámaiban megfigyelhető” (EGRI 1975:17).

A *Laodameia* a főszereplő címszereplővé avatásával, a mitológiai téma és drámai nevek alkalmazásával, a szerzői instrukciók mellőzésével a klasszikus tragédia-hagyomány alaki-formai keretét használja. Szerkezete jól elkülöníthető, bár az írásképpen felvonásokra, szakaszokra nem tagolódó öt egységre oszlik; az expozíció-kibontakozás-tetőpont-katasztrófa-epilógus kompozíciós renddel is a görög tragédiák hagyományát követi. Benne a nyitó prologosz (a főhős monológja vagy két színész dialógusa), a kar

bevonulása (parodosz), illetve az epeiszodionok (párbeszédes jelenetek) és a sztaszionok (álva előadott énekek), valamint az előadást záró exodosz (a kórus kivonuló dala), ha némiképp módosított formában is, szintén jelen van. Cselekményvezetése is egyenes vonalú: a valós tényeknek a főhős általi megsejtésétől, a sejtés megerősítésén és az elhatározáson át vezet a tragikus lezárásig. Formailag mindez egy álmon és az álom beteljesülésén, illetve egy lírai monológon és annak katartikus-epilogikus feloldásán keresztül valósul meg. A drámaszöveg műves kimunkáltsága, költői eszközökkel gazdagon díszített jellege ugyanakkor a görög drámaforma dramaturgiájának felfokozását eredményezi. „Babits nem görög költő, nem is akar az lenni, mert tudja, hogy a XX. század költője nem lehet az” – veszi észre már a kortársi kritikus, Kallós Ede (KALLÓS:554). „Felelősségérzettel párosult kíváncsiság, gond és nyugtalanság vezette a görög szellemhez, mely nem elégszik meg a formák birtokbavételével, mint a latin, hanem először megbámulja a látható világot, megcsodálja és lelkesedik érte, azután izgatott kíváncsisággal és sietséggel igyekszik beléhatolni, mindennek a végére járni” – állítja a klasszika-filológus Devecseri Gábor (*Babits és az antikvitás*. In: DEVECSERI 1973:266).

S az eredeti formának ezt az átlényegítését értékeli a műfordító Babits arcképét rajzoló Halász Gábor is: „*Iphigénia*-fordítása egyenrangú társa az eredetinek, pontos is, de hangszínében mégis más. Izgatottabb, zsúfoltabb, a lelkek egymásnak feszülését szavakba jobban átjátszható, mint a mintája; érzékíti a goethei elvontabb nyelvet, meggyorsítja a kényelmesen haladó dikciót, megtöri az ünnepélyesen bontakozó periódust. [...] Babits egyéniségének megfelelően inkább a goethei stílus drámaiságára, mint klasszikus pátozására hangolódik; modernségét érzi közel magához, az antik fikció merev nyugalmát már nem. Hangja zaklatott, kevésbé kiegyensúlyozott, inkább a valódi, mint az eszményített görög tragédiára emlékeztető”. (*Babits műfordításai*. In: HALÁSZ 1981, 610.) Ez a felfokozás-felfokozódás már az egyes részek belső felépítésénél tetten érhető. Minden egyes részben a szereplők szoros értelemben vett dialógusát, sajátos és ismétlődő rendben, a kórus lírai kommentárjai követik, illetve epodoszai zárják. Kivétel a „címszereplő nélküli” utolsó, a feloldást-feloldódást szolgáló egység, ahol a kórus és Iphiklos párbeszédének csupán a kar összefoglalása vet véget. A cselekmény egyenes vonalúságát, a jelenetek szigorú ok-okozati egymásból következését időnként látszólagos következtetlenségek bontják meg. Laodameia indító álmának tartalma például az olvasó-néző előtt csak a harmadik részben bomlik ki. A Hírnök sejtést megerősítő híreit Iphiklos-

nak és nem a címszereplőnek mondja el; Laodameia legközelebb mégis e tények biztos tudatában lép színre. A tragédia bekövetkezése pedig, noha a főhős negyedik részbeli rövid felkiáltása már sugallja, az olvasó-néző számára az utolsó részben válik teljes bizonyossággá.

A *Laodameia* a Bécsy Tamás által kidolgozott három klasszikus drámatörténeti modell (műfaj) mindegyikéhez kapcsolódik, de maradéktalanul egyiknek sem felel meg. Konfliktusos dráma abban az értelemben, hogy cselekménye egy konfliktus köré – a címszereplőnek férjét a sorstól, a végzettől, a haláltól visszakövetelő konfliktusa köré – épül. A főhősben a dráma megkezdődése előtt háborítatlanul él a férje iránt érzett tántoríthatatlan ragaszkodás, vágy, szerelem, ami a halálról szóló hír tudatosulásakor tovább erősödik benne. Jelleme is olyan, hogy az előállt helyzetben – férje nélkül – nem képes élni, s minden erejével a helyzet megváltoztatására tör. Célját a mű végén – igaz, élete feláldozásával – el is éri. A dráma cselekményét alapvetően az egyes események egymásra épülése, egymásból következő ok-okozati láncolata jellemzi. Nem konfliktusos dráma ugyanakkor abban a tekintetben, hogy a konfliktus nem egy pozitív és egy negatív oldal között, nem, illetve csak nagyon áttételesen – a jóslat teljesülésével – az ellenfél tettének eredményeképpen jön létre, s nem kölcsönösen meglévő eszközökkel véghez vitt tett-váltás-sorozatban valósul meg. A konfliktus nem egy adott kor fókuszában álló, egy közösség sorsát döntően meghatározó kérdéssel, megfellebbezhetetlen erkölcsi tétellel van kapcsolatban. A drámai feszültség nemcsak a főhős tragikus konfliktusából fakad. A *Laodameiára* a középpontos dráma azon törvényszerűsége érvényes, hogy egy sugárzó, a többi szereplőt viszonyulásra készítő középpont – a címszereplő és elhatározása – köré szerveződik. Bemutatja a középponthoz való viszonyulásokat – Iphiklosét, a Jósét, a Fiúk és Lányok karát –, de nem kizárólag azokat. A főszereplő nem passzív személy vagy megszemélyesített szimbólum, hanem nagyon is aktív, célja eléréséért mindenre, még élete feláldozására is hajlandó tragikus hős. A drámai feszültség nemcsak a középponthoz való viszonyulások különbözőségéből vagy módosulásából fakad, bár kétségtelenül abból is. Végezetül a *Laodameia* követi a két-szintes drámodell törvényeit is abban az értelemben, hogy két világszint határán játszódik, ahol a túlvilági szint az evilágra meghatározó erővel bír. A dráma azonban csak nagyon áttételesen „szól” arról, hogy az embernek mit kell tennie a túlvilági boldogság elérése, illetőleg evilági élete jobbá tétele érdekében. Drámai feszültsége sem az ember evilági és túlvilági alakváltozata közötti különbségből ered. Szereplői nemcsak és nem elsősorban

elvont módon ábrázolt figurák. A cselekmény megértéséhez nem kell feltétlenül hinni a másik világszint létezésében. Laodameia törekvése pedig éppen nem az, hogy a második szint követelményeinek megfelelni próbáljon. Babits a *Laodameia* átmeneti műformájával az egyes dráma modellek elemeinek ötvözését valósítja meg. Műfaji értelemben is modern drámai irányt követ, hiszen „az Ibsen kora óta létrejött drámák sok részt, részletet megtartottak a konfliktusos dráma, vagy a középpontos dráma modelljéből. Nagyon sok mű ilyen vagy olyan arányban keveri a modelleket, azok egyes részeit, s ugyanakkor új elemet is bevesz a mű elvi felépítésébe.” (Bécsy 1974:279.)⁴

Az egész művet, illetve az egyes részeket rendkívül gazdag utalás- és motívumrendszer hatja át. A tavasz, az Artemis–Aphrodité-kép, a vér és szerelem, élet és halál, véres álom és végzet, rémes est és denevér motívumai rendre visszatérnek, és a negyedik rész tetőpontján szinte összecsúszva egymásba is fonódnak. Laodameia nagymonológjában előbb a második rész antistrófájának két motívuma, az este és a denevér tűnik fel. A denevérkép később, apró módosulással, szó szerint „felel egymásnak” mintegy negyvensornyi távolságból. De a rémes éjszaka képe is többször felbukkan. A szerelmével találkozó főszereplő azt egy pillanatra szépnek látja („Nézd, feljött a holdvilág:/ arany kísértet... Mily szép az éj!”), később a kar, a tragédiát előlegezve, ismét rémes éjről beszél. „Szörnyű, szörnyű dolgokat élünk,/ szörnyű, szörnyű éjeket értünk”; „félek, félek, mit hoz az éj még?” – ismétli kétszer is, egymástól megint többsornyi távoból a Lányok kara. „Iszonyú, amit ma láttunk,/ iszonyú, amit ma várunk,/ iszonyoknak éje lesz ez” – csatlakozik a Fiúk kórusa is, s e kifakadást majd a kar ismétli meg az ötödik részben. „Rémes, véres éji szerelmet”, „rémes, véres bús szerelemmel” – mondják a Lányok, s ezzel – a harmadik rész antistrófájában megelőlegezett módon – a vészterhes est, a szerelem és a halál képei összeolvadnak. A vér a monológ vezérmotívumává lép elő. Laodameia összefüggő szövegrészeként a Protesilaos megszólalásáig tartó 121 sorából 25 alkalommal szerepel önállóan, szóösszetétel tagjaként (vérhalállal, bárányvér) vagy melléknévi alakban (véres, vértelen), s még ennél is nagyobb azoknak a soroknak a száma, amelyekben közvetve jelenik meg. A motívumoknak és utalásoknak ezt az egész művön végigvonuló terjeszkedését

⁴ A dráma modellekre vonatkozóan l. még uő: *A dráma lételméletéről. Művészetantológiai megközelítés.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1984. *A dráma esztétikája.* Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1988. *Mi a dráma?* Bp., Akadémiai Kiadó, 1988.

számos, szóról szóra vagy grammatikai szerkezetében egyező sor(részlet) ismétlődése kíséri. A monológ első nagyobb egységében ilyenek Laodameia kétszer feltűnő, korábbi tavaszokra emlékező sorai, illetve azonos sorkezdetei („Csüggedek. Be más/ volt hajdanán az ilyen este tavaszon./ Hős férjem eltakarta vállamat...”; „Csüggedek. Be más, be más volt hajdanán, míg férjem ébren őrizett!”) A második nagyobb egységben ilyenek a megjelenő halott árnyakat elhessentő, egyben a szöveget szabályos részekre tagoló részletek („hess, néma árnyak!... hess, szomjas árnyak! hess, szomjas árnyak... hess, szomjas árnyak! jöszte, édes szomjas árny... meleg tenyérből – édes, szomjas bús madár”) stb.

A Babits által kialakított egyéni drámaforma leginkább Vajda György Mihály drámatipológiájának szimbolista drámájához (SYD) áll közel. Ahhoz a drámatípushoz, amelyet Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats vagy Hugo von Hofmannsthal neve, Oscar Wilde, Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Gabriele D’Annunzio, Stanislaw Wyspiański, Eugene O’Neill egyes darabjai fémjeleznek és amelynek fő jellemzője – a líraiság (LY) meghatározó szerepén túl –, hogy nem „utánozza” a valóságbeli, látható cselekvést, hanem a költő „ábrándjait” fejezi ki. Mimézis helyett, e struktúra középpontjában, annak ellenére, hogy drámáról van szó, önkifejezés, azaz a belső világ expressziója (EXPR) áll. [...] A szimbolista drámaíró nem ábrázolt valóságos embereket, hanem absztrakciókat, azaz elvontságokat vagy szimbólumokat, és ezeknek adott emberi alakot: maguk a szimbólumok is absztrakciók (ABST). Absztrakcióit nem helyezhette valószerű környezetbe: valószerű miliő helyett a szimbolista dráma színhelye a képzelet, a fantázia (FANT). Konkrét és valószerű emberi jellemekre vagy típusok felrajzolására a szimbolista emberabsztrakciók nem adtak módot, de fantáziakörnyezetükben alkalmasak voltak arra, hogy bennük és általuk kifejeződjének a költő és a kor tudatalatti tartalmai vagy misztikus hajlamai, hogy „titkok” táruljanak fel, és megnyilvánuljanak az elnyomott vágyak, félelmek, az „egzisztenciális szorongás”, a lélek rejtelsei. A realizmus normális és a naturalizmus patológiás pszichológiája helyett a szimbolista dráma a tudatalatti világ mélységpszichológiai (MPS) drámája lett. [...] Tendencia helyett a szimbolista dráma mozgató oka a *szépség*, alaphangulata a szépség áhítata, célja a szépség (SZ) megvalósítása volt.” (VAJDA György 1981:202–203.) Mindezt sematikusan ábrázolva, a szimbolista dráma struktúráképlete tehát:

$$\text{SYD} = \left[\begin{array}{c} \left[\begin{array}{c} \text{ABST} \\ \uparrow \\ \text{FANT} \rightarrow \text{EXPR} \leftarrow \text{SZ} \\ \uparrow \\ \text{MPS} \end{array} \right] \\ \text{LY} \\ \left[\end{array} \right]$$

(i. m., 337.)

A belső szerkezet aprólékos kimunkálása, a gazdag utalás- és motívumrend, az ahhoz kapcsolódó szövegismétlések, kiegészülve a kardalok változatos és bravúros verstani-ritmikai megoldásaival, az eredeti és fordításirodalmi példákra való burkolt hivatkozásokkal, rájátszásokkal a dialógus líraiságát és erőteljes belső dinamizmusát erősítik. Összességükben hozzájárulnak ahhoz, hogy a klasszikus tragédia adott alaki-formai kerete alkalmassá váljék egy feszült lélektani folyamat költői erejű megjelenítésére; végső eredményét tekintve: egy klasszikus hagyományokban mélyen gyökerező, ugyanakkor a századelő drámai törekvéséhez érvényes módon kötődő, korszerű műforma létrejöttéhez.

1993-ban, az Osiris Kiadó jóvoltából jelenik meg az 1945-ös, Török Sophie-féle szövegkiadás után a Babits összes versét újra csonkítatlan formában közreadó gyűjtemény, amely a *Laodameiát* is tartalmazza. A kötet szövegének gondozója, Kelevéz Ágnes a szerkesztés, valamint a kritikai kiadás előkészítése során a Babits-műről szerzett tapasztalatait és kutatási eredményeit hét esztendővel később külön tanulmányban összegezi. „*Sohase volt még ilyen szép gyermekem*”. (Babits nyomában a *Laodameia körül*) címmel írott dolgozatában áttekinti a mű keletkezés- és fogadtatástörténetének főbb állomásait, s igyekszik időrendben „a világirodalmi forrásokat, a különböző kulturális rétegeket és hatásokat feltérképezni, melyeket Babits tudatosan anakronisztikus jelleggel összeolvasztott, majd a jelentősebb hatások részletezésére kerül sor, végül a Babits által Szilasznak felsorolt alkotók és művek filológiai szempontú leírása következik” (KELEVÉZ 2000:71). Műfaji szempontból a *Laodameiát* Babits „egyik legvitatottabb művének” (i. m. 66) nevezi, s a görög tragédiaforma és a babitsi mű szerkezetét táblázatos formában is összeveti: „A szövegszerű rájátszásokon túl Babits a *Laodameia* szerkezetében, a kardalok felépítésében is követi az antik görög tragédiák pontosan szabályozott rendjét. Egy klasszikus-filológus pontosságával tartja be a prologosz, a parodosz, a három epeiszodion és sztaszimon váltakozó rendjét, hogy művét végül szabályo-

san exodosszal zárhassa. Érdeemes végigtekinteni ebből az eddig feltáratlan szempontból a *Laodameián*, hogy világossá válják szigorúan pontos, görög mintát követő szerkezete.

A *prologosz* a tragédiának az a zárt része, amely az első kardalt előzi meg, feladata a drámai konfliktus feltárása. Erre Babits művében Laodameia és a Jós dialógusában kerül sor (8–70). Ezt követi az úgynevezett *parodosz*, az első kardal, amely a görögöknél igen gyakran antistrofikus szerkezetű (71–147). Babits ebben az esetben is pontosabban alkalmazza a görög minta poétikai sajátosságait, mint Swinbume *Atalantája* teszi, hiszen Babits a kardalok szerkezetét, a strófákra válaszoló antistrófákat epódosszal lezáró szabályozott antik mintát követi. Vagyis a kardalok versszakai azonos képletekkel meghatározott sorrendben ismétlődnek nála, ahogy ő fogalmaz irodalomtörténetében, »a látszólag szabadon csapongó sorok szoros mértéket követnek, az 'antistrófa' pontosan felel a strófának« (BABITS 1979:32). Babits abban is másolja a görög kardalokat, hogy nemcsak a strófa metrumát ismétli meg a rákövetkező antistrófában, hanem a strófapárok gondolatilag is tükröképei egymásnak. Összetettebb kérdés a kórusok párbeszédes formájának forrása. A görög drámák kardalaiban találunk olykor dialogikus formát, melyben gyakrabban a kórusvezető és a kórus, elvéve a félbeosztott kórus két része felelget egymásnak. Ám a kórusok nem szerinti eloszlását már a latin auktoroktól veheti át Babits. A fiúk és a leányok mint félkarok valószínűleg inkább Catullus Diana-himnuszából valók, ahol a latin szöveg ezt kifejezetten mondja is, meg talán Horatius *Carmen saeculare*-jából, melyet bizonyosan fiúk és leányok énekeltek, de hogy miképp elosztva, azt nem tudjuk. A *Laodameia* kéziratának javításaiból különben megállapítható hogy Babits először csak a Félkar és Másik félkar elnevezést használta (L 71, 74. sor), s utóbb döntött a Fiúk és a Lányok kara elnevezés mellett.

A *Laodameia* szerkezetét Babits az antik szabályokat a továbbiakban is pontosan figyelembe véve alakítja. A bevezető két részt szabályos váltakozásban követi három *epeiszodion* és *sztaszimon*. Az epeiszodionok nagyobb részben dialogikus elemekből, kisebb részben lírai betétekből épülnek fel, e részekben menet közben *kommoszok* is kapcsolódhatnak a cselekményhez, amelyek előadásában a kar tagjai és a színészek egyaránt részt vesznek, ekkor az indulatok és a feszültség magas fokra hág, és a reflexív elemek helyett az indulati elemek kerülnek előtérbe. (Például a 2. epeiszodionban a Kar rövid közbelépései a 357–581. sorban.) Az epeiszodionok lényegében egy-egy jelenetnek felelnek meg, melyeket egy-egy *sztaszimon*, vagyis kardal választ el egymástól, mely – szintén a görög elődöket követve – antistrofikus felépítésű.

Végül az antik minta szerint *exodosszal* zárul a mű, mely formailag a görög tragédia legváltozatosabb része, hiszen az exodosz szerkezete, hossza és jelentősége attól függően is változott, hogy egy trilógia közbülső vagy befejező részét zárta-e. Babitsnál a befejező rész dialogikus elemeket, kommoszt tartalmaz, és végül egy lezáró, rövid kardallal, exodikonnal zárul.

8–70.	Laodameia – Jós – Kar	A trójai háborúból férjét hazaváró Laodameia rossz előérzeteit erősíti a jóslat, amely a trójai partra elsőként lépő görögöt fenyegeti	prologosz
71–47.	Fiúk Kara – Lányok Kara – Teljes Kar	2 részből álló antistrofikus kardal, amely epódosszal zárul	parodosz
148–278.	Iphiklos – Hírnök	Iphiklosz megtudja, hogy fia, Próteszilaosz, a trón öröke-se meghalt, amikor elsőként partra lépett Trójánál	1. epei-szodion
279–355.	Fiúk Kara – Lányok Kara – Teljes Kar	2 részből álló antistrofikus kardal, amely epódosszal zárul	1. sztaszi-mon
356–503.	Iphiklos – Kar Laodameia – Kar	Apa és feleség kétségbeesve siratja Próteszilaoszt, majd Laodameia álmát elmesélve a Karnak, elhatározza, hogy megidézi Próteszilaosz szellemét	2. epei-szodion
504–614.	Kar – Semichorus – Semichorus	2 részből álló antistrofikus kardal, amely epódosszal zárul	2. sztaszi-mon
615–772.	Laodameia – Prote-silaos	Laodameia lírai monológban hívja férje szellemét, s három óra idejére valóban találkoznak	3. epei-szodion
773–845.	Fiúk Kara – Lányok Kara – Teljes Kar	2 részből álló antistrofikus kardal, amely epódosszal zárul	3. sztaszi-mon

845–931.	Semichorus – Iphiklosz – Kar Fiúk Kara – Lányok Kara Iphiklosz – Semichorus	Laodameia halála és elsíratása	exodosz

(KELEVÉZ 2000:79–80.)

Az Unikornis Kiadó 1997-ben, *A magyar dráma gyöngyszemei* című sorozatában díszes kiadványt jelentet meg. A kötetben Szép Ernő: *Azra*, Füst Milán: *A néma barát* és Heltai Jenő: *A néma levente* című drámája mellett Babits *Laodameiáját* is szerepelteti. A válogató és szöveggondozó, Petrányi Ilona a könyv utószavában a négy mű kiválasztásának közös jegyeként a költői tematikát jelöli meg: „Mind a négy színjáték témája: a szerelem és a halál. A színpad, ahol e drámák zajlanak, szintén azonos, nem koruk vagy a lét, a világ külső valósága, hanem a lélek belső valósága, színpada. A kerettörténet mind a négy esetben fantázia szülte és idegenből kölcsönzött: görög mitológiai epizód, arab legenda, Don Juan-parafraíz álközépkori bírósági tárgyalás keretében és reneszánsz novella. Hangsúlyozza és kiemeli a téma térben és időben határtalan, örök voltát. E költői játékokban a stilizált külvilág többnyire az emberi társadalom valaminő törvényeinek, hiedelmeinek, szokásainak rendje, amellyel a darabok hősei vagy hősnői szemben állnak. A költői (alkotói) én erőteljesebben jelen van e darabokban, a hősök maszkja mögött, mint a valósághoz közelebb és objektívebb »prózai« színművekben. Viszont beszűrődik a művekbe keletkezésük korának írókat óhatatlanul is determináló valósága. Lényegében költői létszemléletek és szerelemfilozófiák jelennek meg itt dramatizált formában, és attól (akkor) érezzük mégis igazi drámáknak őket, hogy szerzőik képesek gondolataikat, érzéseiket életszerű figurákban, valószerű, hatásos színpadi szituációkban és érzékletes drámai nyelven megszólaltatni. A költők létszemléletének megfelelően változik, módosul azután a négy játékban a közös téma, a szerelem és halál viszonya is. Fogarason, az ifjú költő (filológus és filozófus) Babits szárnyaló vágyaitól oly messzi városkában, amely csak természeti és nem szellemi élményt nyújtott számára, érdeklődése az ősi európai, a görög irodalom és az örök emberi vágyak, eszmények felé fordult. Így szimbolikusan is értendő, amit mitológiai hősnőjével, Laodameiával mondat, hogy »jobb a halottat szeretni, mint az élő«. De az is, hogy

»három órai« valódi élet, boldog együttlét a szerelemben, több egy szürke, magányos életnél, még akkor is, ha halállal kell fizetni érte. Babits ifjúkori barátainak, a költő Kosztolányinak és a tragikus sorsú novellistának, Csáth Géznak életfilozófiája is ez.” (PETRÁNYI 1997:345–346.)

Az *Utószó* szerzője műnemi szempontból Babits *Laodameiáját* a kötetben szereplő négy mű közül „a legproblematisabbnak”, mindazonáltal „költői játéknak”, majd olyan „költői erőpróbának” nevezi, „amely nem elsősorban a közönség igényéhez igazodott, hiszen egy új drámai formát és nyelvet próbált teremteni. Maga is drámai küzdelmet folytatva korral, környezettel, irodalmi és színházi ízléssel. És ebből a harcból igazi dráma született. Nemcsak a költői bravúr, a változatos versformák, a festői és zenélő nyelv gerjesztette drámaiság, hanem a görög drámákat és az Arany János-i balladákat idéző szerkezet, a néha megdöbbentő hatásokat kiváltó színpadi képek sora, a plasztikus alakok, a sok szavú kórus széles érzelmi hullámlása – ahogyan 1911-ben Lengyel Menyhért látta. A sorssal dacoló Protesilaos és Laodameia drámája mögött érezzük Babits személyes jelenlétét és a babitsi létszemlélet tragikumát is, melyet darabja előképében, *Protesilaos* című költeményében korábban már megfogalmazott.[...] Az első világháborúban és azóta a *Laodameia* történetének jelképes jelentése valósággá vált. A dicsőségvágy, a »gyönyörű katonaerények«, és a nyomukban járó iszonyat: a magukra hagyott ifjú hadiözvegyek meddő vágya, tébolyba csapó szenvedése is fokozza Babits művének drámaiságát.” (I. m. 349.)

A *Laodameia* a pódiumon

A *Laodameia*, pontosabban annak részlete először Babits szerzői estjének keretében, Kósa György megzenésítésével, 1926-ban kerül pódiumra. A Zeneakadémián tartandó est és a megzenésítés előkészületeiről elsőként maga Babits tesz említést a Magyar Hírlap az év augusztus 3-i számában megjelent nyilatkozatában: „[...]Közben bejön a szobába Kósa György, a nagy tehetségű muzsikusi és Bíró Imre hangversenyrendező. – Ez a két úr is örömet hoz nekem – mondja Babits. – A *Laodameia* című lírai görög tragédiámat, amely egészében abszolút modern költemény, novemberben tartandó szerzői estemen bemutatják. Kósa, ez a zseniális művész irt zenét hozzá, és noha analfabéta vagyok a zenében, csak annyit mondhatok, egészen a hatása alatt vagyok ennek a zenének, és boldog vagyok, hogy alkalmat adhattam egy ilyen oratórium megalkotásának.” (DIÓSZEGHY Miklós: *Babits Mihály*

regényt ír a középosztály pusztulásáról, amelynek regenerálódása – szerinte – csak liberális szellemben történhetik. In: BABITS 1997:175.)

A bemutató pontos dátumáról és programjáról először szintén a Magyar Hírlap ad hírt, október 13-i számának *Hangversenyek* rovatában: „*Babits Mihály szerzői estje október 14-én a Zeneakadémiában.* Közreműködnek: Varsányi Irén, Péchy Blanka, Holló Klára, Miskovszky Mária, Ódry Árpád, Ascher Oszkár, Antal Károly. Bevezetőt Karinthy Frigyes tart. Babits–Kósa Laodameia-kantáté bemutatása is ezen szerzői esten lesz a Madrigál Társulat kórusának közreműködésével, Hammerschlag János karnagy vezényletével. A kantátéban az alt szólist Ligetiné Ádám Teréz énekl. Népszerű áru jegyek Fodornál, Váci u. 1. és a Zeneakadémiában.” (*Magyar Hírlap*, 1926. okt. 13., 8.) Négy nappal később a Pesti Napló, ugyancsak az est előkészületeiről beszámolva, újabb Babits-nyilatkozatot közöl: „Babits Mihály október 24-én tartja szerzői estjét a Zeneakadémián. Ez alkalommal előadásra kerül Babits Mihály nemes veretű, egyfelvonásos verses görög tragédiája, a *Laodameia* is, melynek zenéjét Kósa György, a fiatal zeneszerző generáció egyik legkiválóbb tagja szerzette. A *Pesti Napló* számára Babits Mihály a következőket mondotta:

– Október 24-én lesz »szerzői estem« a Zeneakadémián. Mondjak valamit róla? Mit mondjak? Bizonyra nagyon szép lesz. Ezt szerényletség nélkül mondhatom, mert hiszen nem magamról beszélek, hanem azokról a nagyszerű művészekről, akik hangot adnak néma szavaimnak... Mint aki bekiáltott az ormok közé, s most ámul a visszhang zenéjén... De hát nem is erről van szó. Ön Kósáról kérdez és az ő *Laodameiájáról*, mely ezt az irodalmi estet egyúttal zenei eseménnyé is avatja. Magam is azt hiszem, hogy zenei esemény lesz, ámbár némi merészség nekem ilyen véleményt kimondani: mert én a zenének legfellebb áhítatos publikuma lehetek, semmiképp a megítélője. Goethe, mondják, »botfűlű« volt, s talán nem kell szégyellnem nekem sem, hogy ilyen tiszteletteljes hozzá nem értéssel állok a muzsikával szemközt. De meghallgattam a *Laodameiát*, s olyan mély, különös, megborzongató, szinte fizikai hatással volt rám, hogy lehetetlen nem hinnem: épp ilyen vagy még nagyobb, még ezerszer nagyobb hatást fog kiváltani abból, aki a zenét lelke anyanyelvének nevezheti...

Hogy milyen viszonyban áll a *Laodameia* zenéje a szöveghez? Nem az egész szöveget használta föl, de amit igen, azt kísérteties megértéssel, simulással a mű minden intenciójához, a hangulat és a szavak minden árnyalatához. Úgy beszélhetek erről, mintha egy idegen, régi költő szövegéről

volna szó: mert az a Babits Mihály, aki a *Laodameiát* írta, még a háború előtt élt, nagyon fiatal volt, és oly szépségekről álmódott, amilyenekről ma már talán nem is lehet, nem is szabad... Kósa tisztelte ennek a költőnek minden szavát, nem hamisította meg egyetlen intonációját... A *Laodameia* már a szövegben is félig-meddig zenei mű volt: amennyire ez szavakkal lehet. De a szavak és sorok komplikált zenéjén túl Kósa kihozza az antik és modern érzések, a görög fátum és modern borzongás rejtett, de szándékolt vegyítését, ami, gondolom, a szöveg ízét adja.

Annyira megragadott Kósa műve, hogy azt csináltam vele, amit Ön most velem: meginterjúvoltam. Megkérdeztem tőle, mi vitte őt a *Laodameiához*, mikortól kezdve s mennyi ideig foglalkozott vele, s voltak-e nehézségei, küzdelmei a szöveggel. Nehezen beszél: úgy látszik, ő is azok közé tartozik, akiknek egyetlen otthonos nyelvük a zene. Mégis kielégítette kíváncsiságomat, s elmondta, mi kapta őt meg a költeményben.

– Egyik oldalon a görög alvilág: az abszolút mozdulatlanság, érzéketlenség; másikon a lehetetlennel dacoló szenvedély, a Szerelem, mely a Halálnál is erősebb... Éveken át tünődtem rajta, hogyan lehetne ezeket a verseket úgy szedni kottára, hogy zeném ne csorbítsa a versek muzsikáját, de kifejezze mindazt, amit a szavak mögött érzek. 1924 őszétől egy évig dolgoztam rajta, úgy csináltam, cantate formájában, alt-szólóra és vegyes kórusra.

– Kósa nagyon meg van elégedve az előadással is, melyből szorgalmasan folynak a próbák.” (*Babits Mihály a Kósa György által megzenésített Laodameiáról*. In: BABITS 1997:176–177.)

Babits és Kósa munkakapcsolatáról, a *Laodameia* megzenésítésének történetéről a zeneszerző vallomásából is értesülhetünk: „Babits Mihály a Zeneakadémián szerzői estet tervezett. Valaki – talán Ascher Oszkár, aki akkoriban gyakori volt házi koncertjeimen és erősen készült az előadó-művészi pályára – említette neki, hogy én megzenésítettem a *Laodameiát*. Babits vállalta azt, hogy az én művem is műsorra kerüljön szerzői estje keretében. Üzent, hogy szívesen megismerkednék velem is, művemmel is. Mesélték, hogy Babits a színvaksághoz hasonló mértékben képtelen volt hangmagasságokat megkülönböztetni. (Ő maga mondta, hogy a »Kutyakutya-tarkát« vagy a Himnuszt, ha szöveg nélkül játsszák, nem tudja felismerni.)

Én Babits *Laodameiájának* megzenésítésében a költemény négyötöd részét kihagytam, a megmaradtnak (mely azonban sűrítve tartalmazta a lényegét) kevésbé fatalista tendenciát adtam, és amikor a mű Babits előtt

bemutatásra került a magam zongorakíséretével, kénytelen voltam csöppet sem előnyös énekléssel mimelni az énekszólamokat. Utána ügyetlenül dadogva próbáltam mentegetőzni, mire ő kedvesen mosolyogva, szempontjaimat tökéletesen megértve, úgy kommentálta őket, ahogy én sohasem lettem volna képes, mert a legszebb bókot mondta, amit poéta muzsikusnak mondhat: hogy mindazt, amit ő a szavak mögött érzett, azt az én muzsikám kifejezi. A legjobb barátok lettünk, nagyon szerette, ha muzsikáltam neki, mert ha a hangmagasságok iránt érzéketlen volt is, a muzsika misztikus lényegét csodálatosan megérezte.” (Idézi GÁL István: Babits Mihály Kósa Laodameia-megzenésítéséről. *Muzsika*, 1976/4. 43.)

A Magyar Hírlap a bemutató előtti napon ugyancsak a zeneszerzővel készített interjút közöl: „*Babits Mihály* holnapi szerzői estjén mutatják be először *Kósa* Györgynek, a kiválóan tehetséges fiatal modern zeneszerzőnek új kompozícióját, melyben a *Laodameiát* zenésíti meg. A szerző művéről a következőket mondta:

– Két évvel ezelőtt kezdettem *Babits Mihály* gyönyörű költeményének megzenésítéséhez, miután hosszasan tépelődtem a tárgyon és *Babits* versén, mely mélyen megfogott. Körülbelül egy évig dolgoztam ezen az opusomon, és az talán most a legjobban szívemhez nőtt munkám. A görög életfelfogás, a végzetel való harc zenei kifejezését akartam adni. Problémája a mozdulatlan alvilággal szemben álló élő, szenvedélyes ember szerelme, olyan szenvedélye, hogy az egészen az élet feladásáig fokozódik. A muzsika koncentrációja kedvéért a mellékalakokat elhagytam, és csak a főszereplőt meg a kórust tartottam meg. Boldog lennék, ha a zenei rész csak meg is közelítené azt, amit *Babits* költészete ad.” (Kósa György a *Laodameia* kantátéről. *Magyar Hírlap*, 1926. okt. 24., 10.)

Magáról az esten történekről több lap is lelkes hangú tudósításban számol be. A *Reggel* már az esemény másnapján tudósít *Hírek* rovatában: „*Babits Mihály szerzői estje*. Rendkívül meleg hangulatban folyt le vasárnap este a Zeneakadémia zsúfolt nagytermében *Babits Mihály szerzői estje*. Bevezetésül *Karinthy Frigyes* lelkes, baráti szavakkal méltatta az idealista költő, a finomtollú esztétikus gazdag, amellet szerény és halkszavú egyéniségét. Kitűnő előadók interpretálták ezután *Babits* műveit, majd *Kósa György Laodameia-kantátéját* mutatta be a *Madrigál-kórus Hammerschlag János* vezénylete alatt. A korális részekben érdekes újdonság nagy tetszést aratott.” (A *Reggel*, 1926. okt. 25., 8.) A *Magyarság* egy nappal később, *Színház és Művészet* rovatában emlékezik meg a bemutatóról: „*Babits Mihály szerzői estje* vasárnap este zajlott le a Zeneművészeti Főiskola nagy-

termében gazdag és változatos műsorral. A zsúfolásig megtelt terem hallgatósága melegen ünnepelte a költőt, s műveinek hivatott előadóit. Ódry Árpád, Varsányi Irén, Péchy Blanka és Ascher Oszkár a költő verseit szavalták, Holló Klára és Antal Károly Babits-dalokat énekeltek, Mirkovszky Mária táncával illusztrált. Az estén a Magyar Madrigál Társulat kitűnő előadásában, Kósa György megrázó erővel zenésített Laodameia-kantatéja is bemutatásra került Hammerschlag János karnagy eszményien tökéletes betanításában. A műsort Karinthy Frigyes vezette be, és Babits Mihály zárta Jászai Mariról szóló gyönyörű emlékezésével s egyik szép költeményével.” (*Magyarság*, 1926. okt. 26., 9.)

Ugyanezen a napon Az Est *Színház* rovatában méltatja az ünnepi eseményt: „*Babits Mihály szerzői estje*. Diadalmas ünneplés színhelye volt vasárnap este a Zeneakadémia: Babits Mihályt, a költőt ünnepelte tisztelőinek hatalmas tábora, amely zsúfolásig megtöltötte a nagytermet, ahol az előadóművészet mesterei: Ódry Árpád, Varsányi Irén, Péchy Blanka, Ascher Oszkár, Holló Klára, Antal Károly és Mirkovszky Mária tolmácsolták Babits költészetét. Kósa György: Laodameia-kantatéja, amelynek nehéz kórusrészleteit a Madrigál Társulat tagjai énekelték Hammerschlag János vezényletével, megrázó, mély hatást tett a hallgatókra. A szerzői estet Karinthy Frigyes lelkes szavai vezették be. A közönség állandóan lelkesen ünnepelte Babits Mihályt, aki befejezésül Jászai Mari emlékének áldozott költői szárnyalású szavakkal, amelyeket az ünneplő közönség állva hallgatott végig s utána felolvasta egyik legszebb és legjellegzetesebb költeményét.” (*Az Est*, 1926. okt. 26., 13.) A Tolna megyei Újság egyik novemberi számában, a város születésének sikere miatt érzett nem kis büszkeséggel ad hírt a Pesten történtekről: „*Babits Mihály szerzői estje* múlt hó 24-én este fél 9 órakor volt a Zeneművészeti Főiskola nagytermében. Karinthy Frigyes tartotta a bevezető beszédet, melyben rendkívül meleg és elismerő szavakkal méltatta Babits költészetét. Utána Holló Klára korhű öltözkében a szerző egy pár költeményét adta elő zongorakísérettel kellemesen és bájosan. Ódry Árpád és Péchy Blanka frenetikus tapssal hatással szavalták a költő legszebb költeményeit. Nagy érdeklődés kísérte a szerző *Laodameia* című klasszikus tragédiájának színrehozatalát, melynek zenéjét Kósa György, kiváló tehetségű zeneművészünk szerzette és az előadásban a Madrigalkar működött közre. A műsorban szerepeltek még Varsányi Irén szavalattal és Antal Károly, fiatal baritonista szép énekszámával. Ascher Oszkár, Budapest legelső szavalóművésze Babits legnehezebb költeményeit szavalta. Végül Mirkovszky Mária Holló Klára szavalata mellett adott elő pantomim

táncokat. A szerző az előadás végeztével egy új költeményben áldozott, a közönség pedig a szavalás alatt állva hódolt a nagy tragika, Jászai Mária emlékének; majd egy igen szép jellegzetes új költeményét adta elő. A nagy számú és előkelő közönség teljesen betöltötte a zeneiskola nagytermét, és kitörő lelkesedéssel üdvözölte a költőt és a közreműködő művészeket. Igaz örömmel regisztráljuk városunk szülöttének nagy sikerét, melyhez őszintén gratulálunk.” (*Tolna megyei Újság*, 1926. nov. 6., 5.)

A Nyugat novemberi számában három írást is szentel a szerzői estnek. Az *Irodalmi Figyelő* rovatban előbb Schöpflin Aladár személyes hangvételű tudósításban idézi fel a zeneakadémiai esten történeteket: „A költő hívei eljöttek a Zeneakadémiába, megtöltötték a tágas nagy termet, áhítatosan hallgatták a csaknem éjfélig tartott előadást: most meglátszott, hogy Babits Mihály költészete sokszoros visszhangot vert a lelkekben, az emberek érzik, mekkora lelki gazdagodást jelent nekik, mekkora öröm az, hogy Babits Mihály itt van közöttünk és osztogatja szellemének ajándékait azoknak, akik telt szívvel tudják elfogadni. A költő a maga meredek útjain jár, egyedül érzi magát, nem tud róla, hogy nehéz és küzdelmes útján ezrek és ezrek aggódó szeme kíséri, hallgatják a magasból alázengő szavait és befogadják őket a szívükbe. Aztán egyszer megszállja a vágy, találkozni ezekkel az ezrekkel, a tömeggel, meglátni az arcokon a megrendülés és a gyönyör kifejezését, érezni azt a rejtelmes fluidumot, mely az ő szívéből a többi szívekbe árad, meghallani a saját hangját, amint a tömeg felől megsokszorozódva visszaverődik. S a költő és a tömeg lelke egy pillanatra egyesül, hogy a költő ebben az egyesülésben megfrissülve mehessen tovább, még felsőbb régiókba vezető útján.

Az előadó művészet minden húrja, mesteri hangszerekre feszítve szólalt meg a szerzői esten. *Karinthy* Frigyes bevezető beszédében eredeti művészettel fűzött bokrétát tett Babits lába elé a költő hódolatával és a hű barát szeretetével. Az ő beszédét itt találja az olvasó, ezeken a lapokon. A magyar szavaló-művészet mesterei: *Ódry* Árpád, *Varsányi* Irén, *Pécsi* Blanka és a nagyon népszerű *Ascher* Oszkár nagy sikerrel mutatták meg, hogy Babits költészete mindenféle hangszerek tolmácsolásával a legkülönbözőbb művészi egyéniségeken, szavalói stílusokon és technikákon keresztül egyforma erővel ragadja meg a lelkeket. Az elszavalt vers mind úgy zengett ki a terembe, hogy az emberek folyton érezték azt az izgalmat, melyet a *numen adest* ver fel a lelkekben. A mi nemzedékünk lírája újra visszajuttatta jogai- ba a versszavalás finom és nemes művészetét, mely sokaig elhanyagoltan, a dilettantizmus ürjébe vetetten tengődött, új szavalóstílusok alakultak, a kö-

zönség újra felfedezte és szeretetébe fogadta az előadó művészeknek ezt a finoman kulturált ágát. Babits költészete ebben a tekintetben is gyümölcsözően hatott, az ő gazdag, sokhúrú és mély zengésű lírájában minden szavalói egyéniség megtalálja a maga kifejezési lehetőségeit s olyan versei is, melyeknek szavalására bizonyára ő maga sem gondolt, csodálatos gazdagsággal szólalnak meg művészi ajkakon. A szerzői esten inkább fiatalabb korabeli verseit hallottuk, a *Recitativ* előttiéket, – előadó művészeink előbb-utóbb föl fogják ismerni későbbi, oldottabb formájú s az érett férfi elmélyült hangján szóló verseinek szavaló-értékeit is. *Holló* Klári fiatal bájjal énekelt és játszott el néhány Babits-dalt, melyeket valamikor *Medgyaszay* Vilmától hallottunk s a fiatal művésznő büszke lehet rá, hogy megállotta az összehasonlítást feledhetetlen elődével. *Antal* Károly előkelő kultúrájú, bensőséges énekmodja három Babits-dal előadásában érvényesült tökéletes hatással. A tánc nyelvén *Mirkovszky* Mária tolmácsolta Babits eredeti verseit és egy Poe-fordítását, melyeket *Holló* Klári szavalt, – gyönyörködve láttuk a költői szónak mozdulattá való átalakulását, a fiatal női testnek finom játékát a vers szuggesztíója alatt. A *Laodameia kantátéről*, mint minden figyelemre méltó zenei eseményről külön szól az enyémnél hivatottabb toll. *Babits* Mihály a végén állott a közönség elé, csaknem extatikus ünneplés közben. Legelőbb *Jászai* Mari emlékének adózó, a Nyugat legutóbbi számából ismert versét olvasta fel, melyet a közönség az elhunyt művésznőnek és a költőnek egyaránt szóló hódolattal felállva hallgatott végig, – utána egy újabb versét mutatta be, az ő sajátos, önmaga képére teremtett, mindig szuggesztív hatású előadó módján. Az est folyamán a közönség valóságos hú anthológiát kapott Babits műveiből, régi versek új dallamot kaptak, újat felkaptak az élő szó szárnyára, költő és közönség újra szívét cseréltek” (SCHÖPFLIN Aladár: Babits Mihály szerzői estje. *Nyugat*, 1926. nov. 1., 710–711.)

A Nyugatnak ugyanez a száma közreadja Karinthy Frigyes említett bevezetőjének szövegét is: „[...]Hölgyeim és uraim, az az ember, akinek nevében ma este összejöttünk, nem hajtott végre nagy tetteket – hadsereget nem vezetett át az Alpokon, autóversenyen nem jött be elsőnek, Dempseyt ki nem ütötte a roundból kétszázezer főnyi közönség előtt. Újságíróból nem lett se piros inges anarchista, se fekete inges cészár. Kalandos életet nem élt, nem járt az Északi-sarkon, repülőgépről nem nézte New York felhőkarcolóit, még Hollywoodban sem volt. Kis szobában ült asztala előtt, és szavakat rakott össze – közel emelte szeméhez, megint szétszedte. És csiszolt és faragott, mint ama Héphaisztosz, akiről tudjuk:

Ott készítettem kezem sok csodáját.
 Gyöngyvirág-függőt s csattot görbe láncra,
 míg nagy halak suhantak el köröttem
 s zúgott az örök óceán fölöttem.

Mert a kis szoba négy fala az örök óceán volt, Aladdin csodakastélya, ezer könyv megannyi ablakával! Bármelyiket nyitotta fel, messzebb látott azon, mint a világ legnagyobb refraktorán. Nem kellett hát kilépni a bűvös szobából – s a körülötte suhogó, örökké mozgó, tátogó, helyüket nem lelő halak suhoghattak és tátoghattak körötte százféle irányban. És kis aranyhalacs-kák és csattogó fogú cápák tátogtak, és meresztgették halszemüket. Nem lehet, nem lehet egy helyben állni, tátogtak a halak – a kor mást követel! Zenét! Zenét! A halak indulóját! Mozgást, cselekvést, tetteket! A jövő zenéjét! Nem elég az üres szó! Legyen a szó is fegyver, tett, pörölycsapás, legyen gép, legyen gőzmozdony! Legyen létra, legyen halpénz, legyen csók! Legyen kalapács! Legyen fúró! Mozogni, mozogni, halak, elég volt a tespedésből!

De a költő mosolygott. Jól tudta ő, hogy ez akváriumi sürgés-forgás még nem cselekvés, s a cselekvés még nem tett – hogy a tenger felszínét meg se borzolja mindez. Jól tudta ő, hogy aki a tenger medrét kifaragta egykor, hasonlatos módon alkotott, mint ő, ki szavakat farag. Jól tudta, hogy előbb volt az ige –, hogy az ige hitvány kis kapálódzás kedvéért fel nem adja magát, mint a forrongó káosz, mely az ő hangjától vált bozsgó hangyabollyá –, hogy a szó, bármi történjék, jelszóvá nem sülyedhet soha, s ha meg nem hallgattatik, inkább játszik magában, rímet játszik és ütemet – virágot hajt, s békén várja, míg gyümölcse érik –, mert ott volt ő a kezdetben, s ott lesz ő végzetben is.

Hölgyeim és uraim, kik nemcsak hallgatók, nézők is vagytok, kiknek számára nemcsak kürt és hárfa, színpad is ez a dobogó – látványnak is nézhetitek, ahogy ma este a színpadon a költőt fogjuk ünnepelni néhányan. Ama hegy helyett, melyről a Grál-legenda szól, képzeljétek kis dombot, a dombon egyszerű kápolnában régi, ritka hangszer, a magyar nyelv. Mikor nem volt senki az oltár előtt, a költő bement és megszólaltatta. S akiknek fülök még nyitva volt, felneszeltek és összenéztek – s akik ismerték a hangszert, ennyit mondtak csak elragadtatva: »Micsoda művész!« S akik ismerték a művészt, ennyit mondtak ámulva: »Micsoda hangszer!«

A költőt ünnepeljük, akit Magyarországon így hívnak: Babits Mihály. Büszkén, hogy méltóan ünnepelhetjük azon a hangszeren, aminek ő a mes-

tere – büszkén, nemcsak, de magunkra is, hogy ünnepelni tudunk még, hogy szól még a magyar nyelv kürtje –, büszkén és önérzettel, mint amilyen a legszerényebb magyar költő végezte be legszárnyalóbb ódáját

Nép, mely dicsőt, magasztost így magasztal,
Van élni abban hit, jog és erő,

e szavakkal, melyeknek értelmét e pillanatban éreztem és fogtam fel először, mikor le kell mennem e dobogóról, hogy átadjam az ünnepeltnek, s magasztaló szót keresve magamban, megdöbbenve eszmélek rá, hogy lelkem mélyéből ugyanaz a dadogó kiáltás igyekszik kifelé, amit Correggio bökött ki félig öntudatlanul Raffaello műve előtt – a legnagyobb elismerés, mert a legőszintébb vallomás –, hadd ismételjem hát meg irigyen és elragadtatva: »Anche io sono pittore!« [Hiszen én is festő vagyok!] – hölgyeim és uraim, bár csak szavakból épült – higgyék el nekem, hogy ez remekmű – hiszen én is költő vagyok!” (KARINTHY Frigyes: Bevezető Babits Mihály szerzői estjén, i. m., 651–653; újraközölve: TÉGLÁS 1988:47–54; l. még uő: Költő a pódiumon. *Dunatáj*, 1983/3. 62.)

A Nyugat 1926. novemberi száma harmadikként Molnár Antal zenei szempontú kritikáját adja közre: „Babits szerzői estjén mutatták be Kósa György kórusra, solo nőihangra és zenekarra írt Laodameia-muzsikáját. Kósa György pályafutása a dramatika jegyében indult: az első nagyszabású művei táncpantomimek voltak, később az Operában lett korrepetitor és részt vett Bartók nagy balettjének betanításában. Újabban nagy lendülettel emelkedik fölfelé a pályája; küldöldön is bemutatják zenekari képeit, egy szélesen formált szimfóniája előadásra vár, van egy kész operaszerű műve is és most fejezte be második színpadi művét, egy többfelvonásos operát. Hogy Kósa *kész* stilisztá, azt már a késői romantikába vágó ifjúkori vonósnégyesénél és hegedű-zongora-szonátájánál is láttuk; hogy új utakra érett *eredeti* stilisztá, arra újabb művei a bizonyosság.

Kósa eredeti kitalálása – ellentétben ifjúkori műveivel – nem a zene anyagához fűződik elsődleges módon, hanem mindig valami zenén kívüli mozzanat zenés jellemzéséhez. Ebben a karakterizáló vonásban valódi dramatikusként bizonyul. De az önmaga stílusához vezető úton Kósa ma még nem érkezett meg a befejezettség első állomásához; karakterizálása máris tökéletes, beszédje máris egyéni, de kiforrottsága még *innen* van a formai tökéletesség lezártágán. Kósa nem keresi már a frázisokat, ezeket már megtalálta; de nem jutott még el oda, hol a frázisok virágfüzértáncra az örök

harmónia körében mozog. Anyaga alkalmas a klasszikus formálásra, de formálása még nem klasszikus. Mi kellene Kósának ahhoz, hogy ide eljusson? Mi a klasszicizmus zenéjének titka? A *melosz*; a klasszikus zeneforma nem más, mint széles forma-területre vetített melosz. Ennek a melosznak pedig a frazeológiából kell kinőnie; a dallamvilág nem más, mint kristályosult, tömörült frazeológia. Lélektani oldalon tekintve: legnagyobbfokú egyéni koncentrációra van szüksége a szerzőnek ahhoz, hogy elaprózottan kész gondolatai dallammá, dallamai nagy-formává tömörüljenek. Ezt a magasfokú lelki összpontosulást kívánjuk a szerzőtől, s evvel a *legtöbbet*, ami művésztől várható.

De Kósa kikényszeríti, hogy a legtöbbet várjuk tőle! Mert egész törekvése a legnemesebbre irányul. Ahogyan ő a Laodameiában a halál misztériumát zeneszóba foglalja, ahogy a borzadállyal egybefont végzetes szerelmet hangok palástjába öltözteti, az végső komolyságból ömlik elő. Kórusát mintha a Styx vizével öntözte volna, harmóniái mintha az a levegő volna, melyben a balsors lebeg. S hozzá mindez éppúgy a görögség plaszticitását idézi, mindez éppúgy az örök emberinek tiszta igazságát önti, mint Babits remeke. – *Hammerschlag* János gyönyörű munkát végzett megbízható Madrigal-együttesével, a szólista *Ligetiné Ádám* Teréz indiszponáltsága ellenére is fogalmat adott szerepének rendkívüli súlyosságáról, – zenekar helyett sajnos csak zongorakivonatot hallottunk.” (MOLNÁR Antal: Laodameia-zene. *Nyugat*, 1926. nov. 1., 720–721.)

A Laodameia-kantáta zenetörténeti jelentőségét hangsúlyozza több mint fél évszázaddal későbbi írásában Breuer János is: „[...] Kósa György 29 éves – mai fogalmaink szerint fiatal – zeneszerző a *Laodameia* bemutatójakor. Műjegyzékének legkorábbi dátuma 1912 (vö. Pándi Marianne: *Kósa György*. Zeneműkiadó, 1966. 24). Babits-verseket már korábban is megzenésített (*Hat kórus*, 1920); a kantáta, amelynek bemutatóját Hammerschlag János vezényelte az általa 1923-ban alapított Motett- és Madrigáltársulat élén, mindazonáltal rendkívül fontos állomás alkotói pályáján. És kétszeresen is az a költőfejedelem meleghangú nyilatkozata révén.[...]

A pályakezdő Kósa György karrierje két kiemelkedő eseményének egyike a Babits-kantáta előadása. Az első fordulópont a *Hat zenekari darab* (1919) bemutatója, amelyet 1922. december 3-án filharmonikusai élén Dohnányi Ernő vezényelt a Zeneakadémián – Dohnányi, aki Bartók után zongoraprofesszora volt a fiatal muzsikusnak. Ez a bemutató a nemzetközi érvényesülést egyengette. Erich Kleiber, aki 1924 decemberében a Bécsi Filharmonikusokkal látogatott két koncertre Budapestre, egy vele készült interjúbán

elmondotta, megismerkedett Kósa Györggyel és *Hat zenekari darabjával*, viszi a művet Berlinbe. 1925-ben műsorra is tűzte. Ugyancsak 1925-ben történt, hogy a kompozíció, Vaclav Talich vezényletével, az Új Zene Nemzetközi Társasága prágai – sorrendben harmadik – zeneünnepén elhangzott. A *Laodameia* pedig Kósa gazdag oratórium-kantáta termésének első, közönség elé került darabja. E mű aligha születhetett volna meg a költő beleegyezése, a vele kialakított személyes kapcsolat nélkül, kivált, hogy Kósa nem a teljes szöveget zenésítette meg.[...]

Anélkül, hogy idealizálni szándékoznám e periódus zenei közállapotait, s tudva, hogy a hivatalos zenepolitika lényegében közömbös, sőt közönyös volt aziránt, tud-e érvényesülni (életkorától teljesen függetlenül) zeneszerző és előadóművész Magyarországon, halkan kérdelem: játszana-e ma bármit is 25 éves komponista-süvölvénytől vezető fővárosi zenekar; elképzelhető-e, hogy legnagyobb költőnk – vagy a legnagyobbak egyike, míg valaki eldönti, kit illet meg Babits Mihály rangja és tekintélye ma – egy még a 3. x-en inneni zeneszerzővel szövetkezzék?” (BREUER János: *Laodameia*. Babits Mihály nyilatkozata Kósa György kantátájáról. *Muzsika*, 1976/4. 42–43.)

Csaknem egy évtizeddel a zeneakadémiai bemutató után a Nyugat 1935. decemberi száma újabb szerzői est előkészületeiről tudósítja olvasóit: „A Vajda János Társaság Kósa György zenei kompozícióit Babits Mihály verseire 1935. december 15-én, vasárnap este 8 órakor mutatja be a Zeneművészeti Főiskola kamaratermében. Műsoron: *Laodameia*. Három vers a *Paysages Intimes*ből. Hóra ének stb. Közreműködik: Kósa György, Markó Eta, Medgyaszay Vilma, az Új Thália énekkara. Kísér: vonósnégyes és basszus-fuvola. Bevezetőt Kárpáti Aurél mond. Babits Mihály verseiből olvas fel. Jegyek a Zeneművészeti Főiskola portásánál P. 1.- és 2.-” (A Nyugat hírei. Babits-est a Zeneakadémián, *Nyugat*, 1935/12. 503.)

Keszi Imrének az estről szóló kritikája a folyóirat 1936. februári számában jelenik meg: „Az alkotó szellem az esztétikai élvezeteknek is más formáját ismeri, mint a befogadó. Valami áhítatos irigység szállja meg a remekmű előtt és kényszeríti, hogy ő is hozzáadja a magáét. Nincs fájdalmasabb dolog, mint kimaradni a remekműből. Ezért hasonlítanak olyan gyanusan egymáshoz műfordítás, szöveg-zenésítés és a kritika bizonyos formái. Befogadás és adás egyidejű kötelezettsége, interpretátor-alázat és formáló-gőg együttfakadtsága jellemzi mind a hármat. Mindhárom egyaránt a tökéletesség plussza, formabontás és harc a végzet ellen, amely ezúttal a remekmű megmásíthatatlan és örökvényű formáiban jelenik meg. A harcban persze győzni és elbukni lehet. Ez az erőviszonyoktól függ: milyen művel milyen lélek áll szemben.

Kósa György zenéi Babits Mihály költeményeire ezt a harcot revelálják. Kész és önmagukban is tökéletesen megálló művek falanxai felé tör a zeneszerző, hol a meleg szívek félszégességével, hol a gyermek termékenyen dülő kíváncsiságával. Kósa gyermeki, spirituális és alázatos muzsikus: éppen ezért nyilvánvaló, hogy a legigazabb hangokat ott találja el, ahol a versben is alázattal találkozik: a katolikus Babits zenésítésében. *A Hóra ének* és a *Csillag után* diszkrét és szolgálatkész muzsikái, ha nélkülözik is a költemények gótikus pompáját, (– a *Hóra éneket* fordító Babitsnak csak alázatával találkozhatnak, gögjével nem! –) áhítatosak, igazak, helyükönvalók. Ezzel ellentétben valami gyermekien formaduló barbárságot hoznak a *Paysages intimes* kórusai. Intim rajzocskák, impresszionista színfoltok, felvillanó és pillanatok alatt lefolyó élmények, a vegyeskar masszív hangtömbjeire letéve, körülményes ismétlésekkel, intonációkkal. Ha van szöveg, mely megköveteli a szólóének bensőségét, mely kórusra teljesen alkalmatlan, úgy ez az. Kósa kórusai ennek ellenére valami kedves naivitás kellemes utóízét hagyják a szánkban.

Ugyanez a hang, Kósa egyéni kedvessége jellemzi a *Laodameia*-zenét is. Eleve nyilvánvaló, hogy a spirituális, puritán Kósa nem tudja megragadni a költemény görög lényegét: forma és szellem harmóniáját. A szellem túlsúlya éppúgy megöli a görögséget, mint a formáé. A görög dráma nem feszültség és elernyedés, nem indulatok mozaik-játéka, hanem egyetlen nagy szenvedély sorsa: dühé, tudásvágyé, szerelemé, – egyremegy. Az igaz nagy szenvedély nem lánggal lobog: fehéren izzik és csaknem hidegen. A görög dráma éppen ebben a nyugalomban őrizte meg a görög előkelőséget. Az izzó parázsszemét gyémántnak hisszük, míg be nem szakad alatta az átégett rostély. Milyen szánalmasan kicsiny e könnytelen tragédia mellett a fájó lélek minden jajongása!

Nagy elismeréssel kell megemlékeznünk a kitűnő előadókról is: elsősorban a mindig egyformán nagyszerű Medgyaszay Vilmárról. A széphangú és muzikális Markó Etárról, az Új Thália kamarakórusáról és kiváló karnagyáról, Csizmarek Mátyásról, a *Laodameia* zenekarát szolgáltató kamaragyüttesről, (Bardócz Margit, Harsányi Miklós, Kuttner Mihály, Rejtő Gábor és ifj. Eitler István). Kósa a nagy pianista lendületével kísérte dalait és adta elő poétikus operájának, az *Arva Józsinak* számaiból összeállított suitejét. Kárpáti Aurél a baráti szellem üdvözlétével köszöntötte az est szerzőit. Valamennyien méltó dologi készséggel és teljes odaadással álltak a dobogón megjelenő költő szolgálatában.” (Keszű Imre: Babits–Kósa előadást. *Nyugat*, 1936/2. 160–161.)

A Kósa György által megzenésített *Laodameia*-részletek ezt követően 1961-ben hangzanak fel ismét. A felújításról Rónay László készít jegyzeteket: „(Kósa György: *Laodameia*) Kósa György zenei életünk egyik legszimpatikusabb alakja. Sokan emlékeznek még nagyszerű Bach-»délutánjaira«, amikor eljátszotta az egész *Wohltemperiertes Klavier*t, vagy egy-egy új művének nagyszerű bemutatójára. Művei, különösképpen dalai, az új magyar zenetermés igen jelentős alkotásainak számítanak. Különösen érdekes, hogy Kósa György volt az egyetlen, aki Bartókot az irreális mítikus világba is követte. (Gondoljunk Bartók *Zenéjének* misztikus hangulatára, vagy a *Cantata Profanara*.) Kósa alkotásainak legjavában mindig érezni bizonyos elvonatkoztatást, nem menekülést, inkább töprengő, tétova keresgélést. És ez nemcsak érdekessé, hanem mindig feszültté, nyugtalanítóvá teszi kompozícióit. És ez különösképpen érződik a Babits-versre komponált *Laodameiában*. A költő is, a zeneszerző is eljutna oda,

»Hol körbe kerül a Styx vize hétszer
s ugat a kapunál háromfejű eb,
hova senkise jut soha kétszer:
a legszebb s a legközelebb,
hol az árnyban az árnyak álmai járnak,
hol a vágyra a vágyak vágyai várnak,
ahol álmokról álmodnak az álmok,
van-e létezőbb hely s léttelenebb?«

s aztán zenében megismétlődik a befejező, csodálatos kérdés: van-e létezőbb hely s léttelenebb? Szerencse, hogy amit Babitsnál már kissé öncélúnak érzünk, az Kósánál megtelik színes zenekari elemekkel és egyre hatásosabb, félelmetesebb kórusrészletekkel. Expresszionista zene ez, de több is: a XX. század emberének töprengő, megoldást kereső befeléfordulása. És ez emeli Kósa zenéjét hiteles kortörténetté. Örültünk a ritkán hallott mű megszólalásának, és kíváncsian vártuk Róza Fajn szereplését is Mozart: *A-dur hegedűversenyében*. (Annál is inkább, mert a kitűnő szovjet művésznő David Ojsztrah tanítványa.) Nos, várakozásunk csalódássá változott. Mert mind a Bartók Béla nevét viselő kamarazenekar, mind az Udvardy kamarakórus nagyon gyenge teljesítményt nyújtott. Kár, mert a tehetséges vendégművész és a pompásan megkomponált Kósa-mű több fáradságot, több előkészületet érdemelt volna.” (RÓNAY László: Zenei jegyzetek. *Vigilia*, 1961/5. 312–313.)

Egy ugyancsak a hatvanas évek legelejéről származó, de teljes terjedelmében csak legutóbb napvilágot látott visszaemlékezésből tudhatunk a műnek egy másik, szintén a társművészetek területéhez kapcsolódó bemutatásáról, egészen pontosan: bemutatásának tervéről. A *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötet megjelenését követően a költő tízes évekbeli reménytelen szerelme, az Isadora Duncan-tanítvány mozdulatművésznő, Révész Ilus tervezi a mű mozdulat- vagy táncszínházi előadását. A terv megvalósításának előkészületeit és hátterét egykori szobatársnője, Mattyasovszky Erzsébet Frideczky Józsefné idézi fel: „Barátnőmmel 1913-ban ismerkedett meg Babits, amikor a Tisztviselőtelepi gimnáziumban tanított és azonnal felismerte benne azt a női lelket, aki igazán bele tudja élni magát az ő költői álmaiba. A művésznő a Hűvösvölgyben lakott, ahol Babits többször meglátogatta, de sokat találkoztak Dienes Pál otthonában is, a Tisztviselőtelepen. A leányra is nagy hatást tett Babits művészete, de ez a szellemi lelkesezés azért nem válhatott szerelemmé, mert akkor már menyasszony volt és vőlegénye, később férje mellett változatlan szeretettel s minden poklokon keresztül kitartott. Ami tartózkodását alátámasztotta, az Babits beteges érzékenysége volt. A költő túlfinomult idegrendszerének fájdalmas tünetei elől visszahőkölt, mert maga is túlfinomult volt és vőlegényének hyperégségébe kapaszkodott. A fiatal szerelmesek egyelőre nem köthettek házasságot, mert mindkét fél szülei megkövetelték, hogy előbb oklevelüket szerezzék meg. Tűzálló vonzalmuk kiállta a hosszú mátkaságot is, sőt később az elválasztottság siralmait is. Állandóan tanultak, dolgoztak párizsi nyaruk, majd fogságuk alatt is, hogy mielőbb összekerülhessenek.

Egy téli estén barátnőm halálsápadtan, dideregve jött meg sivár, fütetlen bohémtyánkra. – Megint találkoztam Babitscsal – mondta elhalóan. Barátnőmnek igen nagy lelkierije volt és határozottan megmondta Babitsnak, mikor megkérte, hogy hű marad vőlegényéhez. De az idő telt-múlt, 1917-ben még nem tudtuk, hogyan fog a háború eldőlni és Babits a magányosan busongó, nyomorban élő leányt bizonyára ismét emlékeztette arra, hogy még most is csak őt szereti. De a leány bámulatos lelkierővel kitartott a távoli idegenben raboskodó vőlegénye mellett. Szerződést ajánlottak neki, hogy a Belvárosi Színházban, minden este egy rövid táncszámot adjon elő, de ő első este otthagya a festett világot. Amint hazajött, leroskadtt egyik rozoga székünkre és kitört belőle, hogy inkább éhezik, fázik és nyomorog, de nem mocskolja be magát, nemcsak magáért, hanem azért is, mert csak a vőlegényét szereti. Nagy nehezen megtudtam a részleteket, hogy a színházban neki is több kopasz, kiélt férfi ezer koronát ígért, ez volt az ára ak-

koriban egy színésznői légyottnak. Babits látta, hogy a leány milyen nagy ínségben él, s titokban ismét remélni kezdett, mert 1914 és 1915 alatt sem tudta elfelejteni egyetlen szerelmét. Talán arra gondolt, hogy a leány egyszer csak megunja az éhínséget, ha a háború még tovább tart. Ő nyugalmas, meghitt otthont tudott volna biztosítani neki. Közös rokonok is biztatták a leányt, hogy Miskát válassza, de ő állhatatos maradt. Babits végre is meghajolt a jellemes nő akarata előtt és magában újból elzokogta, hogy »minden e világon itt furcsa szirtekbe ütközik«.

Babits, aki valószínűleg escapism-ből (ábrándokba menekülésből) lett klasszikus filológus, az ógörög ideált lelte fel ebben a nagy mozdulatművésznőben. Klasszikus álmái lassan szétfoslottak a be nem teljesült elképzelések után. Pedig eszményképe nem volt kimondott ógörög szépség. Inkább valami teljesen elnyugatiasodott, kifinomult kun csoda volt (Türkevéről származott), a Danaidák ébenhajával, bővülő fekete szemével, halvány arcával. Mint Isadora Duncan és környezete, ő is görög peploszt viselt, rendszerint fekete Crêpe de Chine-ből, mely minden mozdulatát utána muzsikálta. Fekete zsinórral kötötte meg görögösen festői redőkbe omló seiyemleplét.

Babits akkor még annyira csak az ókori világban élt, hogy második kötetének a *Klasszikus álmok* címet szánta, s ez lett volna a vezérköltemény. De a költő álmaiba mindig beleszól a kiadó – rendszerint illetéktelenül –, viszont üzleti szempontból többnyire az illetéktelennek van igaza. Hatvany Lajos is jól tudta, hogy a klasszikus műveltségtől mindinkább eltávolodó olvasóközönség nem kapkod majd az ilyen című verseskötet után. Babitsot mélyen sértette ez az anyagias okvetetlenkedés és lemondott ugyan a *Klasszikus álmok* címről, de kikötötte, hogy ott, ahol felcsapja a kéziratot, onnan veszi a címet, akármilyen groteszk lesz is. Fel is csapta és rábökött ujjával a »Herceg, hátha megjön a tél is« sorra. Ez lesz a kötet címe – mondta és süket maradt minden további kérleléssel szemben. Akárcsak Baudelaire *Fleurs du Mal* eredeti címe *Dans les Limbes* volt. Babits második versgyűjteménye, mely még szeretett Irisének szentelt versével az élen vált híressé, mostanáig és örökké a különös címet viseli.

E második kötet fénypontja a *Laodameia*, egy homéroszi epizód feldolgozása szophoklészi formában, melyet egy ógörög költő sem írhatott volna meg görögöbben. Babits élvezte, hogy a mi nyelvünk mennyivel méltóbb a görög drámához, mint akár az éneklő francia, a nyersen hangzó német vagy az annyi hangot elnyelő angol. »A magyar nyelv tökéletes hangszer: minden zenére képes« – mondta (B.M.: *Írás és olvasás*. I. m. 117). A teljes

értékű magyar magánhangzók úgy dalolnak a *Laodameiában*, hogy a dráma hangja, zengése versenyzik minden ógörög művel. Óriási művészetet fejt ki Babits az alliterációk, asszonanciák és gondolatritmusok terén. Klasszikus tartalmú költészete volt előjátéka annak a hallatlan és páratlan virtuozitásnak, amely Dante *Isteni színjátékának* lefordításában érte el tetőpontját.[...]

Babits szépségideálja az ébenhajú, sápadt magyar leány, akinek legcsekélyebb mozdulata is Terpsichorét juttatta eszébe. Hogy Babits környezete, kiadója, kritikusai mennyire nem értették meg korai műveit, azt az is bizonyítja, hogy a *Büszke székedden magas Aphrodité* ódában senki sem ismert rá az eredeti Sappho-versre. Ezt Babits szerelmétől tudom, aki a *Laodameia* orchesztikai előadásáról álmodott és a karok nagy részének koreográfiáját meg is alkotta és eltáncolta előttem. Ugyancsak tökéletes művészettel ábrázolta a *Mennyei színjáték* című apró japános ékszer, *Aliscum éjhajú leányát* és a *Danaidákat*. (A *Herceg hátha megjön a tél is...* kötetben.)” (MATTYASOVSKY Erzsébet: Emlékeim Babits Mihályról. *Irodalomismeret*, 1999/1–2. 9–11.)⁵

A *Laodameia* a színpadon

A *Laodameia* drámai műként először egy iskolai amatőr színjátszócsoport előadásában kerül színpadra. A bemutató pontos helyszínét és időpontját a meghívó szövege alapján tudjuk rekonstruálni: „1948. JÚNIUS 29 – »PÉTER PÁLKOR« BABITS MIHÁLY LAODAMEIA C. SZOMORÚJÁTÉKÁT ELŐADJÁK A VERES PÁLNÉ LEÁNY- ÉS AZ EÖTVÖS FIÚGIMNÁZIUMOK NÖVENDEKEI AQUINCUMBAN »AMPHITHEATRUM« BEVEZETŐT MOND: DEVECSERI GÁBOR ÍRÓ. MARGITHÍDTÓL HÉV-VEL 10 perc. Jegyek az iskolában kaphatók. 3 és 2 Ft-os árban.”⁶

Az ősbemutató körülményeiről a résztvevők visszaemlékezései számolnak be. A bevezetőt mondó Devecseri Gábor például 1964-ben, egy másik és ugyancsak félig-meddig amatőr produkció kapcsán, ekképpen idézi fel a premieren szerzett tapasztalatait: „Másfél évtizeddel ezelőtt tündérekkel

⁵ Vö. ÉDER Zoltán: *Ki volt Mattyasovsky Erzsébet?* I. m., 17–19, valamint ÉDER 1966; PÉTER László: Azonosíthatatlan személy. Dienes Barna idézése. *Kortárs*, 1999/11. 61–73; SIPOS 1999 1:568, 278.

⁶ A meghívó másolati példányát Buda Attila bocsátotta rendelkezésünkre.

telt meg az aquincumi amfiteátrum. Fehér leplű leányok – a mitikus Phüla-ké kórusa – vették körül és vigasztalták királynőjüket, Laodameiát:

Jertek ma, leányok, barna szüzek,
nász-nem-látott sok szép hajadon,
kérjük dallal nyilas Artemiszt,
hogy adja királynőnknek vigasztát...

A fehér leplű leányok egy budapesti leánygimnázium az évben érettségiző növendékei voltak. Laodameia, a férjét gyászoló, a hőst holtában visszaváró, vele nászra lépő királynő is soraik közül került ki: Csernus Mariann gimnazista. A fűvön és a sebtiben odahordott székeken írók, költők, tudósok ültek: Illyés Gyula feleségével, Oroszlán Zoltán professzorék, Déry Tibor, Örkény István, továbbá Basch Lóránt doktor, Babits kurátortársa a Baumgarten-Alapítványban, s a középén Török Sophie, a költőnő, Babits Mihály özvegye, aki eljött, hogy megnézzze: lelkes fiatalok hogyan tisztelegnek a költő emléke előtt ennek az antikizáló, a könyv lapjai közé a thesszáliai rétek illatát varázsló drámának, a *Laodameiának* előadásával. Kiderült, hogy nemcsak a könyv lapjai közé tudott ez a dráma réti illatot bővíteni. Kiderült – ami hiszen amúgysem lehetett kétséges –, hogy Babits Mihály szavai, az »öntött szavak«, ahogyan Ady Endre nevezte őket, »öntött szavak, kik egyre olvadóbbak«, fölveszik a versenyt a friss tavaszban az aquincumi kígyóvirágok, kankalinok, kakukkfűvek illatával is, vagy még inkább, hogy nagyon-nagyon természetesen illenek együvé, a magyar nyelv minden édességét felidézni tudó szomorújáték és az a tavasz-édességű levegő az öreg amfiteátrum friss füvei fölött.

Az előadást Joó László rendezte, én vezettem be. Romok hepehupás kövén, fűvén állva, s érezve a tág égbolt alatti költői ünnep meghitt örömét. S aztán az amfiteátrum lejtős szegletében karcsú leányok és feszes, izmos, eleven verssorok hajladoztak, mutatták be a forrón és tragikusan szerető Laodameia történetét. A fiatal özvegyét, aki hősi halált halt urát az alvilágból a szerelem erejével három órára visszabúvította magához, s aztán –

nem özvegyi ágyban
hamvadt tüze el,
nem is árva vágyban
égett e kebel:

úgy gyúlt el a kék viharában, mint fiatal fa, ha villám égeti fel.

A szerelem erősebb a halálnál – sugározta a *Laodameia*. S mögöttünk a háború, minden emlékével, még nagyon is közel volt ahhoz, hogy számunkra ne ugyanezt sugározta légyen mindaz, amivel Joó László és a vers érintette fiatalok megajándékoztak: a játék ízléses és szép mivolta mellett maga az a tény, hogy ilyen előadásra gyűlhettünk össze. Ezt éreztük az előadás után is, feleségemmel, a szereplőkkel, a nézőkkel együtt, az aquincumi kocsmában, amelyet Tóth Árpád halhatatlanított, s amelyet azóta, a jó ég tudja, miért, nem őrzött meg a költő iránti kegyelet! »Vén sváb, csapláros úr, adj hűvös, méla bort« – idéztük a verset; s hogy a bor milyen volt, már nem emlékszem, de a terem hűvös volt és méla, s asztalunk mellett a falon fölírva a Tóth Árpád szakasz:

Óh, más táj van-e még, ahol így tud, a rest
arany nap haldokolni s hanyatlani dicsőség?
Tudod-e, mennyi nép vidám és hetyke ösét
ölelte komoran az aquincumi est?

De nem volt este, arany délután volt. S bennünk az az érzés: ezt az érzelmes, olvatag, buja áradású és fegyelmezett szerkezetű drámát nem véletlenül játszották el, megújulást ígérő időben, éppen a fiatalok.” (*Laodameia*. In: DEVECSERI 1975:169–171.)

Major Ottó számára ugyancsak egy későbbi, 1971-es irodalmi színpadi bemutató teremt alkalmat az ősbemutató emlékének felidézésére: „Sosem feledhetem azt a huszonhárom év előtti májusi vasárnapot, amikor az aquincumi amfiteátrum romjai között gimnazista lányok és fiúk előadták Babits Mihály verses tragédiáját, a *Laodameiát*. Három évvel a történelem legvéresebb háborúja után, a biztosnak tetsző béke idilli atmoszférájában, midőn »öröm- s reménytől reszketett a lég«, megtisztító erővel hatott ez a különös, barbár tragédia. Protesilaosról, a görög hősről, ki elsőként ugrott Trója partjaira, tudva bár, hogy ezért meg kell halnia; és asszonyáról, Laodameiáról, aki szerelme erejével a halott véres árnyát idézte meg, s halálos ölelésben egyesült vele. A címszereplő diáklánynak, Csernus Mariann-nak ez volt alighanem első nyilvános szereplése, a fiatal Joó Lászlónak pedig első rendezése, merész vállalkozása. És nem feledhetem az utazást se Aquincumba. A HÉV szerelvénye megtelt a halott költő akkor még számos barátjával, tisztelőjével és tanítványával. Néhányan a peronon álltunk. Illyés Gyula elővette a reggeli lapot; a Tájékoztató Iroda határozata jelent meg benne, Jugoszláviáról. Gondolta-e akkor bármelyikünk, hogy prológusa ez is

egy tragédiának? S hogy azokban az években, melyeknek elébe megyünk, nem merithetünk majd a babitsi költészet erkölcsi erőforrásából sem. E nagy költő életműve, néhány évre, különféle irodalompolitikai koncepciók áldozata lett.” (*Irodalom a színpadon*. In: MAJOR 1975:302–303.)

Az aquincumi amatőr színjátszó bemutatót követően a *Laodameia* legközelebb másfél évtizeddel később, felolvasó színházi keretek között, Pécssett kerül színre (TÜSKÉS 1984:91–92). Mint azt a műsor szerkesztőjének, Futaky Hajnának a visszaemlékezéséből megtudhatjuk, a költő „születésének 80. évfordulója adta az indítást a *Babits Mihály emlékest*hez. Németh Antalé volt az ötlet, ő javasolta Basch Lóránt meghívását, no és főképpen a *Laodameia* felolvasó színházi bemutatását. Azon művek közé tartozott (ez is), melyeknek megrendezése más módon soha nem teljesülhető vágyai közé tartozott. Ízléséhez közel állt ennek a lirizáló pszeudodrámának borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggatott világa, sejtelmes szimbolikája. Ahogy Schöpflin Aladár írja: »... A klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el.« A rendező mindenesetre a művészet szakrális istenkísértésének érzéki megjelenítéseként értelmezte, szimbolikusan a végzetel szembeszálló erkölcsi bátorság példáját látta és láttatta benne; így érthető igazán színrevitelében személyes érdekeltisége. (A Babits-est történetét, lefolyását a Jelenkor 1983. novemberi számában megjelent *Emléksorok egy pécsi est történetéről* című írásomban ismertettem.) Ez a műsor lett Németh Antal hatyúdala az MH-ban [Pécs Város Művelődési Házában] 1963. november 30-án, ezzel zárult le pécsi működése.” (FUTAKY 1993:73–74.)

A felolvasó színházi est előkészületeiről és megvalósulásáról szóló említett beszámoló a Jelenkor centenáriumi emlékszámában jelenik meg: „A tisztelettel övezett centenárium idején próbálom felidézni egy húsz év előtti, Pécssett rendezett Babits-est emlékét, mely akkor vállalkozás volt a javából, azonkívül egyik mellőzött művét megismételhetetlenül revelálta. Az előző idők szűkkeblű kritikája – köztudottan – szinte kitessékelte a költőt irodalmunk magas értékei közül. A 60-as évek elején, mint annyi mást, őt is kezdtük rugalmasabban, árnyaltabban tisztelni, de jócskán hatottak még az elutasító beidegződések, »erősen polgári, dekadens stb.« voltárol, ami nem könnyítette az irodalmat kedvelő, de nem szakmabeli közönség tájékoztatását és tájékozódását. Márpedig akkoriban volt ilyen közönség Pécssett. Intézmény is volt, mely érdeklődését felkeltette és kielégítette, az akkor Pécs Város Művelődési Háza nevet viselő mai Doktor Sándor–Zsolnay Művelődési Központ. Még javában a város központjában, a Déryné utcában működött, és a 60-as években – többek között – rendszeres irodalmi

estjeivel vonta magára a figyelmet. Ezeknek gazdag történetük van. A 60–63-as esztendőkből a történet Németh Antal nevével, tevékenységével forrott össze. Ha sor kerül művészi pályájának feltérképezésére (ahogy azt ma már többen sürgetik), nem maradhat rajta fehér folt az életművéhez szorosan hozzátartozó, »nem hivatásos« deszkákon ekkoriban és itt megvalósult rendezéssorozata. E sorban az utolsó – 1963. november 30-án – éppen a Babits-émlékest volt.

Még 63 tavaszán a 63/64-es szezon tervének készítésekor vetette el a magvát Németh Antal, mikor a 80. születési évfordulóra novemberben Babits-műsort s ezen a *Laodameia* bemutatását javasolta. A pillanatnyi légkör, a körülmények és a mű ismeretében ettől ,mindenkinek égnék állt volna a haja; emlékezetem szerint nekem is, de jobban bíztam a rendezőben. Ő meg bennem. Ugyanis – kialakult szokás szerint – a műsor szerkesztését, a szövegek dramaturgiai előkészítését világos instrukciói alapján rám bízta. Később, az est érdekességének, hitelességének növelésére, ő ajánlotta Basch Lóránt, aki Babitscal volt kapcsolatának személyes részleteiről biztos éppoly szívesen beszél, mint rendelkezésre bocsátja a birtokában levő eredeti Babits-hangfelvételeket. Az ötlet azt is sugallta, hogy oktató ismertetés híján ezúttal halljuk magát a költőt szó szerint és jelképesen is. Így történt.

Basch Lóránt meghívásában az őt ismerő Tüskés Tibor járt közbe, és okt. 31-én kelt levelében az idős kurátor már megnyugtatót, hogy a hívnak »örömmel fogok eleget tenni. Talán némi szolgálatot is tudnék tenni tapasztalataimmal az est erre mindenkinél hivatottabb, a Babits tiszteletben barátomnak tekintett, rendezőjének. Annál is inkább, mert Babits hangját hallatni, a birtokomban levő lemezekről, – talán emelné a műsor szuggesztív erejét.« Akkor nem jelentett éppen idegcsillapítást számomra az ettől kezdve néhány naponta hozzám intézett expressz levelekben zsúfolódó tanácsok tömege, melyekből tapintatosan leplezett aggodalom sugárzott. »Távorról se aggályoskodás a nivóban, vezetett és vezet engem. Én jól tudom, hogy Pécs kulturálisan magas teljesítményre törekszik és el is éri. Engem kizárólag az vezet, hogy a költőt a legnagyobb(!) mutassák be, ha már végre elértük azt, hogy bemutatható. Ne a »kinőtt ruhái«-ban, – ne a játékosat, csilingelőt, – a kemény, a bátor, a tiszta és mélységesen humán Babitsot.« A többoldalas címfelsorolások és változó alternatívák rengetegében egy jellemző bekezdés rávilágított az aggályok – egyik fő – okára. A nov. 9-i levélnek ez a része a *Laodameiát* érintette. »A Laodameiával kapcsolatban is volna észrevételem. (A Rádió nemsokára sugározni fogja.) Súlyosan terhelne a műsort és pláne felolvasva egyhangúvá tenné. Míg

néhány nagy Babits vers és a Szekszárdi kadarka például – színesebbé; de semmi Szépnek – és a Laodameia az – nem akarnék kerékkötője lenni. Gondolja meg, kedves kartársnőm.« Természetesen sem okom, sem lehetőségem nem volt »meggondolásra«. Basch Lórántnak sejtelve sem lehetett arról, hogy a műsor első perctől biztos és végleges pillére – úgyszólván: apropója – épp a *Laodameia* volt az általa is »mindenkinél hivatottabb«-nak tartott rendező kívánságára. Szavaiból kiviláglik, hogy ebben a korai (1910-es) Babits-műben – s ebben akadtak társai – ő is a költői artisztikumot, a formaművész virtuozitását értette, értékelte, a komoly, érett Babits »kinőtt ruháját«. Nem vette észre a klasszikus leplekbe burkolt szenvedély átpoetizált eszmeiségét. (Ma is akad vélemény, mely itt a vágyat nemhogy nem jelképesnek, de aberrált érzéki valóságnak tekinti, és »szexuálpatológiás« elhajlást emleget, ami még a félig-értésben is túlzás.) Németh Antal választása – a várható kételyek ellenére – számomra nem volt meglepő. Szeretett járatlan utakon indulni, meg aztán ízlésétől csöppet sem állt távol ennek a »drámai költeménynek« (Babits) vagy pseudodrámának a borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggatott világa, sejtelmes szimbolikája, végzet-től súlyos, ám az embert fölmagasító költőisége. Nem a formai bravúrok kápráztatták el, nem Babits klasszikus álmú antikizálása, hanem az a *tragikus feszültség, amit szimbolikus megjelenésében rejt: a művészet szakrális istenkísértése*, ami élet-halál mezsgyéjére sodorja a művészt, már aki szenvedélyesen és velejéig az.

Rába György monografikus művében (RÁBA 1983:307–310) kifogástalanul tisztázza a *Laodameia* értelmezéseit és tényleges műformáját: »... a központi hős... a lét föltételeivel küzd, s ez nem drámai összeütközés, hanem lírai szituáció« – írja. Babits maga sem engedte drámaként előadni, megzenésített oratóriumként (Kósa György zenéjével) került először színpadra. Rendezőnk természetesen mindent tudott a korábbi előadásokról, a mű erős zenei vonzatáról, de mint máskor is, itt is ráértett a benne adott lehetőségek, törvényszerűségek és a tényleges előadási körülmények adekvációjára. Választása tehát nem improvizatív ötlet volt. Rába műértékelésében olvashatjuk még: »... nemcsak konfliktusának fölfogása lírai, hanem a magánbeszéd és karénekek szépsége is a költészet poétikai önelvéből... következik.« Tehát ő is a szöveg ellenállhatatlan, érzéki poetizáltságát emeli ki, jóllehet idézi Schöppflin értékelését is. Eszerint a mű a költői lélek belső történetét vetíti ki Laodameia alakjára: »... ő tulajdonképpen a darab, a többi a hozzávaló 'zenekíséret'«, mármint a többi szereplő. »... a klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el. Minden, ami a darabban történik, belül

történik.« A *Laodameiát* valóban aligha lehetne alkalmasabban, a lelki történetet megszólalóbb és megszólaltatóbb módon színre vinni, mint abban a – nem zenés! – *oratorikus interpretációban*, melyet Németh Antal akkori rendezései egy részében (pl. a *Faust* I. és II. része, a *Peer Gynt* s még több) fokozatosan kiformált. Az egyszerűség kedvéért felolvasó színháznak hívtuk, minthogy a színészek a szöveg túlnyomó részét tényleg olvasták, de más, ugyanígy nevezett előadások ismeretében utólag már tudom, hogy nem egészen az volt, annál jóval színszerűbb, gazdagabban kifejező forma. A technikai szegénység és művészi gazdagság invenciózus egységből, a szuggesztív szövegkidolgozás és színészi játék különös arányú, stílusú harmóniájából született meg. A színház néhány vezető színésze kapott rajta, a rendező rávezette, – nevelte őket, s éveken át rendszeres szereplőink lettek. Közülük a kitűnő Koós Olga ideális címszereplőnek ígérkezett a Bubits-műhöz. Az is lett.

Persze Basch Lóránt minderről nem tudhatott, ahogy a műsor szerkesztésének és a dramaturgiai beavatkozásoknak rejtett titkairól sem. Legfőbb titok a szegénységünk volt, ma ezt szűk gazdasági keresztmetszetnek mondanánk. (Ennyit romlott a nyelvünk azóta?!) Három-négy színész mérsékelt felléptidiján kívül a pesti vendég szállás- és útiköltségét tudtuk fizetni, meg némi zsebpénzt egy technikusnak, aki a két gyarló reflektort és néhány lámpát kapcsolgatta. Kényszerűségből vetemedtem hát olykor – jelen esetben is – szerepek összevonására (pl. Iphiklos és Protesilaos apa-fiú alakját – utóbbinak inkább csak hangját – egyaránt Bánffy György szólaltatta meg, s Iphiklosként ő mondta el a Jós két nélkülözhetetlen mondatát, ami által a jós szerepét kiiktathattam); az eredetiben verstanilag oly pazar-színesen hangszerelt kórusok már-már barbáran racionális egyszerűsítését (egy Fiú- és egy Leány-kart képviselő két szereplő szövegére mindössze) versérzékeny felem elsratta, viszont színpadi tapasztalataim – és a rendező is – helyeselték. A »húzások« elkerülhetetlenek voltak, a szöveg maradéktalan felolvasása igazolta volna Basch Lóránt aggályait.

A művet Shöpfung Aladár óta majd mindenki *lényege szerint* egyszerűsítő, lírai alkotásnak tartotta, álarcos líraként szimbolikusnak; a rendező ezt maximálisan hangsúlyozta. A sóvárgó, nemes vágy félelmes szenvedéllyé forrósdását az önátadás vállalásáig, a beteljesülés katarzisaig. Ennek ívét kellett a szövegben szikárabbá, dinamikusabbá csupaszítani mindenekelőtt a baljós hangulatú előzmények, a hírnöki narráció és a katarikus lezárás velős rövidítésével. Az előadás finom megoldásai mind a hősnő jelentéstartalmára utaltak, arra, aki »... megharcolta a harcot/ s elhullt a végzet alatt«.

A Hírnök érkeztekor már a végzet tudatával állt a színpad közepén, előbb derengő, majd éles világításban, vállára vetett, lazán redőzött fehér stólvával. A Hírnök nem csak Iphiklosnak, az ő jelenlétében hírelte el Protesilaos vesztét Trója alatt. A férje isteni eltökéltségét festő szavakat (»Ő, mint egy isten állt a bárkaorr csücsán...«, »Az első!...«) együtt suttogta, kiáltotta vele, akár a két Kar némelyik líraian vallomásos szövegét a Kar képviselőivel. A kórusok strófái a maguk káprázatos nyelvi zenéjével, szóismétlő és rímjátékaikkal eleve magukban hordják a szómágia, a bájolás nyelvi energiáit. Az elhangzottakban a hangszín és ritmus *rituális* jellege ezt erősítette föl. Igéző hullámszerűség, emelkedésük mintegy motiválta a királynő lélekállapotát annak kimondásáig, hogy »... halhatatlan a valódi vágy...// a vágyak gyásza testtelen lélekben is/ s titkon lobog a lélek lengve mint a láng, // s fellobban olykor és legyőzi végzetét.« Ezt a metafizikus lobogást ettől kezdve a tompa rémület és féltés monotóniájával ellenpontosztta a kéthangú Kar, szinte dermedten a felidézett erőktől: »... mindennek ura a zord szerelem...« Szövegmondásuk akcióértékű tónusát együtt teremtette meg a rendezővel Labancz Borbála és nyomában Mihályfy Péter (utóbbi az est egyetlen amatőr szereplője volt). Mindketten oldalt és elől álltak, telt-sötét orgánuk pompás zeneisége lélekkulisszaként szolgált a megidézett sorsvarázslathoz. A csücsöt Laodameia hatalmas, extázisig emelkedő monológja jelentti a műben, amivel visszaidézi a halálból szerelmesét, hogy így győzve a végzeten – életét adja a beteljesülésért. Kóos Olga a színpadon úgy valószínűsítette meg – már nem olvasva, szabad játékkal szinte – ezt a varázslást, hogy hangja, mimikája, kicsiny gesztusai végigemelték a hívás, öröm, reszkető vágy, teremő akarat, önfeledtség mámorán, és a szöveg papírkötetét ölelte szenvedélye tárgyaként, míg a holt férj kongó szavait – »Három órára«, illetve »Három óráig« – Bánffy a színpad sötét sarkában, a fekete körfüggönybe beleveszőn ismételte, majd Koós Olga a hősnő végső szavaival – »S akkor együtt halhatunk!« – öfeléje sietett ki a színről, melyen az erősödő fény az utánuk öblösen hullámszerű függönyszárnyat világította, aztán sugárrá szűkülve a felolvasó pulton hagyott, tekercsbe hajló kéziratot. Az itt szegényesen elmondott kép, mozgás- és hangrend természetesen a rendező műve volt, de a színésznő tökéletessé érlelt alakításában lett maradéktalanná a végsőkig szublimált, babitsi jelentés. Egy percig sem volt »hús-vér« szerelmes asszony, annál inkább izzó *jelképe minden emberfeletti vágynak, vállalkásnak*, mely életet kíván. Az előadásnak ebből a formájából, módjából hiányzott minden szecessziósan érzéki járuléka, a tárgyi világ vonatkozásai a szavak hálóján csak spirituális áttétellel hatoltak át.

Tudom, hogy nem csupán rám hatott így a mű megjelenése akkor, hogy másképp azóta sem érthetem. Az az előadás a végzetszerűen költő, sorsvállaló Babitsot mutatta meg. A műben – kiemelt lírai betétként – az Epodos »teljes kar«-éneke mondja el ars poeticáját, ami haláláig érvényes maradt. (A »Van egy fa...« kezdetű vers.) Az előadás viszonylag kopár kórussszövegei közül a rendező is ezt röpítette fel a versengő hangzás, emelkedő hangszín és a záró sor megismétlésének eszközével.

A műsorszerkesztés gondjai közt azonban az igazodás(?) pillanata még messze volt. Pedig Basch Lóránt, aki sűrű tájékoztatást kért és kapott, nov. 16-án már így reagált a végleges műsortervre: »Hisz ez nem is műsoros irodalmi est, hanem Babits-émlékest, amire talán csak tíz év múlva kerülhet ismét sor. És annyi meglepetést hoz a rendező, hogy ha valami nem tetszenék is, az összbenyomás átütő erejű kell legyen.« Tíz év múlva nem volt ilyen est. A 63-as műsortól mi is nagy hatást vártunk, talán nem ok nélkül. Pedig közben ízlésem ellenére engedményt tettem lelkes tanácsadómnak a zenei blokkok – megzenésített Babits-versek – beiktatásával. Töredelmesen be kell ugyanis vallanom, hogy kevés olyan művészinek tisztelt produktum akad, melytől javíthatatlanabban viszolyognék, mint a megzenésített vers. Ezerszer tapasztaltam praktikusán, hogy ilyen számoktól egy műsor sodra, sugallata megbénul, a közönség jólnevelt unalommal várja a végső hangot. Elvileg pedig az a kifogás ágaskodik bennem, hogy a zene – mi más tehetne? – a hangulatot próbálja kifogni a versből, melynek ez többnyire mégiscsak részeleme, az énekítés pedig a szöveg lényegét szépelgessé hígítja. (Nagyon kevés kivételt ismerek, egyet biztosan, a Himnusz.) Segítőink odaadása azonban lefegyverzett, Németh Antal is csak hümmögött hozzá, valahogy így: – Legyen meg a széplelkeknek is az öröme. Ő alapvetően az ügy sikerével törődött, az egészet nézte: a felépítés logikus dinamikáját, a kellően elhelyezett csúcspontokat. Utóbbinak szántuk Babits »élő« hangját nyomában József Attila versével, meg a *Laodameiát* és a lezáró *Jónás könyvét*. Méltó megemlékezést akartunk létrehozni, hogy ilyen formában is induljon, folytatódjon perújítás, tisztázódás a »*haláltalan Emlékezés*« költője körül. Ezt kívántuk inspirálni a legérzékenyebb költőtársak róla szóló műveivel is. A *Magad emészthő...* elhangzását Basch Lóránt mindegyiknél fontosabbnak tartotta (»Sokkal többet mond – a többinél ti. – József Attila: Magademészthője [eddig még nem szavalták – óriási hatást tenne]...«), ebben teljes volt egyetértésünk. A »literáris pör«-ben amúgy is tanúvallomásnak szántuk ezt az estet, a nem szakmabeli, de kíváncsi közönség számára. Basch Lóránt emlékezése szintén erre helyezte a hangsúlyt ismert cikkének

szellemében; egyébként igen finom Babits-portrét vázolt. A *Laodameiától* pedig végül el volt ragadtatva. Sajnos a rendezőnek nem gratulálhatott személyesen, mert ő az estet megelőző napokon ágynak esett, a műsor elhangzásakor nem lehetett jelen.

A *Jónás könyve* az eltelt évtizedekben előadóművészeink egyik kedvence lett. De nem mindegyik interpretálás lett kedvence a hallgatóknak. Bánffy György előadása ma is »él«; Pécssett ekkor mondta először, természetesen a *Jónás imájával* együtt. Nem hiszem, hogy ma is nem tőle hallgatnák a pécsiek legszívesebben.

Az est műsorlapja szervezői gyakorlatunkban a meghívó és a műsorközlő funkcióját egyaránt betöltötte. Gazdaságos és hasznos eszköz volt. Mára dokumentum. Adatszerűen teljesen pontos, feltűnhet azonban, hogy hiányzik róla a rendező neve, Németh Antalé. Nos, akkoriban már sűrűn hiányzott neve az effajta meghívókról, színlapokról, mivel színházon kívüli munkájáért a kincstárian szüklátóköri, pilátusi óvatosság nem kívánt egyértelmű felelősséget vállalni. Anonim tevékenységét azonban megengedte.

Pécs Város Művelődési Házában (Déryné u. 18.)

1963. november 30-án, szombaton este 7 órakor

IRODALMI EST

Babits Mihály születésének 80. évfordulója alkalmából

-
1. Illyés Gyula: Szabad halott..... Dobák Lajos
Babits Mihályra emlékezik egykori barátja és munkatársa:
Dr. Basch Lóránt
 2. Babits Mihály saját verseit mondja (hangfelvételtől)
 3. Szabó Lőrinc: Részlet a Tücsökzené-ből Bánffy György
 4. József Attila: Magad emésztő Koós Olga
 5. Weöres Sándor: Vers Babits Mihályról Labancz Borbála
 6. Babits-Vincze: Ballada Irisz fátyoláról
Egy fonnyadó bokorhoz Illés Éva
Szünet
 7. Babits Mihály: A lírikus epilógja
Utca, estefelé Labancz Borbála
 8. Babits Mihály: Játszottam a kezével
A szökevény szerelem Dobák Lajos

9. Babits Mihály: Két nővér Labancz Borbála
 10. Babits Mihály: Esti kérdés Koós Olga
 11. Babits Mihály: Részletek a Hazám!-ból Bánffy György
 12. Babits–Kerényi: Őszi csengő a Pécsi Kamarakórus tagjai
 13. Babits Mihály: *Laodameia* (oratorikus előadás)
 Laodameia Koós Olga
 Hírnök Dobák Lajos
 Iphiklos
 Protesilaos Bánffy György
 Leányok kara Labancz Borbála
 Fiúk kara Mihályfy Péter
 14. Babits–Kósa: Zsoltár gyermekhangra Illés Éva
 15. Babits Mihály: Balázsolás Dobák Lajos
 16. Babits Mihály: Jónás könyve Bánffy György

A közreműködő ILLÉS ÉVA, KOÓS OLGA, LABANCZ BORBÁLA,
 BÁNFFY GYÖRGY, DOBÁK LAJOS – a Pécsi Nemzeti Színház
 művészei.

Jegyek elővételben válthatók 10 és 6 forintos áron a Magyar Írók
 Könyvesboltjában

(Kossuth Lajos u. 6.) és a Művelődési Ház irodájában.

F.k.: Baló I.

A művelődési ház műsortervében nemsokára újabb felolvasó színházi estre került volna sor, az *Oreszteiára*, a rendező – akkor még átmeneti – betegsége azonban meggátolta. Az irodalmi estek sorában ezzel új korszak kezdődött. Németh Antal pécsi működése lezárult. Véletlen volt, hogy akaratlanul bár, de Babits Mihály idézésével köszönt el. Nem is bánta, hogy így esett – mondta később. Ők ketten még ismerték egymást. Az emlékezt készülete más szervezetnek, intézményeknek is adott ötletet: végeredményben kétnapos emlékprogram valósult meg akkor Pécsett Babits tiszteletére. Ennek egységes meghívóján a művelődési házzal együtt öt rendező intézmény neve állt.” (FUTAKY 1983:990–994.)

(Németh Antal és Babits Mihály ismeretségével kapcsolatosan megjegyzendő, hogy a nagybeteg költő szó szerint a halálos ágyán is az akkor a Nemzeti Színház igazgatója kérésének tesz eleget, amikor elkészíti az *Oidipusz király* magyar és görög szövegének végső korrektúráját, s fájdal-

mának időleges enyhülése is elegendő ahhoz, hogy máris újabb vállalás ötletét vesse fel Némethnek: „Most már <nyilvánvaló hogy a> magam is kezdem hinni, hogy ebbe a betegségbe nem halok bele; s mihelyt munkaképes állapotban leszek, hozzáfoghatok hogy a színháznak dolgozzam valamit. Nemsokára talán proposíciót is tehetek róla hogy mit...” – BABITS 1980: 411.)

Egy évvel a pécsi felolvasó színházi bemutató után, 1964-ben az Universitas Együttes a budapesti Egyetemi Színpadon, Juhász Ferenc költeményével együtt, oratorikus feldolgozásban adja elő a *Laodameiát*. Ez az előadás teremt alkalmat Devecseri Gábornak arra, hogy a darab aquincumi ősbemutatójával kapcsolatos és korábban már ismertetett személyes emlékeit felidézze. A visszemlékező ezt követően tér ki az egyetemisták játéka-
nak értékelésére, s annak alapján újólag felveti a színházi premier igényét: „Idén, ezen a héten az Egyetemi Színpadon ismét felhangzott a *Laodameia*. S újra a fiatalok ajkán. A címszereplő Csernus Mariann, az akkori gimnazista, a Nemzeti Színház művésznője, a közbeeső aránylag rövid időben legelső versmondóink közé is felnövekedett. Nem egy szavalói remeklésére emlékszünk, míg *Laodameia* komor-édességű, riadalmasan vágyakozó és félelmesen szárnyaló szövegét mondja. De nem szaval. Hanem mindazt az erőt, amit a szavalás askézisével megszerzett, mindazt a pontosságot, amelyet a versek – minden egyes szavukkal az egésznek terhét hordozó – épülete a szavalótól megkövetelt és megkapott, gyöngéden, gazdagon, sokszínűen az igazi dráma szolgálatába állítja. Mezei Éva, az egyetemi színjátszók Universitas-együttesének tehetséges rendezőnője, az oratórium színpadának meggyőző elrendezésével, s avval is, hogy *Laodameiát* emeltebb dobogóra állította, s az öreg királyt, a halott apját ugyane dobogóra csak akkor, mikor *Laodameiáról* beszél – jól és értően szolgálta a költő mondanivalóját. A költőét, aki az egész drámát nyilvánvalóan a *lélek* színpadán, mintegy *Laodameián* belül óhajtotta eljátszatni.

S az együttes jól választott, mikor a *Laodameia* mellett Juhász Ferenc költeményét adta elő oratorikus feldolgozásban. Juhász Ferenc nyelvtelremtő költő. S nem is igazi költő, aki bizonyos mértékig nem az. De Juhász versművészetében ez a tulajdonsága külön és azonnal figyelmet követel – és a maga idejében fél évszázada, a *Laodameia* is éppen ezt tette. A *szarvassá változott fiú* valóban oratóriumdobogót követelt. A *Laodameia* azonban, ezen túlmenően, színházat követelne. Semmivel sem kevésbé feszült és semmivel sem kevésbé cselekményes színdarab, mint a sajnálatosan ritkán, de azért mégiscsak színházakban játszott antikizáló vagy akár antik drámák. Mikor fog Babits Mihálynak ez a nyelvi és – mint Csernus Ma-

riann és az egyetemi színjátszók estje is mutatja – nemcsak nyelvi remeke a színpadon túl végre színházat is találni? Vagy menjünk vissza Aquincumba? Talán nem is lenne rossz. Kétezer évvel és ráadásul még külön másfél év-tizeddel is fiatalabbak lennének.” (DEVECSERI 1975:171–172.)

Kürti Pál a korabeli egyetemi színjátszás és azon belül az Universitas Együttes helyzetét taglalva mond véleményt a Babits–Juhász-estről: „[...] A *Laodameia*, Babits műve, drámai költemény ugyan, de mégsem színpadi mű, nincs teátrális lélegzete. Ennek ellenére vonzza a dobogón való kifejtést. Egyetemi színjátszóink jól érezték, hogy fél úton kell keresniük a megoldást recitálás és megszemélyesítés között. Példás volt a kar elhelyezése, semleges öltöztetése és megvilágítása. Elvben helyes, hogy a magánszólamok hordozóit öltöztetéssel is kiemelték. De az már hiba, hogy nagyon is szokványos görög színpadi jelmezeket aggattak rájuk. Az ilyen stílusú jelmez elengedhetetlen velejárója a maszk. Márpedig a maszk mellőzése – éppúgy, mint az alakok mozgatásának mellőzése – pontos »műfaji« felismerés volt, de akkor egészen elvont jelmez-jelzésre kellett volna szorítkozni, összhangban az elvont színhely-jelzéssel. *Juhász Ferenc költeménye – A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujában* – nem egy hasonló csapdát rejtgetett kevesebb tapasztalattal rendelkező előadók megtévesztésére. De ennek a népballadai lélegzetvételű, ám tikkadt kép-bőségével számos más elemet is magával sodró költeménynek a beállítása igazán hibátlan volt.

Mindkét művet fekete körfüggöny előtt adták elő. A fekete hátteret fehér vonalak derítették fel, valaminő színhelyet sugalmazva – görögöt vagy modern nagyvárosit –, meztelenül, eszköztelenül. Jó volt a színpad-padló tagolása is. Babits költeményéhez zene is készült, takarékos aláfestésnek. Juhásznál – helyesen – csak zörejt alkalmaztak a tagolás jelzésére...” (KÜRTI Pál: Egyetemi színjátszás. A Babits–Juhász est alkalmából. *Magyar Nemzet*, 1964. márc. 11., 4.)

A szintén erről a bemutatóról beszámoló Lukácsy Sándor, a babitsi mű minden költői értékét elismerve, a színpadra állítást kevésbé tartja sikeresnek: „A kis egyetemista csoport, mely néhány estén fellépett az Egyetemi Színpadon, valami újat, szépet és nagyot hozott létre: kiszabadított néma könyvbörtönéből, megszólaltatott két költői remekművet, a *Laodameiát* és a *Szarvas-éneket*.

A *Laodameia* Babits nyelvi géniuszának talán legpompásabb teremtménye. Mindaz a színgazdagság és ritmikai lelemény, melyet két első verskötetében a fiatal költő kipróbált s felhalmozott, itt nagyszabású zenei műformában, a stí-

lus virtuóz meglepetéseinek szüntelen parádéjában egyesült, és gyönyörű eszme szolgálatába állt. A *Laodameia* sokkal több, mint játékos antik-utánzás; az ősi rege tragikus hősalakjainak sorsa filozófiai mondanivalót hordoz, a modern költő csodálatát fejezi ki az emberi nagyság, merészség, újatalkarás iránt. »*Ember, Iapetos fia, tiltott útra merész isteni ösztönöd...*« – zengi a kórus, magasztalva a prométheuszi szellemet, mely tüzet csen az égiektől, »*elhagyja nyugalmas házát*«, hajót épít, és »*szűz partokra*« száll új meg új »*csodagyapjak után*«, még akkor is, ha tudja, hogy tettének ára pusztulás; ha pedig nőbe költözött ez a szellem, halállal is dacoló szerelmét veti szembe a végzet hatalmának. A *Laodameia* Babits lelkének személyes vallomása, s hogy mennyire az, elárulja korábbi, *Protesilaos* című verse, melyben ezt olvashatjuk: »*Ha elért az újdön partokon elsők szent halála, újra küzdeni, bár mint árnyék, trójai földre visszaszállnék*«. A *Laodameiát* az a Babits írta, aki – egy évvel később, 1912. május 23-án – a véres munkástüntetés napján így kiáltott: »*Félre, vakult csökevény s ti koholt ideálok! Nem játék a világ! Látni, teremteni kell!*«; az a Babits írta, aki a háború alatt merte vállalni a *Húsvét előtt* szövegének kockázatát. Az oratóriumszerű előadás nem tudta eléggé meghallatni a babitsi lázadásnak és küzdésszémének ezeket a személyes felhangjait; szépen csengtek a klasszikus metrumok és a modern alliterációk s rímek mágikusan inkantáló hangzatai a kórus és a szereplők ajkán (*Laodameia*: Csernus Mariann); de a költői-zenei-filozófiai dráma tengelye elfordult: nem a *merészség* dicsőítése kapta a legnagyobb nyomatókot, hanem a hadesi árnyakat idéző *gyászdal* (»*Hol körbe kerül a Styx vize hétszer...*«), sötét színei eltakarták a »*gyémánt Vágy*« és a »*hős merény*« ragyogását.» (LUKÁCSY Sándor: Babits és Juhász Ferenc művei az Egyetemi Színpadon. *Népművelés*, 1964/6. 24–25.)

A *Laodameia* legközelebb 1971. október 24-én, a Budapesti Művészeti Hetek keretében és a *Jónás* könyvével egy műsoron, az Irodalmi Színpad előadásában kerül színre. A bemutató előtti napon a műsor rendezője, Devecseri Gáborné Huszár Klára a művek, illetve az előadás kapcsán férjével közös emlékeit idézi fel: »[...]Aztán mosolyogva emlékezett arra a huszonhárom év előtti májusi vasárnap délelőttre, mikor Aquincumban az amphitheatrum romjai között ültünk s néztük, ahogy a romok fiatal lányokkal és fiúkkal népesülnek be s a *Laodameia* részegítően és szívszorítóan szép sorrai hangzanak a gimnazisták ajkáról. *Laodameia* megszemélyesítője szárnyaló szavakból kavarta a szenvedély hullámain, melyek szinte túlsaptak ifjú lényén. Honnan ismerte ez a gimnazistalány a szavak varázserejét, a szenvedély szertelenségét és a művészet fegyelmét?!

Az emlékező arca döbbenetesen hasonlított a harminc év előtti Babits arcára: Jónás prófétáéra, ki leszállt

... a kínoknak eleven
süket és forró sötétjébe.

Pontosan harminc évvel Babits halála után búcsúztattuk el. Az egyik búcsúztató Somlyó György volt. Ott állt mellette felesége: Csernus Mariann, az egykori aquincumi Laodameia. Az »idő beszakadt« és összegabalyodott.

... negyven nap, negyven év vagy ezerannyi
az én szájamban ugyanazt jelenti.

(*Jónás könyve*)

Babits határköveivel mérhető gyönyörű közös életünk mondatára így tesz most pontot az Irodalmi Színpad előadása, amelyen, mint Laodameia, a szavak erejével idézem meg az eleven és folyamatos múltat, hogy jelenné váljon és hosszan tartson. És Jónás hangja nekem már mindig az Ő hangján szól.” (DEVECSERI GÁBORNÉ HUSZÁR Klára: Laodameia és a Jónás könyve bemutatója elé. *Magyar Nemzet*, 1971. okt. 23. 4.)

Major Ottó írásában, korábban már idézett emlékező sorait követően, azt hangsúlyozza, hogy a bemutató – a sikerületlennek ítélt színrevitel ellenére – hozzájárulhat Babits költészetének végre méltó elismertetéséhez: „[...] E nagy költő életműve, néhány évre, különféle irodalompolitikai koncepciók áldozata lett. Azóta helyére tétetett a kizökkent idő, s Babits is visszakapta státusát a magyar költészet panteonjában. Művei sorra megjelennek, kortársak tanulmányai és visszaemlékezései idézik szellemét, s most már valóban rajtunk múlik csupán, hogy birtokba vegyük költészetének és irodalmi munkásságának egészét. Ezért is oly öröm, hogy az *Irodalmi Színpad* műsorra tűzte a *Laodameiát* és a *Jónás könyvét*. Feladatának tesz eleget ezzel. És Babits közönségcalogatónak se rossz – bizonyíthatják a közönség szervezők, a jó előre kiadott táblás házakkal. Nem mindegy, persze, miképpen ismertetjük meg ezt a költészetet. Különösképp nem mindegy, hogyan közvetítjük színpadon, előadói pódiumon. Babitsról hamis képzetek élnek, még a tájékozottabb olvasók körében is. Az öncélú művészet, az elefántesonttorony-poézis képviselőjének vélik, s legfeljebb annyit ismernek el róla, hogy élete végén eljutott a harcoss humanizmusig. Pedig ez a költészet, kezdettől fogva, elválaszthatatlan a politikai haladástól, s e tényen az életpálya egy epizódja nem változtathat.

A *Laodameia*, akárcsak a *Jónás könyve*, modern mű. Keveset ért meg bármelyikből is, aki csupán az ókori téma újratelentésének tekinti, »a magyar költői nyelv gazdagítása céljából«. Mindkét költői mű Babits Mihály legszemélyesebb drámája és az egykorú magyar élet drámai reflexe is. A *Jónás könyvéről* ezt ma már nem kell bizonyítani. A *Laodameia* »aranykulcsát«, a *Protesilaos* című szonettet pedig, maga a költő adja kezünkbe. E szonettben azonosítja magát a végzetet kihívó görög hőssel. »Mint egy isten – írja a költő – vágnék én is vészes partra első lépve halni meg...«, és »... ha elér az újon partokon elsőként szent halála,/ újra küzdeni, bár mint árnyék, trójai földre visszaszállnék.« Ezt a fiatal Babitsot a magyar história egy egész korszaka – háború, forradalom, ellenforradalom, fasizálódás és újabb háború – választja el az ótestamentumi Jónástól, ki »rühellé a próféta-ságot«, s aki a gonosz ellen prédikálva, végül mégis a harc és a pusztulás prófétája lesz.

Szerencsés gondolat volt a két hatalmas költeményt együtt műsorra tűzni. Hiszen többet mondanak el a költőről, az emberről és a korról, melyben élt, mint akárhány róla szóló értekezés. A színrevitelért csak dicsérhetjük az Irodalmi Színpadot. De a színpadi megvalósítást nem érzem sikerültnek. A műveket színpadra állító *Huszár Klára* fogékony és nagy kultúrájú operarendező. Ezek a költemények azonban ellenállnak a scenikus pompának, a zenei rendezésnek; puritán előadást, jelzett, modern háttérrel kívánnak.

A *Laodameia* esetében talán kevésbé nyilvánvaló ez; itt inkább elviseljük az avittnak ható operai stílust. Ha ugyanis a látványtól, a szecessziós színpadképtől, a stilizált jelmezektől és a patetikus mozgástól elvonatkoztatva hallgatjuk, örömünk telik a *Laodameiát* alakító *Gordon Zsuzsa* szép versmondásában, hangjának árnyalatos játékában és a kórusvezető *Szentpál Mónika* nemesen egyszerű előadásmódjában. És jó hallgatni a kórust is. A műkedvelő egyetemisták kulturált, világosan artikuláló együttese üdén hat az áporodott jelmezek s díszletek között, és a negyedszázad előtti aquincumi játék friss levegőjét idézi. A *Jónás könyvének* dramatizálása viszont teljes félreértés. Ezt a csodálatos költeményt nem lehet így szereplőkre bontani. A szelleme vész el azáltal: megrendítő ironiája, nyelvi humora és egész költői karaktere. Csak sajnálhatjuk a kitűnő szereplőket, a Jónást megszemélyesítő *Sinkovits Imrét*, az Úristent játszó *Bodor Tibort* és a tehetséges fiatal narrátort, *Verdes Tamást*. Mitikus slafrokba bújtatva recitálják kiszabott szövegüket, melyből nem marad egyéb, mint üvöltés, mennydörgés és értelmüket titkoló, holt szavak. Aki hallotta valaha a *Jónás könyvét* Ascher Oszkártól vagy Simonffy Margótól – annak bizony sajog a szíve.

Az Irodalmi Színpad kétségkívül jó úton jár, amikor lemond a nagy színházakkal való konkurenciáról – amúgy se győzné társulattal, pénzzel, energiával –, és legsajátabb feladatának az irodalom propagálását, egy modern irodalmi kabaré kialakítását és a nagy költészet pódiumról való népszerűsítését tekinti. E mostani vállalkozása azonban arra is figyelmeztet: nem mindegy, miképpen teszi ezt.” (MAJOR 1975:303–305.)

Lukácsy András kritikája szintén a bemutatón egymás mellé került két költői művet és azok színrevitelét veti egybe: „A pódiumainkon sajnálatosan ritkán szereplő Babits Mihálynak két drámai költeménye került egy műsorba; e lírai művekkel járult hozzá az Irodalmi Színpad a budapesti művészeti hetek bemutatósorozatának tarka szinképéhez. *Különös párosítás. A Laodameiában* a fiatal költő jelenik meg a maga antik eszményekhez menekülő életidegenségével, elvont szépségideáljaival; az a Babits, aki belső nyugtalanságát és kiegyensúlyozatlanságát görög arányok megteremtésével ellensúlyozta. Az 1910-ben írt és témáját a trójai mondakörből merítő drámai költeményben egy elmúlt kor stíluseszményei vívnak még utóvédharcot: a klasszicitás eszménye a témában és a szerkezetben, és a romantika igénye, noha már csak külsőségekben: a stílusban. De már ez a nyelvi anyag is ellentmondásos: meglegni benne ugyanis csírájában mindazt az értéket, ami miatt Babitsot méltán nevezték később a költői nyelv megújítójának. Több mint fél évszázad távlatából visszatekintve e lírai nyelvújítás értéke abban van, hogy hidat vert a századforduló nyelvi szerkezetben is megnyilvánuló elvont szépségideálja és mai realitásigényünk közé. Ha mondjuk görög fordításait nézzük, nyelvezete akkoriban forradalmian modernnek tűnhetett, szóhasználata a kötött szövegben is profánul érzi. A mai fordítók azonban – éppen az ő nyomán, mondhatni művei buzdítására – már a beszélt nyelv hajlékonyságával ruházzák fel az antik szöveget.

A Laodameiának – noha megnyer tiszta szerkezetével és elbűvöl egy-egy szonáta- vagy fűgaszerű betétjének nyelvi-zenei bravúrával – ma már pódiumi előadásban is jobbára csak *viszonylagos* értékei vannak: behatárol egy irodalmi korszakot, rávilágít az író gondolati-szemléleti forrásvidékeire, jelzőköve egy irodalomtörténeti folyamatnak. *A Jónás könyve*, ez a csaknem három évtizeddel később született pályázáró remekmű viszont ma is szuverén gondolati-költői értékeivel ragyog. Hogy hogyan jutott el Babits az eszmei-művészi távolságtartástól, a klasszikus eszménytől a nemcsak teljesen új stílust, de új magatartásformát is jelentő, a rezerváció helyett a tette kész szellemi expanziót hirdető alkotásig – ennek felvázolása olyan sürgető irodalomtörténeti feladat, amely még mindig várat magára.

A kritikus most itt csak azt regisztrálhatja, hogy az a Babits, aki a *Jónás könyvéből* lép elénk, ma is eleven hatóerő: gondolatainak igaza, leegyszerűsödött nyelvének naiv bája feltétel nélkül magával ragadja közönségét. Külön meglepetés itt a szinte komornak ismert költő derűs iróniája és meleg humora: a személyes és társadalmi szorongattatás kettős kényszere préselte ki belőle az utolsó korszak darabjainak ezt a közvetlen és valóságközeli hangvételét. A mű mögött a végső magára találás belső harmóniáját érezzük.

Az este első része nem ragadott magával, noha Huszár Klára rendező zenével és koreográfiával, sőt szavalókórusokkal dúsította a görögös drámai költeményt. (Néha kicsit több elemmel is, mint amit ez a mű, illetve a csöppnyi színpad elbírt volna.) A címszereplő, *Gordon Zsuzsa* nemes igyekezete sem tudta a produkciót igazán megemelni. A *Jónás könyve* viszont – átütő vastapsos siker. Vitát nyithatnánk ugyan azon, hogy ezt a zártívíű költeményt szabad-e felbontani hangokra – a remekmű hatásának egységét azonban nem tudja felbontani semmi. *Verdes Tamás* a Regélő szerepében megtalálta a vers naiv-közvetlen hangvételét (legfeljebb helyenként pontosabb szövegelemzést végezhetett volna), *Sinkovits Imre* azonban az első személyben ritkán megszólaló Jónás szerepében jobbára csak némajátékra volt kárhoztatva. Ő a záróvers, a *Jónás imája* nagyszerű előadásával kárpótolta magát és a közönséget.” (LUKÁCSY András: *Laodameia* – Jónás könyve. Babits-művek az Irodalmi Színpadon. *Magyar Hírlap*, 1971. okt. 28. 6.)

A *Laodameia* a színházban és a Magyar Televízióban

A *Laodameia* kezdettől szorgalmazott közsínházi ősbemutatójára több mint hetven esztendőig, a költő születésének centenáriumaig kell várni. Ekkor az évforduló méltó megünneplésére készülő Egyetemi Színpad tervezi a mű színpadra állítását. A budapesti Várszínház bemutatójának előkészületeiről értesülve azonban végül – a várszínházi premierrel egy napon –, 1983. november 27-én – „*Óda a Szépségről*”. *Babits Mihály születésének centenáriuma* címmel irodalmi összeállítást mutat be. A műsorban – Németh G. Béla bevezető előadását követően, Balogh Emese, Szokolay Ottó és Vallai Péter közreműködésével – részletek hangoznak el a *Laodameia*ból és *A második Énekből*.⁷

⁷ Az emlékest szerkesztő-rendezőjének, Kelényi Istvánnak a szóbeli közlése.

A centenáriumi ünnepségsorozatról az Esti Hírlap november 23-i száma ad hírt: „November 26-án lesz száz esztendeje *Babits Mihály* születésének. A centenárium alkalmából ma délelőtt *tudományos ülés*szak kezdődött a Magyar Tudományos Akadémia felolvasótermében. *Szentágothai János*, az MTA elnöke megnyitja után *Keresztury Dezső*, *Rába György*, *Nemes Nagy Ágnes*, *Lator László* és *Németh G. Béla* tartott előadást. Az ülés szak délután *Sőtér István*, *Tolnai Gábor*, *Kabdebó Lóránt*, *Szabó Miklós* és *Sipos Lajos* referátumaival folytatódik, holnap délelőtt pedig *Hubay Miklós*, *Bodnár György*, *Lengyel Balázs*, *Ritoók Zsigmond* és *G. F. Cushing* ad elő. Nagy költőnk jubileumáról méltóképpen emlékeznek meg színházaink is. A sort a *Korona Pódium* nyitja, ahol november 24-én, csütörtökön este 7 órakor *Szavak szobrásza, én!* címmel lesz emlékest. Pénteken – 25-én – este 8 órai kezdettel a Zeneakadémia nagytermében lesz emlékünnepe, amelyen *Sőtér István* akadémikus mond köszöntőt, majd jeles színművészek adnak műsort; közreműködik *Kiss Gyula* zongoraművész, valamint a Magyar Rádió és Televízió Énekkara is *Sapszon Ferenc* vezényletével. A *Radnóti Miklós Színpadon* az emlékműsor címe *Atlantisz*, ezt 26-án, szombaton mutatják be, másnap pedig a *Várszínházban* lesz *Babits Mihály Laodameia* című verses tragédiájának premierje *Ruszt József* – mint vendég – rendezésében. Vasárnap – 27-én – az *Egyetemi Színpadon* szólalnak meg *Babits Mihály* művei az *Óda a szépségről* című emlékműsorban, amelyet *Kelényi István* rendezett.” (Babits-centenárium. Tudományos ülés szak, emlékműsorok, dráma bemutató. *Esti Hírlap*, 1983. nov. 23.)

A várszínházi ősbemutatónak az alkalom jelentőségéhez illő, élénk sajtóvisszhangja volt. A bemutatóról az alábbi ismertetések, illetve kritikák jelentek meg:

BÁNYAI Gábor: Színházi esték. *Népszava*, 1983. nov. 30. 6.

VARJAS Endre: Monodrámá rituális háttérrel. *Élet és Irodalom*, 1983. dec. 2. 13.

HUBAY Miklós: Laodameia. *Babits Mihály műve a Várszínházban. Népszabadság*, 1983. dec. 3. 13.

MELCZER Tibor: Dráma vagy líra? *Babits-költemény a Várszínházban. Új Tükör*, 1983. dec. 11. 28.

BENEDEK Mihály: Laodameia. *Film, színház, muzsika*, 1983. dec. 17. 5.

BOGÁCSI Erzsébet: Laodameia. *Babits Mihály drámája a Várszínházban. Magyar Nemzet*, 1983. dec. 18. 5.

KOLTAI Tamás: *Babits Mihály: Laodameia. Kritika*, 1984/2. 33–34.

FÁBRI Péter: Laodameia. *Magyar Ifjúság*, 1984. febr. 10. 7.

NEMES Nagy Ágnes: Piros, fekete és a többiek... *Film, színház, muzsika*, 1984. febr. 18. 18.

KOLTAI Tamás: Message from the Past. *The New Hungarian Quarterly*, 1984. Summer, 193–199.

NEMES Nagy Ágnes: Az új Laodameia. Babits Mihály drámája a képernyőn. In: *Látkép, gesztenyefával*. Budapest, 1987. 355–364.

Bányai Gábor elsőként a színházi ősbemutatón látottak érzékletes leírására vállalkozik: „A görög tragédiák kegyetlen és őszinte fájdalma katartikusan eszméltet önmagunkra. Tán ezért is nyúlnak-nyúltak oly gyakran modern írók-költők is e tragédiák mitikus világához. A mítoszban könnyebb pőrére vetkezni. Ezt tette Babits Mihály is, fájdalmait, sebeit oly göggel klasszikus formák mögé rejtő nagy költőnk. 1911-ben jelent meg a Fogarason írt, *Laodameia* című verses »görög« drámája, a szeretetnek ez az egyedülállóan szép apoteózsisa. Hőse, Laodameia, akinek férje a Trója földjére elsőként lépő, s ezért isteni végzet szerint elpusztuló Protesilaos már Kharón ladikján az alvilág felé tart – de felesége szerelme három órára visszaköveteli onnan, hogy aztán a halálban újra egyesüljenek.

A Várszínházban vendégként Ruszt József rendezett felejthetetlenül szép »misztériumoperát« Babits költői, de nem színpadi szövegéből. A szellemidézés tere egy várbelső: Csányi Árpád színpadképe az ősi mítoszt és egy mai múzeumi görög romot egyaránt szellemesen idéz. Ide jön be a még mit sem sejtő, de már egy éve egyedül élő Laodameia. Aztán benépesül a tér: fiatal fiúk jönnek, mindkét kezükben egy-egy halálfejre emlékeztető pánccsisak. Másik oldalról viruló, fiatal lányok néma csapata vonul velük szembe. Bartók mítoszon túli, misztikusan emberi zenéje időtlenné és nagyon is maivá hangolja az áldozati játékot. Három pár táncban elbeszél boldog egymásra találása, gyönyörű szerelme döbbsenti rá Laodameiát a hiányra, a maga boldogtalanságára.

Még egyetlen szó sem hangzott el a színpadon: de a zene és a koreográfia mélységeket nyitott. Azután elkezdődik a nagy per: Laodameia és az istenek között. A szerető hitves visszaköveteli magának a férjét. Hámori Ildikó eddigi pályájának talán legnagyobb és legnehezebb feladatát oldja meg. Szinte csak monológokban kell drámát megélnie. Ahogy sudár asszonyisággal bejön, ahogy a halál bizonyossága szinte eszelőssé teszi: bravúrosan hiteles. De az igazi színészi varázslat a 2. rész pogány szertartása: a vörösből fehérbe öltöztetett asszony véres áldozatot mutat be az istenek-

nek, és hite legyőzi az alvilágot. Hámori Ildikónak elhisszük, hogy a szeretet képes erre a csodára. Pedig a Jós figyelmezteti őt, hogy asszony létére ne akarjon vasat hajlítani, ne perlekedjék istenekkel, az alvilágból úgyszincs visszatérés. Gáti József bölcsen halk alakítása aktív szereplővé teszi a figurát. Ahogy Babits csodálatos versével beszél a halálról: ez Gáti tanár úr olyan színpadi varázslata, amihez foghatót én keveset éltem még meg,

Aztán letelik a három óra: s Laodameia az egyesülés után követi férjét Hádész birodalmába. A pogány, nagyon emberi szertartásnak vége. A kar, melyet remekül mozgatott, szöveget szépen értelmező, de rosszul beszélő stúdiósok alkotnak –, most a halotti áldozatot mutatja be. Egy termett korban. A tragédia kegyetlen humanizmusával.

Babits Mihály, Bartók Béla és Ruszt József várszínházi »operája« nem könnyű csemege. De olyan passió, melyért érdemes színházat játszani és nézni is. És minél többet: mert ezt a nyelvet színházak és nézők még nem beszélik anyanyelvükként.”

Varjas Endre a lírai mű drámai hitelének kérdését állítja az előadásról készített írásának középpontjába: „Nem sok jót vár az ember általában, ha naptári kényszer, évfordulás aktualitás állítat színpadra egy művet. S különösen rossz jel, ha nem is drámaíró az így bemutatott darab szerzője, de mint most, a születése centenáriuma okán, jó hazai szokás szerint agyon-tisztelt *Babits Mihály* – mindenekelőtt *lírikus*, műfordítóként korszakos jelentőségű és epikusként, esszéistaként is jelentősebb, mint drámaírónak. A *Laodameiát* is inkább érzem a költői mindentudás termékének, mintsem valóságos tragédiának: mesterremeknek, mely a már országos elismertségű fiatal fogarasi tanár tollából került ki. Egy érzékeny költői lélek rezgi benne vissza mindazt, amire a világirodalom történetéből rezonálhat. Olvasmányként is: legelsősorban talán a kamaszpoéták tetszésére számíthat, csodálatos szózenéjével, klasszikus versmérték-harangjátékával a tökéletesség ideálképét mutatja meg. Mintákat követő mintának hittem magam is mostanáig, nem szuverén alkotásnak. És talán nem is cáfolja ezt a *Várszínház* bemutatója, melyet *Ruszt József* rendezett vendégként. Ám ha nem cáfolja is: bizonyítja a színpad szinte korlátlan integrálóképességét, azt, hogy az autentikus tolmácsolás, a jól eltalált játékforma megteremtheti a tragédia levegőjét ott is, ahol a belső feszültség lírai természetű.

Ruszt a legjobb formáját mutatja ezzel az interpretációval. Irodalmi színpadi, versszínházi közeget teremt Laodameia drámai monológja köré a kar és a többi szereplő ellenpontozó koreográfiájával. A Nemzeti Színház stúdiósai a karban példás fegyelemmel alkotják meg a mozgások tömörszerű

hátterét. Eleven díszletként funkcionálnak. És nemcsak a látvány szintjén, de hangban is. A tömör hangzású, unisono kórus, a belőle kiágazó szólókkal, a három finoman erotikus pantomim mozgású szerelmespár az apollóni elvet képviseli Laodameia gyors- és nagymozgású, táncos expresszivitásával, minden ráción túli, dionüszoszi vadságával szemben. A rítus megállapodott rendje áll szemben az elemi érzelem, a szerelem lázadásával. A megszentelt belenyugvás, a társadalom önszabályozó nyugalma – az egyén végzetbe soha bele nem nyugvó, öngyilkos aktivitásával.

Magát a végzetet a tragédia többi szereplője képviseli. Ruszt meg sem kísérli, hogy a babitsi szövegen túlmenően egyénítse karakterüket: a Hírnöknek (Oszter Sándor), Iphiklosnak (Avar István) és Protesilaosnak (Pálfi Zoltán f. h.) a Laodameiában epikus funkciójuk van: a játék *mögötti* történet elmondása, illusztrálása. A dráma (ez a furcsa, lírikus fogantatású, rituális dráma) a köztük és a kar között zajló interakciókban sejlik fel. Egyszerűségében megragadó lelemény például, ahogy a Hírnök (Protesilaos halálát bejelentő) monológját a kar néma szájmozgással vagy alig hallható sutto-gással ismétli. Itt Ruszt a rítusban az eposz születését fogalmazza meg.

Az egész konstrukció drámai hitele mégis (vagy épp ezért) Laodameia megformálásától függ. Minden feszültség belőle szikrázik ki, őt sújtja villámával. Hátori Ildikó színészi érése legmagasabb csúcsát hódította meg ezzel a szereppel. Játéka, felfokozott mozgása: tánc – anélkül, hogy a tánc konvencionális elemeit használná. Versmondása oda vezeti vissza a lírát, ahol forrásai vannak: a dalhoz – anélkül, hogy a dallamot vagy a kántálást használná segítségül. A szerelmes önfeladás és a szerelemvágy buja önzése vezérli futásait, megtorpanásait, összeomlásait. Ezt a csupa vér, vörös izzású aktivitást emeli ki (mozdulatlanul, feketébe öltözötten, az ellentét erejével) a Jós szerepében Gáti József. Szentencia-végletességű szavait a vén bölcsesség szkepszise színezi át: túl minden isteni renden, emberi lázadás, a végzet toleráns tudójaként jutott el a humánus végső igazságáig. Nem szánakozó és nem méltatlankodó, hanem beleérző és megértő. Mint egy kettősverseny két szólóhangszere, egymást kiegészítve szól Laodameia és a Jós igazsága, mögöttük a kar mitikus-rituális orkesztrájával. Nem igazi dráma ez így sem, de igazi színház. Amiben nem elhanyagolható része van annak, hogy ható- és gyúanyaga: a Babits-szöveg, a *vers* végre (csaknem) tökéletes tisztasággal szólal meg.”

Hubay Miklós kritikájában mintegy irodalomtörténeti áttekintésben elemzi a színházi bemutató több évtizedes elmaradásának okait: „Egy szegény fiatal hadiözvegy története ez, amelyet a Fogarason tanároskodó költő mint-

egy kétezernyolcszáz évvel a trójai háború után és pontosan három évvel az első világháború kitörése előtt írt. A címszereplő hősnő sóvár szerelme hazaszólítja a halálból a távoli földön elesett férjét egy rövid éjszakára – »három órára« – de e »rêmes, véres, éji« szerelembe belehal az asszony is. A történet a trójai háború világából való, ám a magyar költőnek ezt tragédiában megíró aggodása, részvéte már az 1914-ben kezdődő világháború sorozatának előérzetéből fakadhatott, hasonlóan Adynak ugyancsak ekkoriban írott némelyik vateszi verséhez.

Babits költészetében a nagy fordulatot Szerb Antal a világháborús évekre teszi; magyar irodalomtörténetében olyasmit ír, hogy az eddig reménytelenül vagy dacosan magára záruló költő a háború láttán nyílik ki mások szenvedésének érzékelésére. A *Laodameiában* azonban – talán a drámai mű nagyívú szerkezetéből is következhetett ez – mintha Babits már megelőlegezné ezt a fordulatot. A későbbi háborúellenes nagy versek és a prózában megfogalmazott állásfoglalások etosza fénylik fel korán ebben a tragédiában.

A magyar irodalomban egyedülálló költői-drámai mű a *Laodameia*, mégis, mintha műfajt váltva, lopva egy nagy hagyomány folytatódnék benne, a balladaköltő Arany Jánosé. Nemcsak azért merném ezt mondani, mert Arany balladáiban is hány meg hány szerető jár vissza éjjelente az élők közé – a *Tengeri-hántás* Dalos Esztije, az *Éjjéli párbajban* az újra meg újra vívni kész Robogány és a *Laodameia* hősi halottjához oly hasonló Bor vitéz, aki szintén viszi magával szerelmes leányasszonyát, hová? –, hanem azért is, és még inkább azért, mert e dalba sűrített balladisztikus minitragédiákban Arany költői nyelvének varázsteli dallama-ritmusa éppoly mágikus funkciót tölt be – segít elhinni a hihetetlen –, mint amilyen szerepet játszik a versformák pazar változatossága a babitsi tragédiában (pl. az Alvilág leírásában az ismétlődő szavak és hangok gyönyörű monotonája).

Ámde hagyjuk most a *Laodameia* oly megejtő nyelvi szépségeit! Ezeket mindenki oly buzgalommal dicséri, mióta csak megjelent, tehát 72 év óta, mintha könnyíteni akarna a lelkiismeretén, mert nem tud mit kezdeni a drámával. Ugyanis közben azért mindenki érezte, hogy egy dráma csakis abból vizsgálzik, hogy drámának igazi-e, s e mellett a vizsgakérdés mellett a nyelvi szépségek önértéke éppoly irreleváns, mint ahogy nem lehettek perdöntőek – még Arany javítgatásai előtt sem – *Az ember tragédiájának* nyelvi nehézségei.

Dráma vagy nem dráma? Ez itt a kérdés, a megkerülhetetlen, amikor a *Laodameia* végre most szuverén drámaként néz szembe velünk a Nemzeti Színház várbeli színpadáról. Az eddigi színpadra állítási kísérletek – nem

lévén ilyen kihívóan, bátran állást foglalók – kicsinyhitűségükben segítettek még jobban körülfontni a művet balhiedelmekkel. Kuriózum – írta róla a húszas évek végén egy magyar drámatörténeti sommázás, meg azt is, kerekén, hogy »nem színpadra szánt alkotás«. A közönség igényét magából kiindulva lebecsülő, és ezért mindig fellebbezhetetlenül öntelt magyar színházi praktícizmus mond a *Laodameiáról* ítéletet: »kevésbé alkalmas arra, hogy a mai színházlátogató közönség százai, ezrei gyönyörködjenek benne. Elsőrangú irodalmi ingyencség az ógörög drámaköltészet szakszerű ismerői s általában a finom műértékű, választékos ízlésű szellemi Haute Volée kicsiny köre számára.«

A színháztól idegenség vádja egy olyan drámát sújt, amely a századforduló igen nagy hatású művészetfilozófiája szerint tökéletesen megfelelni látszott – ő, nem annak, hogy helyet kapjon az akkoriban oly sűrű bemutatók között, hanem annak, hogy az emberiség egy magasabb szintre lépéséhez nyitányul szolgálhasson. A görög formákon újjászülető tragédiát Wagner és Nietzsche óta mint a jövő zálogát emlegették. Fülep Lajos épp a *Laodameia* fogamzása és varázslatosan gyors megszületése idején publikálta a *Filozófiai Írók Tárában* az ifjú Nietzsche könyvét *A Tragédia Eredete vagy Görögség és Pesszimizmus* címen, és mellette a maga kongeniális tanulmányát. Babits számára – az ifjú drámaíró számára – nemcsak a legmagasabb igényekre ajzó lelkesedést jelenthettek ezek a szövegek, hanem kihívást is; Nietzsche Wagner kezébe teszi le az emberiség jövőjének a kulcsait, Babits azonban úgy érezhette, hogy ezt a zárat ő maga is ki tudná nyitni. Hisz ez a zár a görög tragédia felfedezéséhez vezet. Erre ő vállalkozik. S amit Nietzsche a hangszeres és vokális muzsika effektusaiként adhatna hozzá a tragédia szövegéhez, ugyanezt ő, Babits Mihály, Fogarason, ahol vállán viseli a felhőkkel leszálló egek minden súlyát, meg fogja kísérelni a maga költői eszközeivel megvalósítani. Nem hangszerekkel, nem énekhanggal. Hanem ezekkel is felérő verszenével. Másban is fölényes válaszként hat Babits drámája a Nietzsche-könyvre. Fülep azt írja a kísérő tanulmányban: »Az antik görög tragédiákból hiányzik a férfi és a nő közti szerelem.« Mintha erre a kihívásra felelne a *Laodameia*: ez egy halálos, szenvedélyes szerelem apoteózisa. Fülepnek szóló üzenet ez? Nietzsche-nak? Vagy egyenest Szophoklésznek, Euripidésnek? A görög tragikus triásznak? – Itt vagyok negyediknek!

*

Hetvenkét évig tartott a *Laodameia* útja, amíg eljutott (e mai) méltó, meggyőző és nagy sikerű színpadra viteléig. Nem mintha nem lettek volna hí-

vei is már kezdettől fogva. És nemcsak mint drámai költeménynek, hanem a szuverén drámának is. Lengyel Menyhért a megjelenéskor már írta, hogy »kitűnő és megrendítő tragédia és – engem ez a szempont érdekelt a legjobban – nagyszerű színpadi feladat, amelynek megvalósításához előbb-utóbb el kell érkeznie a magyar színjátszásnak«.

Ez az előbb vagy utóbb tartott hetvenkét évig. S ha nem közelgett volna a Babits-centenárium, ki tudja, nem lett volna-e nehezebb meggyőzni a Nemzeti Színházat, hogy kísérelje meg egyszer úgy istenigazából színpadra állítani a *Laodameiát*, s a viláért se ünnepi cécióként, hanem mint egy olyan drámát, amely maga is hőse sorsát éli valamilyen színházon túli világban, a könyvdrámák limbusaiban, s ott állítólag »nem szomjúhozza a szomjra a szomjot«, de kínáljanak csak neki egy kis meleg vért, milyen mohón megissza, és életre kap, ha nem is három órára, hanem csak – a darab rövidegé okán – egy-kettőre...

Lengyel Menyhért friss felfedező szava a magyar színház pusztáiba kiáltott. Pedig ő színházi ember volt. Tóth Árpád hitvallása is visszhangtalan maradt: »Ez a mű Ady oeuvre-je mellett a legfőbb oly terméke a modern líránknak, mely a monumentalitásig emelkedik.« A jelek szerint Babits is elhitte az ítéletet, a közvéleményét, amely a színházak közönyéből táplálkozott. Dacosan vállalta: könyvdrámát írt. Miért? Illés Endre bensőséges megértéssel magyarázza most az Új Írás Babits-számában a megsebzettnek ezt a dacát: »...Babits örök félelmei, kételyei elfődték azt, hogy drámája igazi dráma.« Babitsnak is, magának, meglepetésére, megrendülésére, elégtételére szolgálhatott volna a várszínházi este. Az izgalmas, feszültséggel teljes drámáknak kijáró csendben, majd kirobbanó, forró ünnepléssel fogadta a közönség ezt az eddig drámaként ismeretlen művet. (Mert Illés Endre ezt is írja, és ebben igaza is van: »A Babits-költészet magas csúcsai sokáig elfődték az ismeretlenül maradt csúcsot, a *Laodameiát*, igazi nagyságában.«) Vajon a centenáriumnak magának köszönhetjük-e a *Laodameia*-csúcs felfedezését, vagy annak, hogy ez a centenárium épp 1983-ra esik, baljós jelekben bővelkedő évre, amikor Babitsnak az 1911-es szorongató háborús érzeteit szívesen átéljük bajhárító katarzisként? [...]E nagy jelentőségű magyar dráma sikerre vitele méltán sorakozik a Nemzeti programjában a *Csik-somlyói misztérium* mellé.»

Melczer Tibor a dráma vagy nem dráma alapkérdést – az előzmények felvillantása és az előadás leírása alapján – Hubay Miklóssal ellentétesen válaszolja meg: „Illés Endre beszélt legutóbb a tévében arról, hogy Babitsnak nem volt szerencséje a színházzal. Valóban nem. A húszas években

joggal panaszkolta, hogy *A vihart* nem az ő fordításában játssza a Nemzeti. Halála előtt ez még megadatott neki, de zseniális fordításával újabban megint hoppon marad. Kazinczy-drámáját, *A literátort* maga sem gondolhatta színpadra érett alkotásnak. S talán nem fűzött túlzott reményeket *A Simóné házához* sem, noha 1972-ben szerencsésen elevenítette meg ösbemutatóként a rádió, legutóbb nagy közönségsikerrel játszották diákszínját-szók Baján. Ars poetica érvényű ifjúkori mesejátékából, *A második énekből* csak egy felvonást adott közre (ha bemutatnák, más-más okokból, de garantált lenne a gyerek- és a felnőttmatiné egyidejű sikere). A *Laodameiát* pedig – mondjuk ki – végképp nem színházi szűkkeblűség fosztotta meg a színreviteltől. Babits volt az, aki az utolsó pillanatban megtiltotta a mű előadását Osvát Ernő kísérleti színpadán. És csak a Kósa György megzenésítette kantáté-változatot engedte közönség elé. Nyilvánvalóan, mert tudván tudta: *nem drámát írt*.

Mégis, akár örülhetnénk is, hogy a Várszínház együttese Ruszt József rendezésében, Hámori Ildikóval a címszerepben és Gáti József kibővített főszereppé alakított jós-figurájával, táncoló-szavaló kórussal, görög sisakokkal, nagymiséket megszegyenítő tömjénfüst-mennyiséggel, vörös hósín és véres leplekkel, egyszóval »színházat csinálva« előadta Babits 1911-es évszámmal jegyzett, valójában már az előző évben befejezett »görög« költői oratóriumát. A baj nem az volt, hogy *külsőségekkel* színjátékot kerekítettek a Babits-költemény köré, hanem az, hogy Ruszt József helyenként mindenáron *drámát* akart odacsempészni, ahol valójában »csak« *lira* van. Pedig annak színpadi felmutatása éppen nem lett volna csekély eredmény. És ráadásul együttese erre kiválóan alkalmas lett volna. Ha erre törekszik mindekelőtt a rendezés, aligha kell Hámori Ildikónak már az első mondatoknál az érthetlenségig rekedtre kiabálnia magát. Holott – mikor erre lehetőséget kapott – bizonyította a zeneakadémiai ünnepély *Esti kérdés*-szavalata után most újra, hogy érzéke van a Babits-lírához. Nála már csak Gáti József került kényesebb helyzetbe. Akinek – zseniális Babits-versmondását kiaknázandó – a rendező egy dramaturgiailag (sajnos nem Babits által, de) »igazolható« jelenetet, s egyszersmind a mű leggyönyörűbb strófáját és antistrófáját »odaajándékozta«. Az utóbbiakat – a művön elkövetett, nem egyetlen erőszak gyanánt – a *kar* szájából véve ki. Gáti mindenesetre úgy mondta a strófákat (s játszotta mindvégig jobbára a kar szövegéből kreált szerepét), hogy már csak ezért is érdemes volt megnézni az előadást. De megengesztelte volna ez Babits Mihályt?”

Benedek Mihály az előadásról szóló beszámolójában elsősorban szintén

azt vizsgálja, színpadra alkalmazható-e a *Laodameia*: „[...] A fiatal költő egyszerre mindent akar, mindent magába olvaszt: antikvitást és friss nyugat-európai áramlatokat, ugyanakkor a régi és újabb magyar irodalom hagyományait. A *Laodameia* mindennek otthont, formát és témát ad. Fontosabb kérdés, hogy vajon színpadra is alkalmas-e. Babits nem színpadra szánta, baráti kérésre sem engedte, hogy előadják. Nincs benne hagyományos értelemben vett drámai mag, hiányzik belőle a valódi konfliktus, és voltaképp a cselekménye sem elég egy teljes színházi estére. Ez a látomás a költő képzeletében játszódik: a szerelemre éhes férfi szerelmes asszonyt képzel magának, aki az alvilágból is képes visszahozni a férjét. (Babits nem orfeuszi alkat; talán ha az lett volna, a *Laodameia* is dráma lenne.) Laodameia izzó szenvedélyét megszánják az istenek, és három órára visszaengedik a hős Prótesilaost, hogy aztán a három óra elteltével együtt szálljanak az alvilágba. Ez a kissé túlhevített látomás a költő, a mű és az olvasó intim hármásában zárt áramkört alkot: itt nem zavar a szenvedélyesség, nem zavar, hogy Laodameia vért iszik, halott emberrel szeretkezik, szabadon átadhatjuk magunkat a hol szédítően felgyorsuló, hol meg lelassuló ritmusnak, az egyszer egyhangú, majd sokszólamú verszenének. Nem zavar akkor sem, ha oratóriumként adják elő a színészek, vagyis hogy inkább csak halljuk, mint látjuk a művet.

Ruszt József, a várszínházi produkció rendezője azonban teljes estét betöltő, látványos előadást akart létrehozni, ezért a verses szöveg mellé egyenrangú társként állította a zenét és a mozgást. Ezekből komponált monumentális – érzésem szerint sok helyütt túlméretezett – alkotást. *Kosztolányi* szerint Babits antik tárgyú műveit mindig átlengi a katolikus borongás. Itt, a *Laodameiában* is érezhető ez a kettősség, s talán Rusztot is ez indította arra, hogy a játéknak inkább sötét tónust adjon, antik jellegű dráma helyett súlyos misztériumjátékot rendezzen belőle sok füsttel, fáklyával és tömjénnel. Ám legalább annyi világosság van benne, mint sötétség: fények és árnyékok, dionüszoszi életöröm és szerzetesi fojtottság feszíti ezt a költeményt. »Teljes világosságot kérünk – könyörgött Babits egy Oidipusz előadásról írt kritikájában –, egyforma világosságot a szimmetriához és logikához.« Azt hiszem, most se kért volna mást.[...]

Színháznak, rendezőnek joga, hogy új és új területeket kutasson fel, itt azonban az anyag ellenállt. Igazat kell adnunk Babitsnak, hogy nem engedte színpadra állítani *Laodameiáját*. Ruszt a szöveg hasadékaiba próbálta beépíteni saját látomását, de épp a szöveg, mint az eleven véráram, kicsapta az idegen anyagot. Ami szó, ami Babits az előadáson, az igazi gyönyörűsége-

get szerez a versszerető nézőnek. Ami ezen fölül van, az ellentmondásos, és az anyag természetétől idegen.”

Bogácsi Erzsébet nem a dráma(költő), hanem a rendező(i színház) lehetőségeinek szempontjából elemzi a várszínházi bemutatót: „Korunkban óvakodni kell az olyan kijelentéstől, hogy valamely színmű nem való színpadra. Hiszen a rendezői színház a maga képére és hasonlatosságára alakíthatja a művet, igazíthat struktúráján is, stílusán is. A száz esztendeje született Babits Mihály szép verses drámát fogalmazott *Laodameia* címmel, amely csak irodalmi színpadi előadásokon szólalt meg, nagyszínház műsorán sohasem szerepelt. A minap a *Várszínház*ban mutatták be e tragédiát, melyben a férjét elvesztő Laodameia pár órára visszaperli az alvilágból Protesilaost, hogy azután kövesse háborúban elesett hitvesét a halálba.

Fenséges szertartás-színház ez, amelyet Ruszt József esztendők munkájával értelt ki: A hajdan szövegkurtításairól híres rendező nem húz már, sőt ismételt sorokat. S az a legizgalmasabb, amint a munkásságára jellemző eszközei szint váltanak, egyben-másban módosulnak. Színházának különösen szembetűnő kellékei például a kezdő-, illetve záróképek. Azok a *tételképek*, amelyek rendszerint a színjáték személyeinek viszonyait foglalkoztatják képletbe, összegezik, summázzák. Az emberiségnyi konstellációt élénkítő táblók helyett, most téma-megjelölésnek tekinthető a nyitókép, egy cselekvéssorba sűrített expozíciónak, ha úgy tetszik: az elvont tárgy megérintésének. A magányos Laodameia ifjak és lányok körében ölelkező párokat lát, s nyomukba, mintegy helyükbe lép. Ez nemcsak pszichológiai állapotrajzot készít, hanem jelzi a cselekvés irányát is. S az indító képhez illőn, a befejezés is tematikus, vagyis – a túlmagyarázástól őrizkedő tömörítésben – szimbolikus. Mindössze egy fáklalobogásnyi sugallat.

Mostanában hajlandóságot mutat arra Ruszt József, így Whiting Ördögökjének színrevitelekor is, hogy az *absztrakciót* néhány földönjáró mozzanattal hozzánk szelídítse. Erre szükség van sokszorosan, hiszen ezúttal a színmű is meglehetősen emelkedett. Teljes szerkezeti részt hoz nézőközelsébe azzal, hogy Laodameia nem elbeszéli, hanem újraéli álmát. A ruszti színház rekvizitumainak tárárt gazdagítja tovább a *vér*; s immár nemcsak jelzőként. Hovatovább évtizedek óta. Ruszt József számtalan előadásában szerepelt az a fekete-vörös lepel, amelynek egyik oldala a gyász, másik oldala pedig a vér színét viselte. Vöröslő, izmos, szinte vércsatakos köntösök, matériák, drapériák jelentek meg jó néhány színjátékában, most úgyszintén. Megrendezett olyan műveket, mint Euripidész *Bakchász nőkje* vagy Shelley *A Cenci-háza*, amelyek úgyszólván a vér körül forogtak. A vér-

áldozat rítusának megelevenítésekor Ruszt József elemében van. Mint aki az élvezet javát halogatja, messziről kezdi a bemutatását. Ekkor Laodameia a szolgálólányai segédletével leveti foltos köntösét, s felveszi patyolat öltözetét. Holtat idéz a fohász. A királynő bemártja lepedőjét a bárányszerűbe, amely sötétvörösen szívódik fel a fehér vászonba. Véres a keze, melléhez törli, véres az inge. A barbár áldozás torokszorító. Majd a természetellenes tartásban megmerevedett Laodameia tetemének láttán is elfülrik a lélegzet. Olyan borzongással-borzadással vegyes érzéseket szít Ruszt József, amelyek sikerrel megóvnak a széplelkű andalodástól.[...]”

Koltai Tamás kritikája a költői és drámai kifejezés, drámaköltő és rendező szerencsés találkozásának tartja a várszínházi előadást: „Költészet és drámaiság, pontosabban a költői és drámai kifejezés kérdései vetődnek föl, amikor Babits *Laodameiájának* magavaráto – születési dátumához képest hetvenkét évet késett – bemutatóját értékeljük. Lehetetlen tagadni a dúsan indázó verssorok folyondárjainak lírai szépségét, de nehéz találni bármit is, ami a görög mitológiából vett tárgy és antikizáló drámai szerkezet ellenére a klasszikus tragédiai mintára vallana. Műnemi sajtóságokat számon kérni természetesen botorság, ha a bevett dramaturgiákkal látványosan szakító opusz ellentmondást nem tűrve színpadot követel magának. De a *Laodameiáról* ez nem mondható el; a szavak mágija teremti benne az élményt, amely helyenként csakugyan látomásos, ám ez a látomás jellegzetesen költői és nem színpadi: halmozott mitológiai képekben, s nem drámai helyzetekben valósul meg.

Helyzete itt csak a címszereplő hősnőnek van, aki visszaperli a haláltól – Hádesz alvilági birodalmából – a trójai háborúban elesett férjét, Protesilaoszt. Laodameia tehát a végzettel száll szembe. Ez tipikusan görög drámai élmény lenne, ha ebben a minőségében nem éreznénk sokkal drámaibbnak Protesilaosz konfliktusát, ami éppen a mitológiai epizód babitsi interpretálásában kaphatna hangsúlyt. A görög hős ugyanis annak tudatában lép elsőként az ostromlott Trója földjére, hogy ezért Apollon jóslata szerint vesznie kell. Protesilaosz azonban csak mint Hádestől három órára visszanyert árnyalak szerepel a költeményben. Ez pusztán dramaturgiailag is komoly gondot okoz, mert bár Laodameia monológjába ékelt, mindössze kétszavas *ostinatója* poétikai értelemben gyönyörű, de azzal, hogy megszólal, jelenésből drámai karakterré válik (azaz kellene válnia), s mert drámailag nem válik azzá, Protesilaosz a maga potenciális konfliktusát sem élheti át. Ugyanígy a fiát sirató Iphiklosnak is csak (kicsivel hosszabb) tirádái vannak, de nincs önálló sorsa vagy kijelölt helye a drámai erőterben. A Jós és a Hírnök

antik panelfigurák, a cselekményt gördítik előre. Marad még a Kar, amely Babitsnál a legkülönbébb kórusalakzatokban és versmértékekben kántálja-alliterálja a pompázatosnál pompázatosabb mellékszólamokat a címszereplő egyszemélyes liturgiájának crescendójához.

Ez a szöbűvöletből kibontható képi-hangzásbeli polifónia az, amiért a *Laodameiát* mégis érdemes eljátszani. Nem mint »görög« tragédiát, hanem mint swinburne-i ihletésű szecessziós arabeszket. Már hetvenkét évvel ezelőtt is ezt kellett volna *színházra* fordítani. Miért ne? A Nemzeti Színház a *Laodameia* születésének évében mutatta be Hofmannsthal neoromantikus-freudista *Élektreját*. Babits hősnőjének véres-kéjes Hádes-álmában, denevérjárta holdas éji látomásában, halottat idéző áldozati szertartásában, nimfa-szatír nászi extázisában sem lett volna nehéz fölismereni a századforduló szecessziós ornamentikáját. A *Várszínház* előadásának műsorfüzete idézi is Pók Lajos idevágó tanulmányának részletét, s ebben Laodameia a »misztifikált nemiség« veszélyes papnői – a Salomé, Messalinák és Cleopátrák – mellé kerül mint szecessziós »vándormotívum«, akiről Babitscsal egyidőben Wyspiański is drámát írt. Csakhogy a drámaíró-festő Wyspiańskinak ott volt hozzá a látomásos-költői lengyel színház, amelynek létrehozásában »mellesleg« ő maga is részt vett. Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalon-naturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórusossal, »görögös« tragikai pátosszal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.

*Ruszt József*ben Babits dramatikus költeménye megtalálta a rendezőt, aki ki tudja bontani a sűrű versbozót labirintusából a görögségélményen átszűrt századfordulós látomást: az érzéki-idegi asszonyszenvedély előparancsolta romantikus-dekadens rítust. Szinte semmi sincs az előadásban, néhány jelzésen kívül, az antik tragédia színpadi konvencióiból; minden lágyabb, puhább, finomabb, hajlékonyabb, mesterkéltebb, rafináltabb. A női kórus patyolat ruháinak pókhálóvékony gyolcs-anyagán áttetszenek a test formái (jelmeztervező: *Schäffer Judit*), a várszerű »hártyafalakat« kellő pillanatban sejtelmesen vonuló színes fények világítják keresztül (díszlettervező: *Csányi Árpád*). A vers-zsongásból kihallatszó motívumok – a tavaszi szerelemmámor és kontrasztjaként a háború – mint fiatal párok kalliografikus koreográfiája és a fiúk kezében tartott harci sisak, lényegében stilizált formát kapnak. A repkényszerűen futó verssorok, széttörölve vagy unisono, dallamos intonációval épülnek föl a színház stúdiósaiból álló kórus tiszta, értelmezést és zeneiséget egyesítő előadásában; mozgásuk ke-

cses artisztikuma szerencsésen távol tartja a gimnasztikai szögletességet vagy az irodalmi színpadok fantáziátlan unalmát. [...] Az előadásra ráillik, amit Babits *Játékfilozófia* címmel a *Laodameia* megjelenésének évében írt: »Olyan, mint a szökökút, mely pávafark módjára szétterpeszkedve szívárványszínekben játszik és zenét csobog.«»

Angol nyelvű színházi levelében Koltai Tamás álláspontját további érvekkel támasztja alá: „Literary historians still cannot agree as to the genre of *Laodameia*; many consider it a pastiche imitation of the Greek drama-form. The playwright Miklós Hubay, who cherishes Hungarian dramatic tradition, advocated the performance of the play; the National Theatre accordingly offered to give it a chance in its chamber theatre, the Várszínház, to see whether the dispute could be settled.[...]”

Babits’ poem is not an imitation but an autonomous work. Its verbal spell produces a specific, sometimes visionary experience, but the vision is poetic and not theatrical; it manifests itself in the accumulation of mythological images rather than of dramatic situations. It is not easy to stage it, and from the above it is also clear that it is not to be performed as Greek drama but as an art nouveau arabesque. Endre Illés, playwright and a sensitive essayist, was quite right when, in memoirs published on the occasion of the Babits-centenary, he wrote that Gordon Craig should have put it on stage at the time. *Laodameia* was fortunate to find the right director in József Ruszt who has staged Madách’s *The Tragedy of Man*, earlier Bartók’s *The Miraculous Mandarin*, in its original pantomime version, with great success. The latter is interesting because the Mandarin, like Protesilaos, is also an extraterrestrial being and in both works there is a ritual consummation of love. Ruszt’s music-inspired ritual theatre matches Babits’ art nouveau poem superbly. He used music by Bartók (although not the *Mandarin*) and took care to avoid the theatre conventions of antiquity. Apart from an indication here and there, he avoided Greek stylization: his effects are softer, more refined, more flexible and more sophisticated. The forms of the body show through the gossamer cambric dresses of the women’s choir, the stage is illuminated with mysteriously passing coloured lights, young couples perform calligraphic love dances and the actress playing *Laodameia* (Ildikó Hámori) executes her nuptial rite to revive the dead man with a sensuality that is both ecstatic and demonic.”

Fábi Péter a babitsi mű színpadi feldolgozását, ezzel szemben, fárasztónak és unalmasnak ítéli: „Nem minden dráma, aminek színpadi formája van. Viszont a színpadon nehezen él meg az a mű, amelyben nincs jelen

legalább a konfliktus, a drámaiság csírája. Ahol díszletet látunk, és jelmezt, ott fölébred bennünk az elvárás a *szerepek*, a megjelenített alakok iránt. *Babits Mihály* műve egy nagy költő sokszólamú költeménye a halál egyetemes voltáról. Költeménynek színjátszás, hiszen a költő antik jelmezbe, görög maszkba bújva mondja el fájdalmait; de színháznak költemény, mert szereplői nincsenek konfliktusban egymással. Mindannyian a halállal állnak szemben, tehát nem egy emberi, hanem egy emberfeletti hatalommal; aminek folytán aztán a színpadon nem is folyik valóságos küzdelem. Valljuk hát be: ez az olvasni szép költemény kétfelvonásos színpadi műként fárasztó és unalmas. Mert benne a *fennköltség elszakad az életszerűtől*, s hiába áznak *Ruszt József* rendezésében vérben a főszereplők: Babitsnál előbb van a nagybetűs Halál és az után a vér konkrétuma – s ettől aztán a művér művér marad, a líra fellegébe álmódott paradicsomlé, poétikus málnaszörp.

Tudom persze, a Nemzeti Színháznak vannak bizonyos – gyakran többfelől is rigorózan értelmezett – nemzeti kötelezettségei, és ha a Babitscentenáriumon nem mutatják be a költőnek ezt az egyetlen színpadi művét, kritikuskollégáim talán arról cikkeztek volna fölháborodva. A színház vezetése tehát kellemetlen pathhelyzetben lehetett, és *ehhez képest* ez a bemutató igen becsületes helytállás, a rendező és a színészek részéről egyaránt. Sőt, *Gáti József* a Jós szerepében különleges bravúrt hajt végre. Fölismer vén, hogy Babits műve elsősorban költői mű, Gáti József nem szerepet játszik, hanem verset mond. De éppen ezáltal az ő jelenléte színészi jelenlétté válik, mert így a darab nemlétező akciói helyett érvényesülnek úgy a költői képek és gondolatok, mint a szöveg dallama. [...]”

Nemes Nagy Ágnes kétszer is ír a bemutatóról. Előbb a *Laodameiáról* mint drámai alkotásról fejt ki a véleményét: „Piros és fekete: természetesen ez az alapszíne a *Laodameiának*, szerelem és halál gyönyörű, görög–magyar játékanak. De azért, ha jobban odanézzünk Babits remekére, a drámai középpont szélén – mint némely drágakövek oldallapjain – egy egész sor más szín is beletükröződhet a szemünkbe. Ott sejthetjük a tenger kékjét, az oszlopsorok fehérét, a vadbabér, a ciprus zöldjeit, no meg egy ősi parasztkirályság népének tarka-barkaságát, az ilyen-olyan ingeket, kecskegyapjú csomós szürkéjét. A *Laodameia* nem is lehetne egységesebb, tömörebb, célratörőbb, mint amilyen, szerelmes hősnője nem is rohanhatna egyenesebben görög végzete felé, és mégis: a *Laodameia* bámulatosan összetett, a *Laodameia* fénytörése sokszoros.

Hogyne volna az, amikor Babits keze alól került ki? Sok mindent el-

mondhatunk a mai Babits Mihályunkról, többek közt azt is, hogy ő a leg-görögbb magyar költő. Ahogy egy késői bökversében, némi önironikus mosollyal írta: »Fogarason egyedül – megtanultam görögül.« A havasalji kisvárosban, távol minden szellemi pezsgéstől, mintegy unalmában-keservében adta a fejét a görögre, valahogy úgy, ahogyan a rabok tanulnak nyelveket. De azért ez a cellabazárt görögstanulás nagyon is megfelelt antik-rajongásának, és széles nem-cella-ablakot nyitott előtte az éppen leg-aktuálisabb Európára is. A szecesszióra tudaillik, a kilencszázas évek izgalmas szellemi kanyarulataira, azok közül is főképp a megint-újra felfedezett görögbüvöletre. Görög végzettragédia-e a *Laodameia*? De mennyire. Szecessziós szenvedély-balet? De mennyire. Olyan szenvedély-balet, amelynek a legszebb magyar szavakból van készítve a saját, külön muzsikája. Még a nagy magyar szecesszió szócsodái, Kosztolányi, Tóth Árpád és persze Babits remeklései közt is extra dobogón állnak a *Laodameia* kórusai.

Amit pedig ez a kórus kísér, fölerősít, azt nemcsak tragédiának, balettnek vagy (modernül szólva) egy hallucináció mély lélektani elemzésének tekinthetjük, hanem – a dráma sokszoros fénytörése által – akár népmesének is. Mennél többször olvasom, nézem a *Laodameiát*, annál gyakrabban jut eszembe egy magyar népmesének varázslatos versbetétje:

Jaj, de szépen süt a hold,
Egy eleven, meg egy holt –
Nem félsz, rózsám?

Görög-magyar holdsütést érzek én terjedni a *Laodameia* fölött, kísértetek éjféli óráját érzem közeledni vályogkunyhók sikátorában, a gyönyörű, fiatal hadiözvegy homlokán a mindenkori özvegyi stigmát kiélesedni. Ettől a fiatalsszonytól a szerelem tetőpontján vették el a férjét, a legfrissebb, extatikus boldogság idején, egy kapcsolat »kezdeti« csorbátlanságában. Rövid együttélésük még úszott abban az irrealitásban, amely persze egy élethelyzet realitása. Innen a dráma emberfeletti lobogása, semmit sem méricskélő lendülete, az a gyújtózsínórsercegés, amely végigégeti a színpadot. A szerelmes nő nem nyugszik bele abba, amit természetesnek mondanak, a halálba, szerelme elvesztésébe, neki az nem természetes, ő más törvényt – vagy törvényszegést – ismer, azt, amit mítoszok, népmesék százai mondanak el nekünk, a feltámasztás megtestesülését. A *Laodameia* nemcsak szerelmi mítosz, annál is szélesebb, többágú: feltámadás-dráma.[...] Nemcsak tragédia és gyászének ez a tündöklő darab, hanem győzelmi himnusz

is, a fiatal Babits fiatalság-drámája, amelyben a szerelemben vetett hit vagy a hitekre vetett szerelem még teljes fényű, sokszínűségében fakulatlan, eget-földet áthidaló. Mint a szivárvány.”

Nemes Nagy Ágnes másodjára a televíziós feldolgozáskor szól a darabról: „Örömmel és szorongással vártam a *Laodameia* tévébemutatóját. Örömmel, hiszen a sikeres színpadi előadás-sorozat után most majd új közegben mutatkozik meg Babits drámája – és szorongással, hiszen annyiféleképpen, oly sok irányban lehet elrontani éppen ezt a remekművet. Nem mintha más remekművet nem lehetne elrontani. Jóból kacat, kacatból elfogadható: megszoktuk, hogy a tévé- vagy filmadaptáció színvonala (szinte) semmi kapcsolatban sincs eredetije színvonalával. A *Laodameia* azonban, ez a gyönyörű, görög-magyar tragédia, különösen fenyegetett a nem éppen vonzó metamorfózisok lehetőségeitől. Bizony nagyon tartottam tőle, hogy úgy megsózzák, borsozzák, mint a birkatokányt, könyvdrámaízét eltüntetendő, hogy halál-szerelem témájából olyan szex-pop-fesztivált sikerítenek, hogy attól koldulunk, hogy szent szövegét megtiporják, hogy szent szövegét agyonvisztelik, a magasztos lelki szépség síri szemfedőjét borítva rá, hogy afféle kultúrfeladatként mellékesen letudják – és így tovább. Szerencsére nem így történt. A *Laodameia* tévéváltozata meggyőző, sőt kiemelkedő, sőt olyan tanulságokat rejtő, amelyeket a megkönnyebült szívű néző hálásan próbál – utólag – tudatosítani.

Szűkre fogott színpadon játszatja a rendező (Ruszt József) Babits drámáját, egy vázlatosan jelzett görög vár belső terében, amelynek berendezése, néhány minimális kelléken túl, két tényezőtől áll: figurákból és fényekből. Figurákból, akik egyesek és csoportok, akik mozgásukkal betöltik, berendezik a teret, valamint fényekből, amelyek e gondosan komponált mozgásokat átjárák, kiemelik, elmoszák, átlátszóvá teszik. S ez az, ami sem színpadon, sem nagyfilmen nem lehetséges így, ami a tévésítés egyik jellemző lehetősége, az áttetszőség és az intimitás együttese tudniillik. Mert van itt egy harmadik döntő tényező is, a fényhatás és a figurahatás mellett, az emberi arc az, természetesen, amely közelségével, hasonlíthatatlan intimitásával hordozza a drámát, mintegy közvetlenül a fülünkbe igézve a bámulatos szöveget. Adva van tehát egy remekül eltalált keret, stilizációs alap, figurák és fények játéka, amelyben, amelyen át a *Laodameia* mint dráma lehetővé válik, saját milyenségét létrehozva. Teljesen reménytelen volna (volt is, néhány régebbi, tiszteletre méltó kísérlet tanúsága szerint) a *Laodameiát* naturálishan eljátszatni, sőt az eddig való, megszokott stilizációs módok sem feleltek meg neki. Úgy

látszik, a tévétechnikának kellett megszületnie, hogy a Babits-dráma előadásként is evidenssé váljék.

Persze, ne tévedjünk, nemcsak technikáról van itt szó. Elvégre az a fénykódhatás, amit én az előadás egyik fő leleményének tartok, már régóta ismerős, kabarék, show-k, táncdalműsorok sokaságát ragyogtatják, csalják föl vele – csakhogy itt ez a kipróbált technika egyszerre funkciót kap, dekorációból lényeg-hordozóvá válik. Hogy is lehetne ezt a kísértetvilágot, ami a darabé, ahol élők és holtak tűnnek át egymásba, funkcionálisabban érzékeltetni, mint ezzel a (takarékosan alkalmazott) fény-árny technikával? A szűk, dísztelen színpadtér a darab kamara mivoltát hangsúlyozza, koncentráltságát erősíti, a fénykódjáték pedig minduntalan kinyitja a színpadot; átlátszóvá téve a teret, a szereplőket, egy másik világot láttat, egy másik, szélesebb dimenziót. Ily mód maradván szorosan hű a szerző fő mondanivalójához, amely éppen az élet és halál közti falat kívánja átlátszóvá, átjárhatóvá tenni.[...]

Ami pedig a nyilvánvaló görög forma mögötti angol ihletést illeti, az sem elhanyagolható rétege a műnek. Babits és az angolok, Babits és a szecesszió: nagy téma. Szerb Antal külön tanulmányban vetette össze éppen a *Laodameiát* Swinburne századvégien izgalmas, angol-görög stílusbravúrijaival. Úgy mondják, az angol irodalmi tudatban Swinburne meglehetősen megfakult; ámbár az is lehet, hogy azóta újra divatba jött a neoszecesszió hullámtaraján. Hogy milyen ma Swinburne, azt nem tudom. Rábízom az angolokra. De, hogy milyen a *Laodameia*, azt tudom. Monumentális drámai költemény, amelyben a fin de siècle dekoratív édessége találkozik a szikár görög mítosszal, valamint Babits rejtett kőszűlyeivel. Tragikusan édes ez a dráma, olvatagon keserű, drágakő és szikla egyszerre. Mindenekfölött azonban egyetemes dráma, emberi alapjainkig érő – ritka madár a mi irodalmunkban.

Érdekes, hogy a rendező a darabnak ezt a szecessziós rétegét teljesen háttérbe tolta. Megtehetette volna pedig, hogy beleképze a drámát a fiatal Rippl-Rónai, Gulácsy, netán Beardsley ma újra felfedezett világába. Nem tette – és én ezt csöppet sem bánom. Okosabbat tett annál: Babitsot nyújtotta nekünk, Babits gondolatait, levegőjét, fényes szavait; a maga módján emelve ki a művet a könyvdráma kategóriájából. Nem mintha a »könyvdráma« szó eleve becsületsértés volna – szokjunk le erről –, egyszerűen műfajmegjelölés, az európai szimbolista drámák nagy, lírai vonulatára különösen jellemző. Eddig is prima volt a *Laodameia* annak, ami volt: versnek. De hát a lírai drámáknak is megvan olykor a maguk színre lépő pillanata.

Mint Babits Mihály hódolója, mint a magyar dráma szurkolója, óvatos derűlátással írom le: talán most, talán ez a *Laodameia* pillanata.”

Másfél évtizeddel a közsínházi premier és az idézett vélekedések megfogalmazódása után Nagy Ildikó, magyar–könyvtár szakos főiskolai hallgató szakdolgozatban tekinti át a *Laodameia* fogadtatástörténetének anyagát. Vizsgálatának végén a következőképpen foglalja össze tapasztalatait: „Napjainkban a *Laodameia* nem tartozik egyik színház repertoárjába sem, s ezért annak, aki arra a feladatra vállalkozik, hogy a dráma színpadi bemutatóját értékelje egy dolgozatban – nemcsak mások, hanem a saját véleményét is beleszőve –, csupán a kritikusok írásaira hagyatkozhat s nem a maga színházi élményére. A televízió természetesen lehetőséget ad arra, hogy bepótolhassuk e lemaradást, de sose fogja nyújtani azt az élményt, amelyet egy színház tud adni nézőinek.

A dráma- és színikritikák elolvasása után megállapíthatjuk, hogy sem a *Laodameia* műfaját, sem színpadravitelét tekintve nem jutottak közös véleményre a szerzők. Tekintsük át még egyszer röviden az egymásnak feszülő, de néhány pontban mégis megegyező gondolatokat, kritikákat. A dráma görög tárgya, illetve verselése számos esetben kiindulópontként szolgált a szerzők számára. Szilárd Léna tanulmányában felvonultatta az orosz szimbolistákat, és azok műveit párhuzamba állította Babits *Laodameiájával*. Az orosz írók a görög mitológia motívumait jól kiaknázva bontakoztatták ki a drámai cselekményt, igazi görög tragikumot teremtve nietzschei hangszerelésben. Mindennek Babits művében nyomát sem találni, sőt színpadi bemutatásának lehetősége is kétséges Szilárd Léna szerint, mivel a mű nélkülöz bármifajta színpadi utasítást. A párhuzamba állítás talán abból a szempontból eredményes, hogy így lehetőség nyílik a különböző szemléletű írók azonos témájú műveinek összehasonlítására, a *Laodameia-mítosz* ezerarcúságának megismerésére. De vajon jó-e, ha számon kérjük Babits művén mindazt, amit lehet, hogy nem is ismert? Hiszen Szerb Antal, Illés Endre és Cs. Szabó László tanulmányából már tudjuk, hogy Babits Swinburne *Atalanta* c. drámájából merített ihletést és biztatást, s nemcsak nyelvalkotásában, hanem témaválasztásában is az angol költőnek volt jelentős szerepe.

A *Laodameia* kapcsán elsőként felmerülő probléma a műfaji meghatározás. Szilárd Léna szerint Babits műve balladai hangvételtől árulkozik, amely tragédia dalban elbeszélve. Mész Lászlóné a művet a klasszikus dráma újratemtéseként állította elének. A Babits-esszéket olvasva nem tagadhatjuk le az antikvitás iránti vonzalmát, az antik drámák iránti rajongását, mint azt már kifejtettem a dolgozat elején. Mész Lászlóné azt írja, hogy Babits

magyar nyelven olyan görög drámát akart írni, amelyet Nietzsche fedezett fel a számára. Babits görög drámájában a modern elemek, a századforduló életérzése tudatosan sugárzik át, de csak mint kiegészítői a klasszikus hagyományoknak. Zsigmond Ferenc szintén azon az úton indult el, mint Mész Lászlóné. Az ő véleménye szerint a *Laodameia* igazi óklasszikai tragédia. Vajon jó úton járnak-e a szerzők, vajon tényleg görög tragédiát akart-e írni Babits Mihály? Illés Endrénél már klasszikus elemekből elővarázsolt, modern tragédiával találkozunk. Líraiságát hangsúlyozza, hogy Kósa György zenét tudott komponálni a szövegre. Lengyel Menyhért minden kételkedést félresöpörve állította, hogy Babits tragédiát írt, amely színpadi feladatként is remekül megállja a helyét. Móricz Zsigmond már Babits nyelvében sem találja a klasszikus irodalom dohosságát, hanem pezsgő és friss életet fedez fel benne. Schöpfung Aladár egyszereplős lírai alkotásnak, Lukácsy Sándor személyes vallomásnak tekinti a *Laodameiát*. Lukácsy Sándor az első, aki határozottan jelentette ki, hogy a *Laodameia* nem játékos antik-utánpótlás, hanem filozófiai mondanivalóval telített személyes vallomás, amely egyben a modern költő csodálata az emberi merészség, újatalkarás iránt. A színpad-ravatelét éppen azért nem találja túl sikerültnek, mert nem ez a merészség kapott méltó hangsúlyt az előadásban, hanem a halott visszatérésének motívuma. Major Ottó szintén az a kritikus, aki megfogalmazta a *Laodameia* körül forrongó probléma lényegét. Téves úton indul el az, aki a *Laodameiában* az ókori téma újratelátését keresi a magyar költői nyelv gazdagítása céljából. Modern mű – írja a szerző –, s többet mond el a költőről és a korról, mint akárhány róla szóló értekezés. Koltai Tamás már nem görög tragédia-ként említi, hanem swinburne-i ihletésű arabeszknek. Varjas Endre és Melczer Tibor pedig teljesen elutasítja a dráma meghatározást. Sokszólamú költemény Fábri Péter kritikájában, Nemes Nagy Ágnes véleménye szerint pedig görög végzettragédia, szecessziós szenvedély-ballett, de mindenekelőtt békekiáltvány a *Laodameia*.

A dráma, megszületése után elindult, hogy meghódítsa a színházat. A könyvtől a színpadig tartó út nagyon legendás volt. A Babits-esteken bemutatásra kerülő *Laodameia-muzsika* a dráma szempontjából szép és sikeres indulás volt. Kósa György zenéjével meghódította az önmagával szemben is kritikus író. Babits rendkívül elismerően nyilatkozott a zenéről, amely a színpadi bemutató esetében talán nem így lett volna. Az előadók és a pécsi bemutató után jöttek az igazi színházi előadások és velük a közvélemény megosztó kritikák. A színházi bemutatók kapcsán felmerülő elmarasztalások gyökerét talán épp abban kell keresnünk, hogy a legtöbben egy antik

dráma hű megjelenítésére törekedtek, annak ellenére, hogy – mint az már többször előkerült – Babits nem a görög dráma újratерemtésén fáradozott, mikor megalkotta a *Laodameiát*. A legfontosabb kérdés a kritikusok számára az, hogy a *Laodameia* színpadi mű vagy sem. A *Laodameia* színpadi bemutatása több szempontból okoz nehézséget. Egyrészt nehéz egész estét betöltő előadást varázsolni az alig néhány órás történeésből. Másrészt nehéz fenntartani az érdeklődést és figyelmet olyan művel, mint a *Laodameia*. Hiszen a konfliktus *Laodameia* lelkében van, s ennek színpadon való megjelenítése nehéz, sőt olykor lehetetlennek látszó rendezői és színészi feladat. Nem könnyű egyensúlyban tartani a díszlet, a jelmez és a dráma kapcsolatát sem. A rendezőtől függ, hogy a mű mely motívumát domborítja ki, s vetíti ki a külsőségekre. Általában ez a pont az, amelynél rossz útra téved rendező és színész egyaránt. Az aquincumi ősbemutató a Veres Pálné Gimnázium növendékeinek előadásában sikeres volt, s ezt a sikert sokáig visszhangozták a régi falak és a kritikák, mint pl. Devecseri Gábor és Major Ottó írásai. A későbbi tanulmányok legnagyobb része mind az Egyetemi Színpad, mind az Universitas Együttes bemutatójával kapcsolatban inkább elmarasztaló, mint dicsőítő. A túl görögös jelmez és díszlet, vagy a rendező rossz értelmezése és a színészek erőltetett játéka volt az akadály, ami miatt a babitsi gondolatok rossz interpretálását vélték felfedezni az előadásban.

A műfaji meghatározás szempontjából is két part között hanykolódott a kritika, a színpadon való megjelenítés esetében is ez volt a helyzet. Ahány szerző, annyi vélemény, annyi szövegértelmezés. Nehéz megtalálni a középutat ilyen sokféle és leginkább egymásnak ellentmondó álláspont között. Babits Mihály újat akart alkotni, ezért nem lehet egyik műnem mellett sem biztosan kiállni. Az pedig felelőtlenség és meggondolatlanság, ha kijelentik, hogy Babits tudta: nem drámát írt. A költő pontosan tudta, hogy milyen művet írt, mit akart kifejezni, mondani a *Laodameiával*, de a közvélemény által sugalmazott balhiedelmek rá is hatással voltak. Újat alkotni mindig nagy merészség, és Babitsban ez megvolt, de idő kell ahhoz, hogy a tettet elismerés is kövesse. Babits *Dráma* című munkájában kifejtette, hogy az igazi dráma a léleknek szóló dráma, ezért engedte meg egy szubjektív vélemény: a *Laodameia* nem a klasszikus görög dráma újratерemtésének kísérlete, hanem az örök emberi érzések babitsi hangnemben való megszólaltatása, a babitsi lázadás és újatkarás gyümölcse, amely épp annyira alkalmas színpadon való bemutatásra, mint az antik drámák vagy a modern társadalmi tragédiák. Sőt a *Laodameia* igenis kitűnő és nehéz színpadi feladat. S van-e ennél izgalmasabb próbatétel? Olyan korban, ahol

a tiszta kategória már nem divat, ahol a kötelező csoportba sorolás már csak a megszokás erőlködése, egy olyan művön, mint a *Laodameia*, ugyanezt elkövetni, nagy hiba.

A dolgozatot Babits Mihály *In Horatium* című versének ezen soraival zárnám, amelyek valamennyi kritikus számára tanulságul szolgálhatnak:

Ekként a dal is légyen örökkön új,
a régi eszme váltson ezer köpenyt,
s a régi forma új eszmének
öltönyeként kerekedjen újra.”

(NAGY 1999:43–50.)

A *Laodameia* idegen nyelvű bemutatói

A *Laodameia* színrevitelének újabb és ez idáig utolsó példája az angol nyelvű külföldi és hazai bemutató. 1999-ben a Merlin International Theatre nemzetközi társulatának rendezője, Magács László a mű magyar, illetve angol nyelvű szövegének felhasználásával szövegkönyvet állít össze. Az adaptáció angol nyelven tartott bemutatójára az Edinburgh Fringe Festival keretében 1999. augusztus 16-án és 23-án kerül sor. (*Hungarian Cultural Events in the U.K., june/july/august, 1999*, Hungarian Cultural Centre, London, edited by dr. Sándor Striker, 1999, 11.)

Az előadás közreműködői, a színlapon közöltek sorrendjében:

The cast: Beth Fitzgerald, Orla Fitzgerald, Veronika Vámos

Directed by: László Magács

Designed by: Krisztina Berzsenyi

Lighting designed by: Tamás Bányai

Sound by: Cormac O ’Connor

Choreography by: Csaba Horváth

Stage Manager: Menyhért Nagy

Deputy Stage Manager: Áron Kovács

Assistant Director: Riley Salyards, Anna Tamás.

A fesztiválon való részvétel visszhangjáról Os Davis tudósítása számol be: „»Merlin Theatre is creating magic«, enthused critic Lee Brady of *The Scotsman* after that venue’s latest production at the Edinburgh Fringe Fes-

tival in August. And for the second year running, director László Magács' gang received top marks from Edinburgh publication *The List*. High praise comes, too, from Budapest theatre-goers, who would no doubt agree with their Scottish counterparts. After shows like *Art* and *Shylock*. The latest addition to the run is something called *Laodameia*, nearly 60 minutes of theatre based on Mihály Babits' Hungarian-language verse drama and Peter Zollman's subsequent translation. The title character is a Greek queen whose young husband has been slain in the Trojan War. A single thought obsesses her: that of a reunion with her dead husband. Much praying, pacing, weeping and bargaining follows. *Laodameia*'s plea eventually comes down to a night alone with hubby in exchange for a one-way ticket to Hades.

And what would a Greek tragedy redux work be without a Chorus? Here, the queen's conscience (and our guide) is represented via two women; Merlin's set of three transparent plinths (more Greek redux!) thus promises to host much slithering and cavorting about. The dialogue is darkly poetic, the back and forth of dialogue a verbal ping-pong match. »There is no life in Hades,« the duet reminds the queen. Her reply: »Then let me... cool my heated body on his icy corpse.« Whoa. Along the way to a traditional beware-of-what-you-ask-for conclusion, Magács and company's *Laodameia* has been critically dubbed »exotic and alien«, »gorgeous-looking«, »pure theatrical poetry«, and »truly impressive«. The play serves as kick-off for the theatre's 1999/2000 program beginning this autumn; judging from the hype, Merlin's magic may spin on." (Os DAVIS: *Greek tragedy redux*. Scene, Budapest's English Entertainment Source, Sept. 23–29, 1999, 15.)

A skóciai bemutatót követően, 1999. szeptember 24-én és 25-én a társulat a budapesti Merlin Színházban is előadja a darabot. A külföldi sajtó-visszhang áttekintésére, valamint az átdolgozás és a színrevitel tapasztalatainak összegezésére az est egyik szemtanúja, Novák Kata vállalkozik:

„»Gorgeous-looking production performed on a set of transparent plinths, one containing twigs, another bubbling water, and an atmospheric soundtrack, plus three strong female performances.« (*Mark Fisher, The Herald*)

»From the start, they adopt an exotic and alien theatrical language, dancing as if in a dream and exaggerating the music of their words. You feel as if you have been plunged into a twilight word between Edgar Allan Poe and Homer's portrayal of Hades.« (*Rachel Halliburton, The Independent*)

»Laszlo Magacs' brilliant direction combines tragedy, dark spectacle, elemental symbolism and ethereal beauty with a strong sense of the power of imagery. The atmosphere, enchanted by Cormac O'Connor's unimposingly hypnotic score is simply overpowering. Pure theatrical poetry.« (*Duska Radosavijevic Heaney, The Stage*)

»Merlin Theatre is creating magic.« (*Lee Brady, The Scotsman*)

»This intriguing multi-media, multi-national performance mixes dance, poetry, eerie Laurie Anderson-esque music and a fantastic set...» (*Edinburgh Fringe Guide*)

»...the most intellectually rewarding show in town.« (*Steve Cramer, The List*)⁸

Ilyen és ezekhez hasonló, kitűnőnek minősítő nemzetközi méltatások után, 1999. szeptember 24–25-én Pesten is bemutatta a Merlin Színház Babits Mihály *Laodameiá*ját. Ennek a műnek több színpadi feldolgozása is ismert, a Merlin Színház azonban angolul szólaltatta meg ezt a darabot (először Angliában ez év nyarán). A fordítást Zollmann Péter készítette, és meg kell jegyeznünk, hogy ez az első angol nyelvű fordítása a *Laodameiá*nak, amihez a fordító Babits *Protesilaos* című versét is hozzáillesztette. S bár Zollman Péter a teljes szöveget lefordította, a színházi keretek – köztudomásúan – szűkösek, így a darabot némiképp megrövidítve s néhány változtatással vitték színre.

A szövegbeli változtatásokon kívül a legszembetűnőbb eltérés az, hogy az öt szereplő és a kar szerepét »mindössze« három nő játssza. Ez azonban nem csökkentheti és nem is csökkenti a darab színvonalát, hiszen a *Laodameia* egy alkonyi világba visz el minket, amelyben a szereplőválogatás, a látvány- és fénytechnika mind tökéletes összhangot alkot. Az ábrázolás, a színészi szerepjáték félelmetes, borzongató, való-világon túli – mégis a már-már éteri szépség, a babitsi tökéletes nyelvezet mintegy hipnotizálják a nézőket. A három szereplő: Laodameia (Beth Fitzgerald), Vera (Veronika Vámos) és Orla (Orla Fitzgerald). A két utóbbi megjelenítésében a miszticizmus játszotta a főszerepet: az arc fehérre festett, a haj szorosan hátrafésült, a ruha

⁸ A skóciai bemutató fogadtatásának részletes dokumentációját l. a Színház belső kiadványában: *The Official Edinburgh Festival Fringe Programme, 1999*. Bp., Merlin International Theatre, é. n.

légiiesen áttetsző. A babitsi művel összevetve rájöhettünk, hogy Vera a Jós, illetve hol a Fiú, hol a Lány kar, Orla pedig a teljes kar szerepét játssza. (Bár Iphiklos és a Hírnök szövegéből is ők adták elő a fontosabb részeket – azt azonban még meg kell jegyeznünk, hogy ezen szövegek nagy része, a Semichorus szövege pedig teljesen kimaradt a darabból.) A Merlin Színház belseje első látásra furcsának tűnhet az odalátogató számára, hiszen a színpad hiányzik, pontosabban mondva nem emelkedik ki a nézőtérről. A színtér berendezése egyszerű, mégsem mondhatnánk a díszletre, hogy szegényes, hiszen az álom-valót tökéletesen érzékeltető háttér tárul a nézők szeme elé: öt üveglap, melyek különböző tárgyakat rejtenek (két gyertyát, vizet, faágakat, illetve vörössel megvilágított fémlapot), s amelyeknek a teteje Laodameia jóslása alatt kigyullad. A fény- és hangtechnika kitűnő: a szereplőket úgy követik a fények, mintha az aurájuk volna, ezzel is éteri magasságba emelve őket; Vera beszéde pedig néha éppoly visszhangos, mintha egy olimposzi isten szólna hozzánk. Ezt egészíti ki még Laurie Anderson zenéje, mely hol hangulatosan andalító, hol félelemkeltő zörejjene.

»Egy feszültségekkel teli, magas szintű kezdés után, majd egy órányi hasonló szintű folytatás; a *Laodameia* egy meglepő színházi darab... igazán hatásos.« (Steve Cramer, *The List*). Kell-e még valamit hozzátenni? Magács László kézbe vette, leporolta és több év után újra színre vitte Babits darabját. S az eredmény? Finoman fogalmazva is: zajos siker.” (NOVÁK 2000:24.)

A *Laodameia* színpadra állításának alkalmából önálló kötetben kiadják a mű eredeti, teljes magyar nyelvű szövegét, valamint frissen elkészült, angol nyelvű fordítását. A kiadványhoz a fordító, Zollman Péter fűz eligazító megjegyzéseket: „Translating Babits’s *Laodameia* I was struck time and again by the giddy distance in time and space that lie between the original plot, the play itself, and its English version. To make myself clear, let us click on the virtual interactive space-time map of European literature. We start our journey in the South-East, in the Mediterranean sunshine of Homer’s Greece. Arriving in the centre of the Continent some 2600 years later, we stop over in Hungary. From there it takes 88 years to faraway Britain in the North-West, an island wrapped in the mists of the Atlantic Ocean. We have travelled from the dawn of European literature *via* early 20th century symbolism to the postmodern end of the second Christian millennium. What started in classical Greece as Homer’s rambling, word epic, narrated by minstrels to an illiterate public, has become a self-indulgently rich, ornamented symbolist verse-drama written for Hungarian sophisti-

cates. Now this unlikely treasure has been translated for English audiences and readers. I often wonder whether the first 2600 years or the last 88 years represent the greater leap in the life of the play.

Laodameia was written before the outbreak of the first World War, in the last year of a long period of peace and apparent stability. Babits, the classicist, and his readers, had every reason to consider the Greco-Roman heritage a live, organic part of their history and culture. They knew intimately their Homer and the great Greek dramatists, they recognized the relevant stylistic conventions in *Laodameia*, whether those were honoured in the breach, or in the observance. They were reminded of countless Seers in the stubborn objections of Babits's Seer; they rediscovered the old mixture of descriptive beauty and gentle irony in the lengthy, adjective-studded speeches of the self-important Messenger. More importantly, they knew when Babits broke with classical convention: when he introduced the lush rhythms, luxuriant rhymes and assonances, used in symbolist poetry so fashionable at the time. Babits, especially in his youth, often indulged in creating music-like effects in his poems. His use of the chorus with its extensive range of rhymic and rhythmic patterns was the inspiration for staging *Laodameia* as a spoken oratio.

In 1911 even prosperous, sophisticated Budapest lived in close proximity to a pre-industrial society (in the backward provinces and in its own recent past) that was still expected to observe rigid moral and religious codes, not all that different from those in Phylaké. Empathy with Laodamia's predicament, triumph and tragedy did not require a great imaginative leap into the past. On the other hand, the story must have moved those progressive minds who were in favour of the emancipation of women. There is no need for me to write about the distance between Britain today and Budapest 88 years ago. I can only hope that Laodamia will capture the imagination of readers and audiences. Moral and spiritual expectations have radically changed, attention spans have shortened, piles of adjectives are out and poetry is said to be tired of formal metre and rhyme, but the real essence of Babits's work survives: The macho husband's vain quest for glory, the old father's grief, the widow's destiny-defying passion and the blood-gushing eroticism of the lovemaking scene between widow and her husband's ghost remain as powerful as ever.

The overriding symbolism of the play, man's irresistible desire to conquer 'uncharted shores' is best expressed by Mihály Babits himself. He wrote his sonnet *Prótesílaós* in long, strange-sounding octameter lines:

BABITS MIHÁLY
PROTESILAOS

Tudtad jól, hogy aki lába legelőbb érinti meg
Trója földjét, Trója földjén, trójai harcban veszni fog:
mégis amint trójai partra ért el görbe csónaktok,
legelsőnek ugrottál ki trójai partra, hős görög.

Bután bámult vad hajós és döbrent az elszánt sereg
kőszoborrá válva, míg te trójai parton, mint egy isten
néztél vakmerőn a vesztes trójai földre.— Mint egy isten
vágynék én is vesztes partra első lépve halni meg.

Nincsen engem aki aztán várna három szép órára,
akiért az alvilágból újra halni visszajárnék
(kit e földön megszerettek, mindörökre visszajár:)

Nem lesz nekem Láodamejám, nem vár engem senki már,
mégis ha elért az újdon partokon első szent halála,
újra küzdeni, bár mint árnyék, trójai földre visszaszállnék.

MIHÁLY BABITS
PRÓTESÍLAÓS

You knew it well: the first among the Greeks to tread on Trojan earth
would meet his end on Trojan earth, in warfare, by a Trojan hand
and yet, the moment that your curving boat ran onto Trojan sand
you were the first to leap ashore, you valiant Greek of kingly birth.

Like statues, stone-still watched the sailors, in amazement, standing by,
as you were gazing, grand and god-like, on that fateful Trojan land,
intrepid man, defying fate. — I too have visions, god-like, grand:
to be the first upon some fateful, undiscovered shore, and die.

There's none to pray for my return, for three god-granted hours of grace,
there's none for whom I'd rise again and die again as doubly dead.
(If someone loves you on this earth, you will return in any case.)

I'll never meet my Láodamía, never see her bridal bed,
but should I earn my death by being first on some uncharted shore,
although a shadow, I'll return and fight on Trojan land once more."

(ZOLLMAN 1999:76–79.)

2002-ben elkészült főiskolai szakdolgozatában az idegen nyelvű bemutatóról tudósító Novák Kata az eredeti Babits-mű, valamint a színpadi adaptáció szövegének összehasonlító elemzésére is vállalkozik. Vizsgálatának eredményeit a következőképpen foglalja össze: „A már említett Merlin Színház-féle feldolgozás szövegekönyvét érdemes összevetnünk az eredeti babitsi művel. Utaltunk már arra is, hogy a színházi keretek szűkössége miatt a mű csak lerövidítve kerülhetett színpadra, de nemcsak kihagyásokkal találkozhatunk, hanem szövegrész-áthelyezésekkel is.

A darab kezdete rögtön eltér a babitsi kezdéstől, ugyanis a legelejére az első kardal kerül, a második strófa második versszaka, amit az eredetiben a fiúk kara ad elő, a színpadon viszont Vera ezzel nyitja az előadást. Ezután szólal meg Laodameia. Az általa prezentált résszel kezdődik a babitsi mű, de a neki felelgető Jós szövege hiányzik (»Királynő, néha jobb nem tudni a jövőt.« »Az isteneknél változatlan áll a sors.« »Asszonykézzel vasat kívánsz hajlítani.«). Majd Laodameia kérdése is kimarad: »Királynődnek szegülsz-e ellen szolgavér?«. Ezután következik a Jós válasza, amit Vera szinte szó szerint mond el (Jós: »Tudod-e még a jóslatot, mely Delphibül / jött Atridákhoz,...« Vera: »A jóslatot, Delphibül / jött Atridákhoz...«, és innentől megegyezik a szövegük.). Laodameia monológot mond a színpadon, azonban Babitsnál a Kar felelget neki (»Mi bánt úrnóm?« »Baljós multakba néznek véres szemeid«). Vera és a Jós szövege megegyezik, Laodameia második felszólítása viszont nem teljes, a Jósnek szóló második mondat pedig el sem hangzik: »Bölcs jós, tudás kapúja, készíts jóslatod.« Ezek után teljesen hiányzik az ő párbeszédük. Vera dala megegyezik a Fiúk-Lányok Karának első strófájával, majd ezt követi az első antistrófa. A második strófa-antistrófa azonban kimarad, Orla mondja helyette a Teljes Kar szövegét, ami a babitsi megjelölés szerint az első Epodos is egyben. A színpadon nem szólal meg a Hírnök és Iphiklos párbeszéde sem, csak Laodameia jóslása közben zeng fel a Hírnök néhány szava: »Az első! Messze még Agamemnon király hajója, / messze szőke Meneláos úr / s ravasz Odysseus, s gyors Achilleus messze még! S míg a hajó népén, hősök harchoz szokott / során s a vad hajósok durva csontjain / iszony fut át s végzet hideg fuvallata; / addig a vészes partra nyugton néz a hős / s szent Ilionra s Pergamos várára

fel / mint oroszlán, midőn barlangjából kiszáll! / s zsákmányt keresni messze földön széttekint. / Előtte barna Pergamos s a nagy torony. — / És ím a napnak büszke, fényes kereke / a nagy torony vállára száll. S a nap előtt / a nagy toronynak vállán áll egy óriás / vitéz, nagy íjjal, feketén a nap előtt, / mint egy sötét Apollo; Priamos fia / Hektor királyfi; s áll mögötte második, / Euphorbos, Panthous pap fia, Othrys üke. / Az dardanok közt hősnek messze legkülönb, / ez nyilasok közt messze legkülönb nyilas. / Magas toronyból úgy tekint felénk e pár, / miként magas fészkből égi két madár. / Messze pendül az óriás, fekete íj, / messze surran a vessző, messze pattan a nyíl / s a nap előtt reggeli légen úgy zug át, / mint reggeli madár, ha leveti magát, / mint ölni éhes, görbeccsőrű vad madár; / csőrén a végzet, csőrén ült a zord halál.«

Ezek után kimarad, illetve áthelyeződik későbbre a Fiúk-Lányok Karának szövege, de ne feledjük azt se, hogy ennek egy részlete nyitotta a darabot. A Teljes Kar szövegéből (tehát a második Epodosból) pedig megint csak részlet hangzik el a darabban: a Babitsnál szereplő harmadik strófa, amit Orla interpretál. Ide lett áthelyezve a Fiúk és Lányok Karának szövegrészlete: az első strófa és antistrófa, amit Vera és Orla közösen ad elő, majd megint hiányzik Iphiklos párbeszéde, ezúttal a Karral. Illetve a beszélgetésük Laodameiával is kimarad, tulajdonképpen a nekik adott válaszokat a hősnő monológként mondja el. Itt csak az első sorban található egy kis eltérés: míg Babits a következő szavakat adja hőse szájába: »nem tér vissza férje többé, hősi Protesilaos«, addig a színpadon ugyanezen mondat a következőképpen hangzik el: »Nem tér vissza férjem többé, hős Protesilaos«. A monológ után újra Orla következik, aki csaknem szó szerint idézi a Kar szövegét, mindössze a babitsi mondatkezdet hiányzik nála: »Ó, jaj, királynő...«. Majd Laodameia szövegének elején nem cseng fel az »Ó lányok« megszólítás, mint ahogy Orla válaszában babitsi kezdete is elmarad, mely a következőképpen hangzik: »Úrnőm, nyugodj«, Ezek után ismét hiányzik a hősnő »Ó lányok« megszólítása, valamint a Kar válasza a megbomlott tudatú asszonyra: »Királynő, férjed örült lelke szállt beléd; / asszonykézzel vasat kívánsz hajlítani«. Itt ismét egy áthelyezés következik, előbbre kerül egy bekezdés a Fiúk Karának szövegéből, amit most Vera ad elő: »A szerelemes nő mindenre merész / s hatalmas a percen a szerelem, / de percek telnek, az óra fogy, / tűn a hosszú vág, tűn a kurta kék / bosszus a sors és irigy az isten / és változatlan a végzet áll / ki merhet az égiek ellen?«

A Kar szövegét ismét Orla mondja (hiánytalanul), de a Semichorus szövege teljes egészében kimarad, csakúgy, mint az azt követő Kar-monológ.

Ezek után a nagymonológ, pontosabban a halott szellemét megidéző eufória tökéletesen szöveghű, mindössze annyi az eltérés, hogy Laodameia mondja Protesilaos négy mondatát is, aminek külön érdekessége, hogy az angol fordításban mindannyiszor a »We have three hours.« szerepel, a ragok árnyalatnyi (de mégis jelentős) különbségeit nem tudták érzékeltetni. Az ezt követő Fiúk-Lányok Karának szövege ismét kimarad (de ennek egy részlete már korábban szerepelt), és csak a Teljes Kar szövege szólal meg Vera dala-ként, ami után ismét egy kihagyás következik: a Semichorus szöveg megint hiányzik az azt követő Kar-reflexióval együtt. Majd ismét Orla szólal meg, aki előbb Iphiklos szavait idézi, utána pedig a Fiúk-Lányok Karának részletevel zárja a darabot: »Iphiklos: Ó jaj, mit láttam! Ó ti vénhedt szemeim / apadjatok ki! folyj el örült agyvelő! /:Ó láttam Halál arcánál véresb (az eredetiben: rémesb) dolgokat: / ő ott feküdt az ágyon — s minden csupa vér / s férje nevét kiáltva rángott lázasán. / Vérszínű virággal / borítsuk el őt / és tavaszi ággal, / mely éjszaka nőtt: / leljen szerelemtől a léthei réti sötétben örök pihenőt. / És szóljon az ének / és zengjen a lant: / nyugalom szívének / örökre alatt, / de dicső legyen itt neve és kora sírja fölött kiviruljon a hant. / Nem özvegyi ágyban / hamvadt tüze el / nem is árva vágyban / égett e kebel: / úgy gyult el a kéj viharában, mint fiatal fa, ha villám égeti fel. / Vérszínű virággal / borítsuk el őt / és tavaszi ággal / mely éjszaka nőtt: / leljen szerelemtől a léthei réti sötétben örök pihenőt«.” (NOVÁK 2002:46–48.)

A MÁSODIK ÉNEK

Keletkezéstörténet

A második Ének kézirata (OSZK Fond III/2356) és gépirata (OSZK Fond III/2283) megszületésének, valamint első kiadásának körülményeit a hagyaték gondozójának és a mű közreadójának, Török Sophie-nak a fogadtatástörténet során később sokat idézett, illetve hivatkozott személyes vallomásából ismerhetjük meg: „Ez a négy felvonásos mesedráma 1911-ben készült, de Babits Mihály csak a harmadik felvonást tartotta méltónak arra, hogy nyilvánosság elé bocsássa; ez a harmadik felvonás *Vihar* címen 1911. október 1-én jelent meg a Nyugatban, később pedig, 1928-ban ismét kiadta az *Összes versek* között.

A Nyugatban kiadott harmadik felvonás elé a következő bevezető sorokat írta: »Ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedrámának, amellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet. A mese, mely egészen sablonos, egy balatoni mondán és a jó Garay ismert versén alapul a kecskekörmökről és a tihanyi ekhóról. Az első felvonásban a dalos pásztor »aranyszörű kecskéket őriz Tihany fokán«, míg a király meghallja bűvös énekét és elhívja őt a beteg királynához, hogy dalával felvidítsa. Ez ama véletlenség, mely minden dalos életében egyszer előfordul. A második felvonás azt adja elő, hogyan gyógyítja meg a pásztor dalával a beteg királynýnt. Hősiesen, mert sikertelenség esetén a halál vár rá, mint minden dalosra. A harmadik felvonásban a pásztor már ifjú király és a királyný férje. Így látjuk őt viszont.« Mikor a *Vihart Összes versei* közt újra kiadta, alcímet is írt a cím alá: *Egy balatoni mesedráma töredéke* – viszont az első két sort elhagyta, – talán mert színházaink tizenhét év alatt sem »tettek kísérletet«.

A két kiadás között azonban úgy látszik, tervbe vette az egész mesedráma kiadását, mert hagyatékában megmaradt egy kartonblokkba rendezve az egész mese gépelt szövege, s egy előszó, amelyből kiderül, hogy a *Második éneket* a *Hadjárat a semmibe* című verssel együtt akarta kiadni. Ez a terv, s az előszó, amit szó szerint közlök, érzésem szerint az 1919-ik évből való. »Ezek nem új költemények, s előszót kívánnak. Még a háború

előtt, 1911-ben keltek, s akkor az egyik egészen, s a másik nagy része, jött a Nyugatban. Egy óceán áll köztük és közted, olvasó. Líra mindkettő, a Béke lírája, a költő és a tudós lírája, s nagyon távol a Mától. Mert akkor csúcsain jártunk az életnek, s most a völgybe zuhantunk. Nekem jól esik a csúcsokra visszanézni. Mostani kényszerített nyugalomban elvettem a régi verseket, melyek évekig várták az *ultima manust*. Évekig hevertettem őket, abban a reményben, hogy egyenetlent majd kisimítok, töredékeket kiegészítek. De jött a háború, és ma hogy találhatnám meg a régi hangot, s régi szavakat? Úgy kell jönniök, ahogyan vannak. Akkor nagyon szomorú költeményeknek tetszettek ezek: az oromról a semmibe láttunk. De Istenem, mégis csak kilátás volt ez, mégis csak a magasban álltunk; míg most lenn heverünk a völgyben, s minden magasságot felhő borít.«

Ezen a sajtó alá rendezett gépelt szövegen kívül a mesedrájának még két teljes kézírásos példánya is megvan. Először abban a füzetben, melyben fiatalkori verseinek kézíratai vannak egybekötve; ide, ha nem is legelső fogalmazványként, de még munka közben írhatta be, mert utólag még nagyon sok változtatást, javítást és sok új részletet jegyzett be, részint ceruzával, sorközökben és a margón. A másik kézirat, ami nyilván későbbi, egy feketetáblás füzetbe van bemásolva, mondhatnám nyomdakész állapotban gondosan letisztázva. Itt a címlapon a következő szöveg áll: »*A második ének*. Mese négy részben. Irta Babits Mihály.« S alatta e pár sor: »Történik egy dalos lelkében, melyet az író Meseországnak nevez. Ebben a lélekben van egy nagy tó, melyet Balatonnak nevezünk; ennek a partján él egy szép királylány. Erről a tóról és erről a királylányról lesz szó a mesében.« S a szöveg előtt még e szavak: »*Előjáték* arról, hogy minden dalos egyszer aranyszőrű nyáját táplál bús legelőkön, mígnem a Véletlenségek királya meghallja.«

Hogy végül, különböző tervei ellenére, miért nem adta ki soha e fiatalkori szép művét, s miért nem mutatta senkinek, nekem se, holott minden apróságot szívesen, sőt sokszor szenvedéllyel szeretett megmutatni és felolvasni – erre nem tudok magyarázatot mást, minthogy ő csak a Készlet és Tökéleteset becsülte, s ezt a művét nem tartotta késznek, s így tökéletesnek sem. Ez az egyetlen írása, amit életében nem ismertem meg. De sokszor beszélt róla, különösen abban az időben, amikor bizonyos népiesek támadták őt, s poéta doctus-nak, művelt tudós-költőnek bélyegezték, – akkori-ban, hol gúnyosan, hol keserűen többször mondta, hogy írt ő »népiest«, hamarabb, minthogy ezek megszülettek! Többször célzott erre az ifjúkori művére, néha eszébe jutott egy-egy sora, meglepődéssel emlékezett ízekre, színekre, megoldásokra, melyeket újnak s eredetinek érzett és sokszor saj-

nálta, hogy sötétbe vannak temetve. Szabó Lőrinc aki nála lakott a háború után, emlékszik rá, hogy a *Második ének* egy-egy részletét akkoriban felolvasta neki; különösen szerette a *Don Guriga* monológját, büszke volt rá, – hogy a vers ugyanolyan zsonglőr-bravúrt visz véghez, mint amilyent a zsonglőr-szereplő a színen bemutat, – s humorán maga is jól mulatott. Előfordult, hogy már nekem is felkínálta elolvasásra, de utolsó percben ezt mindig elodázta, hogy előbb még javít rajta! – Olyan ideges és lámpalázás volt ilyenkor, mint egy diák a lecke előtt. Az utolsó tíz évben azonban már nem beszéltünk róla, az elmúlt tíz év szenvedései és rémületei között nem esett több szó az ifjúkori mesedrájáról.

Azért mondom el mindezt, hogy az olvasó tudja meg, hogy olyan alkotás kerül most elébe, amit Babits Mihály az ő nagy igényességében nem adott ki a kezéből; de az, akinek e kincses hagyaték rendezése jutott feladatul, nem engedheti mégsem az ismeretlenségben elveszni ezt az írást, mely Babits pályájának egy különösen érdekes állomása. Sokszor megígértem neki, komolyan, s féltréfásan is, hogyha túlélem őt, nem fogom engedni, hogy hevenyészett apróságai, sikerületlen töredékei a nyilvánosság fénye elé juthassanak. Sokszor megígértem, s hittem is, ha kell, majd becsülettel állni fogom ígéreteimet. De most, a beérkezett idő komoly órájában látnom kell, hogy ígéreteim összeütközésbe került az ő szelleméért vállalt szent kötelességgel. Mert ha a márványon látszik is még az agyagnak, a munkának szennyeződése, kis hibák, kis sérülések, a Műhely rejtett titkai, s olykor a fiatalság heve és stílusjátékra támadó kedve, – e kis hibákért van-e jogom elrejteti az egész Művet? S gyakorlatilag: hogyan is tudnám ezt véghezvinni? Ha csak arra a gyilkosságra nem vállalkoznék, pedig nyilván nem vállalkozom rá! – hogy magam pusztítok el minden írást, amit életében ő maga nem adott nyilvánosságra, – akkor csak elhalogattam a problémát, mert hiszen halálom után már nem lesz módom megakadályozni, hogy a kéziratokat kinyomtassák s a közönség kezébe juttassák.

Babits Mihály hagyatékának minden sora ma már irodalomtörténeti dokumentum, fejlődésének útját, emelkedésének különös vonalát rajzolja minden töredék is. Ha ő a halálnak mai távlatában láthatná magát, talán megbocsátana nekem, hogy ígéreteimet megszegve nyilvánosság elé bocsátom őt *kinőtt ruhában*, mert minden írását az Egész egybeilleszkedő darabjának látom, s a gyönyörű torony egyetlen kövecskéjét sem minősíthetem sem értéktelennek, sem méltatlannak. De a *Második Ének* nem is töredék, s nem abbahagyott mű. Ma talán még kinőtt ruha, de egyszer, s hamarosan *csak fiatalkori* mű lesz, fontos pillér, mely nélkül az Egész hiányos volna.

Minthogy a mű keletkezésének körülményeiről én sem tudtam semmit, s idejéről is csak azt, amit ő maga írt rá, hogy: kelt 1911-ben, – megkísértem a rendelkezésemre álló iratok: levelezésből és feljegyzésekből rekonstruálni, hol? hogyan? s milyen körülmények között élt Babits Mihály 1911-ben? – gondolva, hogy mindez az olvasót érdekelni fogja, vagy legalábbis a jövődő Babits-kutatókat. Mert az ember nyoma oly hamar elvész az élet útjáról, akár a Szahara homokjában járt volna. Még alig-alig hogy elment közülünk, nemrég még mindenre élőszóval felelt, s ma már milyen keveset tudnak róla! S milyen sokat rosszul és tévesen! S gyakran már oly távolból s ködösen emlékeznek reá, szavaira, hitére és lényének legfontosabb sajátosságaira, oly távolból, mintha már századok pora feküdne nemrég ellobbant életén. Én is, ahogy most hetek óta könyvek, írások és levelek közt böngészek s kutatok, én is úgy érzem, hogy már messzire ment, olyan messzire, mint akár Arany János s a legfontosabb, a legégetőbb kérdésre is már csak hideg betűvel tud nekem felelni, akár a régi Holtak. Pedig nemrég még egyszerűen megkérdezhettem volna! – da ma már elsziklik minden kérdés elől. E munkám közben eszméltem rá, hogy az ember egész életén át egyebet sem tesz, csak *elmulaszt*, a legfontosabb dolgokat mulasztja el késő bánattal. Még az annyira éber s mániákusan *emlékőrző* természet is, amilyen én vagyok, sem tud eléggé figyelni, s előrelátni, s a napok kis ügyei közt nem tudja felismerni a pótolhatatlanul fontosat. Íme, huszonegy év sem volt elég ahhoz, hogy csak egyszer is megkérdejem tőle, milyen körülmények közt írta a *Második éneket*? Járt-e akkoriban a Balatonnál? vagy valóban, nem is a Balaton partján, hanem a Költő lelkében játszódik az esemény?

Őrzök két, furcsa formájú vájt kövecskét, Babits Mihály a Balatonról hozta őket; ezek a »kecskekörmök«, amelyet kihány magából a viharos Balaton, s az ezekhez fűződő legenda volt a *Második ének* első indító ötlete. De hogy melyik évben? Kutatásom közben lassan kibányásztam az 1911. év történetét, – a Tomiból küldött segélykiáltástól egészen a kongreganista vádaskodásra adott fiatalosan heves és kemény válaszig. Egy rekonstruált év, voltaképpen semmi különös nem történik benne, mégis egy költő gazdag éve, s minden új esemény a lélekben. Van egy feljegyzésem verseinek keletkezési idejéről, amit egy barátjának mondott el, 1916-ban, ennek segítségével az időrendben egymáshoz illesztett versek szinte önleletrajként mondják el életét. Babits Mihály a fogarasi száműzetés harmadik és legkeserűbb évében írta a *Recitativ* kötet első *tizenhat* versét:

Te nem ismered, ti nem ismeritek
 e fellegeket,
 melyek az ember vállaira szállnak
 elbíráhatatlan vasmadárnak.

Nekem e föld halni jó,
 ezek a felhők –
 (nekem ilyen... szemfedők... kellenek)
 ezek a havasok –
 (nekem ilyen... sírkövek... kellenek)

A karácsonyi szünidőre, mint más években is, hazament Szekszárdra, s a szünidő végével visszautazik Fogarasra, útközben megáll Szegeden, régi tanártársainál, s főleg a Nagyváradról szintén szünidőző Juhász Gyulával keresvén egy kis fényt és kultúratartalékot a következő sötét hónapokra. Hogy milyen lelkiállapotban töltötte 1911. év tavaszát, fogarasi elhagyatottságában, kitűnik akkori verseiből; néhány töredékes sort idézek belőlük:

Ó lélek, mivé kelle válnod!
 idétlen fényre szüted ezer álmod.

De néha éjjel, éjes éjszakákon
 mikor magad vagy az egész világon...

—
 Én boldogolván azt a madarat
 ki kalitjából legalább kilátott,
 a semmiből alkottam új világot,
 mint pókhálóból sző kötél a rab.

—
 Nekem nem volt barátom,
 tőlem mindenki fut
 társaim elkerültek,
 mint idegen fiut.

—
 Hol voltál irgalomtalan,
 mig én sinylődtem egymagam?

—

bus zene volt a lelkem,
 éltem ütemét:
 ha meghalok, az Isten
 behunyja egy szemét.

Ifjúkori verseinek kéziratos kötetében a két utolsó fogarasi vers a *Babona, varázs* és az *Illusztrációk B. M. modorában* címűek.

...e madarak sohse szállnak,
 e szél csak szele a szélnek,
 ez árny csak árnya az árnynak.

Pár lappal előbb: Vörösmarty franciául, nyolc sor *Les hommes*. E lapok után kezdődik a *Második ének* kézirata.

Babits Mihály fogarasi verseit nemcsak azért idéztem, hogy a költő akkori gondolatait és érzéseit megmutassam, hanem azért is, hogy a *különbséget mutassam meg*, mely e versek és a *Második ének* színe, íze és hangulata között mutatkozik. Ő mindig magával vitte az egész tájat, mely versírás közben szeme elé tolakodott, a fogarasi versek minden sorában érezni lehet a nagy hegyek nehéz árnyát, a Nегоj égbekeveredő sötét lila-kék színét, a havasok idegen ízét.

Te nem ismered e földeket: itt
 a nyájas szőlő sohasem virít,
 a bársony barack nem mosolyog:
 itt élni s halni mindegy dolog.
 Egy nagy átok ül Fogarason.

A *Második ének*ben ezekből a színekből már semmi sincs, napfényes magyar táj, vagy vad Balaton, de otthoni vidék: Dunántúl. Én azt hiszem, bár egy véletlenül felmerülő adat megcáfolhat – mert hogy egy költő mit s hogyan tesz, ez mindig kiszámíthatatlan, – én mégis valószínűnek látom, hogy, ha a *Második ének* gondolata előbb született is, az íráshoz már Szekszárdon fogott hozzá, amikor Fogarásról a vizsgák után hazautazott szülővárosába. Persze a magyar táji ízt erősen kihangsúlyozza, hogy a vers magyar tizenkettősben van írva, de nem hinném, hogy ez véletlen – Fogarason talán nem is gondolt volna rá, hogy magyaros ritmusú versben mondjon el valamit.

1910 tavaszán, éppen egy évvel előbb írta a *Laodameiát*. Talán úgy gondolta, hogy az volt az Első ének, s megpróbálta, vajon sikerülne-e a második is? De Arany Jánoshoz visszatérni abban az időben sokkal merészebb és kockázatosabb vállalkozás volt, mint a legújabb, legmodernebb hangok koncertjébe illeszkedni: Swinburne, Poe és Wilde ízeit kóstolgatni s a maga ízeivel elkeverni, ez könnyebb és sikeresebb feladat lehetett, mint Tóth Kálmán után a magyaros versben remélni új eret, s feltámadó életet, s únt hazai hangot próbálni, amikor az egész irodalom szomjasan és türelmetlenül nézett Nyugat felé. Ő mégis megpróbálta, olyan időben, amikor a magyaros egyértelmű volt az avulttal, s a rossz Arany-epigonok által keltett csömörrel. Én éppen a magyar versforma felélesztésének bátorságáért érzem Babits művei közt nagyon fontos állomásnak a *Második éneket*

Ezen a szekszárdi nyáron írta a *Julius, Augustus, Az életemet elhibáztam s A költő életének pusztájáról* című verseket. E versekben megtalálni vélem a modelt is, akiről Babits Mihály a *Második ének* királylányának ideges, gyöngéd és merész nőalakját rajzolhatta. Ez az alak nem Fogarásról jött, ott a *Sugár* pompázó, erotikus és pogány szépsége tartotta varázslatában, a királylány egy új varázsból született, egy furcsa, ideges és boldog nyáron, amikor – az ő elbeszéléséből tudom, – a Véletlenségek királya hosszú sétákra vezette őt egy tizenhét éves leánnyal, aki rokona is volt, s akivel már-már eljegyezték egymást.

Mint az ölyv két bus madárra,
vigyázatlan gyenge párra,
ugy jött ránk e szerelem,
mint a zápor a határra,
mint a nyári zivatar,
oly borusan és hamar.

De. Az életemet elhibáztam! – a boldogság ideges haragba s bánatba fül, s az *Augustus*, mikor a vonat Pestre indul vele, már nem tudja: enyém lesz-e, vagy már veszve, kedvesem? 1915-ben róla írja a baljósan híressé vált *Játszottam a kezével* című verset, s az *Emlékezést*, mikor a gyöngé és édes Királylány haláláról értesül. Tüdőbajban halt meg, s Babits Mihály 1920-ban írt novellájában, *Költészet és Valóságban* is megemlékezik róla, a *Mindennapi kislányról*, aki saját magát így nevezte szerényen a nagy költő csodálata előtt. Ezen az élményen kívül még egy nagy élmény várt e nyáron Babits Mihályra: hivatalos irat érkezik, mely szerint Fogarásról Újpestre

helyezték át tanárnak. Tehát vége a keserű száműzetésnek, a rettenetes hegyek alól utazhat a fény felé. Pest felé! a szépség és szabadság közelébe, az irodalom közelébe! A *Második éneket* viszi magával s a harmadik felvonás, a *Vihar* meg is jelenik a Nyugatban, az október 1-i számban. A kéziratos füzetben, a *Második ének* után a *Palotai est* következik, amit már 1912 tavaszán írt:

Végre falun ér az estem,
nincsen este Budapesten
s én az estét kedvelem.

Rákospalotán már saját könyvtára van, könyvespolcokat csináltat, rézágyat vesz, bőrfotel, saját lakás, saját bútor, otthon! S a csillogó gyönyörű Pest közel, és csábító, annyira, hogy csak félév múlva éri először otthonában az este. Ennyi az év története dióhéjban, az az év, melyben a *Második éneket* hordta és világra hozta.

Számomra ez a mesejáték olyan, mint egy varázskastély: minden szobájában más titok rejtőzik. Egyik szoba a szerelemé, másik a formai kísérlet alkimista műhelye, harmadik ritka szöglet: humor és satíra, a kor irodalmáról – és még mennyi-mennyi szoba van! Nagyon mélyen, a legbelsőbb, legtitkosabb szobákban ő maga rejtezkedik, de ráismerek, mert ez az arc utolsó percéig az ő igazi arca volt: az örökkön tépődő, vívódó megszálotté, aki életét teszi fel egy dalra, akit a csábító Elhivatottság szüntelen rettegésben tart, rettegésben és bizonytalanságban gyötri az Isten, hogy a szent Jelet egyszer csak megvonja tőle, s ő ittmarad tehetség nélkül, a dal gyötrelmes kötelességével, a bukás örökké kísértő rémével, s szégyentől való páni félelemben – a szégyen! a szégyen! Ez ő, legbelül, s változhatatlan, semmi siker és elismerés nem adhatott neki védelmet, s biztonságot, minden új sort szorongva írt le s aggódva leste hatását: nem rettenetesen rossz? s a legkésőbbi időig is, legnagyobb verseinek születésekor is, mint naiv és drukkoló kisdíák kérdezte aggodalomtól elsötétült szemekkel: nem vesztettem el a tehetségemet? Nem vár rám szégyen? Ez ő, legbelül, titkos rettegés és lebírhatalan félelem, – hogy a *Második ének* már nem fog sikerülni! Mert minden új vers csak kísérlet, s *újrakezdés*, a Teremtés folytonos újrakezdése, s a szegény vak gép sohasem tudja, vele van-e még a teremtő akarat? vagy csak üresen, s lélektelenül mozgatja billentyűit a rutin és kötelesség?

Két szégyen félelme ült rajta: a bukás szégyene, s – a meztelenségé. Szeméremből rejtezett mindig szorosabb formák ruháiba, de minden ruha

szűk volt és rövid, s minden forma mögül árulón kilátszott a meztelenül szégyenkező lélek.

Óh mért is akartam magamat dalolni?
nyelvem a dal súlyát emelni se birta,
mint néma a bárány az előtt, ki nyirja.

—

Életemen köd volt, – ez a köd most gyérül,
Lásd tág a kilátás a halál hegyérül.”

(*A második Ének*. Kézirat, illetve gépirat: 3–13.)¹

Kiadástörténet

A mesejáték első kiadására nem sokkal a szerző halála után, 1942-ben kerül sor, és a sajtó alá rendezés munkálatait maga az özvegy végzi. Ilyenformán a kiadás mindenekelőtt a dráma szövegének hű tolmácsolására törekszik. Írásképeinek eltérései – a helyesírási szabályok időközbeni változásaiból fakadóan – a hangzók jelölését, egyes szavak írásmódját, a központozást és – a nyomdai lehetőségeknek köszönhetően – a kiemelést érintik. A mesejáték későbbi kiadásai, apróbb eltérésektől eltekintve, lényegében véve az első kiadás szövege reprodukálásának tekinthetők.

1945-ben a Babits összkiadás részeként jelenik meg újra *A második Ének*. (BMÖM, *Összes versek. Írás és olvasás*. S. a. r., utószó (1124–1128.) és jegyz. Török Sophie; a *Hátrahagyott versek* előszavát írta Illyés Gyula (1129–1131). Bp., Franklin Kiadó, Franklin Nyomda, [1945], 599–682.)

Legközelebb a Szekszárdi Nyomda Vállalat Miniatűrkönyv-gyűjtők Klubja jelenteti meg a művet, a Nyugat 1942. évi kiadásának kicsinyített, változatlan utánnyomásaként, Babits Mihály születésének századik évfordulója alkalmából, ezer példányban. [A MÁSODIK ÉNEK. Bev. Török Sophie (3–13), utószó Töttös Gábor (105–109). Szekszárd, Szekszárdi Nyomda, 1983. 103, [9]. Könyvárusi forgalomba nem került.]

¹ L. még, kisebb módosításokkal: *A második ének*. Bevezetés. *Magyar Csillag*, 1942. ápr. 1., 4. 199–205; BMÖV [1945], 1132–1140; BMÖM [1946], I, 1132–1140; TÖRÖK 1983:158–178.

Négy esztendővel később, az újabb összkiadás alkalmából jelenteti meg a Szépirodalmi Könyvkiadó a mesedramát (in: *Babits Mihály novellái és színjátékai*. Szöveg gond. és jegyz. Beliáné Sándor Anna. [Ill. Borsos Miklós]. Bp., 1987. 517–603; Babits Mihály művei).

Végül 2000-ben, önálló kötetként és egy új könyvsorozat első darabjaként, Marosvásárhelyen adják ki Babits mesejátékát. [*A második ének*. Sorozatszerk. és utószó (99–100) Jánosházy György. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2000, 104; Könyvbarát sorozat, 1.] Az ez idáig utolsó kiadás sorozatszerkesztője az *Utószó*ban az első kiadás gondozójának, Török Sophie-nak azokat a gondolatait idézi, amelyek a mesejáték létrejöttéről emlékeznek meg. Jánosházy György álláspontját két rövid megállapításban foglalja össze. Az egyik Babits és a drámai műnem kapcsolatát érinti: „Hogy Babits írói alkatától mennyire idegen volt a dráma, a színpadi nyelv, azt Shakespeare *Viharának* fordításán mérhetjük fel leginkább. Az 1910-ben írt *Lao-dameia* sem igazi dráma, hanem az antik görög tragédia formájába öntött líra. És lényegét tekintve líra, meseköntösbe öltöztetett líra *A második ének* is.” A másik megállapítás, noha csupán „irodalmi dokumentumnak” nevezi Babits mesejátékát, ennek ellenére az ismételt megjelentetést jelentős eseménynek tekinti: „A költő titkos belső arcának lenyomataként is fontos irodalmi dokumentum ez a korai mű, stílusa, verselése Babits költői műhelyének ismeretlen oldalát tárja fel: Arany *Toldiját* idéző magyar alexandrinusai egyedülállóak a szerző életművében. De ami a legfontosabb: harmonikusan megszerkesztett, színekben, zenei hatásokban gazdag, sodró verselésű alkotás ez, kiválóan alkalmas arra, hogy első darabja legyen egy olyan sorozatnak, amelyben ismeretlen vagy elfelejtett, értékes magyar és világ-irodalmi műveket kíván az olvasó kezébe adni a kiadó.” 1911–1942–2000: a mesejáték megszületésének, első és utolsó kiadásának dátumai. Század-elő-századközép-századvég: a dráma alakulás- és fogadtatástörténete egy egész évszázadon ível át.

A mesedráma teljes terjedelmében tehát először, Török Sophie gondozásában és korábban idézett bevezető tanulmányával, 1942-ben, a Budapesti Könyvnapokon (1942. június 1–2–3.) válik hozzáférhetővé, a Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt. jóvoltából, Bernáth Aurélnak a fiatal párt és a királyt ábrázoló címlaprajzával, kétezer sorszámozott példányban. Fontos megemlíteni, hogy az első kiadás a dráma címét nyomtatott nagybetűkkel szerepelteti: A MÁSODIK ÉNEK. Ezáltal a korábbi kézírásos címmegjelölésekben még meglévő, egyetlen nagybetűs fogalom kiemelése – A második Ének. Mese négy részben.; A második Ének. Hadjárat a Semmibe. Két köl-

temény – eltűnik. (Ezzel magyarázható, hogy a kötetről készült ismertetésekben, kritikákban azután a mű címe a legkülönbözőbb alakváltozatokban – *A második ének*, *Második Ének*, *Második ének*, *A második Ének* – jelenik meg.)

Az új Babits-mű felfedezését már a hivatalos megjelenést közvetlenül megelőzően és azt követően is igen élénk sajtóvisszhang fogadja. A kiadás évében az alábbi ismertetések, illetve kritikák jelennek meg róla:

- sz.: *Újabb posthumus Babits-könyv*. Népszava, 1942. máj. 21., 113. 7.
 SZABÓ Zoltán: Kosztolányi és Babits. *Magyar Nemzet*, 1942. máj. 22. 9.
 [Névtelen]: Ezt olvastuk a könyvnap előtt. Babits Mihály: A második ének. *Független Magyarország*, 1942. máj. 26. 5.
 [VASS László] V. L.: Babits Mihály: A második ének. *Magyarország* (esti), 1942. jún. 24. 7.
 VÁROSI István: Babits Mihály: A második ének. Nyugat kiadása. *Magyar Kultúra*, 1942. júl. 5–20. 25–26.
 CSORBA Győző: A második ének. Babits Mihály mesedramája. (Nyugat kiadás 1942). *Sorsunk*, 1942. júl.–aug. 5. 407.
 SÖTÉR István: A második ének. *Magyar Csillag*, 1942. aug. 1. 104–107.; újraközölve: *Tisztuló tükrök*. Bp., 1966. 118–122.
 KOCZOGH Ákos: Babits Mihály: A második ének (Nyugat kiadás). *Magyar Út*, 1942. szept. 3. 6.
 ÖRLEY István: Babits Mihály Mesejátéka. *Tükör*, 1942. nov. 1. 474–475.; újraközölve: *A Flocsek bukása*. Bp., 1988. 300–302.
 VAJDA Endre: Babits Mihály: A második ének. (Nyugat kiadás). *Protestáns Szemle*, 1942/12. 377–378.

Az első híradás érdeme tehát a Népszaváé, 1942 májusában: „Rövid néhány hónappal Babits halála után már a második olyan kötet látott napvilágot, amelyet a költő életében nem akart, vagy legalábbis ebben a formájában nem akart a nyilvánosság elé bocsátani. Az új posthumus *Babits-könyv* egy négy részből álló verses mesedráma. *A második ének*, amelynek csak a harmadik felvonása jelent meg eddig a Nyugatban, később Babits összes versei közt. Hogy magát a teljes mesejátékot Babits miért nem akarta közrebocsátani – mert még nem érezte munkáját befejezettnek és ha esetleg így volt, akart-e még rajta valamikor javítani, vagy végkép letett-e róla –, azt ma már nem lehet megállapítani. Csak annyi tény, hogy Babits hátrahagyott írásai közül egészen véletlenül került elő ez a teljesen kész mesejáték,

amelyről senki – még felesége – sem tudott és amelynek csak harmadik felvonása volt ismeretes, mint fentebb említettük.

Mert *teljesen kész A második ének*, ha talán Babits nem is érezte annak. Persze, ki lenne a megmondhatója, hogy *a költő* mit hiányolt belőle, mit akart még elmondani, hogy maga is teljesnek érezze? *Az olvasó* azonban nem érez törést a mesejátékban, plasztikusan tárul eléje a balatoni kecskekörmökről szóló régi mese is és a régi mese mögött meghúzódó régi, de örökké érvényes igazság is, hogy a költő csak belső ösztönzésből dalolhat, de kényszeríteni rá semmilyen külső erő – sem a szerelem, sem a hatalom, sem a fenyegetés – nem tudja, legfeljebb olyan dalt csíholhat ki, amely a költőnek bukását, sőt elbukását, a kényszerítőnek pedig megszégyenülést hoz.

Az új Babits-könyv, amelyet a Nyugat adott ki, igazi nyeresége a Babits-irodalomnak.”

Egy nappal később a Magyar Nemzet közöl beharangozó írást a Budapesti Könyvnapok új kiadványairól. Szabó Zoltán Kosztolányi Dezső *Paccsirtája* és *Ábécé* című esszékötete mellett számol be Babits mesedramájáról: „Képzeld egy balatoni tájat, nem úgy, ahogy a levelezőlapok és az idegenforgalmi plakátok ábrázolják, hanem úgy, ahogy egy mesekönyv illusztrációjaként megjelennek. Tarajos habok, madarak a tó fölött, vigyorgó fák, Tihany szaggaott hegyvonala, előtte kékesszürkével festve egy valószínűtlen várkastély tizenkét bástyatoronnyal, 39 méter magas csipkés várfalakkal, lőrészekkel, tetején nagy teraszokkal, hol fekete és bíbor drapériákat lenget a balatoni szél. A vár alatt pásztorok, csöszök, falusi asszonyok, halászek, a várban sápadt királyleány, öreg király. Igen nagy távolságban élnek egymástól, de azért vagyunk meseországban, hogy ez a távolság egy ünnepi pillanatban leomoljon, a pásztor bemenjen a várba, fölmenjen a méteres márványlépcsőkön, megkerülje a vaskos oszlopokat, szétlebbenjenek előtte a fekete függönyök. Mint Mózes zsidói előtt a Vörös-tenger, kétfelé váljon útjában az udvaroncok hada s végül kinyíljon egy bíborfüggöny, mögüle előtűnjön a királyleány holtsápadt arca, a pásztor énekelni kezdjen, hogy megkapja vagy ő a királyleányt, vagy őt a halál. Ebben a környezetben játszódik *Babits* Mihály tündérszép mesejátéka, a költő játékos alkotása, melyet nem ítélt méltónak, hogy megjelentesse, éppen, mert *játék*. *A Második ének* cselekménye »Történik egy dalos lelkében, melyet az író Meseországnak nevez« – írta Babits egyik jegyzetében a kézirat első oldalára.

Meseország a költő lelkében fekszik, tehát Meseországnak és hősének legfőbb problémája, a *költészet* problémája. Babits játékos színi költeménye

is »műhelytanulmány«-féle, mint Kosztolányi jegyzetei: ilyesminek is nevezhetném: vallomás a költészet, az ének szerepéről mesejátékban elbeszélve. A mese valószínűtlen díszleteinek környezetében a sápadt királylány ágya előtt nyüzsgő alakok figuráiban egy elbűjtött ars poetica lappang. Ezt az ars poeticát persze nem lehetne józan szabályokba szedni, prózában kissé félszegek és túlzottak lennének az ilyen versben igaz mondatok: a művészet az élet kockázata, a legnagyobb kockázat, a sikerrel mindent megnyersz, vagy mindent elvesztesz. A költő, a *Második ének* költője is hasonló a mesék hőseihez, kik a próbákon vagy fejüket vesztik, vagy a királyleány kezét s még hozzá mellékesen a fele királyságot nyerik. Ekképp, mikor Babits Mihály e mesejátékot elmondja, tulajdonképpen *önmagáról* beszél, ha a könyv mondanivalója valamiféle ars poetica, műfaja a *lira*, a »soha-meg-nem-elégedés« lírája is, mint ez Babitshoz illik. Hogy csak most juthattunk a könyvhöz, azt is Babits soha-meg-nem-elégedésének köszönhetjük. Inkább azonban *Török* Sophienak és a Nyugatnak köszönhetjük azt, hogy hozzáférhetővé tették ezt a mesejátékba bujtatott vallomást az alkotás kínjáról és természetéről. Babitsnak talán egyetlen, helyenként »népies« műve ez, tündérien könnyed nyelven szólaltatja meg a Balaton szeleit, habjait, tücskeit, madarait, az aranyszörű kecskéket, a pásztorokat, a különféle művészeket és bűvészeket s a valóságból egy szebb valóságba, a mesébe visz. Az első rész virtuózan zenei szerkezete, a második rész mulatságos művészsereglete, ajkán Babits formai remekléseivel, a harmadik rész vihara és a negyedik rész kétségei és balsikerű »második ének«-e nem csekély örömet és gyönyörűséget szereznek az olvasónak. A könyv igen szép kiállításban jelent meg, külseje a *Hungária*-nyomda ízlését dicséri s a mesejátékot *Török* Sophie tapintatos, finom, csöndeshangú, fel-felvillanóan szép prologusa vezeti be. Bármily szép is azonban a könyv, Babits Mihály hátrahagyott művének, igazi megjelenési formája mégsem ez. A mesejáték háta mögött a tihanyi hegyek meredekjével és zöld bozótjaival, előtte a Balaton tükrével egy szabadtéri előadás keretében kapná meg azt a környezetet, mely talán leghathatósabban emelné ki szépségeinek könnyű villódzását és mondanivalóinak sejtelmes mélységét. Valamikor, talán, jobb időkben, sor kerül erre is.”

Még ugyanebben a hónapban a Független Magyarország néhány soros közleményben tudósítja olvasóit a kötet megjelenéséről: „Ezt a négy felvonásos mesedramát a nagy költő hagyatékából adta ki özvegye. A mű, melyet a Balaton tündéri levegője leng át, új oldaláról mutatja Babitsnak amúgyis ezer arculatú művészetét; friss népies hangon szólal meg benne a költő, már 1911-ben, tehát jóval az új népies divat kezdete előtt.”

Júniusban a Magyarország esti kiadása is rövid ismertetést szentel a megjelenésnek: „A daloskedvű pásztor a Balaton partján legelteti nyáját, míg egyszer a véletlen a királyi udvarba nem szólítja, ahol szép nótájával meggyógyítja a beteg királyleányt. A dal jutalma: egy egész királyság. Ezt a népmesemagot szökteti csírába, majd terebélyes lombozattá *Babits Mihály* poszthumusz könyve: *A második ének*. Csak a kiindulás népi, a táj, a szín, a hangulat, minden más a költő gazdag képzeletének a tulajdona. Az első énekkel királyságot szerezhetünk, de a másodikkal azt el is veszíthetjük. Amíg a dal szabadon szárnyalhat, önként: csupa gyönyörűség. Mihelyt kötelesség parancsolja: börtön és halál. »...ha kötelességtől ajakam megzendül, nem az ének tör ki, csak a lakat csendül.« *Babits Mihály* még 1911-ben a fogarasi tanárkodás évében írta ezt a négyfelvonásos mesedramát, amelyből az olvasó eddig csak a harmadik felvonást ismerhette. A többi szemérmesen rejtegette a költő, talán a visszhangot várta rá, hogy valamelyik színpadunk figyelmét is felkelti. (Talán majd most...) Közben állandóan javítgatott rajta s az egész mű várt az ultima manus-ra. Most özvegye, Török Sophie rendezte sajtó alá a Nyugat kiadásában. A mesedráma magyar tizenkettősökben van írva, a magyar ritmusú vers Arany János világát idézi. Mégis minden annyira a modern költő sajátja, az ifjúság áradó pazarságával, kemény és egészséges humorral, olykor metsző szatírával is, a lányos és gyermekes bájnak páratlanul gazdag és édes jeleneteivel, plasztikusan meglátott állat- és pásztorképek hasonlataival: mind-mind e kábító kincs az övé, a fiatal költőé, akinek bizzar filozófiáját már kezdi átszőni finom szálaival a halál.”

Júliusban a Magyar Kultúra hasábjain jelenik meg Városi Béla beszámolója: „A kérdések tömegét veti fel ez a posthumus kötet. A balatoni mondák foszlányaiból és a babitsi lélek sajátos mélységeiből születő mesedráma vajon miért nem került kiadásra a maga teljességében írója haláláig? Mi volt a művészi cél, amelynek jegyében egyáltalán létrejött? Micsoda jelentősége van a többé-kevésbé lezárt Babits-értékelés rendjében? stb. Mindezekre a kérdésekre Babits Mihály – ha nem is a legtárgyilagosabb, de mindenesetre legkegyeletesebb ismerője – Török Sophie iparkodik komoly választ adni a mű előszavában. E válaszok legtöbbször vegyék szemügyre az irodalomtörténészek, Babits különleges életének kutatói. Az élményt kereső olvasót csupán a mű tartalma és a költői cél érdeklik. Mesék, mágikus elemek és nem e világi tények szálaiból szőtt drámai költemények tartalmát az írásművek birodalmának otthonosai, a hivatott esztétikusok sem igen tudják prózai összeállításban érzékeltetni. A lényeg és a lényegét csillogtató

irracionális forma elválaszthatatlanok. Itt segítségünkre siet a költő, aki megkísérli a szinte lehetetlent, és hiteles mivoltát fölösleges volna tagadásba vennünk. Török Sophie gondja elsősorban erre a költői önleplezésre, vagy mondjuk: értelmi eligazításra terjed az előszóban. A balatoni kecskekörömese ismert mondanivalói csupán a költői vízió megjelenítését segítik elő. A gondolat érzékeltető eszközei csak, mert hiszen a dráma »történik egy dalos lelkében, melyet az író Meseországnak nevez«. A babitsi mű végső célja nem más, mint az elhivatottak alkotási láza mélyén érzékeltetni a kínlódás fullánkjait: Vajon az elhivatottság jegyében megelevenedő alkotást hasonló elhivatottsági igézzel követi-e a »második ének«, vagy megszűnik-e a gyötrelmesen szép varázs és marad csupán a rutin, a mesterségbeli ügyesség, a százalmas bukás? A mű közelebbi céljai közé tartozik a kor irodalmi jelenségeinek szellemes satírája (1911-ben íródott), egy régi szerelem soha nem múlt emlékének megörökítése, az aranyjánosi vers időtálló értékének meghirdetése abban az írói közösségben, amely idegesen tépte le magáról a nemzeti elkötelezettségnek külső jelvényeit. Nem könnyű olvasmány *A második ének*. Irodalmi tájékozatlanság és szofisztika korában élünk, könnyen megismétlődhetik vele kapcsolatban is Antimachus és Plato története. Babits Mihály azonban volt akkora tehetség, hogy ne napi irányzatok, hanem az örökkévalóság számára dolgozzék, és azért e mű sajátos babitsi vergődései, vigasztalan vallomásai ellenére is befejezett a jövődők számára. Ha önmagában nézve nem is ad abszolút és tökéletes választ a lélek csendben fakadó kérdései némelyikére, de jellegzetesen maradandó a babitsi alkotások sorában. Hogy a költő egyik szereplőjével magát a költőt idézzük: »A művészi érték nem függ a hatástól.«»

Csorba Győző írását a Sorsunk júliusi–augusztusi összevont száma közli: „Költészeti filozófia meseköntösben: így lehetne közelebbről megjelölni Babits Mihály négyrészes mesedramáját. Alapja a balatoni kecskekörömokről szóló közismert népmese. De ez az alap csak arra jó, hogy példázza, mivé válik a legjelentéktelenebb anyag is egy igazi művész kezében, arra jó, hogy legyen honnan mérni a lendület nagyszerű ívelését. Babits még 1911-ben írta, de csak a harmadik részét bocsátotta nyilvánosság elé, először a Nyugatban, később az *Összes versek* között. A másik hármat befejezetlennek, tökéletlennek tartotta és gondosan óvta az idegen szemektől. Túlságosan szigorú volt önmagához, mint mindig is, sőt ezúttal talán különösen. Mert az első résznek és a második rész felének kisebbszerű bágyadtsága, tompasága után fölragyognak a sorok, és egyforma fényességgel tündökölnék mindvégig.

1911-ben Babits pályája elején állott, abban az életkorban, amelyben az ember tele van idealizmussal, szépséggel, de melyben éppen a sok öröm reakciójaként »bajokat magának, hogy legyenek, képzel«. A program megvolt:

Dalos ne törődjön az egész világgal,
Sohase gondoljon, amíg él, egyébire,
Csupán csak a dalra, csupán csak a szépre.

Jól ismerte azonban a tiszta szépség szolgálóinak legnagyobb ellenségét is: a szenvedést, a könnyet, a gondot és a kötelességet. Az ő fiatalságának boldog idejében úgy tudták, hogy a költőnek teljes szabadság kell, hogy dalolhasson: szabadság önmagától és a világtól. Ez is, amaz is megbénítja a nyelvet. Egy urat ismerhet el csupán maga fölött: a szépséget. Ennek a szolgálata szárnyat ad neki ahelyett, hogy lenyűgözné.

Most, amikor nehéz életére és rettenetes halálára már a vastagodó időből nézünk vissza, különös értelmet kapnak ezek a gondolatok. Be kellett látnia Jónás prófétával: »ki nem akar szenvedni, kétszer szenved«. A szava kesernyessé vált, sorai meztelenekké, vonaglókká, s meghazudtolva ifjúkori önmagát dalolt még akkor is, amikor már nem merte magát igazi költőnek nevezni, – akár Kosztolányi – hiszen: »És ha ma daloltam, bírok-e majd holnap?«

A költészetfilozófiának egyik fontos problémája a költőnek és az olvasó közönségnek a viszonya. Ezt szinte végleges fogalmazásban adja:

Megmondom a titkát, édesem a dalnak:
Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.
Mindenik embernek a lelkében dal van
És a saját lelkét hallja minden dalban
És akinek szép a lelkében az ének,
Az hallja a mások énekét is szépnek.

Benne van minden rokonszenvnek és ellenszenvnek, értésnek és nem értésnek, műélvezetnek és közönynek a magyarázata.

Babitsnak ebben a művében is nagy segítője a nyelv. Mindenhol művészi, olykor szinte bűvészi (Don Guriga monológia). Egyébként gyakran emlékeztet Arany Jánosra higgadt szemléletessége, nagy szókincse, erős plaszticitása által.”

Sötér István részletes elemzését a Magyar Csillag ugyancsak augusztus-

ban adja közre: „Első olvasásra a *Csongor és Tündét* juttatja eszünkbe ez a mesejáték, mely éppoly kevésbé »mese« és »játék«, mint Vörösmarty műve: sőt, talán még kevésbé az! Babits Mihály költői és emberi arcképehez kevés posztumusz írás szolgáltathat olyan értékes jegyeket, mint ez a balatoni »rege«, melynek naiv, tündéri látványossága a legkeserűbb vívódások és kétségek jelképét rejti. Miért nem akarta Babits, hogy e műve megjelenjék? – kérdezzük eltűnődve, s tüstént meg is adhatjuk a feleletet, ha arra gondolunk, hogy e sokat szenvedett lélek, ki egyforma alázattal fogadta test és szellem kínját, visszariadhatott a legégetőbbtől, a leghalálósabbtól. Az ember fájdalmait és félelmeit nem kellett rejtegetnie: az alkotó kétségeiről azonban nem mert szólni, vagy legalábbis megbánta, ha elárult róluk valamit. Talán ez a magyarázata, hogy még az élettársnak is a költő haláláig kellett várnia, amíg megtudhatta – amit az emberről már amúgy is tudott. A *Második Ének* nem ok nélkül maradt ismeretlen: vannak félelmek, melyeket nem szabad hírül adnunk, az »elkiáltott szónak« rontó hatalma is van: elkiáltóján teljesedik be! Ma már nem foghat rajta az átok, nem lehet már néma, mint a bárány, »az előtt, ki nyírja«: a költészet, mely a sírból szól, elapadhatatlan immár, a halott pásztor mindörökre az Első Éneket énekli. Csak az a költő nem némulhat el soha, aki meghalt! S ezért szembe merünk már nézni a *Második Ének* félelmével: a némaság, a meddőség rettegésével.

Ez a mesejáték voltaképp magának a költészetnek legbensőbb drámája. Oly súlyos és komor dráma, hogy szinte összeroppantja a balatoni rege könnyű vázát. A költő megszállottsága, az ének misztikus hatalma jobban megférne valamilyen mitológiai keretben: a tihanyi visszhang mondája túlságosan idilli és édeskés – a démoni tűzben felperzselődnek e rétek virágai. De talán épp az a csodálatos, ahogyan Babits a szelíd Garay-verset s a naiv tündérmesét a Költészet sorsának jelképévé tudja emelni. Démoni jelképpé, s mily misztikus értelmű drámává! Azt a Babitsot látjuk itt viszont, aki néha a legszerényebb képeket, a leghétköznapiabb metaforákat keltette csodálatos, új életre. Sejtettük-e valaha, hogy az ének, a költészet gyógyító és rontó varázsáról is szólhat e történet? Észrevettük-e, hogy a balatoni regében a költő sorsa rejlik, üdvözülése, halála és az átok, mely ugyanúgy kísér minden igaz éneket, mint az áldás? Babits mesejátéknak nevezi művét – súlyosabb, talányosabb történetet keveset öltöztettek még mese köntösébe. S ezen a köntösön magyaros sujtás is van, az örök költészet megszemélyesítője báránybőr kucsmát visel fején. Pedig az arany-szőrű kecskék ugyanígy legelhetnének az Olümposz szikláin, s a Balaton

lehetne akár a Földközi-tenger is. Annál merészebb a művész feladata, aki az orfeuszi tragédia körül meg akarja őrizni mese és táj hangulatát: ha a *Laodameia* párját akarja megírni Babits, feladata bizonyára könnyebb lesz, és talán hálásabb is. A görög hitrege valószínűleg ugyanolyan módon telt meg örökérvényű jelentéssel, mint ez a kis monda, melyből első hallásra a Balaton biedermeier-képe bontakozik elő: préházakat látunk és víg szüretelőket, az érzelmes táblabíróidill elmaradhatatlan tartozékait. Ez a szerény porcelánfestmény szemünk láttára alakul át tragikus tájjá, a mesejáték szereplői egyik felvonásról a másikra démoni külsőt öltenek: a Pásztorból Orfeusz lesz, az Öreg Királyból pedig átkot dörgő Zeusz. Mégis, a mű legalább oly mértékben marad bábjáték, mint tragédia: a koturnus ugyanolyan jól illenék a szereplők talpa alá, mint a báb-színház emelvénye. De az opera színpada is! Esményi szövegkönyv rejlik a *Második Énekben* – formájának zeneiségét a hangszerek s az ének sem tudnák háttérbe szorítani: mily hálás feladat lenne zeneszerző részére például a vihar-jelenet!

A mű fokozatosan nő ki a meséből: az első rész még tiszta tündérvjáték, babitsi rímek szivárványával homlokán; a verssorok zenéje a balatoni táj szelíd szépségét, összhangját idézi elénk – némelyik párbeszéd visszacsendülő rímeiben már szinte a tihanyi echót halljuk. Török Sophie úgy véli, Szekszárdon kezdte írni Babits a *Második Ének*et: kétségtelen, hogy ez a rész csak a Dunántúlon íródhatott. A tündérvjátéknak azonban nem csupán lírai színei vannak: elvászthatatlan tőle a groteszkség, a bábjáték groteszksége: a királylányt szórakoztató csepűrágók zsvijából az irodalmi élet szatírja bontakozik ki – ez a jelenet egyébként már közelebb visz bennünket a mű rejtett értelméhez: az Első Ének ellenzékének seregszemléjét láthatjuk. Mihelyt színre lép a bakó, elkezdődik a jelképes dráma, a Költészet drámája, mely ugyanolyan mértékben lesz hitvallás egy művészet eszményei mellett – mint vallomás a költő viaskodásairól, félelmeiről. Az igazi költő a halál kockázatát is vállalja – vagy akármilyen kockázatot. Hisz kockázat nélkül műve nem is művészet talán.

Dalra teszi éltét minden igaz dallos
s ha dalolni gyenge, jókor jön a pallos.

De mit ér a költő, ha elnyeri is a királyság felét s a szerelem teljességét? A pásztor eladta dalát, még ha szerelemből is: a dal most már csak kényszerből születhetik, kényszerből és kötelességből.

Tudod, mért dalolok? mert kötelességem!
 És tudod-e, mi a kötelesség? Börtön,
 börtön, amely fogva tart idegen földön,
 falait a foglyok éltükön át túrják,
 s hálnak a homályban; soha ki nem fúrják,
 és magas a börtön: de nincsen tetője,
 föléje repülhet, messze – ha nem gyáva.

Hányszor érezhette vajon Babits e börtön szorítását, hányszor a némaság fenyegetését? Tévednénk azonban, ha e jelképben, a hét lakattal lezárt százjú lélek képében a l'art pour l'art tanának vállalását akarnók látni! Az ifjú király, aki húzódzik a *Második Énektől*, valójában attól fél, hogy a csoda csak egyszer teljesezhetnek be. Minden ihlet: csoda – és melyik költő nem félt e csoda, e soha eléggé ki nem érdemelhető kegyelem elapadásától?

Kötelesség nékem hét lakat a szájra,
 mely a fogoly lelket elapadni zárja,
 s ha kötelességtől ajakam megzendül,
 nem az ének tör ki, csak a lakat csendül.

A csoda legnagyobb tagadása a kényszer, a kötelesség – a világ csodát vár és újabb varázslatot –, a csodából született dal így válik kényszerre és kötelességgé. Az Ifjú Király tudja, hogy elvesztett szabadságáért a szerelmi boldogság s a hatalom sem lehet elég nagy ár. De ugyanígy tudja a költő, hogy a világot úgy veszíti el legkönnyebben, ha megnyeri – ha művének varázslata új varázslat szomját éleszti fel az emberekben. Ez a Költő tragédiája, s elsősorban az olyan költőé, aminő Babits. Mert a jelkép itt egyre inkább veszít egyetemes voltából, egyre inkább vallomássá válik, Babits költészetének drámájává. S éppen ezért fontos számunkra a mű, épp ezért reméljük tőle ama titkok egyikének megfejtését, melyek a költő halála után kétszerte izgatóak számunkra. A mesejáték elé írt előszavában Török Sophie arra céloz, hogy Babits talán a *Laodameiát* tekintette Első Éneknek, s »megpróbálta, vajon sikerülne-e a második is?« Ez a magyarázat aligha kielégítő: a *Második Ének* jelképe sokkal szélesebb érvényű, sokkal messzebbre mutat: ihlet és meddőség küzdelme testesül meg ebben a mesejátékban, s ha most tudjuk már, mily aggódón várhatta Babits, vajon megújul-e a csoda, megismétlődik-e az ihlet boldog állapota, más szemmel fogjuk olvasni némelyik költeményét – különösen a fiataalkoriakat –, melyeknek feszültségét,

felcsigázottságát néha talán mesterségesnek, idegennek érezhattuk. E versszakok mögött fel fogjuk fedezni a fájdalmat és félelmet, mely a *Második Ének* legszebb sorait szülte – a fájdalmat, hogy a lakat oly csúfán zörög az ajkon, s a félelmet, hogy sohasem fog felpattanni. Ott, ahol legjátékosabban a rímek (mily kényszeredett, mily szívbe hasító játékosággal!) ott, ahol legszínesebbek a képek: biztosan sejthetjük, hogy az Ifjú Király félelme, nyugalansága lappang mögöttük. Babits formakeresése, csillapíthatatlan vágya, hogy új és ismét új fészkekben keressen meleget ihletének, bizonyosan ugyanennek a nyugalanságnak szülötte. Mintha már életében beteljesedett volna rajta az Öreg Király átká:

Húnyja a hab testét, ne aludjon nyugton,
Lelke pedig minden zivatarban zúgjon.

Vajon miféle eredendő bűnért kell mindörökre vezekelnie a költőnek? Amit Babits elárult nekünk a *Második Ének*ben, azt Török Sophie világosabb szavakkal is megmondja, s biztos ösztönnel vezet el bennünket Babits művének alap gondolatához. Az ő arca néz rá a jelkép mögül: »az örökkön tépődő, vívódó megszállotté, aki életét teszi fel egy dalra, akit a csábító Elhivatottság szüntelen rettegésben tart, rettegésben és bizonytalanságban gyötri az Isten, hogy a szent Jelet egyszer csak megvonja tőle, s ő ittmarad tehetség nélkül, a dal gyötrelmes köteletségével, a bukás örökké kísértő rémével, s szégyentől való páni félelemben – a szégyen! a szégyen! Ez ő, legbelül, s változhatatlan, semmi siker és elismerés nem adhatott neki védelmet, s biztonságot, minden új sort szorongva írt le s aggódva leste hatását: nem rettenetesen rossz? s a legkésőbbi időkig is, legnagyobb verseinek születésekor is, mint naiv és drukkoló kisdíák kérdezte aggodalomtól elsötétült szemekkel: nem vesztettem el a tehetségemet?«

Ez rejlik hát e »mesejáték« balatoni hangulata mögött, ez a *Második Ének* jelképének értelme! S ezeknél a szavaknál élesebben nem is lehetne megvilágítani a művet. Ugyanúgy örülhetünk nekik, mint magának a kiadásnak, mely nem csupán nagy alkotással ajándékozott meg bennünket, hanem új úttal is, hogy közelebb juthassunk általa a Költészet és a Költő titkához.”

Az egyetlen elmarasztaló kritikát Koczogh Ákos írja, s a Magyar Út ez év szeptemberében teszi közzé: „A mesejátékban vagy mesedramában nem egy magyar író talált már magára – istenek és emberek fiai óriásnak születnek. Melyik népnek van még egy *Csongor és Tündéje*, egy *Háry Jánosa*,

egy *Énekes madara*? Vörösmartynak csak egy-két verse mérhető a *Csongorhoz*; ki tud a Háry szerzőjéről, Pauliniról? pedig rég elfelejtett karcai sem utolsók; színpadi értékét Tamási is alighanem a mesének köszönheti. Berczeli A. Károly *Fekete Mária*ja is több emléket hagyott, mint egyéb munkái. Van-e ennek magyarázata? Egyelőre csak ez: aki íróink közül a mesejáték vagy mesedráma gondolatával foglalkozott, többé-kevésbé lelke mélyén dédelgette a népmesét, vagy legalábbis áhitattal és szeretettel közeledett a nép felé. A mesejáték nagy szabadságot ad a jelképnek. Abban a pillanatban, hogy ők ezt a szabadságot megneszelték, megfogamzott a mű. Minden ilyen mesejáték vallomás arról a találkozásról, melynek egyik fókusza a nép, másik a költő. Minél inkább kitárta magát az alkotó a nép előtt, minél alázatosabb s befogadóbb lélekkel közeledett feléje, annál inkább magán hordja a mű a maradandó bélyegét.

Babits Mihály őszintén bevallotta, amikor a *Puszták népéről* írt, hogy úgy állt a nép előtt, mintha majomketrec előtt állna, értetlenül, idegenül. De ugyanez a távolság választotta el Erdélyitől, Tamásitól is, költészetük mélyére nem látott be. Európai látóköre túlságosan messzi volt ahhoz, hogy a magyarságot is megláthassa belőle. Bizonyára érezte és tudta, hogy a távolság áthidalhatatlan számára, nem erőltette a közeledést. A *Második Ének* Babits egyetlen lényeges népies kísérlete. Mindegy tehát, hogy mint *vélekedett* a népről, mert ez a mű bizonyíték arra, hogy valójában mit *jelentett* számára, mese formájában, a nép. Az Egyszeri királyfi példája vezette-e arra, hogy a népi témát, a balatoni regét a kecskekörmökről válassza keretül mondanivalóihoz, nem tudhatjuk. Érdekes azonban, hogy ezt az egészen szubjektív vallomását, s a költészetről képzett gondolatait, éppen népi s abból is sablonos keretbe foglalta.

Az első felvonásban a dalos pásztor »aranyszörű kecskéket őriz Tihany fokán« – írja darabjáról 1911-ben, a Nyugatban, míg a király meghallja bűvös énekét és elhívja őt a beteg királylányhoz, hogy dalával felvidítsa. Ez ama véletlenség, mely minden dalos életében egyszer előfordul. A második felvonás azt adja elő, hogyan gyógyítja meg a pásztor dalával a beteg királylányt, de elveszti szabadságát s a dal most már kényszeredett kötelességből születik. Megoldás nincs, mindketten a halálba menekülnek. Ennyi a mesedráma meséje. Mondanunk sem kell, hogy nem a mese a lényeges, hiszen az egész nem egyéb: mesébe foglalt, mély, benső lírából faragott babitsi esztétikánál. Mese – líra – bölcsélet. Bizonyára tudta Babits, hogy darabjában milyen sok az ellentétes elem, azért nem akarta több átdolgozás ellenére sem, hogy a közönség elé kerüljön.

Meséje saját jellemzése szerint is sablonos, a szólamok nemkülönben: Pista öcsém, hejhó! ördög egye májad; Lenn késik az aljban; Csípijen meg a kánya; De nem addig, öcskös, ne beszélj így héka; Fel is út, le is út, kiadja a béred; Esz a fene téged; Egy kerékkal több van, vagy kevesebb es-még; Hogy ityeg a fityeg; stb. Versformája egyszerű tizenkettős, rímélése páros, egyik sem kíván különösebb elmélyedést a magyar formában. De, éppen mert olyan egyszerű, sokkal nehezebb bánni vele. A képek, hasonlatok, rímek ugyancsak sablonosak, gyakran erőltetettek. Nem egy Babits-verset tesz tönkre az erőltetettség; *A Második Éneket* sokszor önképzőköri nivóra süllyeszti az eredménytelen formai spekuláció. Babits esztétikai műveltsége másnak aligha bocsátotta volna meg az ilyen nyögve érett rímeket:

Láttalak a légben: ragadt a monoplán
S szirteken és tóban várt a halál duplán.

Vagy: De hogy érjen égis zsinegen a sólyom?
Most már a szerelem a szívemen ólom.

Vagy: Fenn szólnak a tücskök, lenn szólnak a békák
S borulnak a földre aranyszögű vékák.

A vékák és békák nem a rímek végtelenben lévő találkahelyéről sodródtak egymás mellé. Az erőszak a kép hamis voltából következett, hiszen a véka feneke nincs kiverve szeggel, csak a pereme, s így nemigen lehet az égbolthoz hasonlítani. Kezdő fordító sem engedhet meg magának ilyen szerkesztést:

Úgy gurul az égen, mint két csodalapda,
amellyel a Nyugat s a Kelet lapdázik.

Vagy: Annyi a lelkemnek, mint aki van halva.

Megtiporhatjuk-e nyelvünket ilyen rímek kedvéért:

... Láttalak a harcban:
keveseddel ezret vágtaal úgy-e arcban?

Vagy: De ha arany nyájad vidíteni hibázik...

Vagy: Azért, ha a lelkem eltörik is kettő:
 jól van a világnak nem maradok meddő
 fájni dalom vérét kiadom: hadd színnék,
 a halovány lelkek éledni hadd innék,
 mint valami Krisztus, leszek életbánya,
 szívemet vájom; mint nádas pelikánja.

A műfordítás gyakorta kényszerítette Babitsot, hogy nyelvünket megtépázza, de a *Második Ének*ben nem volt előírás, kedvére bánhatott vele. Jellemző, hogy kedve vagy pusztá artisztikumban élte ki magát, vagy ellaposodott.

A *Második Ének* érdekes dokumentumokat adhat Babits belső fejlődéséhez, *de egyetemes irodalmi jelentősége nincs*. Nincs, mert az az alkotás, amelyik, ha csak egyetlenegy mondatában is, erőszakot tesz a magyar nyelven, nem tarthat számot arra, hogy magyarnak s műnek neveztesse. Olyan elemi feltétel ez, amelyből minden egyéb következik. Sőtér István szépen s gondosan kifejtette a *Második Ének* jelképi értelmét, azt, hogy Babits mennyire legbenső problémáit vetítette ki belé. De mehetünk-e elemzésünkkel oly messzire, amikor már az alapon hiba van? A nyelv, rím maga is a jelkép tagja s az egész csorba, ha már az alapon, a részekben hibázik.

A Második Ének nem lett magyar mesedráma, mert Babits Mihálynak mindaz, ami magyar, nem jelentett többet bizarr ötletnél. Gessner idilljei is antikabbak ennek magyar voltánál. Amennyire nem tud benne eszme és indulat összebarátkozni, úgy hull részekre a népies keretbe ültetett filozófikum is. Összefogó szándékát csak a monológokból lehet kikövetkeztetni, az sem a mesében nincs meg jelképesen (nem is lehet, hiszen már a nyelvben sem volt meg), de dráma sem alakul belőle. Sem a jelképrendszerben, sem a tetterendszerben nem történik semmi, csak magyarázatát kapjuk a történetendőknek. Miért lett mégis mesedráma belőle? Babitsnak mondanivalója volt a költészetről, s hozzájárult ehhez a maga írói sorsa. Az elméleti mondanivalóhoz s a szubjektív lírához a dunántúli táj keretét is kínálta. A részekbe remek ötletek szorultak, s az egészbe: önmagának szomorú sorsproblémája. *A spontán alkotó ihlet azonban hiányzott*, az egymással ellentétes elemeket a mesterkés nem tudta összekovácsolni. Primitív helyett kezdetleges, mese helyett esztétikai ötleteket, vagy közhelyeket szór, a dráma epikába oldódott fel.

Ezerkilencszáztizennyegy táján írta a *Második Éneket*. Ha még akkor akad egy őszinte barátja, aki helyes irányba biztatja, talán egyik legkiválóbb esztétikus professzorunk vált volna belőle. Így belehajszolta magát abba a sze-

repbe, melyből éppúgy nem mutatkozott kiút, mint a *Második Ének* fiatal királyi párjának. *Babits nem arra volt hivatva, amit vállalt.* Vívódott, gyöt-rődött, ahelyett hogy döntött volna. Aki erőszakot követ el életén, annak munkáján is megérzik, hogy nem a felszabadult teremítő öröme csókolta életre, hanem a kényszer, kötelesség erőszaka, éppen úgy, mint a pásztorból lett fiatal király dalát. Alig van Babitsnak műve, melyből ki ne ütköznék az erőszak, a mesterkéeltség terméketlen csírája. Ez alól a *Második Ének* éppen nem kivétel. Nem azért hibáztatjuk, mert népivel kísérletezett és ez nem sikerült neki, hanem mert: önmaga mértékének sem felelt meg. Nem, mert a felemást, a tökéletlent, az erőszakoltat elsősorban ő vetette meg. Tartozunk vele, hogy szigorú mértékét tiszteletben tartsuk.”

Örley István ismertetése a Tükör novemberi számában lát napvilágot: „Megindultan s különös borzongással olvashatjuk *A második ének* hímes és ékköves magyar alexandrinusait, melyekről Török Sophie tiszta ítélettel állapítja meg előszavában, hogy e pillanatban talán egy »kinőtt ruha« díszinek tűnhetnek, de nem sok idő múlva egyszerűen »ifjúkori mű« lesz belőlük: szerves részévé válnak a költő pályájának, rangot és jelentőséget kapnak. Valóban bűn lett volna, még a költő akaratához ragaszkodva is, e becses és sajátos szépségű művet megsemmisíteni, mely érzésünk szerint kevésbé a kegyetlen Tökély szigorú ítéletének köszönhetne mostoha sorsát, inkább a szerencsétlen körülményeknek, a költő megváltozott alapérzésének a háborús években – amiről a tervezett kiadás elé 1919-ben írt szavak elég beszédesen vallanak. *A második ének*, ha visszahelyezzük a maga idejébe, méltó és nemes gyümölcse a fiatal Babits költészetének, annak jellemző színeit és fényeit káprázva szórja, dús kincsesháza az ifjú költő duzzadó pompájának és szikrázó hevének. S ha ma »kinőtt ruhának« tetszhetik, hasonló látszat boríthatja a költő egykor vakítóan tündöklő pályakezdő verseit: a változott kor súlyos árnyéka fekszik rajtuk, s magának a költőnek, valaha a szépség hópalástos lovagjának, a múltó évek szelében mind komorabbá sötétülő prófétai köntöse.

De eszméljünk csak rá e kísértetiesen felbukkanó kötet nyomán a veszteségre is, amint a költő is épp elég gyakran siratta hajdani dús pincéinek beomlását. Micsoda mámor, izzás, gazdagság csap ki e váratlan, az idő mély vizéből kiemelkedő kincses hajóból! S minő szép pillanatban ácsolhatták a gerendáit, minő gyönyörű vágyból, hitből, szorongásból! A mindenható szépség szívárányhidja lebeg felette, ennek Írisz pompájú, szemet lelket csordultig eltöltő varázsa, melyet a költő – a mesejáték aranyászóru nyájakat tápláló dalos pásztor – csücskénél fogva rángatna le az egyedül érdemes-

nek vélt magasból, a költészet egéből. A vízió, a fogarasi lélekfagyasztó magányban a szavaknak ezt a csakugyan »aranyszőrű nyáját« papírra terelő költő képe, mécsesében a szirén hangú és alabástrom testű szellemekkel, szívében az egyetlen iszonyú szorítással a szálló és zengő dal után – valóban egy kor legszebb látványa. Mily önfeledt, boldog, kamaszos játék – sóhajthatnánk fel a mesedráma élet és halál ízeit könnyű kézzel, s mégis oly vak megszállottsággal keverő verssorai olvastán. Igazunk lenne-e? Vajon a költő a zord ítéletmondó páncéljában, aki valaha oly bódult szépségű mesét szőhetett, aminő *A második ének*...

De ha meztelenre vetkőztetjük is a mesedramát: a benne poklos tűzben égő mag – ismét Török Sophie előszavára hivatkozunk – mindvégig bent égett a költőben; s minden igaz művészen csitíthatatlan izzik. S ha meg a részletekre tekintünk – mily csodálatos erőben duzzadnak ki a fiatal költő izmai abból a talán túlságosan selymes-bársonyos köntösből, melybe a kor s a saját életkora egyképp öltöztette. Csakugyan »varázskastély« a mű, néhány olyan meglepetéssel, aminővel az ifjú és érett Babits költészete együtt is nagy ritkán szolgált – gondoljunk csak a második felvonás elbűvölően szellemes maszkabáljára, melyben sorra vonulnak föl a kor művész-bűvész szellemei, kacagtató álarcukban. S a túlfűtött, túlon túl szikrázó versekben mennyi érett, fájdalmas, időálló bölcsesség, vérző, szomorú, koraérett tudás – s az egész műben milyen varázssos, ódon-új átszellemesítése a tudatosan választott »népies« formának! A költő megható, félszeg szerénységgel, a mű harmadik felvonásának megjelenése idején jelezte, hogy mesedramájának esetleges színpadi előadására is gondolt. Különös előadás lenne, szellemjárás – de nagyon értő rendező kezében, s oly színészek ajkán megszólaltatva, akik egy ma sajátosan avultnak tűnő közelmúlt igaz szívdobogását még érzik, s a költő örök szívdobogását még inkább! Nem tartanám elképzelhetetlennek, hogy *A második ének* valaha színpadon is méltón megjelenhessék.”

A kritikák sorát decemberben Vajda Endrének a Protestáns Szemlében megjelent írása zárja: „Babits Mihály élete küldetésének tekintette a szót, a dalt, azzal a gazdag értelemmel, mellyel jelképeket kereső szelleme a fogalmakat megtöltötte. És mint a kifejezésnek nagy szerelmese, tudta, hogy a szavak útján nincs megállás, és minél tovább halad valaki előre, annál messzebbre tolódik ki a tökéletesség határa. És amikor a hangok már a laikus szemek számára a leghibátlanabbul csengettek, akkor a költőnek még mindig azt súgták: »Egy szó előtt járunk«, és figyelmeztették: »De várj, ki jó utánunk.«

Hátrahagyott műveiből most került a nyilvánosság elé mesejátéka, *A második Ének*, melynek eddig csupán egy felvonását ismertük verseinek korábbi gyűjteményéből. Nem fiatalkori műről van szó, melyet az utókor rendszerint a függelékbe utal, hiszen amikor keletkezett, szerzője már a forma bűvös kulcsának birtokában levő mestere volt. Sőt éppen a benne levő mélygyökerű és a költő lelkét valószínűleg szüntelen sebként égető probléma zárta el előle mindaddig a nyilvánosságot.

A Második Ének alapötletét, mint ismeretes, Garay verse adta, a tihanyi visszhangról, ez a kissé ovidiusi ízű magyar rege. Bűn és bűnhődésnek mesebe szívárgó és panteisztikusan megbékélt története helyett Babits Mihály démoni mozdulattal az emberi lélekbe ülteti mondanivalóját, s a fátylas meseködök helyett élesen megvilágított problémák öltik magukra testként a mese rekvizitumait, – természetesen még mindig hagyva annyi homályt, amennyi nélkül költői jelképet lehetetlen elképzelni.

Babits Mihály darabjának és minden szimbolikus alkotásnak alapvető mesterségbeli fogása az az egész durván úgy fogalmazható tény, hogy minden hasonlat sántít. Mert hiszen ha a hasonlat tökéletes lenne, akkor már feladná önálló létét és egybeesne a hasonlítóval. Két szubsztanciája révén különböző tárgy alkatrészeinek hullámzó egymáshozközelítése, majd ismét hirtelen ellebbenő távolodása adja meg a költői játék izgalmát. Meg lehet-e vajon fejteni a *Második Ének* igazi értelmét: mennyiben öncélú és mennyiben költészeti kulcsmunka? Babits önmagát adta-e benne, vagy pedig általános tételeket kívánt leszögezni, egyetemesnek tartotta-e a problémát vagy csak egyszeri megoldásnak?

Versei ezek fölött a kérdések fölött lebegnek. De a mű felel önmagáért. Arról van benne szó, hogy az öreg királynak lánya álmatag unalomban hervad és senki sem tudja meggyógyítani. A király végre megúnja a sok kísérletezést és kiköti, hogy a kísérletező, akinek a lányt nem sikerül felvidíteni, ezentúl halállal lakol. Ebbe az existenciális alternatívába beleugrik a merengő ifjú pásztor. Dala felébreszti a leány szunnyadó lelkét, el is nyeri jutalmul vele együtt a fele királyságot. De ugyanakkor elveszti kedvét és bátorságát a dalhoz, pedig most már az egész világ szeretne annak áldásaiban részesülni. Országos bonyodalmak is keletkeznek, úgyhogy az ifjú király minden kínzó előérzete ellenére is megkísérli a dalt. A kudarc után megszegyenítve menekül feleségével a Balaton hullámaiba csónakán. Az apa megátkozza a pásztort, nyájastól, mire a nyáj – a kecskekörmök mondjának megfelelően – a Balatonba rohan.

A történet önmagáért beszél. Benne van a magyar élet egy darabja, a pat-

riarkális regekirályságtól egészen a merész, bár nem egyedülálló trükkal modernizált palotáig, melynek termeiben, a beteg királylány előtt egymás után vonulnak fel a különböző irodalmi és filozófiai irányok jelképes hívei. De ott van két vergődő emberi lélek is, a pásztor és a királyleány, akik szerelmük komor szépségét a viharban élik legigazabban, és a királyi apa, aki szeme előtt látja, mint születik meg a mese a földi tragédiából, s mint lesz belőle szakállengető bábú s fájó emberi szív mégis, Meseország határán.

Gondolati tartalma túlmutat az egyéni lélek válságain. Valószínűleg része van a Rimbaud-i lélek egyetemes nihilizmusában is, mely választva élet és művészet között, az utóbbi mellett dönt. Mert a költők vetélkedésének formaproblémái helyett az ifjú pásztor éppen azzal győz, hogy kikacagja a betűhöz és mesterséghez ragadt alkotók játszadozásait és az életet hozza dalában. Később döbbenve marcangolja magát, hogy a királylány szunnyadó lelkét ezzel felébresztette az álom nyugodt boldogságából s hozta helyette az ébrenlét dűltségét.

De vajon aki megkapta az életet a dal árán, kaphat-e többet a dallal? Van ebben a gondolatban a művészetbölcseleti pesszimizmus mellett némi szecessziós extázis is, a szüntelen feszültség kultusza, mely azonban a következő pillanatban áthajlik a halálösztön felé. Mert amikor a dalban megérezte az élet roppant kékjét, tudta, hogy meg van mérgezve a dal, mert benne van a halál. *A Második Ének* nem is a kudarcé, amit az emberek látnak, hanem a halálé, amiről csak a szerelmesek tudnak, akik kimenekültek a viharos Balatonra.

Maga a költemény, mint említettük, egyáltalán nem fiatalkori alkotás. Babits teljes fegyverzetben mutatkozik meg benne. Messze megelőzve a mai népieseket, pásztorai azon a tömény, közmondásokkal fűszerezett nyelven beszélnek, mint Arany *Toldijának* első részében, főhősei olyan bűvös erővel pergetik a szavak kockáját, mint a nagy költemények Babitsa. De nemcsak szép verseket illesztett egymás mellé, igazi drámát írt.”

A második Ének a pódiumon

Az első kiadás kapcsán több kritikus által is megfogalmazott óhajtás, mely a darab balatoni környezetben történő színpadra állítását igényelte, csak két évtized múltán teljesülhet. A Balatonfüredi Színházi Napok keretében, a budapesti Irodalmi Színpad vendégjátékaként, Szendrő Ferenc oratóriumszínpadi rendezésében, 1964 nyarán kerül sor Babits drámájának ősbemutatójára.

Az előadásról az alábbi színikritikák jelentek meg:

HONTI Katalin: Babits-ösbemutató Balatonfüreden. *Élet és Irodalom*, 1964. júl. 11. 8.

[NAGY Magda] Nagy: „Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.” Babits ösbemutató Balatonfüreden. *Film, színház, muzsika*, 1964. júl. 17. 14.

JÁKÓ Pál: Az Irodalmi Színpad bemutatója Balatonfüreden: Babits Mihály: „A második ének”. *Népszabadság*, 1964. júl. 18. 8.

[GÁBOR István] g. i.: Második ének. Az Irodalmi Színpad füredi előadása. *Magyar Nemzet*, 1964. júl. 21. 4.

NAGY Péter: *A második ének az Irodalmi Színpadon*. 1964. okt. 31. 8.

Elsőként Honti Katalin foglalja össze a mű, a közönség és az előadás szempontjából az ösbemutatón szerzett tapasztalatait:

„(A mű) Az Irodalmi Színpadé az érdem, hogy az 1911 óta szunnyadó mesedramát felébresztette és a balatoni színházi hetek záróelőadásaként bemutatta. További nagy érdeme, hogy nem azt fürkészte szörszálhasogató pedantériával, amivel a darab iskolás dramaturgiai követelmények adósa, hanem érzékeny füllel megérezte és avatottan közvetítette a mű áradó költészetét, és azt a legdrámaibb drámát; a fiatal költő romantikusan tomboló perét a szuverén, kegyeit személyesen és csak önként osztogató műzsával, az alkotó szorongó viaskodását, az elnémulás rettenetével, vagy akár a majdani Jónásnak a prófétálás kényszere elől való hiú menekülési vágyával.

Vétek lenne a bemutató ünnepi alkalmából ünnepet rontani a nyilvános meditatálással, hogy nálunk milyen játszi szeszély dermeszti több évtizedes tetszhalálba még az olyan nagy mesterek dráma alkotásait is, mint Móricz, Füst Milán, Babits. Sok színházi válságot alusznak át szúette asztalokban. *A második éneket* rádiójátékként hallottuk már néhányszor, de valóságos színpadi életrekeltésére *Szendrő Ferenc* vállalkozott először.

(A közönség)

Mindenik embernek a lelkében dal van
És a saját lelkét hallja minden dalban
És akinek szép a lelkében az ének,
Az hallja a mások énekét is szépnek.

Úgy látszik, a költő és a színház méltán bízott a szó bűvös erejében. A füredi közönség, az ország minden részéből verbúválódott fürdővendégek –, amelyről vagy hasonlóról annyiszor írtuk és olvastuk, hogy ki kell szol-

gálnunk ásatag kultúrbóvlihoz húzó igényét és csak fokozatosan, megrázkódtatás nélkül szoktathatjuk művészi széphez –, feszült csendben, alkotó együttérzéssel figyelt a nemesveretű, de nem könnyű Babits-i versre és problematikára. Pedig ez a szöveg nem búfelejtő fröccs, amit a kikapcsolódó fürdővendég egyetlen italának vélnénk. Ez tűnődő kortyolgatásra szánt aszubor. És mégis van varázs a színpadon is.

(Az előadásról) A főszerepekben *Berek Katalint* és *Verdes Tamást* láttuk. Berek Katalin éppen olyan volt, amilyennek a költő élettársa, Török Sophie szerint Babits megálmodta: »ideges, gyöngéd és merész«. A szerelmesét viharba küldő, bátor, rontó szárnyalásában is osztozó társ. Berek Katalin nem édesdeden naiv mesekirálylány, aki a pásztorköltőnek móringba viszi a királyságot, aztán boldogan élnek, míg meg nem halnak. Az ő alakítása a költő sorsában osztozó társ drámája mellett gazdagon és sokszólamúan bontja ki a sajátját is: a szerelem terhére válláló asszonyét, a kisszerű asszonyi létből teljes emberi létre eszmélését, végül a párját, a szabadszárnyalás kedvéért a saját szerelme alól is feloldozó megrendült alázatát.

Verdes Tamás áhítatos alakítása végig ébren tartja a néző illúzióját, hogy hivatásával eljegyzett, megszállott költő áll előtte, aki »életét teszi fel a dalra« –, és egy olyan pályakezdő fiatal színész, aki nem kevesebb tiszta hivatástudattal készül a magáéra.

Jó volt Bodor Tibor, az öreg király szerepében, de a lányát sirató utolsó jelenetben soknak tűnt a Lear-királyi örvény.

A kisebb szerepek hitelét az előadás egészét és nem a szerep terjedelmét tekintő alázatos munka adta meg.

Bár ennek a minden ízében dunántúli tájban fogant műnek különös akusztikát adott a Balaton közelsége, mégis örülünk az őszi évadban sorra kerülő Irodalmi Színpad-i bemutatónak. Bízunk a tolmácsolás művészi erejében, amely majd a színpad köré varázsolja a messzi Balatont.”

Csaknem egy hét múlva Nagy Magda vállalkozik a bemutató rövid értékelésére, a Film, színház, muzsika című lapban: „A Balatonfüredi Színházi Napok záró akkordjaként először hangzottak fel színpadon Babits Mihály *A második énekének* költői sorai. Az ősi magyar tizenkettes versformát őrző, leginkább Arany János *Toldijának* méltóságos szépségére emlékeztető mesedráma az egyszerű pásztorfiúról szól, aki dalával meggyógyítja a beteg királynőt és elnyeri éneke jutalmaként őt és Meseország fele királyságát. S mert évek múlva elhallgat lelkében az ének, kötelességből pedig nem képes dalolni, az ifjú királynéval együtt a Balaton hullámai közé veti magát. Egyedüllét és támaszkeresés, világra való szomjúhozás és me-

nekülés az elefántcsont-toronyba, a magány keresése és az egyedüllétből való szorongás érzelmei együtt rezegnek a dráma húrjain. Ez Babits Mihály gyötrődése, vajúdása. »Ez ő, legbelül« – írja Török Sophie, Babits felesége. – »Titkos rettegés és leírhatatlan félelem, hogy a második ének már nem fog sikerülni, mert minden új vers csak kísérlet, újrakezdés, a teremtés folytonos újrakezdése...«

Szendrő Ferenc, az ősbemutató rendezője az oratóriumszínpad-formát választotta stilizált díszlettel és játékmóddal fogva egységbe a művet. Az ő intenciója nyomán az Irodalmi Színpad együttese egyszerre tudta érvényesíteni a népmesei hangvételt és a huszadik századbeli modern emberek életének zaklatott ritmusát. Berek Kati Királynálány alakítása költőien szép. Mélyről, egyszerűen, de forró szenvedéllyel szólalnak meg belőle Babits szavai. Verdes Tamás kitűnő színpadi megjelenésével, kulturált versmondásával, lírai őszinte játékmódjával méltó partnere volt a Pásztorfiú szerepében. Nemes anyagú orgánumával a versmondás és a játék egyszerűségével emelkedett ki Bodor Tibor alakítása az együttesből. Jancsó Adrienne, Szentpál Mónika, Nagy Marianne, Kéri Edit, Verebély Iván, Gozmány György, Szécsi Iván, Sándor Géza kulturált, együttes játéka jól segítette a Babits-ősbemutató sikerét.”

Egy nappal később, a Népszabadságban, Jákó Pál hosszabb elemzést szentel a műnek, illetve az ősbemutatónak: „1911-ben már gyűltek a vérelterhes felhők az emberek feje fölött, az uralkodó erők már készültek a történelem eddigelé legnagyobb tragédiájára, amikor a tihanyi legendák pásztora elindult, hogy dalával meggyógyítsa a mesekirály lányát, aki »Kincsért sem akarja elhagyni szobáját. Hol szőnyegekbe léptek belehalnak.«

1911-ben írta Babits Mihály *A második éneket*, de csak a harmadik felvonását adta ki. Felesége, Török Sophie csak Babits halála után bukkant rá és adta ki 1942-ben a négyfelvonásos mesedramát, amely az ismert balatoni mondán alapul.

Aranyszőrű kecskéket őriz a tihanyi partokon egy dalos pásztor, aki elmegy a mesekirályllyal, hogy meggyógyítsa a beteg királynályt. A király megígéri, ha győzni tud a szomorúságon, neki adja lányát és fele királyságát, de ha nem gyógyul meg a lány, akkor lefejezteti a pásztert. Ügyeskedő-szemfényvesztő zsonglőrök is próbálkoznak, de sikertelenül. A pásztor énekével megmutatja a királynálynak a természet és a mindennapi dolgos élet szépségét. Amit a királynály szobájából csak bús legelőnek látott, az ott az igazi élet: »Látod ez unalmas, e pusztaság mezőjén ezer itt az élet e bús legelőjén...«

A királylány meggyógyul és a pásztorból király lesz. De éltető közegéből kiszakítva, a fényes palotában már nem tud dalolni. »Most már a világtól undorodom torkig.« A királylány hiába kérleli. »Semmi kedvem sincsen kivinni világgá lélekbeli kincsem, a profán világba tenni ki cégérré dalomat, amelynek ritmusa a véré...« Hiába kérleli az öreg király is: »Veszélyben országom s kedveseim élte: éj- és napon át újra rettegnetek érte. Törékeny a béke, mint valami nádszál. Lásd, már a török had a határon átszáll...« És a felelet rá: »Mondjon apám bármit: ezt tegyed! azt tegyed! lehetetlenséget – csak ne ezt az egyet!« De az öreg király a dalnok kötelességére hivatkozik. És a pásztor keserű félelemmel, a rákényszerített kötelességbilincs súlyától görnyedve megtörik és vállalja a dalt, bár biztos abban, hogy így csak kudarc várhat a dalra és a dalosra: »Kötelesség nékem hét lakat a szájra, mely a fogoly lelket elapadni zárja s ha kötelességből ajakam megzendül, nem az ének tör ki, csak a lakat csendül...« Az ének valóban kudarcba fullad, és a pásztor király inkább választja a halált, sem hogy még egyszer dalolnia kelljen. A szerelmes királylány pedig követi a halálba. A mesekirály megátkozza a pászort: »Legyen szava visszhang, fenn a magas bérceken, melyet a kíváncsi kényére idézzen.«

Eddig a mese lírai és drámai párbeszédkeretben. De a mondanivaló túlnő a mese és a dal szépségén: Babits önvallomása ez, vívódása és vitája önmagával. Hittevés Babits költői eszményéről: »... a fájdalomnak természete olyan: megtanított, hogy csak magamat daloljam.« De tragikus hitvallás ez, amiben »egy számadó lélek« Jónás könyvének mintegy előre megérzett ellenpárjaként keresi »az igaz ösvényt«. 1911-ben még a tisztaságát félti Babits a világ zajától. Ezt a félelmet a királylánnyal mondatja el: »Apám, ha megélek ebből a nagy gondból sohasem jövök le a magas toronyból!... Apám, ez a világ megöli a lelket!« Amíg Ady a társadalmi változások érlelőjének vallotta az irodalmat, Babits a menekülő pásztorral így kiált fel: »Dalos ne törődjön az egész világgal. Sohase gondoljon amíg él egyébre Csupán csak a dalra, csupán csak a szépre.« *A második ének* megértéséhez visz közelebb az a vers, amit ugyanebben az évben írt Adyhoz: »... Neked kell mindent megcsinálnod, azt is ám amit én akartam: te kiállok! (Én már kiállok.) Én már elhallgatok zavartan. Nem értek hangos lenni. Téged meghallanak. (Én már meghaltam.)« De végül mégis így kiált fel: »... Nem értek néma lenni. Nem, nem!...Ennen törvényem lenni végzetem...«

A második ének egyik kézirata mellett pár soros jegyzetben így vall erről a műről: »Történik egy dalos lelkében, melyet az író Meseországának nevez. Ebben a lélekben van egy nagy tó, melyet Balatonnak nevezünk,

ennek a partján él egy szép királylány. Erről a tóról és erről a királylányról lesz szó a mesében.«

Ez a pár sor csak még hitelesebbé teszi azt, ami a mesejátékból is világosan kitűnik, hogy a három főalak (a pásztor, a királylány és az öreg király) nem különálló egyedek és vitájuk-vívódásuk saját magukkal és egymással: Babits vitája és vívódása önmagával. A dráma itt nem a jellemek fejlődéséből és összeütközéséből adódik: ez Babits útkeresésének drámája. *A jó-ság dalában* ezt így fogalmazza meg: »Bányász voltam és magam, amelyet vágtam, a kő, nyeső kertész, és magam, amelyet nyestem, a tő.«

Igen. Túlno a mesén a mesekirály alakja: Babits lelkiismerete szólal meg benne, ha még nem is olyan erővel, mint *Jónás könyve* Úr hangjában. Szellemi őse mindannak, amit a történelem sodrása kivált Babitsból. A mesekirály még keserű-fájdalmasan válaszol a dalolni nem akaró pásztor-királynak: »S mivelünk nem gondolsz? Harcot akarsz holtig? Csak magadra gondolsz, csak a vak ösztön visz, amilyen a lepkét a ropogó tűzbe, vihar-madarat künn a viharba űz be: pedig most nincs szükség halálra, viharra: szükség van békére, szükség van a dalra.« A mesekirály intelme gyönyörű békehimnuszában, a *Húsvét előtt*ben újra felhangzik: »Ó, béke! béke! legyen béke már!« De akkor még a polgári humanista békevágya így fejeződik be: »Testvérek, ha túl leszünk, sose nézzünk hátra! Ki a bűnös, ne kérjük, ültessünk virágot, szeressük és megértsük az egész világot...« És csak amikor »esztelen iszonyokon« megy át Európa, amikor a vérgőzös fasizmus csizmái taposnak országokra, döbben rá, hogy nem lehet a történelmi megoldást csak félig akarni, hogy aki »nem vívódik emberül a népek nyomorával«, aki a magányba menekül és csak áhítozza a békét, de nem harcol érte, mert félti tisztaságát: az a félmegoldások, a hazugságok útvesztőjébe kerül. És akkor a lelkiismeret-furdalás kétségbeesésével kiáltja Jónással: »... aki éltét hazugságba veszti, a boldogságtól magát elrekeszti.« A mesekirály átka megfogant. De a dalokban van erkölcsi erő, hogy beismerje a mesekirály régi és mégis új igazságát. Babits nagyságát bizonyítja, hogy amikor a történelem az írástudók lelkiismeretét teszi próbára, a nagy kérdést nem hagyja megválaszolatlanul. Válasza teljes és félreérthetetlen: ítélet önmaga felett és mindenki felett, ki »vétkesek közt cinkos«, ha félrehúzódik, mikor harcolni kell, ha néma, mikor kiáltani kell.

Ha a *Jónás könyve* magasáról visszanezünk *A második ének*re, még érzékeltetőbbé válik a mesejáték sorstragédia jellege; még érthetőbbé válik, hogy a mesekirály önnön fejére szórta átkát. És az átok valóra vált: visszhang lett a dalnokból: visszhang, amely messzire hangzón veri vissza az

emberek fájdalmát, haragját és harcba hív az új barbárság ellen. Megtalálta a dalnok kötelességének értelmét és ez már nem kívülről reakényszerített feladat, de belső kényszer és társadalmi felelősségérzet.

A lírai önvallomásból az *Irodalmi Színpad* együttese izzó drámát tudott teremteni. Ez a színészek magas hőfokú játékan kívül azért sikerülhetett, mert Babitsnak ezt a költői remekét helyes értelmezéssel az egész babitsi életműbe helyezve mutatta meg. Hogy a színpadról nem párbeszédre tagolt monológot hallunk, hogy az oratóriumi előadásmód keretében a mesét a színpadi alakok éles kontúrokkal megrajzolt jellemei, drámai ellentétek-összecsapások és az ebből adódó szituációk viszik a tragikus kifejlésig: ez az előadás érdeme. Az Irodalmi Színpad előadásaiban mind tisztábban bontakozik ki az a sajátos stílus, amelyet részben az előadott művek inspirálnak, részben az a vágy, amely a művek korszerű értelmezésére törekszik. Mert a korszerű értelmezés az alapja a korszerű stílus kibontakozásának. És ha az eredmény még nem mindenhol teljes értékű, nem mindenkor töretlen is, a célt csak helyeselni és az elért eredményeknek örülni lehet.

Ilyen eredmény az előadás egységes stílusa: az oratóriumi előadásmód puritánságának és a drámai elemek feloldott játékosságának jóirányú egységbe ötvözése; a halk líra, a magasra csapó szenvedély hiteles tolmácsolása és a szép színpadi dikció. Ez a játékstílus és a babitsi költészet érzelmi viharzása legteljesebben *Berek Katalin* játékában érvényesül. Egyszerre mesebeli királylány és hús-vér szerelmes nő, a babitsi költészetideál hordozója és a férjét minden veszélybe követő asszony. Kitűnő *Bodor Tibor* öreg mesekirálya. A gyermekét féltő apa mellett a költő lelkiismeretét is elmélyülten és erőteljesen tolmácsolja. A pásztor-király-dalnok szerepében *Verdes Tamás* művészi fejlődésének jelentős fordulópontjához érkezett el. Egyszerűség és őszinteség, líra és tragikus pátosz magávalragadó lendülettel szólal meg alakításában. De további fejlődésében meg kell találnia a középhangokat is, mert ezek még gyakran elsikkadnak. A művészi fegyelem és lelkesedés kovácsolta együttesé a különböző színházak színészeit. A kitűnően megformált színpadi alakok közül is ki kell emelni *Nagy Marianne* és *Szentpál Monika* udvarhölgyeit, *Gozmány György* Don Gurigáját, *Tallós Endre* generálisát és *Verebely Iván* udvaroncát.

András Béla népdalmotívumokból szőtt zenéje nemcsak kísérője volt az érzelmek hullámzásának, de a színészek játékával egyenrangú kifejezője is.

Az előadást *Szendrő Ferenc* rendezte.

Az Irodalmi Színpad jó szolgálatot tett *A második ének* előadásával; nemcsak azért, mert a nagy költő e kevésbé ismert művét megszólaltatta,

hanem azért is, mert hozzásegít Babits egész életművének emberi és költői magatartásának jobb megértéséhez és helyes értelmezéséhez.”

A balatonfüredi bemutatóról szóló utolsó, de még szintén 1964 júliusából származó beszámoló, amelyet Gábor István írt, a Magyar Nemzetben jelenik meg: „Babits mesedramája, a *Második ének*, nehéz leckét ad fel. Ha a forma felől közelítünk, olyan alexandrinusokban cseng, amilyeneket Arany óta alig írtak, s különösen nem a Nyugat költői. Tartalmilag, eszmeileg pedig mindegyik felvonása más és más. Az első: egy tündéri mesejáték nyitánya, Garay mondája és a népmesék nyomán. A másodikban a Nyugat indulásának és az első világháború előtti éveknek egy sereg művészeti problémája. A harmadik és a negyedik felvonás: a költő vitája önmagával, perlekedés a politikával, a hivatalos irodalommal és mindenekelőtt terjedelmes ars poetica.

De van elgondolkodni való a részleteken is. A *Második ének* 1911-ben keletkezett, valószínűleg a költő szülővárosában, Szekszárdon. Nyilvánosságra azonban csupán egyetlen felvonását hozta a költő: 1918 októberében jelent meg a Nyugatban. Az egész mű csak posthumus kiadásként látott napvilágot, Török Sophie szerető gondozásában. A *Második ének* tehát a fiatalkori művek közül való, mégis ilyen sorokkal lep meg: »Igazi dalosnak zivatar a szája«, »Dalol, aki harcos, csöndes, aki békül: / nem is lehet ének a zivatar nélkül. Lehet-e itt nem a *Jónás könyvének* híres soraira gondolni: »... mert vétkesek közt cinkos, aki néma. / Atyjafiáért számot ad a testvér«. Csakhogy a *Jónás könyve* negyedszázaddal később, más történelmi körülmények közt, Babits más költői szakaszában keletkezett. Ám a *Második ének*ben ilyen sorok is találhatók: »Dalos ne törődjön az egész világgal, / Sohase gondoljon, amíg él, egyébre, / Csupán csak a dalra, csupán csak a szépre«. Nem emlékeztetnek-e viszont ezek a sorok egy még korábbi versének, *A lírikus epilógjának* sokat idézett részletére: »Csak én bírok verssemnek hőse lenni, első s utolsó mindenik dalomban...«? Népmese és Babits számára szokatlan, magyaros versforma egyfelől, harcos ars poetica és a l'art pour l'art igazolása másfelől – ezek a legfeltűnőbb ellentmondások a sok közül, amelyek az olvasót akkor érik, amidőn a *Második ének*kel ismerkedni kezd. De mindezekon elgondolkodva is: a *Második ének* ellentmondásaival, felemás megoldásával, önmarcangoló, vallomásos soraival együtt is izgalmas, nagyszerű drámai alkotás.

Az Irodalmi Színpad a balatonfüredi színházi napokon mutatta be a *Második éneket*, minthogy témája a Balatonhoz is kötődik. A magyar irodalom drámai gyöngyeinek szemelgetésében az Irodalmi Színpad eddig is derekas

munkát végzett. A *Második ének* most Szendrő Ferenc irodalomszerető, gyöngéd gondozásában és rendezésében hangzott el. Nem drámának, hanem lírai alkotásként játszotta a Babits-művet, és rendezése is ehhez igazodott. Az oratorikus formát választotta, amelyben a színészek az alakítás eszközei közül alig éltek a mozgással, a mimikával, helyette a szót, a ritmust, a gondolatot juttatták uralomra. A színpadi játék leegyszerűsítése és stilizálása megóvta a színészeket a túlzásoktól. A második felvonásban például van egy nagyszerű jelenet: bűvészek, kóklerek vigasztalják a szomorú királykisasszonyt. Babits a zsonglőrt, a kötél tánccost varázsos szóáradattal jellemzi, s a szavaknak ez a bravúrja önmagában, színpadi hangsúlyok nélkül is lélegzetelállító. Kár, hogy Szendrő éppen ebből a részből olyan sorokat is húzott, amelyeknek irodalompolitikai, művészeti célzásai félreérthetetlenek. A törpe alakja például, amely az akadémiizmust és az epigonizmust példázza, áldozatul esett ennek a húzásnak. A művet összességében is előadja az Irodalmi Színpad; megfontolandó volna néhány lényeges rész visszaállítása.

Az előadás csaknem minden ponton méltó a műhöz. *Berek Katalin* mélyen átélt mesebeli királylánya népmesei hős mellett modern élettárs és asszony is volt. Az a pásztor, akit a fiatal *Verdes Tamás* színpadra állított, a XX. század első évtizedének irodalmi hőse és harcosa is, rajongó és letargikus, reménykedő és elbukó képviselője korának. *Bodor Tibor*, mint király, kezdetben szép dikciójával tűnt ki, a dráma végén azonban a túlzott színpadi naturalizmusba tévedt. *Márkus Ferenc* orvosalakításával a népmese derűs napvilága sütött be a színpadra. Néhányan még nem találták meg igazi helyüket a műben, ezeknek játéka a továbbiakban nagyobb csiszolást kíván. Érdemes is tovább csiszolni még a játékot, hogy az őszi előadás méltó legyen a nemes vállalkozáshoz.”

Nagy Péter „színházi levelét” már az őszi, budapesti felújítás alapján készíti, s teszi közzé az *Élet és Irodalom* ez évi, október végi számában: „*Babits Mihály Második énekének* történetét nem nagyon ismerem: tudjuk-e pontos okát, miért csak a harmadik felvonást adta ki megírása idején, 1911-ben, s miért rejtegette a fiókjában a többi, míg a halál ki nem vette a kulcsot a kezéből? De ha ez talán nem is dokumentálható pontosan, a mű maga akkor is eléggé árulkodik az okokról: minden bizonnyal elégedetlen volt a meserészekkel, s érettnek, teljesen magáénak csak az utolsó felvonást, a leglíraibbat, a legbabitsibbat vallotta, azt, amelyben »mindig olvadóbb« szavakkal vall a költő magányáról, a líra öntörvényű és öncélú voltáról, a tehetség szörnyetegéről, mely felfalja hordozóját, s azt, aki őt igazán szereti.

Az első két felvonás persze, a mi fülünknek is erősen alatta marad az utolsó nagy lírai bravúrjának. Inkább balatoni mese, mint dráma, s messésségében is erősen birkózik a felszárnyaló költői képzelet és a lehúzó gyermekirodalmi sablon; az öreg pásztor alakja körüli népieskedése pedig – egy még Móricz-előtti népi hangnak a meglehetősen vérszegény tovább-éltetése. Igazi értéket itt is a költő önvallomása rejteget, mely a pásztorfiú szaván át szólal meg, s az a mulatságos karikatúravázlat-sor, amely Babits életművében azt hiszem egyedülálló: az udvari mutatványok alatti kommentárok egyenlő szellemességgel csipdesik a művészeti konzervatívok, s a »nyugatosok« táborát. De ezektől a remeklésektől eltekintve is tele van a mesejáték költői, nyelvi szépségekkel, amelyek a *Herceg, hátha megjelen a tél is* és a *Recitatív* nagy bravúrai mellé állíthatók (a mesedráma, akárcsak a másik dráma-lírai kísérlet: a *Laodameia*, a kettő között-mellett született), s amelyeket szavaló-színpadról megszólalni, hallani öröm és gyönyörűség.

Az Irodalmi Színpad előadásának ez a legnagyobb s legelsőrendű érdeme: megszólaltatta, a verset-szavaltatban-szeretők színe elé vitte a könyv lapjairól ezt a kevéssé ismert mesedramát. Öröm látni az intim színház nézőterét megtöltő, nagyobbbrészt gimnazista-egyetemista fiatalokat, amint áhítatos figyelemmel csüggenek a költő szavain, átadják magukat a nyelvi szépségek varázslatának; ahol ennyi fiatal értve-élvezője, lelkes, szenvedélyes híve van a versnek, ott nem nagyon kell aggódni sem a fiatalság, sem a költészet jövője miatt.

Az előadás sokkal kevesebb meglepédest ad. Azt hiszem, ennek első oka *Szendrő Ferenc* rendezői koncepciója: egyszerre akart oratóriumot és színjátékot adni, s a kettős szándékból elég szerencsétlen hibrid keletkezett. A szmokingra-estélyi ruhára aggatott egy-egy jelzés, a leírt cselekvést markírozó egy-egy mozdulat egyszerre sok és kevés: kevés ahhoz, hogy a mesejáték illúzióját keltse, de sok ahhoz, hogy oratóriumnak foghassuk fel: egyszerre támaszt igényt a teljesebb, látványosabb színház s a puritánabb versmondás iránt. Talán még most sem késő valamelyik irányban határozottan dönteni, s azt megvalósítani: feltétlenül kielégítőbb lenne, mint a mostani félmegoldás.

A szereplők közül első helyen *Verdes Tamást* kell említeni, a pásztor-költő alakítóját. Megnyerő színpadí jelenség, s igazán szépen mondja a verset; csak a belső fűtöttségnek az a paroxizmusa hiányzik belőle, amely a zseni sajátja, s amely a Babits-megálmodta alak útját elfogadhatóvá teszi. A királylányt alakító *Berek Katalin* kitűnő szavaló, jól tudjuk; de szerepfelfogásával lenne

mit vitatkozni. Ezt a sokszínű, forró-hideg alakot, a poétai ábránd érdekes szülöttét túlegyszerűsítette: szinte mindvégig a fájdalmas panasz hangján szól, ahelyett, hogy igazán örülne, s kétsebbeesnék. *Bodor Tibor* öreg királya szinte csak kísérete a fiatalok kettősének; ahol azonban igazán poétaszöveget kap – mint az utolsó átokban –, ott jelentős magaslatokra emelkedik. A kisebb szereplők közül *Verebély Iván* hívta fel magára határozottan a figyelmet: néhány szó is elég volt ahhoz, hogy alakot formáljon belőle.”

A második Ének a Magyar Rádióban

A Babits születésének centenáriuma alkalmából megjelentetett, díszes kiállítású miniatűr kiadvány utószavában Töttös Gábor a dráma fogadtatástörténetének fontos eseményei között a balatonfüredi ősbemutató mellett egy, a Magyar Rádióban 1948 márciusában elhangzott hangjátékváltozatról is említést tesz: „Négy évtizede, hogy az olvasó kezébe került Babits Mihály remeke, a költő életművén belül is különleges helyű és szavú ének. Első kiadása idején a világháború csöndre intő félelmei akadályozták meg népszerűvé és közismertté válását, közkinccsé asszimilálódását. Félve és hitetlenül lapozgatták a béke édes üzenetét, a Marssal pörlekedő lantosét, aki – mint minden művében valamilyen módon – itt is múlhatatlan emberi, alkotói értékek mellett tesz tanúbizonyságot. S ha az egykori olvasó érzéseit sejtjük is csupán, azt bizonyosan tudhatjuk, hogy a dráma igazi életre kelése, azaz előadása a felszabadulás utánig váratott magára, holott első részletének megjelenésekor Babits már kísérletre buzdította a korabeli színházakat, remélve, megértik a mű üzenetét, megérik, hogy értük, művészekért is szól.

1948 márciusában az akkor már több mint négyszázezer hallgatóval igazi tömegkommunikációs eszközzé lett Magyar Rádió tett kísérletet arra, hogy a szélesebb hallgatói rétegekkel megismertesse ezt az egyéni ízű, egyszerre bájos és félelmetes művet. A rádió krónikaírója, Lévai Béla – munkájához illő tömörséggel – csak ennyit ír: »1948. március... Babits Mihály eddig előadatlan verses színjátékának, *A második ének*-nek rádióbemutatója, Szörényi Éva és Gáti József előadásában« (LÉVAI 1980:58).

Ebből valóban nem sok derül ki önmagában, de ha tekintetbe vesszük, hogy Gáti József a költő művészetének egyik leghívebb tolmácsolója napjainkban is, aligha kételkedhetünk, nagyszerű élvezetet nyújthatott, igazi

örömet szerezhetett a tömegek számára az egykori előadás. Hívebben igazodott előadásmódja is a későbbi, balatonfüredi – ösbemutatóként számon tartott – színrevitelnél, hiszen a két szereplős megjelenítés arra is alkalmas volt, hogy a hallgató valóban érezhesse: »Történik egy dalos lelkében...«, vagyis úgy, ahogy az egyetlen tisztázott kézirat előtt áll. A rádióelőadás még annyival is több bármilyen más kísérletnél, amennyivel a képzeletet nem köti képhez, hanem a hangok zenéjéből kíván díszleteket és helyzetet teremteni. Az elmondottak azt is fölvetik, vajon maradt-e az utókorra ebből az előadásból egykorú felvétel, akár a rádió hangarchívumában, akár valamelyik magángyűjtő tulajdonában. Ez ugyanis, különösen a centenárium évében akár lemez formájában is megjelenhetne, ismét közkinccsé válhatna. Másfél évtized telt el, s lassan feledésbe is merült a rádió előadása már, amikor ismét kísérletet láthatott a közönség: Balatonfüreden vitték színre a darabot. Utaltak ezzel a költőre, aki a lélekben való történéshez még azt is hozzáfűzte: »Ebben a lélekben van egy nagy tó, melyet Balatonnak nevezünk...« s jelezte ez a monda eredetéhez és egyik első megfogalmazójához, Garay Jánoshoz tett lépést is. A színvonalas, élettel teli játék a korabeli kritika dicséretét vívta ki, de legalább ennyire méltatták e mű ürügyén magát az alkotót is, szándékait fürkészvén. Horváth Teri és mások színészi teljesítménye bizonyára sokakat magával ragadott, de abban elmaradhatott a rádió mögött, hogy nagyon is életszerű volt, a mese minden légiessége és fensége nélkül.

Azóta ismét két évtized telt el, a lehetőségek sokasodtak, a tettek kevesbedtek. Mert ki tagadná, hogy ismét a legjobb úton van a feledéshez ez a sajátos remekmű? Pedig, ha valamikor, akkor ma igazán korlátlanok a lehetőségek arra, hogy – mondjuk egy televíziós produkció keretében – ismét közelebb kerüljön mű és alkotó, a béke bánatos dalú vágya s kérve kért, várva várt valósága.” (TÖTTÖS 1983:105–109.)

Kelényi István a drámáról készített tanulmányának egyik jegyzetében egy másik, 1970-es rádiószínházi bemutató jelentőségére hívja fel a figyelmet, s mint a rádióra alkalmazás aktív közreműködője – a Rádió- és Televízió-újság 1970., XV. évfolyamának, 39. számában közzétett hajdani ismertetését kiegészítve –, az elhangzás teljes adattárával is szolgál: „Itt soroljuk fel *A második ének* teljes rádiós szereposztását, a RTV-Újság kiegészítését, az *írott dokumentumok alapján*; lásd: Rádió Archivum. Elhangzási időpontja alapján visszakereshető a dramatizált változat szövege is. (1970. október 2. péntek, Kossuth. Elhangzott a Budapesti Művészeti Hetek alkalmával, az Ifjúsági Rádiószínpad bemutatójaként.)

Rádióra alkalmazta: Zala Zsuzsa

Dramaturg: Asperján György

Rendező: Gál István

A rendező munkatársai: Dobó Katalin, Erdész Anna és Kelényi István

Szereposztás:

Csász: Kőmíves Sándor

Pásztor: Szabó Gyula

Király: Kovács Károly

Királylány: Váradi Hédi

Közreműködött még: Arányi Adrienne, Bozóky István, Buday István, Csanyak József, Gelley Kornél, Gera Zoltán, Görög Éva, Gyarmati Anikó, Gyenge Mária, Horváth Gyula, Jákó Pál, Kádár Flóra, Keleti László, Kohut Magda, Lázár Gida, Lelkes Ágnes, Orsolya Erzszi, Pogány Margit, Rózsahegyi Marika, Sugár László, Szabó Ottó, Vadnai Éva.

Zenét Mádér László állította össze.

Ütőhangszereken közreműködött Marton József és Szentmiklósi István.

A felvétel száma: BL 118 287. Tekercsszám: 65. 077 és 68. 253.

Időtartam: 72 perc.

Itt jegyezzük meg, hogy Gál István rendezése a lélekdrámát, magából a szövegből fejtve ki az összefüggéseket, (némi sűrítéssel, itt-ott húzva) a lélek katarzisát mutatja meg.

Mádér László Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* megfelelő részleteinek beillesztésével is a »belső vihart« hangsúlyozta. Színpadi bemutatása jóformán lehetetlen, s ezért különösképpen fontos »ősbe-mutató« volt a rádiós-verzió.” (KELÉNYI 1985:225–226.)

A rádiójáték elhangzása előtt Keresztury Dezső olvasta fel bevezető előadását: „Babits Mihályt egész életében mélységesen érdekelte a dráma. Nem tett ugyan – az iskolás szabályokat ebben sem követve – értékkülönbséget az irodalom nagy műfajai közt, de ő is a költői mondanivaló sűrítésének, megjelenítésének és hathatós kifejezésének kivételes lehetőségeit tudta és értékelte a drámában. Sokat foglalkozott is vele mind elméletben, mind gyakorlatban. Mert a színházi élettel nem volt jóformán semmi eleven kapcsolata. Még drámafordításait sem közvetlenül színházaknak készítette. Bár mindegyik meseteri a maga nemében, és színpadon is megállja a helyét, mégis főként a költő pályájának egy-egy fontos fejezetéhez s nem a magyar színház történetéhez tartoznak. Röviden: nem valamilyen színházzal való együttműködésben, hanem a költő választásából s főként olvasmányszövegekként jöttek létre.

Babits drámafordításaiából három készült el a véglegesség kézjegyével: Goethe finommívű, rendkívül összetett lélektani és erkölcsi szövetű színművéé, az *Iphigenia Taurisbané*, Shakespeare varázslatos mesejátékáé, *A viharé*, meg Szophoklész szorosan összetartozó két sorstragédiájáé, az *Oedipus királyé* s a költő utolsó, halálos ágyán befejezett műveként – az *Oedipus Kolonosbané*. Babits műfordítóként is nemzedékének legjobbjai közé tartozik. Ezen a téren is nagy utat járt ugyan meg, de mindvégig csak olyasmit fordított, amihez személyes köze volt. Drámafordításaiban is meghatározó szerepe van tehát az egyéni vonzalomnak: mindegyik úgy fogható fel, mint egy-egy meg nem írt eredeti mű helyettesítője.

Hogy ez így lett, nem Babits szándékai és vágyai szerint lett így. Pályája első szakaszában két eredeti drámát is írt: 1910 tavaszán a *Laodameiát*, 1911-ben, valószínűleg nyáron, *A második ének*et. A *Laodameia* még 1910-ben megjelent a Nyugatban; *A második ének*nek csak a III. felvonása, *A vihar* címmel, ugyanott 1911 őszén. A Nyugatban közzétett részlet elé bocsátott rövid bevezetőben ez a mondat olvasható: »ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedramának, amellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet.« A költő eszerint várta, hogy művére felfigyeljenek az akkori színházi élet vezető emberei. Ilyen figyelemnek azonban semmi nyoma. A fogarasi számkivetésben élő, de a magyar színházi élet valóságától Pécsett, Szegeden, Budapesten is idegen költő legfeljebb álmaiban, vágyaiban várhatta, hogy a kortárs színigazgatók komolyan foglalkozzanak az olyanféle teljesen költői kísérletekkel, mint az övéi. A magyar színpadokon akkor a komoly nemben alig lehetett néhány klasszikus és sok divatos nyugati szerző mellett magyar kísérletezőkkel találkozni. A polgári színjáték uralkodott, a szórványosan felbukkanó kísérleti színjátszás pedig alig hogy Ibsenig, Csehovig, Gorkijig jutott el. *A második ének* kézírata – pedig a hagyaték tanúsága szerint Babits még éveken át foglalkozott vele – az íróasztalfiókban maradt. A Nyugatban megjelent részletet már csak mint »egy balatoni dráma töredékét« vette fel *Összes verseinek* kötetébe a költő. Az egész művet 1942-ben tette közzé Török Sophie, a költő özvegye. E kiadáshoz fűzött bevezetésében hírt adott arról, hogy Babits a mesedráma szövegét a *Hadjárat a semmibe* című versével együtt ki akarta adni, valószínűleg 1919-ben. A tervezett kiadványhoz írt előszóban egyebek közt ez olvasható: »Ezek nem új költemények... még a háború előtt, 1911-ben keltek... egy óceán áll köztük és közted, olvasó. Lára mind a kettő, a Béke lárája, a költő és a tudós lárája, nagyon távol a Mától. Mert akkor csúcsain jártunk az életnek, s most a völgybe zuhantunk. Nekem jól esik a csúcsokra

visszanézni. Mostani kényszerített nyugalomban elővettem a régi verseket, melyek évekig várták az ultima manust. Évekig hevertettem őket... jött a háború, és ma hogy találhatnám meg a régi hangot s régi szavakat?... Akkor nagyon szomorú költeményeknek tetszettek ezek: az oromról a semmibe láttunk. De Istenem, mégis csak kilátás volt ez, mégis csak a magasban álltunk; míg most lenn heverünk a völgyben, s minden magasságot felhő borít.«

Babits ifjúkorának két fontos drámai műve nem csak keletkezésének ideje, hanem szelleme, ízlése, az életműben elfoglalt helye által is szorosan összetartozik. Mindkettő a magával, hivatástudatával, kétségeivel, vágyaival és a tudatával vívódó, a maga igazi hangját kereső költő drámai formában megírt vallomása erről a vívódásról. Számkivetésnek érzett fogarasi magányában teljes erővel az addig felhalmozott s egyre gyarapodó irodalmi élmények felé fordult: azokból kezdte kialakítani azt, amit egészen a magáénak érzett. A fiatal tanár lelke tele volt tehát a klasszikus és a legmodernebb világirodalom élményeivel. A magyar hagyományt is ezekhez mérte, ezekkel ötvözte egybe. Európa-szerte akkor élte első virágkorát a modernségnek az a rendkívül sokrétű – mert az egyéni különlegességet, az élmény és kifejezés sajátosságát, ha úgy tetszik, egzotikumát mindennél többre tartó – változata, amelyet manapság szívesen neveznek szecesszióknak. A fiatal Babits ennek jóformán minden lehetőségét kipróbálta. Két drámája érdeklődésének két főirányát jelzi. A *Laodameia* az akkoriban a legizgalmasabb modern költők közé sorolt Swinburne példáját követve idézte fel a halálon bár csak néhány életen túli pillanatra, de mégis diadalmaskodó szerelem-látomását. A *második ének* Arany felé fordult, akiben Babits az elsők közt ismerte fel a modern magyar költészet nagy előfutárát. A *Laodameiát* létrehozó vállalkozás, bár eredménye modern irodalmunk egyik legművesebb s egyben legmorbidabb drámája lett, egyszerűbb és sikeresebb volt: a nyugatosságnak – ha úgy tetszik – sznobizmusa emelte magasra. A *második ének* azonban – mint egyébként Babits művének nem egy fontos darabja! – éppen ellenkező irányba fordult: a magyar hagyomány felé. A költő magyar népies tündérmesét írt, magyaros tizenkettesekben.

Ízlésben rokon pályatársai között ez szinte kihívásnak hathatott. A Nyugat költői forradalma nem utolsósorban az Aranyt kötelező olvasmánnyá és üres mintaképpé formáló nép-nemzeti epigonizmus ellen fordult. Babits az elsők közé tartozik, akik a nyugatos sznobizmus és a népieskedő konzervativizmus ellenében egyaránt: a hagyomány mélyebb értelmére, a népi tárgykör értékeire és Arany örökségének elevenségére mutatott rá, egyfajta

modern népiességet kezdeményezvén, jóval a népies írók fellépte előtt; – akiknek kibontakozását egyébként később megújult irodalmunk legfőbb tekintélyeként is minden erejével elősegítette. Ilyen irányú törekvései sem voltak teljesen elszigeteltek. Gondoljunk csak arra, hogy ebben az időben futják be Maeterlinck vagy Gerhardt Hauptmann mesedramái is európai diadalútjukat, gondoljunk Balázs Béla vagy Szép Ernő rokon ihletű és hangvételű drámáira, s arra, hogy századunk tízes éveiben kezd Bartók, Kodály és Weiner is a népzene megújító forrásai fölé hajolni.

A második énekben is legfeljebb forrás azonban csak a mese, és ihletformáló példa a magyaros versforma. Mert a darabba belefér igen sok minden, ami túl van a népi tündérmesék egyszerű vagy egészen más bonyolultságú szimbolikáján s Arany mégoly veretes, nemegyszer nagyon is modern tizenkettesein. Nemcsak az egykorú irodalom zsonglőrjeinek szellemes-ironikus kigúnyolása – amire Babits egyébként különösen büszke volt –, nemcsak a fiatal költő már-már modoros formai mesterkedései és virtuóz mestervágásai, hanem főként egy nagy lírikus teljes személyessége.

Csak én bírok versemnek hőse lenni,
első s utolsó mindenik dalomban:
a mindenséget vágyom versbe venni,
de még tovább magamnál nem jutottam.

– írta egy korai szonettjében, egész életére és művére szóló érvényességgel. Ez a személyesség hatotta át s formálta a maga kifejezésének szolgáltatóra a »jó öreg Garay« kitalálta, erősen tanító célzatú tündérmesét, amelyet ma is felmondanak még Tihanyban a kecskekörmöt áruló gyerekek. Babits drámájában szó sincs a szó köznapi értelmében bűnről és büntetésről. A kiadásra készített egyik gépirat előtt ezek a sorok olvashatók: »Játék arról, hogy minden dalos egyszer aranyszörű nyáját táplál bús legelőkön, míg nem a Véletlenségek királya meghallja. Történik egy dalos lelkében, melyet az író Meseországnaak nevez. Ebben a lélekben van egy nagy tó, melyet Balatonnak nevezünk; ennek a partján él egy szép királylány. Erről a tóról és erről a királylányról lesz szó a mesében.« Azt Babits közismert szemérmessége tiltotta megjegyezni, hogy a darab főhőse a pásztorfiú, aki első – életét is kockára tevő – szabad énekével meggyógyítja, az élet és halál egységére, s mindkettő kockázatának vállalására megtanítván a beteg királylányt, hogy azután a második – most már kötelességből kikényszerített – énekével szégyent vallva, a közös halálban keressen végső menedéket.

Babits élettársa, aki bizonynyal legközelebről ismerte a költőt, ezt írta erről: »nagyon mélyen, a legbelsőbb, legtitkosabb szobákban ő maga rejtelkedik, de ráismerek, mert ez az arc utolsó percéig az ő igazi arca volt: az örökkön tépődő, vívódó megszállotté, aki életét teszi fel egy dalra, akit a csábító Elhivatottság szüntelen rettegésben tart... hogy itt marad tehetség nélkül, a dal gyötrelmes kötelességével, a bukás örökké kísértő rémével, s szégyentől való páni félelemben... Ez ő, legbelül, s változhatatlan, semmi siker és elismerés nem adhatott neki védelmet, s biztonságot, minden új sort szorongva írt le s aggódva leste hatását: nem rettenetesen rossz-e? s a legkésőbbi időig is, legnagyobb verseinek születésekor is, mint naiv és drukkoló kisdíák kérdezte aggodalomtól elsötétült szemekkel: nem vár rám szégyen? Ez ő, legbelül, titkos rettegés és lebírhatatlan félelem, – hogy *A második ének* már nem fog sikerülni!«

A második ének előadására – miután most már egész szövege hozzáférhető – történetek kísérletek; komoly színház, komoly művészekkel azonban még nem foglalkozott vele. Nincs ugyan látványos szép vagy drámai feszültségekkel teljes jelenetek híján; igazi értékei mégis szövegében rejtőznek: abból kell kivirágoztatni költői varázsát. A Magyar Rádió szép kísérlete, hogy felébressze e mesejátékot Csipkerózsika-álmából, ezért is oly ígéretes és figyelemre méltó.” (KERESZTURY 1988: 182–192.)

Verselés

A második Ének formájának kialakításakor Babits számára, mint az eddigiekben idézett több vélekedés is utalt rá, a legfőbb példát Arany János és különösen *Toldi* című elbeszélő költeménye jelentette. 1910-ben, a mesedráma formálódásának időszakában, hosszú tanulmányt készít, amelyben a kor tudományos színvonalán állva, szellemtörténeti érzékenységgel jellemzi a költőelőd személyiségének meghatározó tulajdonságát: „A *faculté maîtresse* Aranyánál valami előkelő szenzibilitás, amely a külvilág minden behatását mély és múlhatatlan sebnek érzi. A benyomás ilyenformán nem vesz el, hanem tovább rezeg, tovább fáj a lélekben, és a lélek folyton gazdagodik a múlttal, az egész múlt tovább élven benne. Ez magyarázza Arany-nak rendkívüli érzékét a múlt iránt, ami mint az érzékenység, arisztokrata vonás: a demokrata Petőfieknek csak a jelen létezik. Az arisztokrata lélek, amely az egész múltat hordozza magában, költészetében is tudatos folytatója és eredője az egész múlt költészetének, és minden sorából az egész múlt

lelke cseng. [...]Az ilyen rendkívül egyéni költőt voltaképpen éppoly kevéssé szabadna objektívnek mondani, mint Petőfit szubjektívnek. Az, amit rendszeren a költő objektivitásának neveznek, az elmondottakkal szorosan összefügg. Az ily végtelenül sértékeny, szenzitív lélek valóban nem szeret önmagáról beszélni, mint a beteg nem szeret sebeiben turkálni. Az ily arisztokrata lélek nem viszi sebeit a piacra. Sőt, a költészet neki voltaképpen csak menekvés a valóság kínzó, sebző világából, mely iránt haj! nagyon is eleven érzéke van és érzékenysége.” A tanulmány további megállapításai is vallomásértékűek; felérnek a pályakezdő költő önjellemzésével: „E rendkívüli erkölcsi érzékenység a lelket habozóvá, félénkké, szemérmessé teszi. Itt minden megint összefügg az előbbiekkal. Akinek minden ártatlannak látszó cselekedete új lelki furdalások bőséges forrása, az elzárkózik, hogy ne kelljen cselekednie. Az, ha tán ki is csábul néha a tett mezejére,

De majd, mint beteg az ágyba,
Visszavágyik a magányba.

Az iparkodik úgy élni, hogy azon ne lehessen folt. Amily lelkiismeretes költő, oly lelkiismeretes tanár, férj, apa. De ez a nyárspolgárság lényegileg különbözik a Petőfi nyárspolgárságától. Petőfi nyárspolgár a zseni álarcában. Arany zseni a nyárspolgár álarcában.” (Petőfi és Arany. *Nyugat*, 1910. II. 1577–1590. In: BABITS 1978 1:160–180.)

Arany János emberi és költői példája régóta foglalkoztatja *A második Ének* szerzőjét. Már 1904-ben – mellesleg a mesejátékhoz hasonlóan szintén kéziratban maradt dolgozatában – lelkesülten érvel a kortársi, felszínesnek ítélt kritikusokkal szemben, akik kedves költőjében nem képesek meglátni, úgymond, az álruhás királyfit: „De Arany nektek demokrata, népies, reális, mert egy olyan korban lépett fel, mert olyannak fogadták, mert Petőfi barátja volt, mert leírta a pötyögő ráncokat, mert magyar versekben írt, s Kósza Bandiknak keresztelte alakjait, mert – tudom is én miért; csak ha Arany demokrata népköltő: magyarázzatok meg gyermekeit! Tisztelt uraim, egy nagy vádam van ellenetek, az a vádam, hogy pápaszemetek van, és nem Röntgen-féle; az a legfőbb vádam, hogy a szerény köntös alatt nem sejtetitek meg az álruhás királyfit, és nem tudjátok, hogy a legelőkelőbb öltözködik néha a legegyszerűbben. A kor divatáról az egyén lelkére vontatok következtetést; a talaj tapadéka miatt sárból valónak néztétek őt, aki nemcsak nagybetűvel Arany; nem értitek, mit jelent az ő nyelvén: *sárarany!*” Az Arany által képviselt előkelőség legnyilvánvalóbb megjelenési formáját

az egyéni nyelvezetben jelöli meg: „Arany nyelve elsősorban arisztokrata – és most le a kalappal, uraim, mert amiről most beszélek, az a magyar művészetnek s ekként egyáltalán a magyar szellemnek legnagyobb dicsősége. E nyelvarisztokrácia, e nyelvegyéniség más neve lehetne: tömörség; nem gondolati, hanem nyelvi tömörség, amely nem egyéb, mint folytonosan új szósomszedságok sűrűsége, tehát lénélküliség, kifacsarhatatlanság, a citromságnak ellentéte. [...] A népies nyelv faji különbszínűségével, a régi nemzeti költészet megneemesített és átglyúrt formájában még szorosabbra kötözte az ütközéscsomókat, s neccmunkája bogainak szűkütlével értékesbül a juta vagy brokát; mentül sűrűbbre marad leve leégtével, antul nemesebb a gyümölcsözött szesz; ily sűrűre leégett édes és erős szörp az Arany nyelve, forró és nehéz csöppekben csurranó, mint az olvasztott arany, s tiszta, mint csorgatott méz. Nyelvi merészségeinek szeri-száma, egyéni szóütközéseinek, melyeket a művészi ízlés kohójában sűrít, önt, forraszt, erjeszt. Míg Vörösmartynál inkább a hangzás, a fiziológiai impresszióelem, Aranynál inkább a jelentés, az idearojtok viszik az ütközők szerepét; s rendesen valami askosság veszekszik valami felhősséggel, párolognak, ülepednek egyszerre e mondatok: felül fellegeznek, alul allagoznak.” (*Arany mint arisztokrata*. In: BABITS 1978 1:788–807.)²

Arany János és trilógiája a példa a versforma megválasztásakor és a versmérték kialakításakor is. A magyar versforma s azon belül a felező tizenkettős, a magyar alexandrin korszerűsítésének lehetőségeit Babits *Magyar irodalom* címmel, 1913-ban írott tanulmányához három évvel később hozzáillesztett jegyzeteiben foglalja össze: „Az úgynevezett magyar versforma problémája egészen külön fejezetet érdemelne. A valóság az, hogy ez a versforma minden változatosságával és élénkségével is, régi formájában kevésbé látszik alkalmasnak, hogy a modern, mélyebb és differenciáltabb érzések köntöse legyen. Ezért van az, amiről Négyesy panaszkodik: hogy újabb költőink egészen elfordulnak az ősi formáktól. A magyar vers mai ízlésünk számára népies forma, a népies formák minden korlátoltságával, ügyetlenségével. Petőfi gyermektegy és népies hangulataihoz sokkal jobban illett, mint a maiakhoz: s mégis már Petőfi sokkal szívesebben alkalmazott magasabb hangnemben nyugat-európai verset. Az alexandrin, ahogy újabb költőinknél itt-ott megjelenik, művésziatlenségével, pongyola és monoton könnyűségével, igazán elkedvetlenítő, szinte már nem is vers. A kísérletek, francia

² A témával kapcsolatosan l. PIENTÁK Attila: Babits Mihály egyetemi Arany-dolgozatai. *It*, 2001/2. 229–240.

alexandrint magyarral visszaadni, megdöbbenően mutatják, mily szegény és szintelen ez a mi formánk, mennyire nélkülöz minden hajlékonyságot és finomabb zenét, úgy, ahogy ma átlag kezelik.

Az első, aki érezte ezt, Arany János volt. Ezért akarta versünket kezdetől fogva reformálni: éspedig az úgynevezett nyugat-európaihoz való közelítés, az időmérték alkalmazása által, ami nyelvünk természetével nem ellenkezik. (Hiszen ez az úgynevezett nyugat-európai vers tulajdonképpen szintén teljesen magyar: a nyugati nyelvek nem is képesek a pozíciós-mértékes verselésre.)

Arany először (*Toldiban*) a magyar ütemek ereszkedő voltánál fogva kínálkozó trochaikus megoldással kísérletezett; az eredmény azonban kemény és monoton hangzású maradt. S kétségkívül ő sem öltöztette volna bonyolult és nehéz költészetét oly túlnyomóan e kemény és naiv formákba, ha későbbi éveiben más úton nem sikerül azokat modernekké alakítania; aminek egyszerű titkát nekünk is csak el kellett volna lesni, hogy régi formánkat mai használatban is alkalmasként megőrizzük és továbbfejlesszük. S csakugyan, e titok (legalább az alexandrinra vonatkozólag) pontosan kifejezhető néhány könnyű szabályban, amelyeket Arany, ha tudatosan és éppígy nem formulázott is, *Buda halálában* és a *Toldi szerelme* későbbi részeiben majdnem mindig pontosan betartott, ha tárgyban vagy hangnemben valami külön oka nem volt, hogy a régi, naivabb verseléshez ragaszkodjék. És bizony ez egyszerű szabályokat tudatosan vagy tudattalanul be is kell tartani mindenkinek, aki manapság magasabb vagy komplikáltabb érzelmeket alexandrinban ki akar fejezni. (S ma már alig lehet költő, akinek ne volnának érzelmei komplikáltabbak, mint amilyet a régi népi forma megtűr: úgyhogy a régi, föl nem újított alexandrin is ma már alig használható egyébre, mint népies stilizálásokra.)” (BABITS 1978 1:816–817.)

A *második Ének* nyelvi és verstani megformáltság szempontjából is különleges vállalkozás tehát. Szerzőjének szándéka, a kordivatnak ellenszegülve, az Arany János-i példa követése: a régi költészet tudatos folytatása, megneemesítése; a költői nyelv alkalmassá tétele az előkelő és rendkívüli érzékenység elleplezésére, a szerény költő alatti álruhás királyfiként, nyelv-arisztokrataként való megmutatkozásra; a népi verselési hagyomány megújítása a modern és differenciált érzések kifejezése érdekében. Ennek köszönhető például, hogy a műben a hangzók jelölésében mindvégig verstani megfontolások is szerepet játszanak. A hangállomány egyes jellemzői a szerző verstani nézeteivel függenek össze. Mint jeleztük, Babits – Arany János nyomán – kidolgozta a felező tizenkettős, a magyar alexandrin használatá-

nak alapvető, a szótagok időértékére, nyelvi hosszúságára vonatkozó szabályait. Saját megfogalmazásában ezek a következők:

„1. A félalexandrin utolsó előtti szótagának *hosszúnak* kell lenni. Az oly vers, melynél e szótagok egyike rövid, legfeljebb oly gyakoriságú és szerepű lehet, mint a spondaikus hexameter. (Különösen ily szerepe van a rímbe levő paenultima rövidségnek.)

2. Az előző négy szótag egyszerű szabálya: ezek közt legalább két *som-sédos* szótagnak rövidnek kell lennie. Tehát e négy szótag:

vagy $\cup \cup - -$: *Ionicus a minore*;

vagy $- \cup \cup -$: *Choriambus* (Arany szerint a magyar vers legotthonosabb üteme);

vagy $- - \cup \cup$: *Ionicus a majore* (amelyet Arany, az utána következő tagokkal együtt nézve, szintén a choriambikus versek közé sorol: anapesz-tikus lejtésre is emlékeztet);

vagy $\cup \cup \cup$ és $- \cup \cup \cup$: amelyekről Arany megjegyzi, hogy a choriambushoz hasonló hangzásúak.

Bármelyik szabály ellen ok nélkül vagy huzamosabban vétünk, a vers népies pongyolaságba s leggyakrabban zenétlen keménységbe csúszik. Mindazonáltal itt is érvényes, ami versnél mindig: a szabályokat *nem szabad* egész pontosan és kizárólagosan megtartani. Módjával szép magyar nyomatékot adhat a versnek a rövid paenultima, de akkor az mindig hangsúlyos legyen; viszont a 2. szabályhoz való túlzott ragaszkodás oly lágyságot és olvadékonyságot szül, mely a szándékolt kifejezéssel ellenkezhetik.” (BABITS 1978 1:818.)

A sormértékek belső tagolódásáról, egyes szótagok hangsúly általi megnyúlásáról vallott ugyanilyen határozott véleményét – Gábor Ignáccal vitázva – *Magyar ritmus* című tanulmányának jegyzetei között foglalta össze: „Én nem számítom Gábort az iskolás ütemezők közé, de ebben az esetben, amiről itt szó van, az ő ütemezése megegyezik az iskoláéval. Az én érzésem szerint ez az ütemezés csak az értelemhez szól – s nem egyúttal a fülhöz. A fül a 4/2-ütemezést kívánja. S nem tudom elhinni, hogy ez csak a nőrim hatása volna, mert fülem éppígy reagál a jambusi rím esetén is, mindannyiszor, mikor a felsor nem válik oly erős cezúrával magától két háromtagú részre, mint ennél: *Este van, este van...* A 3/3-beosztást még tűri a fülem, de a 2/4 számomra, beval-lom, szinte teljesen ritmustalan. Hogy Gyöngyösit idézzem én is, ezt például:

Örökös betűkkel nevét jegyezteti,
Melynek fényét rozsdá nem szennyesítheti.

ha így skandálom: 'Örökös/ betűkkel/ nevét/ jegyezteti': ez teljesen zenétlen számomra, a '*nem szennyesítheti*' fűlsornál legszívesebben 4/2 sémára tagol, holott ez nem nőrim. Nemhogy a nőrim lenne hatással a sémára, hanem épp ellenkezőleg – mint cikkemben kifejtem – a 4/2 séma természetessége hozza létre a nőrímek túlnyomó többségét, ami már Gyöngyösinél feltűnő. (Mert nem szabad gondolni, hogy Gyöngyösinél talán a jambikus rím volna többségben.)

A 4/2 séma tehát nem holmi önkényes »dallam«, mint a trocheus vagy a *Boci, boci tarka* volna: hanem éppen a négy szótag lepergése után új hangsúlyt kívánó magyar fülnek legkedvesebb ütem. Mert való, hogy »magyar vers igazi ritmusa mégiscsak az, mely a magyar beszéd természetes hangsúlyából meríti erejét« – de a magyar beszéd természetes hangsúlya maga is egy fonetikai (majdnem: zenei) törvények által teremtet s nem tisztán értelmi hangsúly.” (BABITS 1978 1:833–834.)

A mesedráma verstani szempontú elemzése azt mutatja, hogy Babits mind a kéziratban, mind a gépiratban következetesen törekszik a maga által támasztott, meglehetősen szigorú követelmények – a hatos ütempár (a „félalexandrin”) első négy szótagjának időérték-viszonya, ötödik szótagjának hosszúsága („*paenultima*”), a 4/2//4/2 sortagolás, nőrímek, értelmi helyett/ mellett hangzati nyomatékosítás – teljesítésére.

a) A verstani-prozódiai szabályok miatt nem egy esetben él a mássalhangzó megkettőzésének gyakorlatával:

MéG, 3:³

„Nem ám a Krisztussát!

Az utolsó bakter is kéri a jussát.”

MéG, 4:

„No, csak veszne egy el, az ugyan jólesnék!

Az eszed csáléra, míg a lábad hajsza”

MéG, 7:

„A királynak? Akkor tán a királyt lássam?

Láttam, nem is egyszer, követem alászan,”

MéG, 12:

„Nem akarják látni a dőre okossak,

kicsufolnak érte – de azért én látom:”

MéG, 33:

„s szavaim kavicsát szám hasztalan ejti,

a szívek tavának gyűrűit nem kelti:”

³ Az idézetek a gépiratból származnak, s annak oldalszámát tüntetik fel.

MéG, 33:

„Dalra teszi éltét minden igaz dallos,
s ha dalolni gyenge, jókor jön a pallos:
de ki a pallossal mer szembe dalolni,
nem lehet az gyenge, nem lehet az talmi”

MéG, 36:

„s álmos kerek arcát kidugta pirossan
egy nagy sima selyem paplan alól lassan.”

b) Hasonló megfontolásból alkalmaz szótagszámot módosító licenciát, például az úgynevezett színizézist (két szótag egybeolvasztását):

MéG, 8:

„mivel, amint mondják, érti is a mágiát,
netalán lányának leli orvosságját,”

MéG, 29:

„Kikiáltó
a kaucsukember.
Valaki
Szelleme is kaucsuk.”

c) A fő- és mellékmetszetek helyét gyakran szintén licenciák (hosszú szótagos, illetve összetett szós, toldalékos licenciák) segítségével, szavak belsőjében alakítja ki:

MéG, 7:

„A királynak? Akkor tán a királyt lássam?
Láttam, nem is egyszer, követem alássan,
jól ismerem én őfelsége személyét,
szolgáltam inasként királyi szeszélyét.”

MéG, 22:

„törpék, szemfényvesztők és efféle mások!
Diktum. Aláírva: Minden fakultások.”

MéG, 28:

„Krisztus után háromezredik esztendő:
ezer új csodákat hozhat a jövőendő.”

d) A megkívánt szótaghosszúságot esetenként szó eleji hangsúllyal biztosítja:

MéG, 14:

„alatta a lelkem gyors csermelye zuhog

s a hidon át járnak aranyszőrű juhok.

S tudja, mik e juhok? Selymes szavak,...

MéG, 24: „Ugy vélem, a hiba mégsem a felségé,”

MéG, 45: „Lelki?... De hogy lehet ilyet kieszelni.”

e) A licenciák gyakori használata mellett is meg kell hagynia olyan sorokat, amelyek nem tesznek eleget az ötödik szótag követelményének:

MéG, 7:

„a király csőszinek ide kéredzkedtem

a falun meghalni, a Balaton mellett,”

MéG, 10: „Királynál boldogabb a parasztnép sokszor.”

MéG, 26: „karomon kereken gurul kerekem ki”

MéG, 36: „Nézd: a juhaimat terelem mint máskor”

MéG, 39:

„Mikor a Balaton sima és töretlen,

mint egy szürke tükör zöld színű keretben.

vagy ha befagy télen, mondom: De jó volna,

ha ez a tó táncra tükörpalló volna!

S mikor a Balaton nagy tornyokat épít,

s kezeit felhányja haragban az égig,

mint bábeli pallér, mondom: De szép lenne,

ha ez a zivatar a szivemben lenne!

Az én muzsikusom a haragvó hullám,

s a világon napnál szebb nekem a villám,”

MéG, 45:

„Jó, hogy elértelek legalább a végsőn.”

„Lelki?... De hogy lehet ilyet kieszelni.”

MéG, 50:

„De a mi ladikunk szabadon jár táncot.

Hogyan is lehetnék valakinek hálás?

Nem enyém volt a kincs, s a kincshajigálás?”

f) S szép számmal maradnak olyan verssorok is, amelyek nem felelnek meg az ideálisnak tartott 4/2//4/2 tagolásnak:

MéG, 4: „Mit lesel? Az angyalt? vagy a sült galambot?”

MéG, 5: „Rezedát... gólyahírt... zsályát... majorannát...”

MéG, 9: „Fekete ajtóban a gonosz szu ácsol.”

MéG, 10: „Királynál boldogabb a parasztnép sokszor.”

MéG, 12: „ez az én vagyonom! ez a királyságom!”

MéG, 13: „de az én aranyom maga magas élet.”

MéG, 16: „Ha pedig győzni tudsz a szomorúságon,”

MéG, 19: „hogyan bebocsássam a török követséget,”

MéG, 22: „jöjjenek átkorok, bohócok és bangók,”

MéG, 26: „karomon kereken gurul kerekem ki”

MéG, 28: „Nem is érteni kell, mint érzeni inkább.”

MéG, 31: „most elbocsáttatik mind a művésztabor...”

MéG, 33:

„s mint a nap erejét élezi az árnyak,

élesíti éltét árnya a halálnak,

halálos életre gyul daloló szája:

az élet ösztöke a halál kaszája.”

MéG, 34: „Pásztorra vallanak szavad és ruháid.”

MéG, 36:

„De a mi templomunk ez a magas égbolt:

eztán a tied lesz, eddig az enyém volt. —”

MéG, 37: „Minek a keszkenő? Egy szép szeretőre.”

MéG, 38: „a virág, amelyet szedtél a köténybe,”

„hadd kötök koszorút dalosom fejére.”

Szerkezet

A nyolcvanas években három átfogó igényű irodalomtörténeti-dramaturgiai megközelítés is készül Babits drámájáról. A Fried István, Bécsy Tamás és Kelényi István által jegyzett dolgozatok a mű keletkezésével, illetve színpadra állításával összefüggő, filológiai természetű tények számbavétele mellett alapvető műnemi-műfaji kérdések tisztázására is vállalkoznak.

Fried István összehasonlító irodalomtudományi módszerekkel a mesejáték magyar és világirodalmi vonatkozásait, elsősorban Garay János, Petőfi Sándor, Vörösmarty Mihály és Edmond Rostand egy-egy művével, valamint az újromantikus drámaműfajjal megvonható párhuzamait tárja fel: „Kevés érdemleges hangzott el *A második énekről*, amelyet pedig már a mesejátékot teljességében először 1942-ben publikáló Török Sophie az életmű egyik kulcsdarabjának vélt, kapcsolatba hozva fontos, ars poetica-funkciójú Babits-versekkel; legutóbb pedig Rába György nem pusztán ös-

szefoglalta a mesejáték gyér irodalmát (természetesen külön hangsúllyal említve Sőtér István »kortársi« dolgozatát), hanem a színdarabot beállította az életműbe, és néhány nyilvánvaló és kevésbé nyilvánvaló irodalmi utalást is megfejtett. Rába György fejtegetéseihez talán még azt tennénk hozzá, hogy az 1911-ben született mesejáték és Babits Vörösmarty-tanulmányai között is közvetlen szálak vehetők észre. *Az ifjú Vörösmarty* egyik fejezetcíme hangzik így: »művész, akitől várnak valamit«. Babits olyan Vörösmarty-képet rajzol, aki kötelességből ugyan dalol, de e kötelességszerű ének csak a »második« lehet, nem az, amelyre »életét teszi«. *A férfi Vörösmarty* c. dolgozatban pedig élénk szavakkal ecseteli Vörösmarty és a népmese kapcsolátát; kiváltképpen a *Csongor és Tünde* nyelvének, előadásmódjának jellemzése illik jórészt *A második ének*re: »Vörösmarty itt is a népmeséhez fordul, mint a Tündérvölgyben; de a meséből csupán szimbólumokat vesz, melyekbe gondolatait öltözteti; egyéb minden az övé [...] Hol légiiesen finom ez a vers, hol parasztosan kemény és durva: tarka, de jól simuló öltönye a mesének...«

Babits »viszonya« a népmeséhez is hasonló; pontosabban szólva a népmesének hitt, de a Vörösmarty-kortárs, Vörösmarty-epigon Garay János által feldolgozott mondáról van szó. A szintén szekszárdi költő, lapszerkesztő 1847-ben írta, 1848-ban jelentette meg *Balatoni kagylók* c. versfüzérét, amelynek XXVI. darabja a *Rege a tihanyi visszhangról*. Már felületes olvasáskor is kitetszik, hogy Babits valóban csak az ötletet kapta Garaytól, ezúttal kevésbé érdekelte az a reformkort átható lendület és lelkesedés, amely a Balaton irodalmi felfedezését jellemezte, és amely a balatoni gőzhajózás megindulását is ünneplő versekkel kísérte. A Garaynál őszinte rajongás, a Vörösmarty és a népiesség modorában alkotott versciklus Babitsra csak annyiban hatott, amennyiben forrásként számba jöhetett. Kizárólag a témát merítette Garay regéjéből, de még a történet menetén is változtatott. Megtartotta viszont a tihanyi visszhang keletkezéséről szóló epizódot. Ami azonban a mesejáték népiességét és más motívumait illeti, nem Garay költeményeiben kell keresnünk a forrást. Feltűnő, hogy milyen közvetlen megfelelések lelhetők Petőfi Sándor *János vitéze* és *A második ének* között. Az Óperencia emlegetése, a törökök és franciák egy lélegzettel történő felemlítése a *János vitéz* meseföldrajzára utal. Ám még ennél is árulkodóbb jel a pásztor vallo-mása: »bokorba születtem, árván növekedtem«. Valamint az, hogy az ábrándozó pásztornak éppen úgy elvész a nyája, mint Kukorica Jancsinak: »Sose olvassa biz azt kelmed gazduram! / Mi tagadás benne? igen nagy híja van« – áll Kukorica Jancsi könnyen felinduló gazdája elé. »Híja van a nyájnak« – hangzik Babits mesejátékában a *János vitéz*szel szinte azonos tónusban.

A »külső« hasonlóságokat látszólag erőteljesen igazolja a mesejáték versformája, a felezős tizenkettes. Mégsem állíthatjuk azt, hogy a felsoroltakon kívül más köze is volna Babits színművének Petőfi elbeszélő költeményéhez. Petőfinek főleg a *János vitéz* első részében simán folyó, egynemű versbeszéde lényegesen különbözik Babitsnak még a felezős tizenkettesen belül is több variánst kipróbáló, több – nemcsak verstani, hangulati – »akcentussal« kísérletező versbeszédétől. A leginkább az első felvonásban, főleg a csósz szavaiban leljük azt az akartan »tőről metszett«, nem minden iróniát nélkülöző népiességet, amely nem pusztán a magyaros hangulatot adja vissza, nem egyszerűen bizonyítja, miszerint Babits is képes hamisítatlan mesei couleur locale megrajzolására, hanem mintegy visszájára is fordítja ezt a népiességet, egyben karikaturisztikus vonásokkal is látja el. Szólásos-közmondásos beszéd is ez, oly zsúfolt a »népi« bölcsességekkel, oly mennyiségben ontja ezeket a kacskaringós szentenciákat, hogy azok feltétlenül komikus hatást keltenek.

Nincs rendben a szénád, kutya van a kertbe,
Egy kerékkel több van, mint az Orbán lelke...

A csósz szabályos felezős tizenketteseivel szemben a pásztor merengő szavaiban a költő időmértéket lop a szintén felezős tizenkettesssel szóló mondatokba:

Csak nézem a felhőt // és nézem a dombot.
a Balaton habját, // a lobogó lombot,
és hallgatom szólni // a lomha kolompot...

Mindkét idézetünk felezős tizenkettes, de egészen más a verszene, a jelentéssel egybecsengő hangulat. Az előbbi sorok komolykodó népieskedésével szemben ez utóbbi elmosódottabb, impresszionisztikus, hang- és fényhatásokra építő.

Van azonban más vershangulati variáns is, amely talán leginkább a *Buda halála* enyhén archaizáló, choriambusokkal gazdag előadásmódjára vezethető vissza:

Megapollak csókkal, ápollak is jókkal,
dalra vigasztallak szerető szép szókkal...

Ebben az idézetben, akár az előzőben, a virtuóz verselő mutatkozik be; belső rímmel, alliterációval súlyos költészet ez, meglepő fordulatokkal, alkalmi szókapcsolatokkal ékes. Olyan költő alkotása ez a mesejáték, aki tökélete-

sen tisztában van a rímeknek nemcsak hangulati hatásával, hanem jelentést erősítő, kiemelő funkciójával is.

Én jövők tehozzád, lélekhez a lélek,
ki rég a mezőben helyetted is élek...

Nem csupán a felezős tizenkettes *tökéletes* cezúrái emelik ki a gondolatok tagolódását, hanem a lélek-élek rím *tökéletes* egybecsengése is jelzi a kulcsszavakat, a vezérlő eszmét. Másutt asszonánccal jelzi a diszharmóniát a költő:

Ugar az én lelke, hol nem terem élet,
bús legelő, melyen legel a nyáj mételyt [...]
búsul a rab bárány a borús karámban:
a lelkeket látom ebben a bárányban...

Van azonban *A második ének* c. mesejátéknak olyan rétege, ill. sajátossága, amely részben a magyar, részben a világirodalmi hagyományok felől közelíthető csak meg. Másfelől szemlélve a kérdést: részben műfaji, részben pedig verselési problémákat kell szemügyre vennünk.

A 19. század második felében, halvány előzmény(ek) után az 1860-as esztendőktől a magyar színpadon is megjelenik az újromantikus mesedráma. Jellegetességeit, forrásait még 1927-ben foglalta össze Szerb Antal (*A magyar újromantikus dráma*. Bp., 1927). A kutatás azóta is legfeljebb ismételteti Szerb Antal megállapításait (vö. *A magyar irodalom története*. IV, Bp., 1965. Osváth Béla fejezete). Szerb Antal mutatott rá arra, hogy a Rákosi Jenő, Dóczy Lajos és Csiky Gergely, valamint Bartók Lajos tevékenységében jelentős szerepet játszó újromantikus dráma a maga módján vitte tovább a *Csongor és Tünde*, néhány Shakespeare-dráma, Calderon, Moreto, néhány, nem elsőrangú német színmű (ám köztük Grillparzer) kezdeményeit, pontosabban szólva: a fent említett szerzők néhány színdarabjának, néhány motívumának továbbgondolását, önkényes értelmezését leljük a magyar újromantikus drámában. Meglehetősen sematikus dramaturgia jellemzi, és nem is a szerkesztésben, a jellemformálásban jeleskedik, hanem – legfőképpen – a színpadi dikció felfrissítésében. Mindazonáltal érdekes szint képviselt a 19. század második felének magyar színpadán, néhány hatásos szerepet biztosított kiváló színészeknek, egyik-másik sikere országhatáron túl ért (Dóczy Lajos *Csókja* a Burgtheaterben is előadásra került). Az új-

romantikus dráma – Szerb Antal találó jellemzése szerint – cselekményét téren és időn kívülre helyezi, irreális országban játszátja; a szereplők *euphuisztikus* stílusban adják elő gondolataikat.

Ha Babits mesedramáját vizsgáljuk, felületes olvasásra az a benyomásunk támad, mintha a XIX. századi magyar színműveknek ezt a vonulatát képviselné, azoknál magasabb színvonalon. A Török Sophie közölte kéziratot feljegyzés azonban már jelzi a lényegbe vágó különbségeket. »Történik egy dalos lelkében – emígy Babits Mihály –, melyet az író Meseországnak nevez. Ebben a lélekben van egy nagy tó, melyet Balatonnak nevezünk; ennek a partján él egy szép királylány. Erről a tóról és erről a királylányról lesz szó a mesében.« Babits »irreális« országa valójában inkább imaginárius; valamiféle *képzeletben létező*, olyaténképpen, mint ahogy Csongor keresi, aki *álmában él*, a dicsőt, az égi szépet. Az újromantikus dráma valóságost utánzó irreálisával szemben itt egy képzeletbe helyezett valóságos elevededik meg. Másrészt, az újromantikusok játszi, bohó, szerelemközpontú tematikájával szemben soktónusú, a rajongótól a szatirikusig ívelő, költészeti- és költőközpontú, drámai költeményt kapunk kézbe. Az újromantikusok drámáinak ál-konfliktusai helyett itt a költészet és a költő valóban XX. századi konfliktusaival találkozunk; minden az igazi, a vérbeli költészet és költő mérlegén méretik meg.

Miért érezzük mégis úgy, habár csak az első pillanatban, hogy Babitsnak talán valami kevéske köze van az újromantikus drámákhoz? Olyan frázisok okozzák-e, mint »Az álom az élet«, amely Calderonig, Grillparzerig – és nem utolsósorban Vörösmartyig – utal vissza? És amely az újromantikusoknak is kedvelt fordulata? Sem a műfaji, sem a nyelvi jellegzetességek azonban nem kapcsolják Babitsot a magyar újromantikus hagyományokhoz, ha csak az nem, hogy a *Csongor és Tünde* valamiképpen mindüknek ihletője, ösztönzője.

Ellenben annál inkább kell odafigyelnünk a Rostand-áthallásokra. Ezek – igaz – nem mutathatók ki szöveg szerint, viszont határozottan és – úgy véljük – egyértelműen a vers- és rímkezelésben. Miről van tehát szó?

Edmond Rostand, a francia újromantikus dráma legjelentősebb képviselője, főleg három színdarabjával aratott (nem túlzunk) világsikert. A *Cyrano dr Bergerack*al, a *Sasfőök*kal (*L'aiglon*), és kevésbé a *Chantecler*rel. Híre neve hamarosan Magyarországra is eljutott. A *Cyrano de Bergerac* már 1899-ben megjelent magyarul, Ábrányi Emil azóta is sokat játszott-idézett tolmácsolásában, ezt a kiadást 1901-ben a Magyar Könyvtár füzete követte, 1904-ben Benedek Marcell adta közre *A napkeleti királykisasszonyt*,

1903-ban Telekes Béla *A regényeseket*, 1902-ben ismét Ábrányi Emil a *Sasfőkot*. A fordítók között Kosztolányi Dezsőt is meglelhetjük (1913-ban: *A két Pierrot*, később a *Chantecler* részleteit adta közre). 1908-ban magyar könyv jelent meg Rostand-ról (Petrich Béla: *Précieux és burlesque elemek Rostand Cyranojában*), Haraszi Gyula Rostand-monográfiája 1913-ban látott napvilágot Párizsban. Ezúttal eltekintünk a színpadi bemutatók, a bemutatóról készült ismertetések felsorolásától, valamint a kisebb jelentőségű közlések említésétől. A kutatás rámutatott arra, hogy Ady néhány során is érződik a *Cyrano* magyar változatának hatása. Tegyük gyorsan hozzá; annak ellenére, hogy Ady – enyhén szólva – nem volt Rostand csodálója. »Rostand végtelenül ügyes író – elmélkedett Ady Endre 1905-ben. ... Ő már annyira ügyes, hogy ügyessége már zsenialitás... Zseniális kézműves, hangulatgyáros, rimbűvész. És zseniális ember, ha tetszik. De nem vátesze korának. Pedig talán ez volna a költő?... Óh, nagyon sokan vallják őt még poétának is. Ebben sincs szegyen. De intellektuális kultúrájú embereknek illik kijózanodniuk a Rostand-okból« (*Összes prózai művei*. V. Bp., 1965. 177–178).

Ady Endre költőportrét rajzol, és evvel a költőportréval mintha *A második énekben* is találkozánk. Don Guriga ilyen poéta, a zsonglőr-költő, a rimbűvész. Nem állíthatjuk ezzel azt, hogy Babits az Ady leírta Rostand-jellemzés szerint alkotta meg Don Guriga figuráját (talált elég mintát a magyar irodalomban, önironikusan a saját rimbűvészetén is ironizált); csak-hogy a típus volt ismerős, a Don Guriga-féle (részben az Új Don is ebbe a kategóriába sorolható). S hogy mennyire típusról van szó, azt Babits európai irodalomtörténetének rövidségében is árulkodó Rostand-portréjával igazoljuk. Hauptmannról és Gorkijról értekezik Babits, majd arról: mit »tettek« a drámával. Eztán tér rá Rostand-ra. »Éppoly kevésbé volt »igazi dráma« a Rostand-féle, amely a színpadi versnek utolsó nagy sikere lett Európa-szerte. Ez inkább líra, francia romantikus líra. S ha dráma, akkor bizonyonnyal nem görög vagy shakespeare-i, hanem csak victor hugo-i. Jellegzetesen epigon költészet: újabb próbálkozás a romantika felélesztésére, egyszerűen a régi romantika utánzása révén. Nagyszerű ververje sikert biztosított neki, de tartósságot nem. S a sikerben nemzeti tekintetek játszottak közre... Mégis ezek a folyton megújuló kísérletek szimptomatikusak. A rostand-i romantika éppúgy, mint a maeterlincki szimbolizmus a szellem lázadása a valóság egyre nyomasztóbb zsarnoksága ellen.«

Babits sem hódolója Rostand-nak, ebben egy a véleménye Adyval. Saját alkotói-fordítói prakszisa nyilatkozik meg abban, ahogy a drámáról szól.

A görög dráma (Sophoklesz fordítója volt) és Shakespeare (*A vihart köszönhetjük Babitsnak*) mellett a szavak zengzetességébe fül a Victor Hugo-é, és Rostand még ennek a Victor Hugó-i drámának is csak epigonja. Nem tagadja meg tőle a verset, a lendületet, az idézet egészét szem előtt tartva, a *verve poétique*-ra, a költői hévre is gondolhatunk. Erre utal nyilván a lírai elem hangsúlyozása a rostand-i műben. De még egy mozzanat látszik itt fontosnak: a lázadás a valóság egyre nyomasztóbb zsarnoksága ellen. Talán a pozitivisták kor sivárságáról van szó, talán az elgépiesedő és elidegenedést magával hozó civilizációról. S még az sem csökkenti az ilyes lázadások érdemét, hogy – Babits gondolatmenetét folytatva – *»egyelőre gyengének bizonyultak, s nem tudták feledtetni a valóság hatalmát«*.

Kitérőként, mégis a fővonálhoz kapcsolódva, idézzük Kosztolányi Dezsőt, Rostand fordítóját. 1910-ben ezt írta: *»... mindenütt ez a léha kedvesség, ez a becukrozott és színes felszínesség. Rostand gyémánthamisító, de nincs párja a világon. Hamisítja még a cseh gyémántot is, hamisítja a humort, hamisítja – görebben, kémiai úton – a könnyet is... Fantáziája pedig egészen különös, részletező, vizuális fantázia... Mégsem teremtmény, nem zseniális fantázia ez, de csintalan, pajkos, gyermekes fantázia... Rostand kitűnő ezermester, kardnyelő, céllövő, és vígan tapsolhat neki a kabarék publikuma.«* (*Ércnél maradandóbb*. Bp., 1975. 303–305).

Így kerekedik ki a magyar irodalom nagyjainak Rostand-képe. De a sok-sok fenntartás mögött rejtőző (nem csupán a közönségsikert dokumentáló és részben igazoló) elismerés magyarázza, hogy mi lehetett az oka a nem ritka Rostand-áthallásnak. Adyról már volt szó. Rába György arra mutatott rá, hogy Babits egy ifjúkori versén kívül még a rendkívül fontos *Játszotam a kezével...* c. költeményben is észrevehető Rostand–Ábrányi ihletése (RÁBA 1983:280).

Ezúttal azonban áttételesebben és egyben a paródiát is magában rejtő kapcsolódásról van szó. Rostand-ról mindegyik magyar méltatója elismerte, hogy ügyes, helyenként szemfényvesztően bravúros verselő. Nem csupán hatásos, kihegyezett rímeivel, hanem a verssorok feltördelésével, több szereplőre való elosztásával és ezen keresztül a csattanó ügyes elhelyezésével kelt hatást. A számos bravúros megoldás mellett számos erőltetett megoldásra is bukkanhatunk, a legsikerültebben a *Cyrano de Bergerac*-ban alkalmazza ezt a fogást. Olyannyira jellegzetes rostand-i fogásról van szó, hogy – többek között – Karinthy Frigyes stílparódiájának egyik legáltalánosabb eleméül szolgál. Íme egy részlet Karinthy *Cyrano de Faust* c. paródiájából (*Így írtok ti*. 2. Bp., 1979. 143):

ELSŐ TANÍTVÁNY. Cicero!

MÁSODIK TANÍTVÁNY. Caesar!

ELSŐ FIÚ *olvasva*. Hopla!

Második fiú: Ez Descartes!

KÖNYVTÁRNOK *megfricskázza egy öreg úr fejét*.

Ne biflázzon már, vén legény, *megárt!*

WAGNER *folytatva egy megkezdett beszélgetést*.

Azt mondja, bús?

A TANÍTVÁNY. Igen, mester, *pedig*,

Őn tudja jól, hogy ritkán *kérkedik...*

Ezek után lássuk, hogy alkalmazza Babits ezt a módszert:

A Nevelőnő: Felséged nagy lány már

tudhatja, királyi magas *születése*

kötelességét is...

A királylány Beteg vagyok...

A főudvarmesternő: *És e*

betegség...

Egy másik, rövid példa:

A kikiáltó: Negyedik szám: Zéta Éta Théta!

Suttogás a közönségből.

A nagy filozófus

Más hang: A modern próféta...

Hozzá kell tennünk, hogy ilyesfajta sortördeléssel, a rime surprise-nek ezzel az alkalmazásával, a rövid időközönként elcsattanó »poénokkal« első-sorban és mindenekelőtt az első és a második részben találkozunk; tehát ott, ahol a pseudo-népiességet, a néphez leereszkedés népieskedő gesztusait, valamint saját korának irodalmi életét parodizálja Babits Mihály. A zengzetesen gördülő verssorok menetét akasztja meg evvel, némi távolságtartást is jelezve az általa előadottakkal, és mintegy a pástorfiú lírai szólóiba transzponálva költői és költészetre vonatkozó vallomásait. Amit némi lebecsüléssel drámaiatlannak látott Rostand-ban, azt mesejátékában oly módon látta alkalmazhatónak, hogy a rostand-i modernak (és modorosságnak) egyben ironikus mását *is* megalkotta. A műfaji megjelölés Babitsnál nem önkényes: nem állt feltehetőleg szándékában, hogy korának egyik divatos drámai irányához csatlakozzék. Rokonszenves volt számára Rostand »lá-

zadása», nem volt ellenére a lírai elem hangsúlyos jelenléte a színmű-formában. De mivel a költő lehetőségeiről, a költészet és közönség viszonyáról, költészet és kényszerűség határaitól akart szólni, ezért teremtett meg egy képzeletbeli világot, ezért utalta át a cselekményt a »dalos lelkébe«. A költészet a színtere, a tárgya és végcélja a mesejátéknak; Babits jegyzete szerint a dalos lelkében, a költészet síkján érvényes csupán az, ami elhangzik. Akár látomásnak is felfoghatnók ezt a mesejátékot, akár kulcsmondatként is értelmezhetjük a már idézett fél sort: »Az álom az élet«. Viszont a látomás, a mese »irrealitása« nem egyszerűen emelkedettebb hangvételt követel meg, hanem a valóság fölöttit nyelvileg, a fordulatok, a rímek s stíluseszközök »síkján« érzékeltető előadásmódot. Sőtér István arról szolt, hogy Babits e művében »a leghétköznapiabb metaforákat keltette új életre«, majd alább a mű »formájának zeneiségét« emelte ki (i. m., 105–106).

Példájával világítjuk meg, mire gondolunk.

Egyedül vagyunk már az egész világon.
Nem vagy te királylány: ma velem vagy pásztor.
Nézd: a juhaimat terelem mint máskor,
de a magam nyáját; és a legszebb bárány
a tied lesz egy szép mosoly édes árán...

A királylányt gyógyítgatja dalával a pásztor. A szín előbb elsötétül, majd kivilágosodik, a trónterem kitágul, a napfelkelte hatására eltűnik a trón. Jelképpel indul ez a jelenet: a költő dalainak röptét nem követheti, nem tudja követni más, csak a királylány. Ebben a merész repülésben, a költészet falak közé nem szorítható mezején vannak egyedül, ők ketten. Itt megszűnnek a címek és a rangok, pásztorok valamennyien. Ez a jelkép egyszerűsödik a továbbiakban, tér vissza – látszólag – a köznapiba. A pásztor juhait tereli, de a *maga* nyáját, amelyből a királynő édes mosolya megszerezheti a legszebbet. Ebben a költőiségben és ebben a köznapit és jelképest egyaránt hordozó dikcióban tartja ezután Babits Mihály az egész jelenetet, mindaddig, amíg hirtelen vágással – épp a jelenet dramaturgiai csúcspontján – az új motívumot, új jelképet írja körül, hasonló módszerrel, köznapit és jelképest vegyítve.

Nem kevésbé tanulságos a befejező jelenet néhány mozzanatának bemutatása sem. A készülődő vihar képei keretezik az immár sebesen előrehaladó cselekményt, amely a mondai elemmel (ti. a visszhang keletkezésének magyarázatával), a Garayra visszautaló eseménnyel fejezi be a színdarabot,

és egyben közelíti a tragikus forma felé. A mindennapi elemek itt is nagy szerephez jutnak. Részben Babits színpadi utasításai révén: az ifjú király »eloldja a csónakot«, »a kertet fáklyákkal járják át«, és így tovább. Az öreg király apai érzelmei is a realitás körében maradnak. Viszont a költészet, a költő vívódó érzései szól(nak) az ifjú király szavaiból. Feltűnő – ismét! –, hogy bár az ifjú király feleségével együtt száll a viharzó Balatonon a csónakba, csak az ifjú király szavát halljuk, és elsősorban és mindenekfölött a költő gondoljai zendülnek fel.

Vigy Balaton habja a halál hegyére!
Oda szállunk, édes – nem féltelek immár –
Hogy velem a hegynek kútjaiból innál.
Nem akarlak többé kímélni gyötörve,
Keltettem: eloltom a szomjad örökre...

Ellentétekkel gazdag nyelv ez, mint ahogy ellentétekben gazdag a jelenet is. Az öreg király és a hangokként jelen lévő szolgák a parton bolyonganak, keresik a menekülőket, az ifjú király és felesége csónakba szállnak, s eloldják a csónakot, hogy a halál hegyére érjenek. A királylány szavát nem halljuk, követi férjét a halál hegyére, most váltak igazán egygő, most jutottak el valóban a költészet birodalmába.

Hála, – kötelesség, – lakatok és láncok,
De a mi ladikunk szabadon jár táncot. [...]
Kötelesség, hála, – most igazán látom,
Maga van a dalos az egész világon.
Életemen köd volt, – ez a köd most gyérül,
Lásd tág a kilátás a halál hegyéről...

A kötelességét tudó ifjú Vörösmartyról írtakkal harmonizálnak ezek a Babits-sorok – és mindazzal, amivel Török Sophie zárja a színmű első kiadásának bevezetését. A halál hegyére menekülés valamiképpen szintén Vörösmartyt idézi. Nem szavaival, hanem feltehetőleg jelképi erejével. Úgy lép ki a megszokások, a hálák, a kötelességek világából az ifjú királlyá lett pásztor és felesége, a meggyógyult királylány, amiképpen Csongor és Tünde vonulnak el a világtól. »Szerelem az éjben« – fogalmazta meg Babits Mihály a *Csongor és Tünde* befejező jelenetének általa vélt lényegét. Ott, a Vörösmarty-mesejátékban sikerül megteremteni a boldogság, ki tudja,

mennyi időre védett, szigetét. Ám ott is csak azután, hogy Csongor életéről is felszállt a köd, megtekinthette, szinte a halál hegyéről, az emberi élet lehetőségeit. Babits Mihályon és költőjén »két szegény félelme ült...: a bukás szégyene, s – a meztelenségé. Szeméremből rejtezett mindig szorosabb formák ruháiba, de minden ruha szűk volt és rövid, s minden forma mögül árulón kilátszott a meztelenül szégyenkező lélek« (Török Sophie előszava).

Ezért is öltözött pazar ruhákba; ezért is öltötte magára Petőfi, Rostand, Garay rímeit, fordulatait, történeseit. Költészetközpontú művet alkotott, mert mindennél fontosabb lett – már 1911-ben is! – a tisztán kiejtett, pontosan érthető (és pontosan értett) szó, a vers, amelynek virtuóz formája nem külső ékesség csupán; amelyben gondolat és rím, felezős tizenkettes és gúnymosoly, mese és hódolat az előd költő (földi!) előtt együtt, egyszerre jelentkezik költészetként. Megtévesztő is lehet a műfaji megjelölés: mesejáték. Csak annyira az, amennyire az a *Csongor és Tünde*. Filozófia is ez, költészetfilozófia – mesébe és csengő rímek köntösébe bújtatva. Poème d’humanité: emberiségköltemény valójában. »Dalra teszi éltét minden igaz dallos« – foglalja össze Babits Mihály mondandóját. A dal, a líra, a költészet nem pusztán hivatás, hanem maga az élet. Élet és költészet: egyneműek, egyik a másikat élteti. Nem egy ember tulajdona, hanem mindenkié *lehet*. Mindazoké, »akinek szép a lelkében az ének...« (FRIED 1982:27–34.)

Bécsy Tamás, saját drámamodell- (-műfaj) elméletének kategorizálását és fogalmi apparátusát alkalmazva, a művet mint a középpontos dráma lírai változatát elemzi: „Babits Mihály 1913-ban nagy elismeréssel írt Balázs Béla *Misztériumok* c. drámakötetéről. »Balázs művei drámák – írta – a szó legirodalmibb értelmében: nem a párbeszédes alak és a színpadi külsőségek teszik drámákká, hanem az a belső forma, amely egy a tartalommal«. A kritika végén közli, meg akarta mutatni, »hogy a dráma Balázs értelmezésében micsoda belső lírai dolog«. Ezt azonban azonnal általánossá teszi, mondván: a dráma »mind jobban bensősül«. (*Dráma*. In: BABITS 1978 1:345. és 347.) Az 1919-ben írt *Az irodalom elmélete* c. tanulmányban a tárgy egészét, vagyis az irodalom elméletét a költő lelki élményének szemszögéből vizsgálja. Ez a műfajokról szóló részben is érvényesül: »A költő mindent a maga lelkén szűr le. Tehát tulajdonképpen minden költészet líra«; majd ezt így is olvashatjuk: »Minden műfaj líra.« (I. m., 581. és 583.)

Négy dialógusban megírt művet hagyott hátra: *Laodameia*; a posztumusz kiadású *A második ének*; a *Simóné háza* és *A literátor*. Közülük a *Laodameia*-ban és *A második ének*-ben láthatjuk azokat az ismérveket, ame-

lyekkel Balázs Béla drámáit jellemezte. Manapság úgy fogalmazhatjuk: ezek lírai drámák.

Hadd említhessük azonnal: a dráma nem akkor és azért lírai, mert szép, mert helyenként vagy végig önmagukban lírai versként is helytálló részletek vannak benne. Ha így lenne, minden görög vagy shakespeare-i, racine-i stb. dráma lírai dráma lenne. Ugyanakkor azt is említenünk kell azonnal, hogy a lírai dráma is dráma, miként az epikus dráma is dráma. Értelmezésük éppen ezért nem a líra vagy nem az epika felől, hanem csak a dráma felől lehetséges. A lírai dráma szókapcsolatban a »lírai« melléknév és jelző, ami a főnevet, a jelzett szót értelmezi, vagyis a drámát. A lírai dráma ezért olyan dráma, amelynek fő ismérve, hogy a dráma legalapvetőbb műnemi törvényszerűségeibe – ezek megtartása nélkül nem lenne érvényes a főnév, a jelzett szó – benső formaként a lírára jellemző alapismérvek épülnek be.

Az a szöveg, amely nem Nevekből és Dialógusokból építi föl a maga világszerűségét, sohasem minősül drámának; még akkor sem, ha ismerünk nevek által elmondott dialógusokból fölépült műveket, amelyek nem drámák. A dialógusok ugyanakkor szükségszerűen és mindig csak *viszonyban* válthatók; a dialógus feltételez vagy azonnal létesít viszonyt. Fajtája szerint kétféle van: a dialógusokat váltók között statikus vagy az éppen most változó viszony. S ez utóbbi a dráma műnemének alapismérve.

Mindebből következik, hogy csak az a szöveg minősül főnévi értelemben drámának, amelynek benső világszerűsége Nevekből és Dialógusokból épül föl, s amelyben a Nevek között most változó viszonyrendszer van.

A líra – minden líraelmélet elismeri – az ember benső világát kifejező irodalmi műnem neve. Mint ilyennek, ismérvei között kell lenniök olyan jellegzetességeknek, amelyek az ember benső világában érvényesek. Ezek közül – az irodalmi kifejezés szemszögéből – a legfontosabbak, hogy a belső tartalmak sokkal változékonyabbak, mint az emberek közötti viszonyok; hogy a belső tartalmak összetevői korántsem olyannyira elhatároltak egymástól, mint pl. az egyik ember a másiktól, avagy a külső világ történéseinek esetében az ok és az okozat; továbbá, hogy a benső világ tartalmának összetevői egymásra ráhangolódhatnak, a tartalmaikat bővítve, erősítve vagy színezve egymásba áthatolhatnak. A benső világ ezen ismérveivel a lírai művekben az az elem rendelkezik, amit lírai képmásnak nevezünk.

A lírai drámának – meggyőződésünk szerint – az a mű nevezhető joggal és hitelesen, amely a dráma műnemének alapismérveit, a Neveket és Dialógusokat, valamint a viszonyváltozást összekapcsolja a lírai képmásokkal. Ha ez egy műben megvalósul, a mű dráma marad, de a lírára jellemző alap-

ismérv is megjelenvén benne, az emberek közötti »köztes« viszony helyett a benső tartalmak közötti viszonyrendszerek változása lehet a mű *témája*. Ebben az esetben nemcsak arról lehet szó, hogy egy-egy pontos körvonallal rendelkező drámai alak a maga benső világát vagy annak egy részét, összetevő elemét a másik alakhoz való köztes viszonyában kimondja, és ezzel változtatja viszonyát hozzá. A köztes viszonytól két irányban történhet elmozdulás a lírai dráma megvalósulásához; ha (1) a dráma főalakja benső tartalmainak összetevő elemei objektívalódnak a dráma többi alapjává (ilyenek zömmel Hofmannsthal művei); vagy ha (2) a drámaíró benső világa tartalmainak összetevő elemei osztódnak a drámában Névvel jelzett költői képmásokká.

Ha az 1911-ben írt *A második ének* c. drámát *nem* lírai drámának tekintjük, akkor az alakok külső viszonyainak változása a következő történetet adja ki. A Balaton partján élő Pásztornak kétféle nyája van: az egyik a valódi birkákból áll, a másik az aranyszőrű kecskék, bárányok nyája. Ez utóbbi összekapcsolódik a Pásztor énekével-szavaival, s így azonnal megtudjuk, a Pásztor: Költő. A szép szavú, éneket mondó Pásztor elvagyódik a városba, ahol énekét méltányolnák. Meseország Királyának udvartartása a bolyongó Királyt keresvén találkozik a Pásztorral, a Csósszel, a Bojtárokkal, és értetlenkedve nézik életüket. A Király meghallja a Pásztor szavait, palotájába hívja, hogy beteg lányát énekével gyógyítsa meg, ha a Pásztor vállálja, kudarc esetén fejét véteti. Ha sikerrel jár, megkapja a fele királyságot és a királylány kezét. A II. részben a beteg Királylányt a hivatásos művészek igyekeznek felvidítani és ekként meggyógyítani. Nekik nem sikerül, a Pásztornak viszont igen. A III. rész elején már ő az Ifjú Király. Többen érkeznek az udvarba, akik mind az ő énekét szeretnék hallani. Ő azonban már nem mond éneket. A Királynő kérdő szavaira több választ is ad magyarázatként. Az Öreg Király az udvarba gyűlt vendégek követelésére rákényszeríti, hogy éneket mondjon. A IV. részben nem látjuk azt a jelenetet, amelyben az Ifjú Király éneket mond; ám megtudjuk, kudarcot vallott, énekére a legostobább is csak »rángatta az arcát«. (B. M., *A második ének*. In: A MÁ-SODIK ÉNEK, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., Hungária Nyomda, 1942. 598. A főszerzőben az idézetek után következő lapszámok ezen kiadásra vonatkoznak.) A Királynő a viharzó Balatonra hívja, s mindketten belevesznek. A Pásztor aranyszőrű nyája utánuk rohan.

Közismert, hogy a XIX. század második felétől kezdődően megírt drámák tekintélyes részének egyik alapvető ismérve, miszerint a mű lényegéről jóformán semmit nem tudunk meg a pusztá történetből vagy ennek

a révén. A drámák egy részéből maga a parafrazeálható történet el is tűnt. Mindezek összefüggésben vannak azzal, hogy ettől kezdődően a valóság lényegét nem a közvetlenül érzékelhető aspektusokban látták, hanem a rejtett, titkos összefüggésekben, kapcsolatokban, a valóság csak közvetetten megérzékelhető szintjeiben. Mindaz, ami látható és közvetlenül felfogható értéktelennek és jelentéktelennek minősül; fontossá mindennek a rejtett, benső szintje vált. Ezt pedig egy drámában nem hordozhatja és nem fejezheti ki a történet; éppen azért, mert az emberek közötti közvetlenül látható viszonyváltozásokkal azonos.

A második ének imént elmondott eseménysora ugyancsak nem árulja el, mi ennek a drámának a lényege.

A magyar szakirodalomban igen-igen gyakran olvashatunk a drámai művekkel kapcsolatosan olyan elemzéseket, amelyek az adott drámát mint »jelentésteli irodalmi szöveget« vizsgálják; rendszerint azon a módon, ahogyan a regényeket lehet és szokásos. Vagyis eltekintenek attól, hogy a mű a dráma műformájában íródott. Pozitív értelmű kontrasztként hadd említsük, hogy korántsem ugyanez a helyzet a lírai művek elemzésekor. Ebben az esetben a líra műmemének ismerveit, a vers ritmusát, szóképeit, a költői képmásokat stb. rendszerint figyelembe veszik, és ezekre alapozva kapjuk az értelmezést, az elemzést.

Remek irodalmi elemzéssel határozta meg Rába György kitűnő könyvében *A második ének* lényegét, amely szerint a drámában »a tudatos önismerettel megvert művész alkotói dilemmája« (RÁBA 1981: 389) jelenik meg. Ebben a dilemmában funkciót kap, hogy »aki az alkotás gyötrelmes gondjáról itt ír, az élet-halál kérdésnek nagyítva éli át a művészi teremtés föladatát« (uo.). Továbbá funkciót kapnak az »udvari művészek«, akik »a korabeli perzekutorkritika elveinek adnak hangot«, illetve a Királylányt felvidítani akaró művészek, akiken keresztül Babits saját költőtársait és önmagát gúnyolja. Végso summázatként ezt írja Rába György: »*A második ének* tragikái összeütközésének dramatizált kifejtése, az irodalmi élet és a különféle ars poeticák széles körű szatírája egyaránt az eleve kockázatos alkotói magatartást állítja központi fénybe...« (i. m. 392).

Ennek a drámának a világszerűsége akként szerveződik, mint sok-sok más drámáé: egy középpont és a hozzá való különböző tartalmú viszonyok megjelenítése, illetve a középpont és környezete viszonyának változása révén. És nem összeütközés, konfliktus révén. A drámai – akár tragikus, akár vígjátéki – összeütközéshez két ellentétes akarat és ellentétes cél szükséges, és még az is, hogy mindkét félnek eszközei is legyenek az ellentétes

belső tartalmak akaratként való objektivációjához, illetve a cél eléréséhez. Ebben a drámában ellentétes akaratokat sem találunk.

A mű a középpontos drámának lírai dráma változata. Hogyan formálódik meg itt a lírai dráma?

Föltűnő, hogy senki nincs egyéni Névvel jelölve; foglalkozása vagy szociológiai funkciója, netán hivatása – Öreg Király, Pásztor, A lakáj –, illetve szövegeinek tartalma adja a dialógust mondó nevét – A Szociológ, A Stréber Művész –; néha még ennyi sem, csak: Másik, Egy Hang stb. Ez már azonnal jelzi, nem jellemekről, nem magatartásokról van itt szó, és nem »problémahordozó alakokról«. A Nevek közül a Pásztor válik a dráma világszerűségének középpontjává, lévén, hogy minden más Név csak a hozzá való viszonyában jelenik meg, s nem e viszonytól függetlenül. Ez minden középpontos drámában azért van így, mert a középpontnak olyan sugárzó tartalma van, ami minden más alakból »kikényszeríti« a hozzá való viszonyulását. A Pásztor tartalma a költőiség, a költői mivolt.

Ez először a természettel való kapcsolatában tűnik fel: »Csak nézem a felhőt és nézem a dombot / a Balaton habját, a lobogó lombot« (520). Ez önmagában még nyilván nem jelölné a költőiséget; ám a Pásztor benső tartalma azonnal metaforikussá váló természeti elemben tárgyiasul: az aranyszőrű bárányokban-kecskéekben: »nyelvem a világnak lecsapódó hídjá, / mely a világ útját szemtől szemig nyitja; / alatta a lelkem gyors csermelye zuhog, / s a hídon át járnak aranyszőrű juhok. / S tudja, mik e juhok? Selymes szavak...« (532).

A Pásztor környezetének további elemei a valóságos nyáj – amelynek »híja van« –, a bojtárok, a Csősz és az énekelve bejövő Lányok. Mindezek egységet alkotnak a Pásztor-Költőhöz való viszonyukban azokkal, amelyek a Pásztor költőiségét, költő mivoltát jelölték: az aranyszőrű nyájjal, a Balatonnal stb. Tartalmuk és funkciójuk szerint mindezek összességükben a környezet azon egyik egységét alkotják, amelyek a költői lélekre akként hatnak, miszerint a költészet ezekből nő ki és ezekben tárgyiasul is. Az aranyszőrű nyáj mint a költői szót tárgyiasító elem átítatódik az elvágyódással; az elvágyódással oda, ahol költészetét méltányolnák, a városba. A város a Király udvarában tárgyiasul, és az udvar a Pásztor környezetének másik része. Ennek összetevő elemei az udvartartás, de maga a Király is; továbbá – miután a Király a Pásztort az udvarba vitte – ennek többi tagja és a hivatásos vidíttatók. A dráma világszerűségének megszervezését tekintve nincs különbség a hivatásos vidíttatók és az udvar más tagjai között, sőt a hivatásos vidíttatók között a »perzekutorkritika« képviselői és azon ala-

kok között sincs, akikkel Babits a saját költőtársait és önmagát gúnyolja. Méghozzá azért nincs, mert mind az udvar tagjai, mind a hivatásos vidítatók két csoportja mint a nem igazi, a nem valódi szellemiség képviselői formálódnak meg.

A kritikusoknak és művészeknek is a Pásztorhoz van viszonya, nem a Királylányhoz, noha alakilag az ő meggyógyíttatása a céljuk. Ők a Pásztorban megjelenő igazi költészet kontrasztjai, s ezért jelennek meg a Pásztorhoz való viszonyukban. Elsősorban azért, hogy nem az ő daluk, hanem a Pásztoré képes meggyógyítani a Királylányt. A III. részben jelenik meg a környezetnek ugyancsak az »udvarhoz« sorolható része, a vendégek, a távoli országok királyai stb.; azok, akik követelik tőle az éneket. És itt válik nyilvánvalóvá, hogy a Király – aki az udvarba vitte – ugyanennek a környezetnek a tagja-eleme. A vendégek követelésére ő teszi a Pásztor, az Ifjú Király kötelességévé az éneket. Vagyis a környezetnek az »udvar« szóval jelölhető elemei is egységet alkotnak. Tartalmuk azonban homlokegyenest ellentétes értéket képvisel a »természet« szóval jelölhető részhez képest: ők nem értik a Csöszök, Bojtárok életét, ők mutatnak fel felszínes szellemiséget, ők követelik és teszik kötelességgé az éneket.

A »természet«, valamint az »udvar« szóval jelölhető környezet-részek nemcsak azért képviselnek két egységet, mert a »természet« összetevő elemeinek mindegyike pozitív módon és pozitív hatást kiváltóan viszonyul a középpontban lévő Pásztorhoz, az »udvar« pedig negatívan és bénító hatást kiváltóan. De főként azért, mert sem a »természet«, sem »udvar« egységnek nincs olyan összetevő eleme, vagyis nincs olyan Név, akinek külön, önálló, az adott egység többi tagjától különböző tartalma lenne és másként viszonyulna a Pásztorhoz, vagy más lenne a hozzá való viszonyának funkciója.

A középponthoz, a Pásztorhoz csak egy önálló Névvel jelölt alaknak van a többtől különböző viszonya, a Királylánynak. Kettejük viszonyának tartalmait abból az énekből vezethetjük le, amellyel meggyógyítja a beteg, az élni vágyó nem-élő Királylányt. És ez az ének a dráma világszerűségének tanúsága szerint az első ének.

A Pásztor azonnal kontraszt-tartalmat nyilvánít ki a hivatásos mulattatókhoz képest. Ő az ugyanis, aki a Király feltételét – kudarc esetén a fejét véteti – elfogadja. Hiszen az igazi költő »ha dalolni gyenge, jókor jön a pallos« (556), s azonnal meg is jelenik a bakó. Ő az egyik tárgyiasítója a halálnak, amelynek árnyéka élesíti a költőnek az életét, és azért »halálos életre gyúl daloló szája« (556).

Az ekkor felhangzó első ének azért igen jellemző, mert a költészettel egyesült-egybecsúszott természetről szól, ami átítatódik azzal, hogy magához és költészetéhez hívja a Királylányt. A »természettel« egybeolvadt költészetben, mint belső környezetben is ott van a halál: »Itt szó az élet ezer szála – / és ezer életnek ezer halála. / Mert ami csak élhet, mind a halálért él...« (563) Természet-költészet-élet-és-halál így jelenítődik meg az első énekben a költőnek egymást átítató, egymásba áthatoló tartalom-részeként. És mindezeket magába olvasztja a Királylány. Mégpedig azzal a konkrétíóval, hogy lelke a költészetben a Balatonnal azonosul, a halál az ő veszélyek iránti vonzódása és veszélyekbe hívó vágyával, ami a költészet veszélyét, halálközelségét is jelöli. Mindezek tehát a Pásztornak, a Költőnek nemcsak benső tartalmaként léteznek, hanem olyan, hozzá képest külső hívássá és vonzerővé is tárgyasulnak, amelyek a Királylányban a dráma műformájának követelménye szerint egy másik Névben testesülnek csak meg. Ezért lelik majd ők mindketten a halálukat éppen a Balaton vizében.

Idáig eljutva immáron értelmezhetővé válik a dráma alakjainak minémisége. Maga a Pásztor nem egy költő, nem is kizárólag Babits Mihály, hanem a költészetnek a *lírai képmása*. Vagyis nem karakter, nem jellem, nem általános értelemben vett attitűd. És *lírai képmás a többi alak is*, de nem külön-külön. A »természet« szóval jelölt környezet voltaképp egyetlen lírai képmás, melynek csak összetevő elemei a felhők, aombok, a dombok, továbbá a Balaton, az aranyászó bárányok és kecskék, a Csász, a Lányok, a Bojtárok és a Balaton szavai. Ezek mind egymásra ráhangolódnak, egymást átítatják, s egyetlen lírai képmásként viszonyulnak a Pásztorhoz. Az »udvar« szóval jelölt környezet is lényegében belső környezet; tagjai, összetevő elemei is egyetlen lírai képmássá olvadnak össze. A középpontos dráma összes Neve csak valamelyik lírai képmás részeként alakít ki viszonyt a Pásztorhoz, a Költő-képmáshoz. Ez sem lenne lehetséges, ha akár jellemek, akár attitűdök, akár »problémahordozó alakok« lennének. A harmadik, illetve negyedik lírai képmás a Királylány. És ugyancsak az ő képmás mivolta miatt lehetséges, hogy pl. a Balaton egyben az ő lelke legyen és még a »természet«-képmás egyik összetevő eleme, vagyis a költészet egyik eleme és e kettő révén a halálba vivő örvény is legyen.

A költő alkotói dilemmája, vagy talán pontosabban az egy bizonyos értelmezésben-fölfogásban a költészet dilemmája, illetve a költő-és-költészet sorsa tehát három lírai képmásnak egymáshoz és a Pásztor, a Költő-képmáshoz való viszonyában formálódik meg.

De miként jelenik meg itt a lírai képmások viszonyainak a változása?

Balázs Béla drámáiról írott dicsérő, elismerő kritikájában Balázs Béla nevében ad Babits egy meghatározást arra vonatkozóan, hogy »mi az a belső forma, amit ő (mármint Balázs Béla, B. T.) drámának nevez«, s ezzel igen közel jár ahhoz, hogy megmondja, »mi tesz egy művet belülről drámává« (BABITS 1978 1:345); értelmezésünkben: lírai drámává. Válasza szerint az, hogy ha azt az emberi sorsot ábrázolja, ami »hosszú, kanyargó folyam, mélyében a lélek folyama« (uo.). Mivel az egész folyamatot nem lehet ábrázolni, ezért »egyetlen pontban kell ábrázolni a folyamatot« (i. m. 346). A sorsfolyamnak görbéi vannak, és ezt a görbülést »több ily folyam egymáshoz való viszonya, helyzete határozza meg«, s ezek kitérítik egymást útjukból és irányukból, és »így a dráma találkozások és kilengések drámája lesz« (uo.).

A bizonyos értelmezésben-felfogásban megjelenített költő- vagy költészetsors is folyam, amelyet találkozások és kilengések jellemeznek, s amely itt a könnyen kialakítható első énektől a továbbiak kudarcáig, s ennek következményeként a halálig tart. Az első lelki kilengés a Pásztor elvágódása; az első találkozás az udvar-képmással, a további a következő képmással, a Királynnyal való találkozás. Ez utóbbi meghozza a szerelmet, az életet, de élessé teszi a veszélyt, a halálközelséget is. És ezek mind belső tények-tartalmak; és nemcsak újabb találkozások, de újabb kilengések is a költő vagy a költészet sorsában, az élet-szerelem-kéj és a halál vonzereje következtében. Az udvar-képmással való újabb találkozások a III., illetve IV. részben más irányú újabb kilengéseket eredményeznek a dal követelése, illetve az ének köteleességgé tételének következményeként. A költő-képmásnak a királynny- és az udvar-képmásokkal való viszonyváltozása eredményezi a sorsot; azt ti., hogy a Pásztor Ifjú Királyként már képtelen lesz a dalra, a második énekre; és enged a királynny-képmásban és a saját lelkében élő vonzásnak, s a Balatonba vész. Abba a Balatonba, amely a költőiséget, a királynny lelkét – a szerelmi-kéjt-gyönyört – és a halált olvasztja magába.

De miért képtelen a második énekre?

A III. részben a Királynő kérdezi: »Mondd, mondd, mondd, mondd, mikor fogsz újra dalolni?«, és meg is kérdezi: »De szólj, mért nem danolsz?« (Mindkét idézet: 570.) A kérdésre nem egy, hanem a dráma hátralévő részeiben öt válasz hangzik el. Az első közvetlenül a kérdés után: »Semmi kedvem nincsen / kivinni világgá lélekbeli kincsem« (571); s ennek változata egy későbbi érv: »Most már a világtól undorodom torkig« (578). A második válasz: »az az ének méreg és hallani romlás« (579). És azért mé-

reg, mert az első ének kiemelte a Királylányt a betegségéből azzal, hogy felkeltette benne a költészet közelségében való élet vágyát, és mivel a költészet a halál közelségében létezik, a veszély szeretetét és a halál vágyát is. A harmadik a szerelemmel, a kéjjel-gyönyörrel van összefüggésben. Amikor meglátta a Királylányt, »hirtelen szerelmem lett dalom szárnya«, ám »hogyan érjen égis zsinagoga a sólyom? / Most már a szerelem a szívemben ólom« (583). A negyedik válasz: »Lásd, néha a lelkem, mint valami holttest, nem akar mozdulni« (585); vagyis a Babitscsal kapcsolatban olyan sokszor említett ihlettelenség. Az ötödik pedig: »Tudod, miért dalolok? Mert kötelességem /.../ s ha kötelességből ajakam megzendül, / nem az ének tör ki, csak a lakat csendül« (587). Ennek a válasznak volt az egyik változata, még az előzőekben az, amit az Öreg Királynak mondott: »igaza van, érzem, dalomat eladtam« (580).

Nem azt kell keresnünk, hogy ezen válaszok közül melyik az igazi, melyik az, ami képtelenné teszi a dalra, ami a IV. részben – a drámai műforma miatt – meg nem jeleníthető kudarcba fulladt énekét eredményezi. Ha azt kérdeznénk és keresnénk, a műnek lírai dráma mivoltához nem illő kérdést tennénk fel. Hiszen láttuk: nem oksági összefüggések és oksági viszonyok itt a meghatározóak, a történet nem így halad; s nincsenek körülhatárolható, több mint kevesebb pontossággal meghatározható jellemek, attitűdök vagy magatartások. A költő-képmás kerül viszonyba három más lírai képmással, s ezek egymással való viszonya ráhangolódásokat, egymásba való áthatolásokat tesz lehetővé, sőt: ezeket jeleníti is meg. A lírai képmások közötti viszonyok változása a költő- vagy a költészsorsot adták ki, lelki találkozásokban és kilengésekben. Ez a hullámváltozás a lírai képmások közötti hullámváltozás, amely hullám tartalmakat és jelentéseket visz egyikből a másikba, másikkal az egyikbe. Ezért a dalra való képtelenségek nem a profán világ érdektelensége, amely csömört-undort vált ki; nem a dal mérgező mivolta; nem a szerelem-kéj-gyönyör földhöz kötő ereje; nem is az ihlettelenség és nem az, hogy kötelessége dalolni. Hanem mindez együtt és egyszerre. Ezek mindegyike egymásra ráhangolódik, egymásba áthatol, hiszen kiváltó okuk, a három összetett lírai képmás együttesen, egy nagy lírai képmássá összeolvadva eredményezik a második kudarcát.

A kudarc azonban nem végleges. Átmeneti jellegének bizonyosságát már előzőleg érzékelteti egy mondat: »Ifjúnak az első könnyű dal és víg dal, / de ki tudja, mi nem jön a második?« (586). A mű végén, a kudarc után újabb választ ad: »Most igazán látom, nem halt meg a lelkem, / Csak nagyon éreztem, csak nagyon is sírtam, / és a zokogástól dalolni nem bírtam« (601).

Ebből ezt vonja le: »Dalos ne törődjön az egész világgal, / Sohase gondoljon amíg él egyébre, / Csupán csak a dalra, csupán csak a szépre« (602). Újabb kilengése ez a költői léleknek, és talán az igazi találkozás a költészet lényegével. Az énekesnek tehát a dal legyen a legfontosabb, fontosabb, mint a közönség érdektelensége, fontosabb, mint a szerelem és a gyönyör. Ám a szerelmet-gyönyört és a költészetet jelenítő Királynővel mégis együtt hal a Balaton vizében.

A Névvel jelölt alakok lírai képmásokká egyesültek, s a képmások viszonyának változásából jött létre a lírai dráma. Ha nem teljesen ezzel meg- egyezően is, de ezt a megformálásmódot másoknál is fellelhetjük a század- fordulón és a későbbi évtizedekben. Előtte M. Maeterlinck két, 1890-ben írott műve: *A vakok* és *A hívatlan vendég*, továbbá A. Strindberg *Álom- játéka* (1901) és *Kísértetszonátája* (1907), illetve F. Lorca 1929–30 körül írott drámája, az *Öt év múlva* és T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházbanja* (1935) mutat hasonló megformálásmódokat. Ezen művek egyikében sincs drámaelméleti értelemben véve konfliktus, de megvannak bennük a dráma alapismérvei, a Név, a Dialógus, továbbá a Nevek közötti viszonyváltozás. Még akkor is, ha a Nevek lírai képmások. A drámának ez, a lírai dráma változata nagyon is alkalmas műforma annak a ténynek a megjelenítésére, miszerint korszakunkban az igazi nagy drámák a bensőben zajlanak, lévén, hogy köztes viszonyainkban korántsem lehetünk mindig önmagunk.” (BÉCSY 1989:5–11.)

Kelényi István 1985-ös és a hangjátékváltozat kapcsán már idézett tanulmányának némiképp módosított, friss változatában – a keletkezés- és ki- adástörténet főbb tényeinek összegezését követően – a művet allegorikus mesedrámaként, a pályakezdő költő személyes lélekdrámájaként jellemzi: „»Csak én bírok versemnek hőse lenni« – írja *A lírikus epilógjában* Babits –, s e szállóigévé vált sorának hitelét más műveiben is igazolja. Irodalom- történetében éppúgy, mint műfordításaiban és esszéiben is a lírikus rejt- kedik. Nem különösképpen meglepő, ha drámai művészetében is a költő mutatkozik meg. Az sokkal inkább meglepheti az olvasót, ha Babits kap- csán leírjuk: drámaköltő.

Dráma és Babits? – kérdezhetnők költői kérdésként, hogy azonnal igen- nel válaszoljunk – mert nem csupán fordított néhány klasszikus drámát (Szophoklész és Shakespeare-t), s nemcsak megírta az »első ének«-nek ne- vezett *Laodameiát*, drámai költeményét (1910-ben), hanem szerzője, költője »*A második ének*« című mesedrájának is. A címhasználat egyértelműen

viSSzaul a Laodameiára, ám e *második*, 1911-ben keletkezett *ének*: verses mesejátéka, nem a szerelemről dalol csupán, hanem a Dalról és a Dalosról énekel, s nem a halálon túli szerelem misztériumáról csupán, hanem a költő örök lélek-konfliktusáról, valahány dalnok kinjéről.

1912. január 8-án Szakolcáról kapja barátjától a következő sorokat Babits:

»Kedves Mihály,

köszönet és minden jókívánat. Sokat gondolok rád. Vörösmartyd remek, congeniális. *Drámád előadását* várva várom. (Kiemelés tőlem; K. I.) Én a *durate et rebus servate vos secundis* aegise alatt élek, ha élet az enyém. Csiholom az eső és hóverte kovát. Ölel mindig igaz híved

Juhász Gyula.«

[A Babits–Juhász–Kosztolányi-levelezés összeállítója, Belia György a jegyzetanyagban hozzáfűzi, hogy *A második ének* című mesedrájáról van szó, melynek harmadik felvonása *Vihar* címmel megjelent a Nyugatban (1911. okt. 1.)] (BJK, 164. levél; a kissé átalakított Horatius-idézet fordítása: »Tartsatok ki, és készüljetek föl jobb időkre«.)

Később, 1928-ban, amikor *A vihart* Összes versei közt Babits újra kiadta, alcímet is írt hozzá: »Egy balatoni mesedráma töredéke«. – Ezt Török Sophie előszavából tudjuk, melyet a mesejáték teljes szövegének posztumusz kiadása előtt olvashatunk.

A mesedráma szövege tehát azóta (1942-től) ismert – sajnos jobbára csak az irodalmárok előtt. Bár 1964-ben történt kísérlet bemutatására (pódiumszínpadon), csak 1970-ben fedezte föl *ősbemutatóként* a rádió. A rádióváltozat Keresztury Dezső bevezetőjével hangzott el. Némi kiegészítéssel csak azt mondta el (Babits feleségének szavait többször is idézve), amit már Török Sophie említett könyvbevezetőjéből tudtunk.

Mesejáték vagy költői parabola?

A Dal és Csönd hullámaiban vergődő lélek szimbolikus példabeszéde. Egy nagy lírikus drámai dialógusa önmagával a szív titkairól – vágyról és beteljesülésről: a szerelemről, a vallomás kényszerének béklyóiról; és a mindig-mást akarás szárnyaló szabadságáról, a kitárulkozó lélek póreségéről: a költészetről.

A monológok és párbeszédnek színhelye – akár Balázs Béla kékszakállújának vára – »szemünk pillás függőnye« mögött rejtezik.

Nem valamilyen önkényes ötlet szeszélye folytán villantottuk össze a két művet, hanem Bóka László helytálló észrevétele (Bóka László utószava.

Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*. Bp., Magyar Helikon, 1960. 59–75.) nyomán; ugyanis »Balázs Béla valamikor 1911-ben írta *A kékszakállú herceg várát*. Ugyanez idő tájt írta Babits Mihály *A második ének* című mesedramáját. A két mű egymástól függetlenül készült – mire Babits közzétette a Nyugatban *Vihar* címmel a magáénak harmadik felvonását, Balázs Béla már készen volt. A két verses dráma mégis összetartozik, a magyar dráma történetében egymás mellett van helyük.«... »A naturalista dráma lehetőségeitől sarkosan elfordulva, mindketten a lélek mélyében lejátszódó, belső valóságot akarják ábrázolni«... »Babits verses drámája a régi magyar irodalom és népi verselés egyik legpopulárisabb versformáját, a magyar tizenkettőst pattogatja széles áradású drámájában. Balázs Béla pedig rövidebb, balladai homályú és balladás lüktetésű drámáját ősi nyolcasban írja – ugyanabban a formában, melyben a Kékszakállú-monda magyar változata, Molnár Anna balladája megszületett.«

Ennyit a két dráma párhuzamának jogosságáról, Bóka Lászlót idézve. A két prologus e párhuzamot még világosabban igazolja.

Balázs Bélánál: »Szemünk pillás függőnye fent:

Hol a színpad: kint-e vagy bent.« –

Babitsnál pedig: »Történik *egy dalos lelkében*, melyet az író
Meseországna nevez.«

De térjünk vissza – a dráma irodalomtörténeti háttérét vizsgálva – a Nyugat kiadásában, 1942-ben megjelent drámához, valamint a sajtó alá rendező Török Sophie eligazító bevezetőjéhez.

A többszörös idézet-áttétel helyett vegyük alapul a Nyugatban publikált *Vihar* (a mesedráma III. felvonása) bevezetőjének sorait, mely még Babits-tól származik. Hiszen ezt idézi majd a hitves is, valamint erre hivatkozva Keresztury is, az említettem rádiós-bevezetőjében. Ragaszkodjunk az 1911. október 1-jén megjelent szöveghez, Babits vallomásához:

»Ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedramának, amellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet. A mese, mely egészen sablonos, egy balatoni mondán és a jó Garay ismert versén alapul a kecskekörmokről és a tihanyi ekhóról. Az első felvonásban a dalos pásztor »arany-szőrű kecskéket őriz Tihany fokán«, míg a király meghallja bűvös énekét és elhívja őt a beteg királylányhoz, hogy dalával felvidítsa. Ez ama véletlenség, mely minden dalos életében egyszer előfordul. A második felvonás azt adja elő, hogyan gyógyítja meg a pásztor dalával a beteg királylányt.

Hősiesen, mert sikertelenség esetén a halál vár rá, mint minden dalosra. A harmadik felvonásban a pásztor már ifjú király és a királylány férje. Így látjuk őt viszont.«

Később, amikor újra ki akarta adni Babits, Török Sophie föltételezése szerint 1919-ben(!) a *Hadjárat a semmibe* című verssel együtt *A második ének* is, újabb előszót fűzött ezekhez a »nem új költeményekhez«. Pontosan datálja őket, hogy »még a háború előtt, 1911-ben keltek, s akkor az egyik egészen, s a másik nagy része, jött a Nyugatban. Egy óceán áll közöttük és közted, olvasó.

Líra mindkettő, a Béke lírája, a költő és a tudós lírája, s nagyon távol a Mától. Mert akkor csúcsain jártunk az életnek, s most a völgybe zuhantunk. Nekem jól esik a csúcsokra visszanézni.«

De ez a kiadás (melyhez ezek a sorok íródtak), elmaradt; mi is csak találgathatjuk Török Sophie-val, hogy miért.

Török Sophie bevezetőjében leszögezi, hogy »ha a második ének gondolata előbb született is, az íráshoz már Szekszárdon fogott hozzá, amikor Fogarásról a vizsgák után hazautazott szülővárosába. Persze a magyar táji ízt erősen kihangsúlyozza, hogy a vers magyar tizenkettősből van írva, de nem hinném, hogy ez véletlen – Fogarason talán nem is gondolt volna rá, hogy magyaros ritmusú versben mondjon el valamit.«

Jelképesnek érzi továbbá *A második ének* címét, olyan értelemben is, hogy az egy évvel korábbi (1910 tavaszán keletkezett) *Laodameia* lett volna az »első ének« – mint már utaltunk rá.

A királylány alakját ihlető kislányról is van följegyzés (hozzá írta eszerint még Babits a *Július*, *Augusztus*, *Az életemet elhibáztam*, *A költő életének pusztájáról* stb. című verseket.) ... E múzsa alakja fölbukkan az egyik Babits-novellában is: a *Költészet és Valóságban*, a »mindennapi kislány« nem mindennapi emlékét idézi a híres *Játszottam a kezével* című versében is a költő:

Nem vágy, nem álom, hanem emlék:
jaj milyen rég volt az a nemrég!
Tíz gyenge ága nyult felém
és én izenként tördelém:
ó arany ágnak arany íze,
arany fa arany ízű méze!

.....

... hogy arca hol? ne kérdd
mert tündértest a kicsi kéz

mely arca nélkül is egész.
 Még egyre álmodom vele:
 ó hogy oly messze közele
 s hogy minden e világon itt
 furcsa szirtekbe ütközik!

A »gyöngye és édes Királylány tüdőbajban halt meg« – »aki rokona is volt, s akivel már-már eljegyezték egymást« – teszi hozzá följegyzéseiben Török Sophie.

Egy korábbi Babits-vers a *Csipkerózsza* mese-motívumainak átstilizálása módszerében emlékeztet a beteg királylány bemutatásának módjára *A második ének* második részében. Akár valóságos múzsa ihlette az említett verset, akár ez is csupán »kultúr-szerelmei« közé tartozik költőnknek, miként a *Hegeso sírja* és annyi más »szerelmes verse« – e *Csipkerózsza A második ének* beteg királylányának arcához hasonlatos. »Mintha valamely jellegzetesen szecessziós rajzhoz vagy festményhez készült volna szövegnek« – írja Kardos Pál, Babits monográfusa – »az egész vers fölött, amely a mese alvó királylányát márványsápadt halálos beteggé költi át, s amely a fölébresztő csók mesemotívumát teljesen figyelmen kívül hagyva, a feloldhatatlan gyász hangulatát önti el a képen, ott lebeg a dekadens halálvágy költészete« (KARDOS 1972:94–95).

Ennek a bús halálvágnak szavai szólnak *A második ének* szomorú királylányának hangján, és a csodafurulyás pásztor flótáján is a halál dala kél: »Mert ami csak élhet, mind a halálért él« – fújja dallama a beteg királylányt meggyógyítandó.

A mesékben kacagással gyógyította az egyszeri pásztor a beteg királylányt, itt szomorúsággal vigasztalja, mert saját beteg álmaitól is ily szavakkal óvja:

Fuss messze, ne nézz rám, te fehér királylány:
 beteg az én lelkem, mint mételyes bárány;
 kerülj ki, mert tőlem elkapod a vágyat,
 s beteg álmok ágya lesz a te bús ágyad.

A költő sors önvallomása ez – így alakítja át Babits a maga képére és hasonlatosságára a népmesei pásztorfiút.

Így növeszti a Költészet szimbólumává alakját, hogy a költői lét példázatává formálja mesejátékában.

A másik költemény, melyet a Csipkerózsikán kívül a darab lírai előzményei közé sorolhatunk, a *Sunt lacrimae rerum* című vers.

Nemcsak azért, mert a beteg királylány felvidítására összegyűlt művésztábor egyik hangadója közbekiáltásával – (»Sunt lacrimae rerum, dalolá már Vergil«) – figyelmeztet is erre az összefüggésre. Hanem, mert mintha a kérdéses vers első strófájának első tételével –

Van a tárgyaknak könnyük. Érzem olykor,
 hogy sírnak a szobában nesztelen;
 sötétedő, sejtelmes alkonyokkor
 bús lelküket kitárják meztelen

– szinkronban szólalnának meg a mesejáték második részének elején a beteg királylány körül is a tárgyak »bús lelküket kitárva«. Igaz, a maguk nyelvén: tiktakk-kolva, pattogva és sercegve fejezik ki együttérzésüket. Úgy véljük, a századfordulón oly divatos mesehangulat anderseni-attitűdjének ihlete lehet bennük a közös.

A mesejátékot négy szerkezeti részre osztja a költő:

I. rész: *Az aranyszörű kecské*

II. rész: *A beteg királylány*

III. rész: *A vihar*

IV. rész: *A második ének*

I. (rész): *Az aranyszörű kecské* történetének háttérében ott van Petőfi *János vitéz*ének is az árnyéka, legalábbis közös gyökerű népmesei indíttatásról van szó. (Az egyszeri pásztor furulyázik, s közben a nyája elszéled, ő pedig világgá bujdosni kényszerül.)

Az aranyszörű juhokat vagy kecskéket legeltető juhász és a beteg királylány esetét nemcsak a balatoni regét földolgozó Garay János ismerte – kitől Babits saját bevallása szerint átvette –, hanem a történetnek számos magyar népmese-gyűjteményben is föllelhető egy-egy változata. Már a Kriza-féle *Vadrózsákban* is találhatunk hasonló típusú mesét.

Ám kiderül, hogy Babitsnál ez a juhász több, mint a népmesék csodafurulyása, nála a költő jelképe is, akinek valóságot megszépítő képzeletében élnek ezek az aranyszörű állatok: a »selymes szavak«. Így vallja ezt meg:

Nem akarják látni a dőre okosság,
 kicsúfolnak érte – de azért én látom:
 ez az én vagyonom! ez a királyságom!
 mely elvehetetlen és pazarul omlik,
 soha el nem vész és soha el nem romlik.
 Ott van a szememben, ott van a lelkemben,
 minden bánatomban, minden gyönyörömben:

A Pásztor szavaival mondatja ki a költő »ars poeticá«-ját:

Csak arra születtem s nem egyébnek élek,
 hogy nagyot álmodjam és álmokat éljek.
 Az álom az élet: s ha szép az az álom,
 életemet érte sohasem sajnálom.

II. (rész): *A beteg királylány* jelenetét kezdő instrukciót állítsuk a már korábban említett *Csipkerózsika* című vers néhány szakasza mellé, a rokonságot megmutatandó:

»Nagy terem. Kétoldalt nagy fekete ajtók s óriás fekete keretű tükrök szakítják meg a fekete kárpitok sorát. A fényes padlón fekete szőnyegek. Középett két hosszú sorban a néző felé lámpák oszlopai, melyek a terem három hajóra osztják. A lámpák akkor kezdenek sorban egyenkint kigyúlni, mikor a függöny felgördül. A háttérben óriás kétfelé osztott fekete bársony-függöny, mely egy kisebb belső terem (mintegy alkóvot) egész szélességében eltakar. A függöny mellett, a nézőnek jobbról egy régi, óriás, csodálatos óra, mindenféle aranyzodiákusokkal.

Az óra (nagyon hangosan): Tik. Tak. (elhalkul.)

A bútorok (pattognak): Rip, rop.

A szű az ajtóban: Kip, kop.

(A hátsó nagy függöny közepén, a választéknál egy nagyon fehér kis kéz jelenik meg, vakító fényű gyűrűkkel. Láthatólag ő húzza el a függőnyt jobb felé, még balra lassan, magától húzódik el. A belső kisebb terem közepén, ahova néhány lépcső visz, látható a királylány vakító fehér és gyönyörű arca, sötét háttérben, mely alig jól kivehető.)«

A *Csipkerózsza* című versben pedig:

1.
Nagy tornyos nyoszolyában
fekete nyoszolyában
fehér rózsák között,
úgy alszik Csipkerózsza
rózsák között a rózsza
álomba rejtőzött.

...

3.
Fullasztó mély az álma
fullasztó mély a párna,
fullasztó fekete,
rózsza nyílik a párnán
és fehér mint a márvány
ez ágynak betege.

...

5.
Fekete gyászú kárpit
fehérrel kivirágzik
s nagy rózsákat susog
s súllyal mint néma vétek
hull bársonya fölétek,
fullatag vánkoso.

6.
Az ólmos álmu bársony
csiklándó ragyogáson
leszunnyad feketén:
fullasztó mély az álma
s lidércként nyúl a párna
az ágynak betegén.

A második jelenetben, vagyis a beteg királylány részben, ötletes epizódok váltják egymást – remek karikatúra-panoptikum ez. A tudálékos orvosok

(szinte molière-i fricskával parodizálja őket Babits) és az okoskodó udvaroncok, a különféle álművészek serege vonul föl, hogy a királylányt felvidítsa, néhányan csak egy-egy mondatnyi »szereppel«, s ezért ez a rész hangjátékszerű! Van köztük jó néhány találó figura: Turpi, a törpe, Új Don, a költő (aki kötélén táncol!), Zéta Éta Théta, a nagy filozófus, valamint a legbájosabb zsonglőr: Don Guriga alakja! Mesteri Babits-bravúr, ahogy a szavakkal is zsonglörködik a költő, a hangzással is érzékeltetve a látványt, megjelenítve ekként is a szóbüvészt:

(Don Guriga):

Golyómat a tálon, tálamat a vállon,
vállamról karomra guri-gurigálom.
Vállam pereméről karom peremére
kereken gurítom szemek örömére.
Párosan a lapdám egyre lebegőben,
odanézz: már három jár a levegőben.
Karomon kereken gurul kerekem ki
tudom a játékot, mint kívülem senki.
Guruló golyóim egemen a bolygók
nem üres ügyesség; vérem után forgók
s gyűrüként tányérnak kergetve a szélén,
könnyű gurulásuk lélekbeli élmény.
Nosza, perge párom, párom után három,
hármamat a tálon, tálomat a vállon,
mint valami felleget, mint valami álom,
körbe kavarodva guri-gurigálom.

Természetesen, ahogyan a mesék törvénye kívánja, a beteg királylány nem derül föl erre a monológra sem, csakis a pásztorfiú dalára. Az ő dalának az értéke a nagyobb, hisz a tétje is, mert éppen előtte hirdetteti ki az öreg király, hogy a próbatétel könnyen a fejébe kerülhet annak, aki a lányát »vidíteni próbálja«, vagyis ha kudarcot vall.

A királylányt már ez a vakmerőség is elevenebbé és kíváncsibbá teszi. Kérdésére: – »Életedet, ifjú, veszteni nem féled?« – a pásztor a költői öntudat hitvallásával vállalja:

Ha gyenge a nótám, nem élet az élet.
Ha dalomra lelkek madara nem rebben,

lelkem tüze nem gyújt tüzet a szemekben,
s szavaim kavicsát szám hasztalan ejti,
s a szívek tavának gyűrűit nem kelti:
annyi a lelkemnek, mint aki van halva.

A királylány remegve – már-már szerelemmel is féltőn – remélve még egyszer megkérdi, hogy a kockázat felelősségét is kiemelve, és a kudarcélmény lehetőségét is fölerősítse:

Életedet, ifjú, felteszed egy dalra?

S a válasz is ím, milyen egyszerű – és ars poetica erejű:

Dalra teszi éltét minden igaz dallos,
s ha dalolni gyenge, jókor jön a pallos:
de ki a pallossal mer szembe dalolni,
nem lehet az gyenge, nem lehet az talmi
dalnak katonája, hősen megy a dalra
és kész a halálra, vagy a diadalra
s mint a nap erejét élezi az árnyak,
élesíti éltét árnya a halálnak,
halálos életre gyul daloló szája:
az élet ösztöke a halál kaszája.

A királylány:

Életedet unod, azért nem tudsz félni.

A pásztor:

Dicsérem a halált, mert szeretek élni.

A költő – a halál és az élet tragikus összeütközéséből az élet himnikus dicséretét bontja ki, tehát a már idézett: »mert ami csak élhet mind a halálért él« – *élet-álom-halál* viszonylatában az önmaga ellentétét is kifejezi, vagyishogy: minden élet – halálból fakad!

A királylány hallgatja, és lelke legmélyén talán sejti is, hogy itt a tét nem annyira az ő gyógyulása, hanem a DAL, a mindenkori dal sikere – az ének diadalma!

III. (rész): *A vihar* talán a legnagyobb, jelképes példázat arról (Tö-

rök Sophie szavaival élve), hogy »minden új vers csak kísérlet, s *újrakezdés*, a Teremtés folytonos újakezdése«.

Mert a költő: hatalma, kincsháza – szavainak szülője és temetője – mindig önmaga!

Élete föltámadások és kudarcok sora, azonos a teremtés örökös fájdalmával. Alakja, akarása a jónási elzárkózás (az önzés cethalába-vonulás) és a jónási ima szüntelen vallomáskényszure és kegyelem-áhítozása között feszül.

Sorsa: az alkotó és a valóságos élet, a szemérem és kitarulkozás tragikus paradoxona. A tisztító VIHAR földkezésében talán közrejátszott a (később le is fordított) Shakespeare-dráma hatása.

Ebben a viharban is kiderül, ki mennyit ér, hogy lehetséges-e az *egyszeri* dal teremtő csodáját újra megidézni.

Minden dalos félelme az, hogy másodszor: – már »csak« *kötelességből* dalolt dala pusztulást vagy föltámadást hoz-e önmaga és hallgatója lelkének. Arról beszél itt Babits, amit dolgozatunk elején jeleztünk, amelyről *A lírikus epilógjában* és annyi más versében is szólt, vívódásairól: »csak én bírok versemnek hőse lenni...« – másként: magunkról szól az ének.

Így fakad ki a főhős a királylány kérésére: – alkotónak és műélvezőnek is szól ez a szentencia, csodálatos mélyértelműséggel:

Megmondom a titkát, édesem a dalnak:
Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.
Mindenik embernek a lelkében dal van,
és a saját lelkét hallja minden dalban.
És akinek szép a lelkében az ének,
az hallja a mások énekét is szépnak.

Később az okát is kimondja:

Hajdan a világot énekeltem ifjan,
amikor még énnak a világot hívtam.
Szívvel idegenbe hódítva beszálltam,
ami legmesszebb volt, legszebbnek találtam:
de a fájdalomnak természete olyan:
megtanított, hogy csak magamat daloljam.

S erre mintha rímelve is a kiráylány korábbi biztatása:

Magadért dalolj csak, neked kell az ének.

De a költői kitárulkozásnál is már csak a rejtőzködés vágya az ősbibb és erősebb, a szemérem: (az örök költői-konfliktus) – a lélek drámája:

Semmi kedvem sincsen
kivinni világgá lélekbeli kincsem,
a profán világba tenni ki cégérré,
dalomat, amelynek ritmusa a véré,
s hagyni pelengéren rideg embereknél
dalomat, mely tette, hogy te megszerettél.
Azért vagyok néma s ha a dalvágy éget,
énekelek, édes, – de egyedül néked!

Mert ahogyan a kiráylány is igazat ad neki, kimondja végül, a profán világ: »megöli a lelket«!

A kötelességszerű dal nem adja meg tehát a végső megtisztulás élményét, az önfeláldozás gyönyörűségét, s a feltámadást sem hozza meg, mert a költő (az ember) számára életének nagy vallomása egyszeri és megismételhetetlen – legalábbis alakoskodás és megalázó újramagyarázkodás nélkül!

Ezért átkozza meg a kezdeti percet (a »termékeny pillanatot«, a kegyelem állapotát is), amelyben dalával sikerült meggyógyítani önmagát is, a kiráylányt is, hiszen ekkor még »szerelem lett a dalom szárnya« s azóta immár – »most már a szerelem a szívemben ólom«.

Ám a szépségéhez méltóképpen okos kiráylány igazi társ, aki valóban királynői méltósággal válaszol férjének, a női önfeláldozás gyönyörű hivatásának példáját adva:

Te, ha a szerelem a szívedben ólom,
vagy zsinég, amelyet eltéphet a sólyom,
elmegyek! itthagylak! sohase látsz többé:
légy szabad és dalos! légy magad örökké!

De hát a tragikum költői megfogalmazásában igaza van a poétának, aki a szabadság és a vágy végtelen gazdagságából a királyság és beteljesülés

látszatpompájába szegényült pásztorfiú-királyának szavaival válaszol költői dilemmájára (avagy konfliktushelyzetére) megoldást keresve:

Ó, kedves, a lelkem már gyenge madár lett:
Zsinegedet soha nem tépheti már el.

Hiszen tudja, hogy férfi és nő sem egymással, sem egymás nélkül nem tud élni, s hogy »Maga van a dalos az egész világon.« A IV. részben, a »második ének« jelenetben (felvonásban) mondja ezt az evidenciát költői axiómaként.

Ennek a résznek első felében remek indítás a kertész és csösz beszélgetése, »életkép-színjátéka«. Beszélgetnek, pontosabban »beszélgetnének«, ha szót értenének egymással. Talán Shakespeare vígjátékainak *clown*-alakjai ilyen kedvesen-bumfordian mulatságosak. Mintha Babits azzal, hogy a két tudákos-rátarti – a csösz és a kertész – sem érti egymást, arra is célozna finoman, hogy a költőt akkor miképpen értenék-érthetnék meg a világban?! A világ és a költő nyelve is hiába beszél egymásnak, egymással.

Hamarosan előkerül a szegénytől égő ifjú király, a csönd súlya nyomja, a némaság nyomasztja, »mikor nem mozdul a lelkünk«. Kiderül szavaiból, hogy kudarcba fullad a kísérlete: *a második ének!*

(A háttérből a »Szociológ« hangja hallik: „Nem a királyoknak való a művészet« – ezzel nyilvánvalóan arra a paradoxonra kíván utalni a szerző, hogy a nagy jólét is megölheti a tehetséget, sőt mert a fordítottja is igaz, az ellentétére is gondolnunk kell, azaz a nagy nyomor is gátolhatja a tehetséget!)

»Ha a dalom meghalt nem élet az élet« – vonja le a keserű tanulságot az ifjú férj; s a feleség, a méltó társ vele indul a Balatonba, a halál »hegyére«. Így kapcsolja össze a halálban is sorsát azével, aki őt dalával életre-*halálra* keltette!

Az ifjú király, aki pedig megélt már »életet és álmot, Dalt, dicsőséget, szerelmet és szegényt« – a halálra mondja ki a »légyen«-t, s utolsó szavaival kiáltja világgá saját bukását s a költő-tragédiát:

Dalos ne törődjön az egész világgal,
Sohase gondoljon amíg él egyébre,
Csupán csak a dalra, csupán csak a szépre.

Ha van ebben némi parnasszista-elv-fitogtatás is, az alapigazság kimondásával Babits azt fogalmazza meg művészi elvként, hogy egyetlen költő sem

szólhat »mindenkihez«, csak azokhoz, akiknek »lelkében szépen szól az ének« – mert bennük a szó visszhangot vet!

A drámát elemző korábbi megközelítések útján járunk értelmezésünkkel. Néhány recenzió (a szöveg teljes közlésekor) a könyv 1942-es publikálása után – jelentős megállapításokat közölt. Idézzünk kettőből:

»Költészetfilozófia meseköntösben: így lehetne közelebbről megjelölni Babits Mihály négyrészes mesedramáját« – írja róla Csorba Győző.

Sőtér István pedig így látta: »Első olvasásra a Csongor és Tündét juttatja eszünkbe ez a mesejáték, mely éppolyan kevésbé *mese* és *játék*, mint Vörösmarty műve: sőt, talán még kevésbé az!«... »Ez a mesejáték voltaképpen magának a *költészetnek legbensőbb drámája*.« (Kiemelés tőlem. K. I.)

Sőtér asszociációja a *Csongor és Tündére* filológiaiilag is termékeny, pontosító és hasznosítható észrevétel. A bevezetőnkben idézett Juhász Gyula-levélben fölbukkan Vörösmarty neve, Babitsnak két híres Vörösmarty-tanulmányára utalva. A költőnek tehát az ekkortájt tanulmányozott *Csongor és Tünde* valóban adhatott inspirációt, legalábbis népmesei indítékában. A mesejáték népiességében tehát nemcsak Arany János szeretete dominál, hanem Vörösmarty népisége is. Nem formai szempontból érezzük rokoníthatónak a műveket egymással, hanem filozófiai rétegződéseik miatt. Formailag ugyanis semmiképpen sem vethető össze e két mű, mert Vörösmartynál a *Szentivánéji álom* ihletésére jambikus (és rímes trochaeus lejtésű), míg Babits remeke – (már erről szoltunk) – magyaros tizenkettős!

Úgy véljük, a fiataalkori mű rétegződése és problematikája miatt, a későbbi *Jónás*-ság előképe, jelképes vagy inkább allegorikus értelmű mese.

A mű egyszeri jelentésében is szép játék, de mint minden nagy alkotás, egyúttal több is, önmagán túl mutató.

A királyfi (a mindenkori költő), aki többé nem tud dalolni, hullámok közé kell, hogy zuhanjon szégyenével – a hallgatás-bélyegével bukott Orfeuszként. Mert nincs számára fölmentés, (»tragikus vétsége« számára – feloldozás!) – az újakezdés lehetősége! (Miként az öregkori példázatban sincs másként. Jónás számára sem másféle választás, ha másképp is, máshogyan is történének véle a dolgok, mégis ugyanúgy esik meg vele mindez – aki lelke cethal-börtönéből újra-és-újra feltámad, mert övé a *szó* feltámadván, csak a Békéért daloljon!)

A költő nem menekülhet el sorsa elől – légyen az a dal sikertelensége is, a varázslat kudarca. Önmagát, szégyenét, tehetségét és tehetetlenségét vállalnia kell.

A lírikus prológusa ez a dráma.

A drámaköltő Babits mesejátéka a lírikus tragédiája.

A második ének – a lélek drámája.” (KELÉNYI 1989:100–109.)

A szimbolikus lélekdráma kísérlete

A mesedráma szövegének a valósággal, a személyes élet tényeivel való összevetése a keletkezés- és fogadtatástörténet során idézett tanulmányoknak rendre visszatérő szempontja volt. A dráma kulcsmű jellegével összefüggő mozzanatoknak a máig legteljesebb összefoglalását és értelmezését Rába György készíti el, a költői pályakezdésről a nyolcvanas évek elején írott nagy-monográfiájának vonatkozó fejezetében: „A posztumusz kiadású *A második ének* az alkotói válság lélektanának vallomása, és egy-két komikus jelenetben a korabeli irodalmi életnek, mint a személyiségfejlődést kísérő történeti környezetnek szatírája – egyáltalán Babits alkotói és emberi pályájának fontos dokumentuma. Életében csupán az önálló szövegként romantikus színezet hatását keltő harmadik részt, *A vihart* publikálta a Nyugatban, 1911. október 1-jén. Török Sophie tudósít róla, hogy Babits az egész mesedramát egy kartonblokkba rendezte, és a *Hadjárat a Semmibe* című filozófiai költeményével együtt akarta kiadni; a két összebékíthetetlennek látszó műfaj (és hangnem) virtuális együttese olyan madártávlati önszemléletre vall, ami mindkét művet az életrajzi bizonyító anyag rendeltetésével teljesíti ki.

*A második ének*et végül is Babits nem adta közre, s ezt Török Sophie azzal magyarázza, mint szerző nem érezte késznek, tökéletesnek. A címet meg úgy értelmezi, a *Laodameia* lehetett *Az első ének*, s a ritmusra, hangvételre népies, balatoni mesedráma *A második ének*. Csakhogy *A második ének* címének elsődleges jelentését a mű cselekménye önmaga megvilágítja. Az egyszerű pásztor varázslatos énekével meggyógyította a darvadozó királylányt, de amikor jutalmul nyert országát több oldalról fenyegetik, s egyesegyedül dalának gyógyító erejéért, határtalan szorongás fogja el:

Nem tudok én, látod, dalolni a gondtól.
Ifjunak az első könnyű dal és vig dal,
de ki tudja, mi nem jön a másodikkal?
Visszaeső, kényes rakéta a vére,
nem körmös a szárnya, mint a denevére.
Jön a szégyen!

Bekövetkező kudarca királylány feleségével együtt veszni úzi a békétlen Balatonba. Török Sophie magyarázatát már Sötér István sem találta kielégítőnek: »*A második ének* jelképe sokkal szélesebb érvényű, sokkal meszebbre mutat: ihlet és meddőség küzdelme testesül meg ebben a meséjátékban«, és *A második ének* ihletül a fájdalmat és a félelmet nevezi meg – »a fájdalmat, hogy a lakat oly csúfán zörög az ajkon, s a félelmet, hogy sohasem fog felpattanni«. *A második ének* »az alkotó kétségei«-vel néz szembe, ezt nem merte a világ elé tárni, fejt ki Sötér.

A második ének címnek a cselekményben adott jelentésen kívüli, mögöttes értelme csakugyan a tudatos önismerettel megvert művész alkotói dilemmájára utal. Lényegében a *Naiv csömör*ben kifejezett művészi válság dramatizált változata, másrészt azonban visszavonása és ennek a sokk-élménynek kifejtése a drámai lélekrajzban:

Dalra teszi éltét minden igaz dallos,
s ha dalolni gyenge, jókor jön a pallos:
de ki a pallossal mer szembe dalolni,
nem lehet az gyenge, nem lehet az talmi
dalnak katonája, hősen megy a dalra
és kész a halálra, vagy a diadalra
s mint a nap erejét élezi az árnyak,
élesíti éltét árnya a halálnak,
halálos életre gyúl daloló szája:
az élet ösztöke a halál kaszája.

Megjelent az euripidészi »ösztüke«, az élet fájdalmas szenvedélyének a *Levél Tomiból* fordulata jóvoltából ismeretes jelképe. Aki az alkotás gyötrelmes gondjáról itt ír, az élet-halál kérdésnek nagyítva éli át a művészi teremtés föladatát.

A mesedráma még egy vonatkozásban kulcsmű. Abban ugyanis vitathatatlanul igaza van Török Sophie-nak, hogy *A második ének* királylányának reális modellje Kiss Böske. Hozzátehetjük, a szövegszerű párhuzamok életrajzi hitelességgel tárják föl érzelmi bonyodalmuk erővonalait. A pásztor széptevése a királylánynak a szenzualista költő, a tizenhét éves lánynál világlátottabb fiatalember szerelmi vallomása:

Eltörtem a réten hitvány furulyámat,
s egyedül lelkemmel indultam utánad.

Kifaragtam lelkem mint egy csodaládát
 s számodra beloptam az Isten világát,
 s mint méhe a mézet, rejtettem, a lépben,
 s hozom, amit láttam, hozom, amit éltem.

Párbeszédük a pásztor, a költő részéről az élet gazdagságának csábító leírása, a királylány, a »mindennapi kislány« válasza a minden újtól tartózkodó félelem szava, aki a cselekmény s jellemfejlődése során követeli és kevesli a csak neki szóló dalt:

Nem igaz! nem igaz! nekem is csak ritkán,
 s akaratod ellen adsz ki szíved titkán,
 amikor nem bírsz a felbugyogó szókkal,
 s feleded lezárni ajkadat egy csókkal.
 És ha szavad olykor vérbe borul, vérzik,
 dalodból a lelked nagyon is kiérzik:
 látom az arcodon, hogy a szíved döbrent,
 ajkadba harapsz, és szemed égve töpreng,
 mintha szemrehányást tennél énekednek.

— — — — —
 Mikor aludt lelkem, te felébresztetted,
 most már a halálig nem aludhat vesztég,
 s ha letéped szüzi fátyolát, az éjet,
 ne irigyeld tőle viharosabb kéjed.

A királylány Kiss Böske szájába adott szavak kitűnően jellemzik a költőt örlő, magamutogatásra vágyó s a lelki meztelenségtől riadozó lelki kettősségét, de a beszédrészlet föltárja a fiatalok kapcsolatának egy-két vetületét is – legalább ahogy Babits tudatában kialakult. Eszerint erős pedagógiai mozzanat éltette, ami viszont a lányban a kötődés érzését hívta elő, s ha az idézet minden szavának biográfiai háttere van, akkor nemegyszer akaratossá, követelővé tette.

Másutt már nem is jelképesen általánosító szavakkal úgy ecseteli kettejük érzelmi konfliktusának motivációját, ahogyan az a tanúk vallomásában tovább élt:

Láttam ezt a lelket:
 betegnek mondtátok, amikor szendergett;
 föld nem érdekelte, mert az égben bolygott,
 s boldogtalan volt, mert nem tudta, hogy boldog.

Láttam sima égnek, mely fényleni virrad,
 s amelyben a fénytől nem látszik a csillag –
 üresebbnek tetszik, ha derűs, a mennybolt;
 betegnek alítám, aki pedig szent volt.
 Láttam sima tónak: felületén semmi,
 csak a szent ég feküdt tükrébe pihenni.
 Én ekkor a parton, felrázni világát,
 beléje vettem önző kövem átkát,
 s íme, a tó örült habjaira bomla –

Az elragadtatott szerelmes elvakultan tudásnak festi, ami ösztönösség, harmóniának, ami igénytelenség: ezt másítja meg a gyógyító dal, a felszabadító értelem. A pásztorkirály öntépő gyónásában egy gyanútlan férfilélek ábrándozik a női ösztönélet öntudatlan egyensúlyának példaadásáról. Ugyanakkor a beszédhelyzet a környezettel folytatott pörlekedésre utal. Mindez világos képe az érzelmi bonyodalmak belső összefüggésének és külső történetének.

A második ének azonban az irodalomtörténeti pillanat kritikai mérlege is. A második részben színre lépő »udvari művészek« a korabeli perzekutorkritika elveinek adnak hangot: szidják az álművészetet, a modoros nyelvet, a naturalizmust, pesszimizmust, a »Nyugatról jött, beteges irányok«-at, a híg eszményítést, a formai pongyolaságot: egyszerűen válogatás nélkül mindazt a jót és rosszat, ami a magyar irodalom e pillanatában, 1911 nyarának végén a hivatalos irodalomtól, az epigonizmussá kövesedett nép-nemzeti klikk értékrendje szerint eltért. Némely ítéstípusokat szájukba adott, saját szavaikkal tesz nevetségessé Babits: a modern szerint »a művész az életit adja«, a l'art pour l'art híve »hideg szobrok«-ért rajong, a szociológus kritikát sürget: valószínűtlen meseország ez, melyben az érkező, igaz dalosra elmondhatja: a költő, »tipikus, félszeg, vidéki poéta«. A színre lépő vidíttatók közt viszont először Babits önnön stílusát ad absurdum viszi Don Guriga egyébként nyaktörő formai bravúrszámba menő monológiájában: az egyensúlyozó művész mutatványát a hangfestés fortélyjaival élethűen büvöli elénk. Ezután szelíden rendre csúfolja Szép Ernőt, Kosztolányit, meglepő módon Schmitt Jenőt, a teozófust, a csipkelődést Ady sem kerüli ki, végül fordít a szereposztáson, és szereplőivel könyörtelenül gúnyoltatja önmagát: »fekete« versét, majd cím szerint a *Sunt lacrimae rerum*ot és cím nélkül a *Turáni indulót*.

A második ének tragikai összeütközésének dramatizált kifejtése, az iro-

dalmi élet és a különféle ars poeticák széles körű szatírája egyaránt az eleve kockázatos alkotói magatartást állítja központi fénybe, s az írói gesztus a *Naiv csömör* költőjének lelke gyökeréig ható válságára rávall. A *Levél Tomiból* lírai műformája a belső drámát közvetlenebbül, a mesedráma alakok és sorsok rajzában ábrázolva ragadja meg.” (RÁBA 1981:388–392.)

Az ugyancsak a pályakezdő költő léthelyzetét, azon belül az *Angyalos könyv* harmadik füzetét létrehívó személyes indokokat vizsgáló Kelevéz Ágnes, Rába György kutatásaihoz kapcsolódva, az általános alkotói válságérzetnek további konkrét és közvetlen összetevőit tárja fel: „A *Levelek Irisz koszorújából* kötet frissen elolvasott kritikáitól szinte letaglózva, önpusztító módon saját költői erejében is kételkedni kezdő Babits (feltételezésünk szerint) új verses füzetét 1909 őszének elején nyitja meg, még hozzá a jelek szerint rendkívül tudatosan megkomponált módon. »Minden áron fel szeretném magamat rázni abból a rettenetes szellemi lethargiából, amelybe Fogarason létem óta bele süppedtem« – írja éppen ekkor Osvátnak (*Babits levele Osvát Ernőnek*, Fogaras, 1909. szept. 1. és 16. között, OSZK Fond, 253/708/3). Ihlettörténeti vallomásából is tudjuk, hogy ekkor úgy érzi, veszített tehetségéből (l. *ItK*, 1994/5–6. 755.), s Thamyrisként nyomasztóan szorong költői vénájának végleges elapadásától: »naponta felejttem a dalt«. Az elnémulástól, a meddőségtől való félelem, a tehetség elvesztése vissza-visszatérő, szorongató lidércnyomás és olyan megrázó élmény számára, hogy három évvel később egy egész színdarabot szentel ennek az érzésnek. A *második ének*, melynek első változata szintén az *Angyalos könyv*-ben található, »az alkotói válság lélektanának vallomása« (RÁBA 1981:388). A négyfelvonásos mesejátékot 1911 őszén közvetlenül a *Herceg*-kötet lezárásának válsága ihlette, de magába foglalja 1909 őszének depresszív élményét, a költő bénultságát is. A cím magyarázata egyszerű: az »első ének«-nek már az elvárásoktól szorongatott, a figyelem kereszttüzében álló és a költöttségektől terhelt alkotó kétségein kell (vagy kellene) áttörnie.

És ha ma daloltam, bírok-e majd holnap?
És azt hiszem olykor, hogy sohase bírtam.[...]
Nem tudok én, látod, dalolni a gondtól.
Ifjunak az első könnyű dal és víg dal
de ki tudja mi nem jön a másodikkal?

A mesejáték tragikus végkicsengésű. Bár a szegény és tehetséges pásztorfiúból költészetének segítségével királyfi válik, hiszen dalával meggyógyí-

totta a beteg kiráylányt, jutalmul kapott uralkodásáért azonban keserű árat kell fizetnie: elveszíti tehetségét és képességét a dalra. Mikor országát a több oldalról fenyegető veszélytől csak dalával menthetné meg, megbénítja a tudat, hogy már nem tiszta öröm, hanem nyomasztó kötelesség számára a költészet: »És tudod-e mi a kötelesség? Börtön?«; »Kötelesség nekem hét lakat a szájra«. Második, immár kötelező megszólalása így csak a teljes kudarcot hozhatja neki: »Óh, az a nagy csönd ott! A szégyen! a szégyen! / Az az érzés mikor nem mozdul a lelkünk!«. Költészet nélkül azonban »nem élet az élet«, az igazi énekes a némaság helyett inkább a halált, a viharos Balaton hullámaint választja. Babits fiatalkori alkotói kétségeinek kulcsművét nem nehéz megfejteni: a hosszú ideig csak magának vagy szűk baráti körének alkotó költő a nyilvánossággal, a hírnévvel, az országos szintű elismeréssel és félreismeréssel szembekerülve, fogarasi magányától szenvedve hirtelen folytathatatlannak érzi addigi írásmódját, az ifjú király monológja Babits visszatekintő önszemléleti verseinek a párja:

Eldalolok mindent, úgy, ahogyan érzem,
beleöntöm a vért, amitől most vérzem.
Hajdan a világot énekeltem ifjan,
amikor még énnek a világot hívtam.
Szívvel idegenbe hódítva beszálltam,
ami legmesszebb volt, legszebbnek találtam:
de a fájdalomnak természete olyan:
megtanított, hogy csak magamat daloljam.

A fájdalomtól áthatott líraiság, a közvetlen személyesség tudatos vállalásának csak a megsegyenüléstől való félelem szabhat korlátot. A mesejátékban ezen a ponton végletekig feszül az ellentét a kitárulkozás szükségessége és a rejtőzés belső igénye között. Az új hang megtalálását bénító érzés is akadályozza: az ifjú király elapadni érzi tehetségét. Hogy ez Babits számára is milyen súlyos probléma lehetett, mutatja a saját képére formált főhős öngyilkossága: a némasághoz, a közepszerűséghez, a megsegyenüléshez képest még a halál is megváltás. (*A második ének* vallomásértékű, utolsó részét ebben az esetben sem bocsátja a világ szeme elé. Nyilván nem akarja teljes mélységében föltárni szorongásait, épp ezért csak a dilemmákat felvázoló harmadik felvonás jelenik meg a Nyugatban, az öngyilkosságot tartalmazó negyedik mindvégig kéziratban marad. Műve teljes egészében csak halála után jelenik meg.)” (KELEVÉZ 1998:168–169.)

A *Laodameiával* csaknem egy időben elkészülő mesedráma, *A második Ének* egyértelműen megmutatja azokat a személyes és alkotói indítékokat, amelyek a tízes évek Babitsának sokat emlegetett „belső lírai mondani-valóját” meghatározták s amelyek, többek között, őt a drámaformával való kísérletezésre készítették. További adalékot szolgáltatnak egyúttal ahhoz a pályatársi lelkesültséghez is, amellyel az író Balázs Béla fellépését fogadta. *A második Ének* pásztorfiú–királylány párosa például kétségtelenül rokona *A kékszakállú herceg vára* férfi–nő kettősének. Megfelelésük különösen megmutatkozik a férj kitárulkozását kérő–könyörgő–követelő asszonyi gesztusban vagy a hét lakattal lezáruló ajak jelképében. De Babits és Balázs törekvései más szempontból is sok hasonlóságot mutatnak. A modern lélektaniség kifejezésére használt ősi mesei, mondai, balladai elemek, amelyeket Balázs olyan új műfajokban próbál ki, mint a táncjáték (*A fából faragott királyfi*), a bábjáték (*A halász és a hold ezüstje*) vagy az árnyjáték (*A fekete korsó*), jelen vannak Babits mesejátékában is. Elég talán a helyszínre: Meseországra, az alakokra: a világ végére, Óperenciára vágyódó pásztorlegényre vagy a kísérletétől elkalandozó királyra, a próbatételre és a jutalomra (a királylány keze és a fele királyság), a három király fellépésére és a hármas kürtszó megszólalására utalni.

Ezzel szoros összefüggésben a Balázs drámafelfogásában oly nagy szerepet játszó új kifejezőeszközök, mint a szimbólumok, a hang- és fényeffektusok, a gesztus és a tánc, Babitsnál is meghatározó jelentőségűek. Gondoljunk a vihar, a papagáj vagy a furulya jelképes szerepeltetésére; a vihar, a szél, a mennydörgés érzékletes, a főszereplő lelkében dúló „viharral” e drámában is együtt rezdülő megjelenítésére; a történet különleges hátterét nyújtó és a verselésbe is bele-belejátszó kecskemekegésre, békabrekegésre vagy szüpercegésre, valamint a tenger habjainak megszólaltatására. (Az e tekintetben is közös törekvésre Kocsis Rózsa is felhívja a figyelmet: „A népi felé tapogatott a tízes években Babits és Balázs Béla is. Babits elvont intellektuális problémájának kifejtésére elementárisan primitív népi formát, mitikus alapanyagot keresett. A mítosz vagy mese alapszituációjába modern, egyben öröknek érzett lélekproblémáját vetítette bele.” Kocsis 1973:100.) Külön érdemes megvizsgálni a cselekmény rejtett dramaturgiai vázát alkotó, ugyancsak jelképes értelmű színkezelést is. A történet első része – már a címe is: *Az aranyszörű kecskéi* – csillogóan tiszta, aranyozott színvilágával hűen tükrözi a tájjal, a világgal összeforró, azt a maga teljességében megénekelni akaró pásztor idillien harmonikus lelkivilágát. A második részben mindezt a királyi udvartartás, az irodalmi torzkép és

a királylány lelki sérültségének érzékletesebbé tétele érdekében, a fekete és a fehér szín kontrasztja váltja fel. Ezt vörös és fekete még élesebb szín-ellentéte követi, ami a próbatételben megjelenő élet és halál, szerelem és halál kettősségének a kifejeződése. Majd a pástor elnémulásával, a világtól való megundorodásával az uralkodó színárnyalat, jellemzően, a sötétszürke lesz, amit a befejező részben – a második ének kudarcával, az egyetlen és végső lehetőségként vállalt közös halállal – a szürke és a »csudálatos sötétség« teljesít ki. Míg a lezárás, újabb szép jelképként: a kezdetben aranyosan csillogó szőrü nyáj már megfakulva, célját veszítve rohan a tengeri vízbe.

A többszörös áttételt megengedő mesedramai forma megválasztásában, ezeknek a különleges és újszerű drámai eszközöknek és megoldásoknak a kipróbálásán túl, a *Laodameiá*hoz hasonlóan, fontos személyes mozzanatok is szerepet játszottak. Több nyilatkozat, levél, visszaemlékezés tanúsítja, hogy milyen életre szóló sebeket jelentett Babits számára a *A Holnap* antológiabeli szereplésnek és első két verseskötetének a kritikai fogadtatása, különösen „fekete versének” gúnyos-gúnyolódó megítélése. Ennek ismeretében nem lehet véletlen, hogy művének éppen a második, tehát az aktuális irodalmi vonatkozásokat leginkább tartalmazó részét a feketeség uralja. Az itt újra előszeretettel alkalmazott szerzői instrukciókban a fekete szín használatát egyenesen a túlzásig fokozza: „Nagy terem. Két oldalt nagy fekete ajtóktól s óriás fekete keretű tükrök szakítják meg a fekete kárpitok sorát. A fényes padlón fekete szőnyegek...”; „A fehér kéz újra megjelenik, és a fekete kárpit széthúzódik...” Az irodalom világának ez a sötétben láttatása a szándékainak félreértése, a verseit fogadó értetlenség miatt érzett elkeseredés következménye. Forradalmárnak kiáltották ki, pedig csak a szokványos szalonköltészettel és epigonizmussal akart szakítani. Egy zajos irodalmi-irodalompolitikai küzdelem kellős közepébe csöppent, akarva-akaratlanul is olyanokkal egy csoportba, akikkel, hite szerint, sok mindenben nem érthetett egyet. A nagyközönség elé kilépett, zárkózott ember a visszajelzésekben önmaga teljes félreismerését konstatálhatta. Rába Györgyöt idézve: „Neki is megvolt a maga »duk-duk afférja«, csak hogy, amíg Ady a föllobbanását kurucosan kilovagolta, Babits a magát elfojtotta, de parazsa költészetén átégett. [...] Akárcsak mesterének, Aranynak a lelki sebei, az övéi sem hegednek, inkább üszkösödnek.” (RÁBA 1981:259.) Tudjuk, hogy Arany János is legszemélyesebb, legkeserűbb művészi megnyilatkozásait a világ elől elzárva, *Kapcsos Könyvé*be vagy a ballada áttételt engedő, egyszerre objektív és szubjektív formájába rejtette. Az elvi-elméleti megfon-

tolásokon és a műnem formakérdései iránti vonzódáson túl Babitsot hasonlóképpen emberi-magánéleti motívumok (is) készíthették a drámaírásra. *A második Ének* kiadásához, miként a *Laodameia* előadásához, ezért sem járulhatott hozzá. E megfontolás készíti arra is, hogy az ugyanebben az évben írott, *Ady Endrének* ajánlott versét majd csak negyedik kötetébe vegye fel. S így tegyen a még 1908-ban, *A Holnap* megjelenésének esztendejében készült költeményével, a *Palinódiával* is, mivel az „az új magyar líra első hazai, sok divatforradalmár tülekedése közt, kétségekben és kedvetlenségekben született”. A személyes izzás, minden esetben úgy érezhette, a lírai vagy mesedrámai formai keret áttétele ellenére is túlságosan átsüt a lapokon. Az elfojtott „duk-duk affér” hatása valóban nyilvánvaló a kettétört furulya jelképében, a pásztor dalának elnémulásában, a „most már a világtól undorodom torkig” kifakadásában vagy az „apám, ez a világ megöli a lelket” felismerésében, de legfőképpen az ítések és költők megsemmisítő torzképében. Utóbbiban mintha a szintén ekkori, éppen *Arany Jánoshoz* címzett, *Egy megzavart verselő a XX. században* alcímet viselő szonett szextettjének seregélése elevenedne meg:

S kiáltanak: Nincs benne tűz, sem érzés!
nem takart seb kell, inkább festett vérzés!
és jönnek az új lantosok sereggel,

sebes szavakkal és hangos sebekkel:
egy sem tudja mit mond, de szóra bátor,
magát mutatni hősi gladiátor.

Fellép itt a szalon-szociológ csakúgy, mint a stréber művész. Mond egy-egy nagyot puffanó megjegyzést a népies, a klasszikus, a humoros, a modern, a konzervatív, a realista. Egyformán nevetségessé teszi magát a művészi, az idealista, a lírikus és a l'art pour l'art hívő. Egy-egy különszámot mutat be Don Guriga, a költő-zsonglőr, a súlytalan költői tárgyakkal egyensúlyozó Turpi törpe, a levegő-semmit simogató Új Don, a filozófikus „mélységekbe” komolykodóan alászálló Zéta Éta Théta és a hajlékonyságával és sebeivel kérkedő kaucsukember. Többen keresték ezeknek a karikatúráknak az életbeli megfelelőit. Felfedezni vélték Babits ironikus önarcképét, Szép Ernő, Kosztolányi, a teozófus Schmitt Jenő és Ady alakját. A tagadhatatlan egyezések ellenére mégis pontosabb talán, ha e lesújtó arcképsorozatnak általánosabb jelentést tulajdonítunk. A királyi udvartartás, a tudóskodó orvosok,

a magukat kellett és felszínes műpártolók rajzában és a művésziparódiákban az irodalmi életet addig elérhetetlen távolból és áhítattal figyelő, s most hirtelenjében a közelébe került, abban mélységesen csalódott ember elkeseredését és költői elégtételét látjuk.

A másik fontos személyes mozzanat, ami a mesejáték megszületésében – és feltehetően kiadásának elmaradásában is – szerepet játszott, a fiatal Babits még közvetlenebb érzelmi-életrajzi vonatkozása: az Emma- és a Kiss Böske-élmény, illetve a fogarasi magány és számkivetettség-érzés. Török Sophie ráveszi a költőt arra, hogy elmeséljék egymásnak házasságkötésüket megelőző szerelmi kalandjaikat. Babits vallomása írásban is fennmaradt: „Egy kis cukrászlányt szerettem egyszer minden csepp véremmel. Régen volt az! Emmának hívták a lányt, hideg volt, ostoba és közömbös: de szép! Egy távoli kisvárosban voltam akkor, elzárva az egész világtól, ismeretlen, szegény gyáva fiú. Mindennap habos csokoládét ettem a cukrászdában, csakhogy őt láthassam. Éhes voltam az asszonyra, de nem mertem lopni magamnak, a fizetett csókot utáltam, ott vergődtem hát az illatos torták között, szememmel falva, mit kezem nem ért el. Vizenyős ideálokban hittem, s Emma volt cukrozott álmaim királynője, a drága, az elérhetetlen. De egyszer rámmosolygott – mily egyszerűen történt mindez! s másnap már eljött a lakásomra. Tüzes fiatal must folyt bennem vér helyett, majd megfojtottam veszett csókjaimmal, s oly könnyen megbocsátottam neki, hogy nem akar magasból imádott királynőm maradni. Szép teste mesebeli Eldorádó volt fiatal vágyaimnak, s csókjaimat maga Lucifer sugallta, hogy minden nap új öröm gonoszságával szórakoztassam kényes barátnőmet. Új, rafinált öleléseim megbotránkoztatták, mintha ez új szüzesség letörését jelentené, s testének minden foltocskáját csak könyörögve tudtam idegen örömök számára megnyerni. Csak túrt engem, dühítően közömbös, ostoba kis nő! Úgy utazott ismeretlen városba, hogy mégcsak nem is említette célját, s búcsúcsók nélkül hagyott itt engem, magányos, szomorú kis hónapos szobámban. Olyan egyedül voltam – sírtam is utána! S verseket írtam sugár szépségéről.” (TÖRÖK Sophie: *Keretes történet*. OSZK Fond, III/2212; idézi CSÁNYI 1990:85–86.) A cukrászda felszolgáló kisasszonyával és a tizenhét éves harmadfokú unokatestvérével szövődő, gyorsan záruló, felemás kapcsolatai hosszú időre meghatározó élményt jelentenek a számára, s közvetve-közvetlenül számos ekkortájt született versének ösztönzőivé válnak. Érzelmi válságáról már a *Herceg...* kötet néhány darabja is (*O lyric love; Belovéd, o belovéd; Sugár*) hírt ad, a *Recitativ*-ban pedig már az ennek az élménynek a jegyében készült versek egész ciklust alkotnak. Ezekben a költő,

az *Egy rövid vers* mottóját idézve, „saját lelkét szólítja meg”, a *Szerenád* ajánlásával: „kedvese szépségét dicséri, és a saját szomorú bujdosásait és egyéb bánatait igen keserüli”. Az élmény hatása érvényesül *A második Ének* pásztórának és királylányának ellentmondásos viszonyában is, ami igazán harmonikus, ismét jelképes módon, csak az ősi elemekkel és a halállal teljesezhet ki. A megmutatkozni, lelke teljességét feltárni vágyó, de a társ kapcsolatban maradéktalanul kitárulkozni és feloldódni soha nem képes, menthetetlenül magányos, önmagával viaskodó pásztorfiú-költő rajza és dilemmája a fogarasi „száműzetésben” vergődő Babits belső drámájának érzékeny megjelenítése.

Végül *A második Ének* kapcsán megemlíthető harmadik talán a legfontosabb személyes mozzanat, egyúttal a műbeli lélektani folyamat újabb rétege: a tízes évek fordulójának alkotói-poétikai válságélménye és annak hatása. Ennek az élménynek a mind határozottabb tudatosulásáról adnak számot a *Recitativ* kötet *Az égő puszta*, illetve *Képek és jelenések* ciklusának darabjai, és az esetleges kiadásnál a drámával együtt megjelentetni kívánt *Hadjárat a semmibe* című filozofikus költemény. De ez esetben is rendelkezésünkre áll az élménynek közvetlenebb, megformáltság nélküli megfogalmazódása a Babits-hagyatékából előkerült, egyetlen indulati tölrettel megírt töredékes vers, a *Naiv csömör* részleteiben:

Pfuj, megutáltam magamat,
magamat és a verseket;
tengeri betegséget kaptam
a sok ringó ütemektől.

...

Lelkiismeret-vizsgálást tartok,
elégetem magamat, mint a fönix,
új leszek, szabadabb,
szabadon dalolom a nagy pfuj-nótát.

...

Pfuj, utálok mindent, ami klasszikus,
ami klasszikus és ami szép,
ki kell köpnöm a sok szépség után,
mert minden szépség hazugság.

(Idézi RÁBA 1981:383.)⁴

⁴ A vers felfedezői a keletkezés valószínűsíthető dátumát, Illyés Gyula és Weöres Sándor véleményére hagyatkozva, a tízes évek végére, a húszas évek elejére teszik, s *Egy verseskönyv*

Ez a haragos, minden addig elért eredménnyel elégedetlen és azzal drasztikusan szakítani akaró elszánás a mesedrázában a dalos belső, művészi vívódásaként és az instrukcióval is jelzett jelképes gesztus formájában jelenik meg:

Nem, nem is a flótán fújom én a nótát.
Összetöröm flótám buta, száraz fáját,
kettétöri
már régen meguntam hitvány muzsikáját.
Nem kell nekem semmi, se flóta, se nóta.

[...]

Mert a dalom mérges!
Amivel áldani jöttem a világot,
hasztalan az ének, s mindenkinek átok!
Igen észrevettem, tudom is régóta,
hogy az én ajkamról híg méreg a nóta.
Talán a virágból szíttam a mezőben,
talán a nyálamból, mint a kígyó szőttem:
de mérges a lelkem! és akihez érek
lelkemmel, a lelkét megéri a méreg.
De bánom is! érje, dalolni kívánok:
mérgezni szeretném az egész világot.

A mű címében jelzett középponti szimbólum itt is, mint Babits többi drámája esetében, összefoglaló jellegű. A kérdések kérdése valóban a második ének megszülethetősége. Minden költői próbálkozás ennek az alapvető szimbólumnak az alátámasztására, a kérdés minél árnyaltabb megfogalmazására irányul. A mesedráma formája, jelképes tere, története, alakjai, a felhasznált újszerű eszközök mind-mind azt szolgálják, hogy a pásztor és az ének, a dalos és a dal viszonyának megromlását művésziileg hitelesítsék. A személyes tapasztalatokból táplálkozó alkotói válságélmény, a ténylege-

epilógusa címmel adják közre (vö. DÉVÉNYI Iván: Egy kiadatlan Babits-kézirat. *Új Forrás*, 1971/2. 84–86.; GÁL István: Kiadatlan Babits-versek. *Új Írás*, 1973/12. 13–15.). Sipos Lajos azt a címre, Baudelaire és Petőfi *Felhők*-ciklusának hatására utalva szintén a *Nyugalanság* *völgye*-korszakból eredezteti (SIPOS 1976: 128–129, illetve 146–148). Rába György, a költő saját kezű lejegyzését megtalálva bizonyítja, hogy a vers közvetlenül a *Naiv ballada* előtt, *Naiv csömör* címmel, 1911 elején, tehát *A második Ének* írásának időszakában született.

sen egyszerre lelki és lírai dilemma íróilag feldolgozhatóvá válják. *A második Ének* kulcsmű abban az értelemben, hogy a szerencsésen megválasztott formai keret révén benne áttételes módon kifejeződik a költői félreismertség keserű tudata, a Fogarásról még csak benyomások szintjén érzékelt irodalmi élet ellentmondásainak elkésztető érzete, a pályakezdés eredményeivel – a klasszikus álmokkal, a rímmel és mértékkel – való leszámolás vágya, kifejeződik az író ekkor leginkább foglalkoztató érzelmi-élet-ténybeli és irodalmi-kritikai momentumok.

A második Ének és a *Laodameia* a pályakezdő Babits lelki (érzelmi-egzisztenciális) és lírai (alkotói-poétikai) válságának a terméke, egyúttal azonban – s ez minden irodalomtörténeti érdemnél fontosabb – e válság meghaladásának művészileg termékeny kísérlete. Miközben a „dalos” a modern magyar költészet megteremtésének nehézségeivel küzdve, európai érvényű líraformát hoz létre, addig a kezdetben menedékül szolgáló és hasonlóképp szűknek bizonyuló dráma műfajban is a legkorszerűbb európai törekvésekhez kapcsolódó, egyéni drámatípust alakít ki. (Radnóti Zsuzsa, a tízes években szintén drámaírással próbálkozó Krúdy Gyula kapcsán, a drámaíró Babitsot az európai és magyar dráma történetének különleges, „álomdramaturgiával” kísérletező képviselői között említi: »Messze kerültünk már a hagyományosan valóság-hű drámai kompozícióktól. A csupasz idegek színháza, a szürreálisok, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A XX. századi drámának így módon sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és konfliktusokat, amelyek megragadásához korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowicz, Genet, Rózewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozzunk azokkal a dramaturgiai újításokkal, amelyeket *A vörös postakocsi* írója 1918-ban megsejtett. A világszínház nagyon sokat profitált e drámai életművekből, a magyar színház szinte semmit. Pedig minden elhallgatás és elutasítás ellenére, századunk magyar drámája újra és újra bebizonyította, hogy képes az álomdramaturgia alkalmazására. A múltból: Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára*; Babits Mihály *A második Ének*; Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című művei tanúsítják ezt, napjainkban pedig Pilinszky János, Hubay Miklós, Mészöly Miklós, Nádas Péter és Kornis Mihály színműveiben fedezhetők fel az említett törekvések.» (RADNÓTI 1985:46–47.) A „dal”, ez az objektív liraiságra, a századelő kiüresedett formáinak megújítására törő „második ének” szinte egyszerre és minden hamis hang nélkül szólal meg a tízes évek elején Babits költészetében és drámaiban.

A LITERÁTOR

Keletkezéstörténet

Babits utolsó drámájának keletkezési körülményeire vonatkozóan csak feltetelezésekre hagyatkozhatunk. A kézirat (OSZK Fond III/2356) megszületésének dátumául a kéziratok és a levelek regisztrálására vállalkozó munkacsoport 1911-et jelöli meg (BMKL I, 289, 1449). Az *Angyalos* könyvben szereplő művek kronológiáját feltáró Kelevéz Ágnes a mű teljes kéziratának elkészültét inkább 1915–1916-ra teszi, egyszersmind utal a korábban készített fogalmazványok felhasználásának módjára is: „A versek rendszeres füzetbe írását Babits feltehetőleg 1912 körül hagyja abba, hiszen 1909 ősze és 1912 tavasza között a legfontosabb költemények e füzetben nagyrészt mind megtalálhatók, viszont 1913-tól kezdve a költő műveit egy kivételével (*A literátor*) már máshova és másképp jegyzi le. A változás okát csak találgatni tudjuk: függhet véletlentől, lehet a nagyvárosi életmód következménye, sőt a lehetséges indítékok között az írógép megjelenését is számon kell tartanunk. Ugyanis több nyomát is megtaláljuk annak, hogy Babits 1912–13-tól kezdve írógéppel tisztázza le verseit, s így a leadott versek indigós másolata mindig nála maradhat, nincs már akkora szüksége egy vers kéziratának megőrzésére, mint korábban volt. Bármi is okozta, egyvalami biztos: 1913 táján versíró szokása megváltozik, a füzet rendszeres vezetését megszakítja, s ettől kezdve sokáig csak különálló lapokra jegyzi le verseinek fogalmazványait. Azonban 1916 őszén feltehetőleg újra előveszi füzetét, s ide jegyzi be Kazinczyról szóló egyfelvonásos színművét.

A literátor keletkezése nemcsak 1916. decemberi megjelenése alapján, hanem két, külön papíron található ceruzairású vázlattörődék segítségével is 1916 őszére tehető. Az egyik lapon Váczy János 1915-ben megjelent rendkívül részletes, *Kazinczy és kora* című életrajzára utaló ceruzairású oldalszámokat és a kötetből kimásolt idézeteket találunk, melyek utóbb az *Angyalos* könyvbe is szó szerint bekerültek (MTA Ms 4699/73). Váczy kötete nyilvánvalóan forrása volt a színműnek, ugyanis a darab középpontjában álló 1803-as év történetének minden részlete rá támaszkodik. Feltehetőleg e monográfia elolvasása, a sok hasonló életrajzi elem (politi-

kai támadások, családi konfliktusok, magánéleti magány) felismerése után, 1915 végén, 1916-ban születhetett meg Babitsban színművének gondolata. A másik töredék még konkrétabban utal a keletkezés idejére, 1916 őszére. Babits ugyanis a Társadalomtudományok Szabad Iskolája 1916. október 13-i felkérő levelének verzójára készít a darabhoz jegyzeteket, és hasonló eljárással utal itt is a Váczy-kötetre, mint a másik lapon (MTA Ms 4703/279). Ha az *Angyalos* könyvben található szöveget a lejegyzés szempontjából vizsgáljuk, a színdarabon belül is a fentebb már meghatározott három fő írástípust különíthetjük el. A darab új, páratlan oldalon kezdődik, hasonlóan a másik két nagyobb terjedelmű mű, a *Laodameia* és *A második ének* kéziratához. Az első két oldal, a címlap és a szereposztás, gondosan rajzolt betűkkel készült tisztázata, utána két oldalon át (Ak, 203. f. rektó és verzó) be van ragasztva a darab tintaírású fogalmazványának egy korábbi kézírata, majd ezt követi folyamatosan a harmadik füzet lapjaira közvetlenül rájegyzett, szintén fogalmazványjellegű tintaírású szöveg, mely áthúzásokat és javításokat tartalmaz. Vagyis a színművet Babits először különálló lapokra kezdhette el írni, eztán dönthetett úgy, hogy inkább régi füzetébe fogja lejegyezni azt. A füzet gondosan vezetett jellegének megfelelően cizellált betűkkel megkomponálja a címlapot, majd saját másolási energiáját kímélendő, beragasztja a már elkészült részeket, hogy aztán nagy lendülettel folytassa az írást a befejezésig. Hogy miért vette elő három év múltán füzetét, nem tudjuk. (Talán a darab vallomásos jellege miatt tartotta volna fontosnak az ünnepélyesebb rögzítést?) Egy bizonyos, 1916 ősze után már nem ír semmi újat füzetébe, pedig helye lett volna bőven a folytatásra.” (KELEVÉZ 1998:102–103.)

Az 1916-os keletkezési dátumhoz és a mű vallomásos-személyes jellegéhez szolgálatat érveket Várkonyi Nándor is „költészet-lélektaninak” nevezett tanulmányában. Írását rövid magyarázattal kezdi: „Az alábbi dolgozat Babits Mihály életművének egy kevésbé vizsgált mozzanatával kíván foglalkozni. Közismert, hogy »félénk« természetű volt, lelki és idegalkatának egyensúlya ingatag, gátlásokkal, szorongásokkal küszködő. Hogy ennek volt-e kórtani oka, nem kutatjuk, hanem azt keressük, milyen megnyilatkozásait, lecsapódásait találjuk meg költői és prózai munkáiban. Az egyetlen életrajzi adalék, melyet igénybe veszünk, házasságának története, mert ez megmagyarázza Török Sophie-nak irodalomtörténetileg is fontos, döntő szerepét a költő életében és művében. Vizsgálódásunkat tehát költészet-lélektani tanulmánynak nevezhetnők, s eleve óvást emelünk, nehogy valaminő pejoratív szándékot tulajdonítsanak neki; ellenkezőleg, tudatában

vagyunk, hogy éppen ennek az ideges, nyugtalan, menekülő s hiányérzésekben szenvedő lelkületnek kompenzálódásai és túlkompenzálásai a költészetnek mélyén szivárgó ereit nyitották meg, és sokrétű gazdagodást hoztak. S ha ezeket sem esztétikai, művészi értékük szerint mérlegeljük, még kevésbé akarjuk szellemének útját követni az alkotás egyéb régióiban.” (VÁRKONYI 1964:70.)

A tanulmány készítője ezt követően a költőnek ez idő tájt írott szerelmes verseiből, valamint a *Halálfiái* című regényből vett idézetekkel vázolja fel a dráma megszületésének hátterét: „Babitsnak szerelmi költészete nincsen, csak szerelmi tárgyú versei. Méltatói, életírói többnyire futtában említik, s olykor elsietve magyarázzák őket. Az egyik szerint erős érzékiség ajzza versre, egyszerű tárgyak is erotikus vonzással hatnak rá. A másik úgy látja, hogy intellektusa az erősebb: megszűri, átszellemezi a legközvetlenebb érzést, s nem tudja elsődleges, ösztönös hangján megszólaltatni. A harmadik kereken megtagadja tőle a szerelmi élmény képességét, és így tovább. Kinek adjunk igazat? A férfi-szerelemnek – vagy a szerelmes férfinak – három archetípusa van, ha lehet így mondani. A legmagasabbrendű, tehát igen ritka az a típus, akiben a szerelem elragadtatássá hevül, s a szépség bűvöletében úgy érzi, hogy nagy, örök igazságokat nyilatkoztat meg előtte. Ilyen alkatú volt – hogy csak a legnagyobbat említsük – Dante és Goethe. Dante kilencéves korában látta először a hasonló korú Beatricét: »E pillanatban – írta – igazán mondom, az élet Szelleme, ki a szív legtitkosabb kamrájában lakik, reszketni kezdett oly erővel, hogy félelmesen átjárta legkisebb ereim verését is, és reszketve e szavakat mondta: 'Ecce Deus fortior me...' (Íme a nálam erősebb isten).« A kisleány egy istenség jelenlétét revelálja a gyermekifjú előtt. Goethe viszont mint hetvennégy éves aggastyán ismeri meg a tizenöt esztendőös Ulrike von Levetzowot, s a megrendítő *Marienbadi elégiában* ezeket a sorokat írja:

In unserns Busens Reine wogt ein Streben
Sich einem höhern, reinern, unbekannten
Aus Danckbarkeit freywillig hinzugeben
Anrathselnd sich den ewig Ungenannten:
Wir heissen fromm seyn! – Solches sel' gen Höhe
Fühl ich mich theilhaft, wenn ich vor Ihr stehe.

Ulrike von Levetzow nem volt kiváltságos teremtes, aligha különb leánytársainál, az agg félisten »keblének tiszta mélyén« mégis ő oldotta meg »az

örökre megnevezhetetlen rejtélyt», s a költő üdvözült boldogságot érzett, csupán ha előtte állt. A másik típus szerelmét Otto Wininger nyomán projekciós szerelemnek nevezhetjük: a férfi mindazt a nagyot, erőset, igazat, szépet avagy jót, amit magában rejtve hordoz, a nő ruházza, reávetíti jobbik, eszményi énjét: pontosabban szólva, a nő eszköz számára, aki által magát megismeri vagy megismerni véli, s így megváltja önmagát. Ezt a drámát írta meg Ibsen Peer Gynt és Solvejg szerelmében; Lamartine-ról mondják, hogy akkor lett szerelmes nőalakjaiba, miután már megverselte őket; Ady pedig egyenesen kimondja, mit művel:

Úgy csókolok én, mint egy isten:
Friné és Genovéva rokon,
Mikor én csókolok. Nem a némbert,
Én magamat csókolom.

(Hágár oltárán)

Csakugyan teremtmő művelet ez: alkot egy nőalakot, aki eljut önmagához, megragadja saját szerelmes énjét; a számtalan Léda-versből mindent megtudunk a szerelmes Adyról, szenvedélye, képzelete kavargásáról, az asszonyról azonban, akihez szólnak, semmit.

A harmadik típus az érzéki szerelemé; sokféle árnyalatot ölthet, s nem kell okvetlenül alacsonyrendűnek lennie. Ha már a világirodalomban keresgélünk, felülmúlhatatlan példa rá *Rómeó és Júlia*: életet-halált elsöprő szenvedélyes vágy egyesülni – semmi más.

Babits szerelmi tárgyú versei, bárhogy forgassuk őket, nem illenek egyik kategóriába sem. Ami kevés akad, javarészt – kivált eleinte – szabályszerű helyzetdal, vagy olyan, amit jobb szó híján műdálnak kell neveznünk. Egy görög leány, Hegeso síremléke láttán megteszi magát kései kedvesének; másutt egy barbár pannóniai hetérácska, »Aliscum éjhajú leánya« vágyálmait szedi versbe; majd egy fiktív wartburgi dalnokversenyen Wolfram és Tannhäuser nevében énekel az égi és a földi szerelemről; aztán egy középkori aszkéta küzdelmét írja le a »vérivó leányok« érzéki kísértései ellen:

Elég ti létlen boszorkányok!
vad semmi! vampir-elmerajz!
(Vérivó leányok)

Igen, mindez és a többi szembetűnően »elmerajz«: kifogástalan helyzetdalok, kétségkívül, tárgyaik, hangszerelésük, finom formáik új motívumokkal gazdagították költészetünket, de lélektani szemszögből tekintve, tisztára szellemi, művészi élmény szülöttei. S ha a maga nevében, egyes szám első személyben szól, akkor is nyilván a képzelet légius ihletéből merít. Midőn a kedves a tükör előtt »kibontja élő derekát«, néki antik kancsók jutnak eszébe. Tagadhatatlan: ez a vágy semmiképp sem elsődleges, közvetlen érzésekből ered, a szép női formák helyett valójában a költői formák játéka igézi meg. (»Egyetlen tökéletesség, megnyugvás e földön a formák megnyugvása!« – írja majd később, élete egy válságos pillanatában.) Ekkor még a játék vonzza, csábításainak nem tud ellenállni:

...
ima rád e szerenád,
tested titkos templomát
dallal így imádom.
(Szerenád)

De a férfivá érett költő is szívesen visszalebben a »könnyű dal« ritmusaiiba:

Mély, fémfényű, szürke, szépszínű szemedben, édesem,
csodálatos csillogó csengők csilingelnek csendesen,
csendesen – hallani nem lehet, talán látni sem;
az látja csak, aki úgy szeret, mint én, édesem!
(Szerelmes vers)

Effajta verseit nevezzük szerelmi műdaloknak, bizonyára jogosan; önkéntelenül megvallja maga is, hogy a »szívében nyílnak« e képek, »mint a rózsák«:

Szerelmem, ó szerelmem! nincs oly álom
több, mint te vagy és nincs olyan valóság:
márványdarázként zsongasz méla nyáron
szivemben s karcsún nyílsz, mint sárga rózsák.
(Belovéd, ó belovéd)

Helyzetdalok és műdalok! Úgy tetszik, mintha Babitsot elkerülte volna a legelemibb emberi érzélem. De nem egészen így van, olykor megpendül versében egy közvetlen, szubjektív, ösztönös hang, – ám ez a félelemé.

A félelem a szerelemtől Babits egyetemes élet-félelmének egyik gyűrűzése, a rettegése a valóság nyers érintésétől. Ez titkos, lappangó alapimpulzusa egész lírájának, bár ritkán tör fel a lélek mélyrétegeiből:

...mert idegen nekem a gonosz városok levegője, amelyben élek, és mint gonosz erdőben farkasok tűnnek elém az arcok az utcán, és rémít az élet ezer zaja, mint egy betegség...

(Előszó)

A harmadik emeleti lakásnak azért örül, mert csupán egy-egy fecske repül el ablakai előtt, de még jobb, ha köd borítja, s mit sem látni a világból, mert akkor magára marad az ember:

De még jobb, de még jobb – mikor nincs más világ,
csupán az emberé, s szemünk fecskét se lát –
ilyen szürke télen,
mikor nincs más világ, csupán az emberé,
akkor még jobb, édes, ki se látni belé
s lenn tudni azt a mélyen.

(A harmadik emeleten)

Az élet és a szerelem félelme összefonódik, s mintegy önigazolásul tisztátalannak láttatja a kettőt.

Gyermek kívánnék lenni, tiszta gyermek
kit nem zavarnak semmi bús szerelmek
s amilyen talán nem valék soha.

A nő szeme, étellel égve telten
rejtett mocsokkal undorítja lelkem:
az élet tiszta nem lehet soha.

Az élet piszkos, csak a semmi tiszta,
az élet mélyén ég a vágyak piszka
s a semmit nem kívánhatom soha.

(Vágyak és Soha)

Nagy önéletrajzi regényében, a *Halálfiában* nyíltan vall félelmeiről, kisgyerekkoráig visszanyúlva; néhány szemelvény a sok közül elég (dőlt betűk tőlem): »Imrus (Babits) *iszornyal* gondolt minden meztelenségre s riadt ösztöne volt folyton takarni magát.« A mélylélektanból tudjuk, mit jelent az ilyen »iszonyodás«. A játék (értsd: a közösség) nem vonzza, sőt taszítja inkább: »Imrus nem értette ezeket a fiúkat, akik ilyen játékokban mulatni tudtak... Ő, ha néha részt is kellett vennie, *unta* magát, ügyetlen és morc lett. Még fiútársai közt is *félénk és elfogult lett*, ha játékról volt szó, vagy más efféle *frivol és világi dologról*.« A fiú- és lánypajtások társasága helyett: »A latin nyelv... izgatta fantáziáját. Imrus, kis *mizogün*, már különbséget tett a nemek között, határozottan a férfi-párthoz állva.« – Gyermekkori barátja, Rédey Tivadar írja emlékezéseiben (dőlt betűk Rédeytől): *Játszó*-pajtás igazában nem voltunk, a játékszerek elő sem igen kerültek, annál mohóbban lapozgattuk egymás gyermekkönyveit. »Tovább:... a szenvedésként időnap előtt öregségre ítélt Babits Mihályban is egyre ott érezzük apró korának gyermeki csodálkozásokat szédült és gyermek *fobiáktól* kínzott Babits Misiét.« (*Babits-emlékkönyv*) – A *Halálfiában* elmondja, hogy nagybacska korában sok verset olvas, és persze maga is ír: »A versek szintén szerelmi versek voltak, s Imrus egyébként *unta* volna őket, noha maga is próbált csinálni hasonlót, szavakkal való nagy játékaiban, ragaszkodva a szerelmi témához: mert... a versekre nézve a törvény és szokás a szerelmi téma volt. *A kisfiú megvetette a női nemet* s a lányokra rá se nézett, mégis ideált választott magának, mert ezt obligátnak érezte magára nézve.« – A félénk, fóbias idegenkedés valóban alapállása maradt Babitsnak élete végéig. Juhász Géza kitűnő tanulmányában, már 1928-ban megállapítja: »Magát éppoly szigorúan bírálja, ha nem szigorúbban, mint környezetét. Mily jellemző a *Halálfiában*: 'Imrus annyira félt az ügyetlenségtől, hogy csupa félelmében ügyetlenné vált.' A lányoktól is húzódzik. Bármily vonzóak távolról, egy-kettőre kiderül, milyen tudatlanok, fölényeskedők, elviselhetetlenek. (Babits összes ifjú regényhőseinek ez a tapasztalata, s nincs is regénye, melyben a szerelem szerepe lényeges volna.)«

Így érik férfivá Babits, s életének e szemszögből nézett szakasza a *Recitativ*-val zárul (1916). A harmincadik év vízválasztója táján néha-néha csitul a riadt rettegés, és helyet ad a magányos férfi ösztönös vágyának asszonytárs, meleg öl, védő fészek után:

Oly szomorú, hogy nem fektethetem
 gyászos fejem egy csöndes ölbe tétlen
 hosszú napok során, e gyöngé téiben,
 tűnődni a halálon, s életen,
(Oly szomorú, hogy oly nehéz megélni, 1912)

Már-már keserű váddal illeti magát, hogy elejtette a szerelem kínálkozó
 perceit:

Gondoltad volna egyszer, erődben és szabadban,
 robogva tüskön által, mint kit a nap vakít,
 hogy lesz hogy fáj a szúrás, hogy este félsz magadban
 és milyen jólesik majd szeretni valakit?

Nem fogsz szeretni senkit, gondoltad, úgy-e, bátor,
 csak lányok gyenge mellét, üdítő hús szemét,
 friss fénybe fürdő fürtét, mely nyílt hajnali sátor
 s a testükből szűrődött, lelkedbe szűrt zenét?

De ezt nem is becsülted – bezzeg ma visszarínád
 lehetne, visszahínád elejtett perceid...

(Ecetdal, 1914)

Ezeket a verseit s egy sor idevonható helyzetdalt (*Játszottam a kezével, Gretna Green, Július, Augusztus, Mint szélcsöndben a hajó* stb.) *Recitativ* c. kötetében adta ki, 1916-ban. Ugyanez évben írja *A literátort*.” (VÁRKONYI 1964:70–73.)

Babitsról írott kismonográfiájában a művet Rába György is az 1916-os esztendő eseménytörténetének keretében értékeli, s az időszak személyes vonatkozásainak ismertetésekor fontos külső körülményekre is felhívja a figyelmet: „Przemysl elestétől, tehát 1915 márciusától 1916 tavaszáig a közgondolkodás sokat változott. A vérontás hiábavalóságát mind szélesebb körben ismerték föl. Lukács György visszaemlékezése szerint 1916 telén Szabó Ervinnél néhány író – köztük Babits – háborúellenes akciószövetség megalakítására gyűlt össze. Az író és Szabó Ervin levelezéséből föltehető, hogy a »tél« 1916 elejére vonatkozik. Mindamellet Szabó Ervin befolyásának Babits fejlődésében gondolkodásfordító jelentőséget tulajdonítani nem lehet. Kialakultabb és a megrögzöttségig önérzetesebb volt annál, hogy ta-

nítványi helyzetet vállaljon, a következő években is elsősorban etikai meghatározottságú életműve szintén ellentmondana a szociológiai hatásnak. De háborúellenes szövetségük az író társadalomfölfogását radikalizálhatta. A gondolkodó Babits kezdettől mindvégig a politikát a bölcséleti ágazatok egyikének ítélte, s lévén moralista, súlyát akkor érezte nagyobbak, amikor az általános és egyéni felelősségtől elválaszthatatlannak találta. A keleti hadszíntéren harcoló, szeretett öccsének sorsa és a róla érkező hírek hatása is időrendben s erősen azonosítható Babits pacifizmusának aktivizálódásában. 1916 februárjától öccse, István frontról küldött leveleinek drámai részletei nem maradtak visszhang nélkül benne. »Politikáról nem beszéltem, mert nem éreztem fontosnak a politikát. Mihelyt fontosnak éreztem, megszólaltam. A háború alatt hangosan szóltam« – így pillant vissza ifjúkorára Babits. A közjogi problémákba fulladó pártpolitikával ellentétben 1916 tavaszára megérett antimilitarizmusának bizonyítéka az *Alkalmi vers* dialógus-helyzetből csírázott szózata, melynek drámaiságára ráillik Peter Szondi kifejezése: »Emberközi dialektika, mely a dialógusban nyelvvé lesz.« De Babitsot az ország nyilvánossága elé a *Húsvét előtt* állította.[...]» (RÁBA 1983:131–132.)

Rába György a külső körülmények leírása után, az év alkotói eredményeit összegezve említi Babits drámáját: „1916 Babits lírájának sovány esztendeje. Főként versfordításokat közöl, egy kevésbé jelentékeny egyfelvonásost Kazinczyról, *A literátort*, pár kritikát és *A vihar* áttünetéséből egy részletet, de annak bevezetője ékesszóló: »A Shakespeare-jubileum megünneplése a háború alatt kétszeresen kötelességünk: ha valamikor, a nemzeti elnyomatás korszakában, az irodalom, már pusztta létével is, zsarnok önkény és erős cenzúra alatt, a nemzeti kultúra különállásának biztos jele és záloga volt, úgy ma, megfordítva, az európai kultúra elpusztíthatatlan egységét és testvériségét kell, minden önkény ellen, pusztta létével, dokumentálnia.«» (I. m. 135–136.)

Kiadástörténet

A dráma Babits életében három kiadást ért meg. A szerző minden egyes kiadásnál nagy gondot fordított a mű szövegének gondozására, pontosítására. A drámaszöveg első, *Angyalos könyv*be való bejegyzése során végzett és a keletkezéstörténet ismertetésekor részletesen bemutatott, alapos előkészítő munkáját mi sem bizonyítja jobban, mint hogy javításai mindhárom eset-

ben és mindösszesen a magán- és mássalhangzók időtartamának jelölésére, egyes szavak írásmódjára, az írásjelek használatára, valamint a lehetséges tipográfiai eszközök alkalmazásának bővítésére, stiláris módosításokra szorítkoznak, a kézírathoz képest minimálisnak tekinthető szövegváltoztatást eredményeznek.

A *literátort* először a Nyugat 1916. decemberi száma közli, visszhang nélkül. Másfél évtizeddel később viszont ugyancsak e folyóirat, Juhász Géza beszámolójának jóvoltából, hírt adhat a darab debreceni, amatőr színjátszó bemutatójáról: „A színpad ezermesterei már-már el sem hiszik, hogy a költőnek helye volna köztük. Szerencse, hogy vannak hozzá nem értő fiatalok, akik vállalni merik az egész műalkotást s éppen azzal nyerek meg a közönséget, hogy nem törődnek vele. Babits darabjait először diákok vitték színpadra, húsz év előtt a *Laodameiát* s most december 6-án a *Literátort*, s talán nem is véletlen, hogy mindkettőt Debrecenben, ahol a költőnek indulása óta folyton növekvő tábora van. A *Literátor* a Bethlen Gábor-kör Kazinczy-ünnepén került előadásra. Akik aggódtak, hogy ez a semmi »színi-technikával« nem törődő finom irodalmi játék hosszú dialógusok állóképeivé fog széttördelőzni, meglepetten látták, hogy a költőnek volt igaza. Kazinczyjának hősi fölemelkedése a fogság rokkánásából s a család gátlásai közül olyan feszültséget ad darabjának, hogy merész disszonanciákkal dolgozó jeleneteit egyetlen dallammá, a meglett hivatás és boldogság tiszta dallamává olvasztja össze.

A vezérszólamnak ezért a biztos kihangsúlyozásáért az előadó egyetemi hallgatókat illeti a dicséret. Minden »színészkedéstől« menten, azzal az ősi, szűzi lelkesedéssel dobták bele magukat alakjaik sorsába, mintha maguktól jöttek volna rá a színpadi ábrázolás titkára. Összjátékukat nem tudatos fáradozás hozta létre, hanem az, hogy átadták magukat a mű sodrának. Nem tudtak ugyan megmaradni annak stilizált, archaikus keretében – ahhoz nagyobb mesterségbeli tudás kellett volna, – szaggatottabbak, nyersebbek, itt-ott szinte kuszáltak voltak, de hatásuk ezzel közvetlenebbé vált, ha nem is a jelenlevő irodalmi előkelőségek, mindenesetre a lelkes fiatal közönség számára. Idejegyzem a főbb előadók nevét, mindenekelőtt Paragh Lászlót, aki Kazinczy ideges vergődését az alvajárási biztonságával érezte. A nagyszonyt Keresztessy Klára, Török Sophie-t Keresztessy Mária, Ilosvayt Osváth István játszotta, de jó munkát végeztek a többiek is.” (JUHÁSZ Géza: A *literátor* Debrecenben. *Nyugat*, 1931. dec. 16. 677.)

Feltehetőleg a debreceni amatőr színházi bemutató sikere készítethette a szerzőt arra, hogy azt követően hivatásos színházakhoz is eljuttassa da-

rabját. Ilyen irányú kísérletei azonban, Bárdos Artur 1933. január 20-i keltezésű, elutasító levele a bizonyosság rá, nem jártak sikerrel:

„Nagyságos
Babits Mihály urnak
Budapest

Kedves Barátom,

Csak most tudom megköszönni kedvességedet, hogy »A litterátor«-t elküldted nekem. Sajnos azonban most az derült ki, hogy ezt az igazán kiváló kis irodalmi gyöngyszemet csak olyan kitűnő előadásban lehetne kihozni, ami többet venne el a színház munkaprogramjából. Már pedig egyszeri előadás kedvéért a napi kenyérért való munka nem enged meg nekünk ilyen fényűzést.

Tiszteelő kész híved,

Bárdos Artur” (OSZK Fond III/219).¹

A litterátor kötetben először Babits 1920-as elbeszélésgyűjteményében lát napvilágot, annak záródarabjaként. A kötet megjelenési dátuma és a költőnek későbbi feleségével ekkortájt szövődő kapcsolata között Várkonyi Nándor, már idézett tanulmányában, összefüggést fedez fel: „Különös, hogy a Babits-irodalom oly keveset foglalkozik *A litterátor*tal. Igaz, hogy nem valódi színpadi mű, hanem eléggé gyengén sikerült, dialogizált novella, alakjai jobbadán papírfigurák, s csak mint stíluskísérlet igényelhet helyet Babits oeuvre-jében. Viszont életrajzi és lélektani fontossága szembeszökő. Tárgya az irodalomtörténetből ismert: Kazinczy nagyvenöt éves korában, anyjának és testvérének viharos felháborodására, feleségül akarta venni szolgálóját, egy parasztleányt. A lélektani ok világos: az élete delére ért férfit övéinek értetlensége, kicsinylő lenézése erkölcsi magányba süllyesztette, az egyedüllét terhét kívánta megkönnyíteni egy jóérzésű, egyszerű lény szeretete által, s az elkeseredés hajlította a hozzá nem illő társ felé. Szerencsére hivatali főnökének, gróf Török Lajosnak leánya, Sophie, megértette a költő lelkiállapotát, feleségül ment hozzá, s így megmentője lett. – Nem kétséges, hogy a harminchárom éves Babits felismerte a nagyvenöt éves Kazinczy e lépésének indítékát, az övéhez hasonló morális helyzetet, belső magányt: ez adta tollára a tárgyat a pillanatban, amikor ő is, mint hőse, elszánta már magát a végső egyedüllétre. »De hagyjál engem egye-

¹ A levél létezésére Téglás János hívta fel a figyelmünket.

dülségemben – mondatja Kazinczyval –, minden szív társat talál és boldog lesz; én pedig, ki talán más klímából való vagyok, hogysen itt gyökeret verhetnék, fonnyadjak özvegyen.« S ő is az írásban akar teljes életcélt, vigaszt keresni: »Ah, igen, írni, írni, fordítani, árkusokat! volumeneket! bibliothékákat! igen! halálíg!«

A *literátor* könyv alakban, a *Karácsonyi Madonna* novelláskötetében sorolva, 1920-ban jelenik meg. Ekkor, harminchat éves korában lép Babits életébe a nő, nemének egész hatalmával, s megváltoztatja folyását. Házasságának néhány adatát Juhász Gyula jegyezte fel, s idézzük, mert nyilván közvetlenül Babitséktól nyert információk alapján ír: »Harminchat éves Babits, amikor testet ölt számára a láthatatlan szeretet. Egy ifjú lány versei jutnak hozzá; közülük néhány 1921 tavaszán a Nyugatban is megjelenik. Az aláírt név, B. Tanner Ilonka, első betűjében már ekkor Babitsné jelent, s az író maga, Török Sophie néven, később mindenütt feltűnik szabadverseivel, erős novelláival..., cikkeivel.« Az ismerkedésnek azonban már 1920-ban, azaz *A literátor* megjelenése évében, kellett megtörténnie, mint-hogy 1921. január 15-én kötöttek házasságot. A kapcsolat létrehozása tehát Török Sophie-től indult ki, s ez az írói név mutatja, hogy *A literátor* nyomán választotta. Kétségtelenül mutatja tehát azt is, hogy felismerte a darab megírásának szubjektív indítékait: Babits keserű, lemondásra hangolt lelkiállapotát, titkolt vágyát megértő asszonytárs után. Elhatározta, hogy vállalja az egykori Török Sophie feladatát, a költő lelkének ápolója, életének megmentője lesz. Hat verse a Nyugat 1921. évi 10. számában (május 16.) jelent meg, s egy közülük minden bizonnyal személy szerint Babitshoz szól. Ebben így ír (kiemelések tőlem):

... egyszer láttam: kerekrenyílt gyerekszemed
Fényét mint takarta el sötét kezével a rémület.

...

Csak kisgyerek szenvedhet így, riadt védtelenségében,
Kit magányos szobában éjféli látomások üznek.
Oh, jöjj hozzám, szememben gyógyító jószág tükrözik
És békét áraszt hűsen becéző kezem –

– Asszony vagyok, a legszelídebb – s ne legyen több külön bánatom.

Megérezte a költő riadt félelmét az élettől és a szerelemtől, mely a döntő lépés előtt még jobban kínozza, mintegy akuttá vált. E hányódásairól, belső küszködéseiről Babits is beszámolt *Költészet és valóság* c. írásában, erősen

megnovellásítva a történeteket, s versbe szöve legitimebb vallomását (*Nyugat*, 1921. 1.). Félte saját félénkségétől, az élet ellen forduló idegenségétől; úgy látta, »késlett szemű ember« ő, aki előtt a múlt eltakarja a jelen öröme hívó intéseit: »Aztán nem a jelenben élek én. Egy fantasztikus novellát élek én, a késlett szemű ember novelláját.« »Én a szépség megbűvöltje voltam, – jaj, egyetlen tökéletesség, megnyugvás e földön, formák megnyugvása! – nekem nem az élet kellett.« Asszonytársától sem szerelmet kér, hanem másnapra nem gondoló, kisleány vidámságot, életkedvre serkentő, meleg kacagást; s e vergődés közben mintegy átokszerűen tör ki belőle a rettegés:

Olyan volt, mint egy drága kisleány
és sohse lesz más, mint kisleány, nekem. –
A nők rosszak, az élet iszonyú
és minden felnőtt ellenségem.

De szeretem a nemes gyermeket,
eleven kútfejét meleg kacagásnak,
mert még nem les ki homloka megett
a sáfár intrikus, a Másnap.

A rossz varázs mégis megtört, bizonyosság rá, hogy ez évben adja ki versfordításait az erotikus költészet remekeiből, *Erato* címmel, Bécsben (a könyvet idehaza az ügyészség elkobozza). Jellemző azonban, hogy ekkor sem saját élményéből, hanem kölcsönihletből merít.

Nem ez az ő igazi hangja; viszonya a szerelemhez lényének valódi természetére szerint változik meg: védelmet kér tőle, menedéket az élet elől. Eleinte nyugtalanul, aggódva, a vihar remegésével idegeiben:

Emlékszem... A Szerelem jött, galambszeme volt,
halkan jött, mint a galamb, és halkan dalolt:
de a hangja oly meleg, véres-puha volt,
hogy lelkem könnyes forráságban fuldokolt.

S egyszerre a Félelem nagy lámpái kigyúltak,
eltakarták az álmokat, eltakarták a Multat.
Szent zablák, kötelek nyúltak, lazultak, lehulltak:
de a forró kapcsolatok, a húskarok, összeszorultak.

Óh kedvesem, a szél elállt, a viharnek vége van:
 ám a tenger egyre zúg még körülöttünk nyugtalan,
 kapcsainkat megcibálja, ráncigálja bús-vadan.
 Lelkünk nézi a sós vizet remegve, de szomjasan.

(Ideges esztendőők)

A viharok elől a Kedves a menhely, fél elfutni tőle, lelkét kiengedni az élet
 dzsungelébe, ahol az emberek mint kobra-k lesik egymást, s a gyűlöletnek
 száz Medúza-szobra mered:

Alszol mellettem. Repkedő szemed
 kék madarát, két ürge madarát
 kalitba csukad.

Korholva nézem bolond lelkemet:
 elhagy, és föl-le kémli vonalát
 egy furcsa útnak.

Jer vissza, lelkem, nem való tehozzád
 a bizonytalan ösvény messze hosszát
 bódulva bolygani!

...

Lélek les ott künn lelket, mint a kobra,
 s a gyűlölségek száz Medúza-szobra
 mered a lomb között.

Óh, előrefutós meg visszatérős
 lelkem, drága kis ebecském, be félős,
 hogy nyomod ottveszik,

ha nem von vissza a szent vágy, a jó láz,
 mint bölcs szimat, mint erős, ritka póráz,
 az alvó kedvesig...

(Józanság)

A szerelem különös gyógyító: eggyé oldja, s mégis megőrzi az élet minden
 édességét és keserűségét. A szerelmi kettősnek ez a keserűessége oldha-
 tatlan vegyületté erjed lelkében, ez ad sajátos, »átélt« ízt a Kedveshez szóló

versnek, s ez az érzés, amellyel »a szenvedésektől időnap előtt öregségre ítélte« Babits az asszonytárhoz, a nőhöz a félelem gátlásai nélkül közelíteni tud. Eggyé olvad vele, s így leoldódik róla a magány, az idegenség kínosan hordott terhe:

Tiszta édesség volt a lelked,
 az enyém tiszta keserűség.
 Óh, hogy öntöttem, hogy keverted,
 s egy erős Isten fűjta tűzét
 – vak kovács – a bolond kohónak,
 mely ízek ötvényét koholta.
 Ki mondja meg ma már, mi volt a
 tied, s mi volt enyém? A szónak
 mily kémiaja? Vert eleggyé
 összehulltunk, balga tömecspár.
 Keserű-eggyé, édes-eggyé,
 ezer-eggyé! Ki mondja meg ma már?
 Mert semmi azt nem tudja tenni
 sem szépidőnkben, sem telünkben
 hogy ezután ne fogna lenni
 halálíg minden keserűnkben
 valami különösen édes,
 csúf bajainkban gyönyörű íz:
 sem hogy ne lenne minden édes
 nekünk egyszerre keserű is.
 Így járunk keserédes ikrek,
 egyedül is örökre duplák.
 Szemeink elvarázsolt tükrök,
 füleink a visszhangot zúgják.
 Egymást foganjuk és szüljük egyre.
 Lelkünk ízét keverve tarkán.
 Míg majd a végső lakomában
 elolvadunk az Isten ajkán.

(Keserédes)

Végül, az élettől kifosztottan nem marad más, mint a nagy, kivédhetetlen rémülettől: a haláltól is védeni akaró asszonyi szeretet, jóság:

Barátaim egyenkint elhagytak,
akikkel jót tettem, megtagadtak;
akiket szerettem, nem szeretnek,
akikért ragyogtam, eltemetnek.
Ami betűt ágam írt a porba,
a tavasz sárville elsodorja.

Száradt tőke, unt tavalyi vendég:
nekem már a tavasz is ellenség!
Csak te borulsz rám, asszonyi jóság,
mint a letört karóra a rózsák,
rémült szemem csókkal eltakarni...
Óh, jaj, meg kell halni, meg kell halni!
(Ősz és tavasz között)

Ez a hang a legigazabb, a lelke legmélyéről feltörő hangja Babitsnak; a szerelem, bár nem szenvedély, hanem keserédes elcsitulás volt csak, mégis sok szenvedését enyhítette meg, sokszor megvédte saját magától is, de lényén változtatni nem tudott. A lelki erő csodája, hogy a végső rettegésben is megállva, hős módjára nézett szembe a halállal. – Oltalmazójából hiányzott ez az erő. Török Sophie nem bírta elviselni vesztesége súlyát, elméje elborult, s hatvanéves korában meghalt.” (VÁRKONYI 1964:73–77.)²

² „Török Sophie 1942-ben, kérésre, a következő önéletrajzi adatokat közölte velem: 1942. ápr. 30. – Igen tisztelt Uram! Rossz egészségi állapotom miatt csak késve tudok szíves felszólítására válaszolni, úgy hogy a kérdésekre felelni talán már nem is aktuális. S nem is tudom, milyen életrajzi adatokat kíván tőlem? Születtem Budapesten, 1895. december 10-én. Négy elemi Pécsett végeztem, tovább Pesten tanultam, férjhez mentem 1921-ben, (de kérem se asszonynevemről, se mostani családi állapotomról írói működéssel kapcsolatban *ne tessék említést tenni!*) – Első verskötetem 1929-ben jelent meg: *Asszony a karosszékekben*. Még két verskötetem van, *Öröme születéssel* 1934. és *Értem és helyetted* 1940. Megjelent még *Hintz tanársegéd úr* c. regényem 1935-ben, *Nem vagy igazi*, regény, 1939. – Minthogy könyveim elküldése számomra most túlnagy adminisztrációs munkát adna s a Hintzből nincs is példányom, – ha még aktuális, kérem, írja meg, mely műveimre volna szüksége? Ismertetéseket nem tudok küldeni, nem is tudom már, kik írtak rólam, s nem őriztem meg őket, megjelenéskor minden könyvemről írtak, pl. a Nyugat is. Bocsássa meg pontatlan feleletemet, s kedves választát várva üdvözlöli Török Sophie.” (l. m. 77.)

A literátor a színpadon és a Magyar Rádióban

A literátor újabb, a szerző életében utolsó kiadására 1938-ban, az életmű-sorozat keretében kerül sor. A dráma ismételten a rövidebb prózai alkotásokat tartalmazó, ezúttal *Babits Mihály összes novellái* címmel megjelentetett kötet részeként lát napvilágot. Az új kiadás visszhangot nem vált ki. Mindenesetre újra hozzáférhetővé teszi a művet, s ily módon szerepe lehet abban, hogy a darab felkelti a budapesti Kis Színház társulatának és főként Galamb Sándor rendezőnek a figyelmét. Az 1948-ban megtartott bemutatót Rónay György „sikerült erőpróbának” minősíti a *Vigilia* hasábjain: „Egy Sziénai szent Katalinról szóló »misztériumot« nézünk végig; a színészek szemlátomást vergődnek vértelen szerepeikben s a szerző tusakszik, hogyan gyúrja össze a vallásos misztikumot a kortörténeti kulisszával, – ami még pillanatokra sem sikerül neki. Végre a lefejezett ifjú lelke égbeszáll, Szent Katalin a giccs csúcspontján lebegve kíséri útját; »üdvözült« – mondja, s ezzel végre vége a darabnak. Aztán megint fölhúzzák a függönyt s a néző meglepetten figyel föl: mintha a szünetben kicserélték volna a színházat. A színpad csupa élet, az előadás kitűnő: a deszkákon megjelent az irodalom. Babits Mihály egyfölvonásos Kazinczy-színműve, *A literátor* pereg előttünk. Hogyan szabadul föl »a literátor« az anyai zsarnokság alól, hogyan kéri meg Kazinczy Török Sophie kezét: ez a darab témája. Ahogy ezt Babits megírja, ahogy a kort életre kelti, ahogy alakjait megjeleníti, ahogy a stílust eltalálja, ahogy a figurákat valóban a saját szavaikkal – sokszor terjedelmes idézetekkel – jellemzi: mindez a filológus és a művész közös bravúrja. S ahogy Galamb Sándor mindezt színre viszi s ahogyan a Kis Színház együttese eljátssza: az igazi színház, színvonalas művészet. Ezeket a színészeket több darabban láttuk már küszködni reménytelen föladatakkal; most egyszerre szárnyra kapnak; úgyszólván minden szavuk, minden mozdulatuk hiteles. Talán csak egy-két kisebb kifogást tehetnénk; még akad, aki túlgesztikulálja szerepét (mint némely jelenetében a különben ezúttal jó Dukony Margit); akad, aki már természete szerint is hangos figuráját túlkiabálja s helyett, hogy az együttesben benne játszanék, ki-kikacsint a közönségre (mint Harasztos Gusztáv); ezekről az apró szépséghibáktól eltekintve azonban az előadás méltó a darabhoz: kitűnő. Pápay Klára mint Kazinczy édesanyja, Boray Lajos mint Kazinczy: két kiérett, remek alakítás. Lovassy Klára Török Sophie szerepében mértéktartó, finom, a lényegét halk hangsúlyokkal, parányi gesztusokkal kifejező színésznőnek mutatkozik. S föltűnt a kis szolgáló szerepében egy fiatal művésznő, Nagy-

várady Ágota; játékában az átélés, alakítás ösztönös jókedvét érezni, – igen tehetséges. Babits bő Kazinczy-idézetekkel megtűzdelt szövege nem könnyű; oly szépen mondják, oly természetesen, hogy könnyűnek, mainak hat; külön öröm ilyen tiszta magyar beszédet hallani színpadon. Meggyőződésünk, hogy ezzel az előadással találta meg a Kis Színház igazi útját. Jó darabot adni: ez minden színház elsőrendű feladata; s a rossz darabot a jó szándék még nem teszi jóvá, a katolikus szándék sem katolikussá. Katolikus jellegét a Kis Színháznak is elsősorban a színvonalával kell dokumentálnia. *A literátor* olyan sikerült erőpróba volt, amely után szeretnők deszkáin az avatag tendenciadarabok helyett a katolikus irodalom mély élményből fakadó igazi műveit látni, azt az irodalmat, amelyet többek között Wilder, Claudel, Mauriac neve képvisel. És mellettük a magyar irodalom fölfrissített alkotásait, az *Éljen az egyenlőség* mintájára. Úgy hisszük, ezeken a területeken kell a Kis Színháznak programját kifejtenie. Galamb Sándor hozzáértése, együttesének *A literátorban* megmutatott képességei egyaránt alkalmassá teszik e hivatásának vállalására és betöltésére.” (r. gy. [RÓNAY György]: *A literátor. Vigilia*, 1948/12. 761.)

A dráma színszerűségét illetően a rádiószínházi bemutató dramaturgiájának, Nyerges Andrásnak kedvezőtlenebbek a tapasztalatai. A másik egyfelvonásos, *A Simóné háza* hangjátékváltozata kapcsán írott és korábban már idézett visszaemlékezésében a mű feldolgozását „különösen fájdalmas kudarcnak” minősíti: „Annak idején, egy évtizeddel ezelőtt, volt a Rádiószínháznak egy sorozata, amely huszadik századi elfelejtett magyar drámákra kívánta felhívni a figyelmet. Jobb sorsra érdemes művek meglepő bőségben kínálóztak, új meg új érvet szolgáltatva annak a közkeletű (de téves!) nézetnek a cáfolatához, miszerint a dráma – különösen századunkban – irodalom kívüli, vagy legjobb esetben is: irodalom melletti műfaj, amelyet főképp iparosok, ügyeskedő mesteremberek műveltek, az igazi írók azonban távol tartották tőle magukat. Mindennek éppen az ellenkezője igaz: szinte nincs is olyan rangos alkotó századunkban, aki legalább egy-egy kísérlet erejéig meg ne próbálkozott volna a drámaírással! Más kérdés, szomorú tény, hogy mindezek a próbálkozások megmaradtak az íróasztalfiókban, vagy – szerencsés esetben – folyóiratok, magánkiadású kötetek oldalain lelhetők fel. A színház készsége hiányzott tehát; nem akadt olyan műhely, amely hajlandó lett volna fölnevelni magának a maga drámaíróit. Ha valaki – mint például Füst Milán – mégis hagyott hátra tökéletesen színpadképes, érett alkotásokat, azt különleges megszállottságának tudhatjuk be – mások azonban (így Babits Mihály is) más műfajokban érték el pályájuk csúcát.

Annak a régi rádiószínházi sorozatnak a sikerek mellett volt egy, a szerkesztő számára különösen fájdalmas kudarca. Babits egyfelvonásosáról, *A literátorról* éppen az életre keltés, az előadás bizonyította be, hogy nem színpadra való, sőt, még könyvdrámának is vérszegény. Ebbe azonban nem lehetett beletörődni, hiszen a *Laodameia*, meg *A második ének* című verses drámák (terjedelménél fogva mindkettő elképzelhetetlen volt a rádióban történő bemutatásra), kétséget kizáróan bizonyította, hogy Babitsnak igenis volt sajátos drámaírói vénája is!” (NYERGES é. n., 27.) A darabot a Rádiószínház egyébként Cserés Miklós dr. rendezésében, Sulyok Mária, Kálmán György, Linka György, Gellei Kornél, Balogh Emese, Balázs Samu, Váradi Hédi, Kemény László, Mádi-Szabó Gábor, Tompa László és Szemes Mari közreműködésével mutatta be.

Szerkezet

Babits utolsó drámájának újabb kiadására csaknem fél évszázadot kell várni. 1987-ben megint csak a novellák kiegészítéseként, de már további két dráma, *A Simóné háza* és *A második Ének* kíséretében, a *Babits Mihály novellái és színjátékai* című kötetben adják ki újra. Formálódó drámaesztétikájával és másik egyfelvonásosával egybevetve, új darabjával Babits a kor drámaírása által kínált másik, követhetőnek látszó műfajjal, a történelmi drámával próbálkozik. Bármennyire különbözzék is téma, alak és nyelvezet, valójában e kísérletével ismételtelen ugyanazt a személyes és drámatárgyat dolgozza fel. A jelenbeli hétköznapi világától eltávolodva, most egy neves irodalomtörténeti személyiséget és annak tragikus életmozzanatát hívja segítségül, hogy korábban megismert drámai léthelyzetét, önmegvalósítás és boldogság elérésének vágyát és reménytelenségét, az objektív líraiság művészeteszménye jegyében, ezúttal a történelmi dráma keretei között fogalmazza meg.

Kazinczy nevét már első drámája megszületéséről tudósító és a modern magyar líra megteremtését sürgető levelében is megemlíti. „Kedves Kazinczym! – szól a Juhász Gyulához intézett megszólítás – (mert Ön az én Kazinczym és a legszakabb férfiú, és ha mozgalmi férfiúnak még ma kisebb is, poétának mindenesetre nagyobb, mint amilyenek a széphalmi szentet a hivatalos irodalomtörténet tartja – ámbár én többre becslöm őt a hivatalos irodalomtörténetnél).” (JGYÖM, 115.) 1913-ban, *Magyar irodalom* címmel készített áttekintésében ezt a különvéleményét részletesen ki is fejti. A nagy nyelvújítót az első világirodalmi távlatokban gondolkodó művész

és irodalmi vezér szimbólumának nevezi. Mint írja, „az ő alakja azokhoz tartozik, akik apró nemzetek közé elszórva is, a világirodalom nagy egységének tudatosságát reprezentálják. S e tudatosság nélkül az egység nem is volna egység. Ebben áll Kazinczy világirodalmi jelentősége: új fejezetet adott ő a világirodalomhoz azáltal, hogy teljes tudatossággal és a legkomolyabb igényekkel bejelentette egy új vagy újraszülető irodalomnak csatlakozását. A magyar irodalomnak eleven világirodalmi lelkiismerete volt, s éppen ezáltal lett nagy nevelőjévé: mert a legjobb nevelő a lelkiismeret.” (BABITS 1978 1:370–371.) Ennek a magyar irodalmat világirodalmi áramokhoz kapcsolni akaró, nagy formátumú egyéniségnek a „lelkiismereti” konfliktusa, a kicsinyes és gáncsoskodó környezettel saját önkiteljesítése eléréseért vívott belső küzdelme megfelelő drámatémának ígérkezett a tízes évek Babitsa számára.

A téma- és műfajbeli eltérésen túl, a két egyfelvonásos szándék és eredmény, szerzői elképzelés és tanulságok szempontjából sok rokon vonást mutat. Azonos például már az alapszituáció: a jussát követelő és ezért özvegy anyjával szembekerülő fiú összeütközése. Visszatérnek jól ismert motívumok is: a családi kötelektől szabadulás és az anyagi függetlenedés igénye; magányos, szabadságában, önmegvalósításában magát korlátozottnak érző hős; a család és a világ fojtogató légköréből a szerelem-házasság révén való kitörésnek a hite; ellentmondással terhes férfi-nő, anya-fiú viszony; idegi terheltség, rögeszmés eltökéltség, meglepő gesztusok; a megszólalás, az önkifejezés nehézsége. A megformálásban is több ismerős megoldást találhatunk. Ilyen a jelenetek megkettőzésének, illetve az egyes részek cselekményességgel történő lezárásának gyakorlata. A Maris gyógyulásához nyújtott segítség tényét például Szentgyörgyi és a Nagyasszony, valamint Szentgyörgyi és Ferenc értelmezésében is megismerhetjük, a következmények pedig a költő és a főorvos, illetve a szobalány közötti beszélgetés nyomán derülnek ki. Az első rész azzal zárul, hogy az önmagából kivetkőző Nagyasszony „tépi, üti” a fiatal lányt, akit a színre érkező hajdúk a tömlőbe zárnak. A második részben a vendégektől elszenvedett megaláztatásokat előbb Döme rajongó, majd Sophie megértő szavai ellensúlyozzák, hogy végül a csók és a nagyasszonyi „ellágyulás” adjon feloldást. Ilyen, a korábbi drámánál is alkalmazott megoldás az átfogó szimbólum több, jelképes helyzettel-tárggyal történő megalapozása is: például a börtön- vagy szégyenpad-metaphora szerepeltetése. Maris tömlőbe juttatása azért szükséges, mert a Ferenc szemére vetett egyik visszatérő vád a hétévi raboskodás, a börtönviseltség bélyege. A főszereplő is úgy jellemzi a helyzetét,

mint akinek a „test rabságáért lélek rabságát kelle megcserélnie”, vagy később: „Ach, ez a lélekbeli számkivettség rosszabb Kufsteinnál!” S elhatározásának megfogalmazását is a tömlőcből való igazi szabaduláshoz hasonlítja: „Hálá! föl szabadultam immár, most jöttem ki tömlőből igazán, nem akkor, mikor a porkoláb fölnyitá ajtómat.” A Sophie-ban formálódó sorsközösség-érzet is a börtönlét megélésének azonosságából fakad: „S hogyne érteném, Ferenc? Ki magam is ama sötétségben szenvedek, amelyet beszéllez – [...] Ó, Ferenc, s nem vagyok-é én is rab és elhagyott? s elhagyottabb nálad, mert csak leány?” A szégyenpad-játék funkciója sem egyszerűen az, hogy a főszereplőnek kelljen a kör közepére tett ülőalkalmatosságon helyet foglalnia, hanem hogy – újabb megszégyenítésként – az ellene felhozott, ugyan játékosan előadott, ám nagyon is komolyan gondolt vádakat végig kelljen hallgatnia:

KRISZTINA *megáll Ferenc előtt.* Felséges király! sok a szégyen! sok! [...] No, csípje kánya, egyik azt mondja: szégyen a királynak, hogy olyan németes; másik azt mondja, szégyen, hogy nincs bajussza; harmadik, szégyen, hogy vén legény létére még mindig nem kapott feleséget; negyedik, szégyen, hogy a szép cselédek után jár. [...] Ötödik: szégyen, hogy annyi haszontalan leveleket írkal.

Az elhatározás érlelődésének belső, lélektani folyamatát az időben előre- és hátrafelé utalások, az azonos vagy hasonló szófordulatok vissza-visszatérő ritmussága érzékelteti. Rendre előfordul például a juss kikérésére vagy a nőülésre vonatkozó, hol biztatásként, hol az elmaradás miatti szemrehányásként megfogalmazott észrevétel. A „Franci rigolyáira”, fogyására, gyermeki vagy éretlen voltára, gyenge fizikumára, „halaványságára” és ama, börtönből hozott fogyatékoságára, dadogására is többször történik utalás. A reflexiók és önreflexiók, származzanak a főhöstől, tisztelőitől vagy ellenfeleitől, ellenségeitől, mindig az ő személyére és az általa képviselt literátorságra vonatkoznak. Az anya először csak a „jóra való foglalkozás” hiányát, a „héjjá bavalóságokkal” való értelmetlen és haszontalan foglalatosságot teszi szóvá, később már Ferenc „ritterkedő frázisairól”, „dibdáb poétaságairól” beszél. Ehhez csatlakozik azután az öreg vicispán, aki „éhenkórász neumódikat” és „finomkodó, nyálas poétákat” emleget. Végül a családtagok már férfi, magyar és literátor voltát is megkérdőjelezik. „No hisz, aki még saját magát sem átallja lefesttetni a bécsi piktorral; de nem is magyar ember lett mán ebből; mert magyar nem lehet illy elasszonyosodott” – fakad ki József, s még hozzáteszi: „S nem átalod-é minden kóválygó

literátort anyád házába csődíteni?” A Nagyasszony maga is megerősíti ezt a megállapítást – „de aki vén léttére es mindig deák marad, s ilyen vén deákokkal barátkozik; nem ember az olyan!” –, sőt megtoldja az anya- és testvérgyilkosság vádjával. László meg nemes egyszerűséggel annyit mond: „Csakugyan megérdemlenéd a tömlöcöt, te ateista! konspirátor! hazaáruló!” Ezzel szemben kezdetben csak a főorvosnak a literátort, az irodalom és a nyelv védelmezőjét és a „szentelt hazafit” dicsérő szavai állnak, amelyeket ekkor még az érintett is elhárít. Döme fellépésével azonban az elismerés és a támogatás érvei is távlatot és megerősítést nyernek, hiszen a költőt „hazánk Orpheuszának” nevezi, majd kiegészítésül tudatja vele a közös óhajt: „tisztel téged, Barátom, minden igaz Hazafi, s várakozó nézéssel tekintí képedet.” A reflexióknak és önreflexióknak ez a sorakoztatása és egymással való folyamatos ütköztetése végezetül a főszereplő felfogásában fordulatot idéz elő. Hirtelen elszánással és az addig rá a legkevésbé sem jellemző, ellentmondást nem tűrő határozottsággal – „De most már nem tudom ezt túrni tovább, s nem is fogom túrni; mert egyre bántanak, magamat s barátimat; s én sem születtem arra, hogy a familiának csihésse legyek” – egyszerre követeli jussát, megkéri Török Sophie kezét és öntudatosan felvállalja a literátor szerepet. A darab végén elhangzó, nemes pátozzsal teli beszédével egyenesen magán- és közéleti, illetve irodalmi programját hirdeti meg, a személyisége lényegét kétségbe vonó érveléssel szembeszállva férfi, szabad és poéta voltára hivatkozik. Felszólítására pedig a ház asszonya, ezt megelőző törekvéseiből és hozzáállásából ugyancsak egyáltalán nem következő, egyetlen mondatnyi „ellágyulással” válaszol:

FERENC *összecsókolja*. Angyal! megmentő, pokolbul kihozó angyalom! – Bányátskán foguk lakni – nem, nem Bányátskán! Széphalmon: mert ez lészen a neve! Jussom az, és Asszonyám kiadja. Nékem a Természet minden zugolyái közt ez nevet leginkább. Itt fogják életemet vidítani a csöndes Eráto és a te szemed. Nem fogok a világgal törödni, de édes Hazánknek és nyelvünknek törekszem használni magamban, úgy ahogy én gondolom üdvöket, nem hallgatva senkire, mert férfi vagyok, és szabad és poéta! S hiszem, hogy áldani fog még a maradék. Asszonyám! adja áldását fiára s leányára: mert nem akarnak ők rosszat.

NAGYASSZONY *ellágyulva*. Hiszen én mindig szerettem a Zsófit!

A két egyfelvonásos szerkesztés- és alakításmódjában tapasztalt azonosságok után a drámának ennél a végső pontjánál markáns eltérés mutatkozik.

Korábban a lezárást a külső eseménysor és a belső, lélektani folyamat jelképes összekapcsolásának szándéka jelentette. A lélek belsejében zajló folyamat mind eltökéltebbé, megállíthatatlanná, rögeszméssé válását, ha dramaturgiailag teljességgel még nem megnyugtató módon is, a tűz metaforája és a kettős tűzoltásra utalás áttételes, jelképes zárata követte. Amennyire a választott műfaj reális-naturális közege egyáltalán lehetővé tette, a két folyamat kiteljesítésére, kiteljesedésére történt kísérlet. Az itt szereplő megoldás viszont csupán a külső eseménysor, a mese szintjén ad – igaz, enyhülést jelentő – lezárást, s az így, a darabtól mintegy függetlenedve, legfeljebb a szerzőnek az adott élethelyzetben számára olyan lényeges bizakodásáról, titkos reményéről tanúskodhat. Nem kiteljesedés következik be, hanem fordulat. A konstruált helyzet és alakok, a reflexió- és önreflexiósorok azonban ilyen mérvű és ráadásul kettős lélektani fordulatot nem hitelesíthetnek. Téma és műfaj, illetve alkotói törekvés, ha lehet, még élesebb ellentétbe kerül egymással.

Élet és irodalom

A literátor című dráma középpontjában álló anya-fiú konfliktus élményanyagát Babits, *A Simóné háza* című egyfelvonásoshoz hasonlóan, a szülői házból, személyes tapasztalataiból merítette. A drámabeli konfliktus eredőjét ebben az esetben is az édesanya, Babits Mihályné Kelemen Auróra jellemtulajdonságaiban lelhetjük fel. Ezek sorában több, korábban idézett vélekedéssel összhangban Belia György is az állandó betegeskedést, az ideggyengéséget tartja a legjellemzőbbnek: „Kelemen József leánya, Auróra – a költő édesanyja és a *Halálfi*ai Nellijének egyik modellje – szép, művelt, házas leány volt. Anyjára – Cenci nagymamára – semmiben sem hasonlított: a törékeny teremtés sokat betegeskedett, gyakori főfájások kínozták, és idegbántalmakkal vesződött – ennek ellenére nemcsak férjét, hanem idősebbik fiát és két leányát is túlélte: kilencvenegy éves korában halt meg, 1945-ben.” (BELIA 1983:39.) Csányi László mindezt szekszárdi vélekedésekkel is meg tudja erősíteni: „Anyjáról azt mesélték, hogy házastárs természetű volt – akik bejártak házukba, még rendetlennek is mondták –, kezelőorvosa szerint igazi hipochonder módjára mindig panaszkodott, pedig magas kort ért meg, három gyermekét is túlélte. Babits és családja között soha nem volt igazán bensőséges kapcsolat, az elismeréssel pedig Szekszárd is adósa maradt; erről Illyés Gyula is írt, többször emlegette, sőt egy vérfagyasztó történettel is szolgál 1937 márciusából, amikor Babitsot és

Ildikót kísérte el Szekszárdra. A család – ezt mindenki megrősítette, aki ismerte őket – rossz szemmel nézte, hogy az úri tekintélyt biztosító vármegyei szolgálat helyett tanár lett, a Tanácsköztársaság alatti szerepét sem feledték, Török Sophie-t pedig az első perctől gyanakodva nézték, még azt is pletykálták, hogy Ildikó az ő törvénytelen gyereke.” (CSÁNYI 1990:9.)

Többek között az idézett véleményekre is támaszkodva, Buda Attila átfogó személyiségkép megrajzolására vállalkozik: „Ezen a ponton ugyanis kikerülhetetlen, hogy szembe ne nézzünk Kelemen Auróra személyiségének egyik legfontosabb tényezőjével, az egész életét végigkísérő betegségekkel, a betegségtudattal, s ne próbáljunk meg valamilyen magyarázatot adni rá. Közismertek idősebb fiának erre vonatkozó sorai, melyeket Csányi László kutatásai is megerősítenek. A közölt levelek túlnyomó részében szó esik Kelemen Auróra, valamint anyja és leánytestvére betegségeiről, melyek egy része elfolyó, bizonytalan, meghatározhatatlan, más része viszont konkrét szervi bajokkal magyarázható.

Ha figyelmesen olvassuk a leveleket, észrevehetjük, hogy a két Kelemen lány mentális reakcióinak egy része örökölt és kulturális jellegű. Ugyanis már anyjuk birtokában volt az intések, óvások és magánbetegségek némelyikének, amiket férje korai halála csak felerősített, hiszen ekkor a család a fájdalmas érzelmi veszteség mellett nem sok jóval kecsegtető anyagi helyzetbe is került, mivel Kelemen (II) József csupán rövid ideig volt az állam alkalmazásában, így halála után a hozzátartozóinak járó nyugdíj is csak minimális volt. A betegeskedése s a temetése csak adósságot hozott, ezenkívül négy, különböző korú, de még egyformán nyitott életű gyermek maradt utána. Özvegyének tehát igencsak helyt kellett állni a lányok kiházásítása és a fiúk biztos kenyérrel való ellátása érdekében. Ettől fogva élete középpontjába a szülő került mint a megélhetés legfontosabb forrása, s lányai életét is az evvel kapcsolatos munkáktól tette függővé, annak rendelte alá. A kemény és idősebb korban (45 éves volt, amikor férje meghalt) kezdett rendszeres fizikai munka a lelki bajok mellé a testieket is meghozta, szívóssága és eltökéltsége ugyan többnyire győzedelmeskedett felettük, de nem az említésükön.

Lányai ebben a környezetben felnőve, akaratlanul is átvették és elsajátították anyjuknak a világgal szembeni állásfoglalását, mely az ő életükben jelentkező konfliktusok hatására még élesebb megfogalmazást nyert. Az egymással ellentmondásba kerülő élethelyzetek ugyanis normális körülmények között nagyon fontos hatást gyakorolnak a személyiség fejlődésére, a szocializációra, hiszen feloldásukon keresztül alkalmazkodhat az egyén

környezetéhez, s a szélesebb közösséghez. Kelemen Auróra életében azonban az adaptív készségek bizonyos hiányát figyelhetjük meg, a tartós negatív érzelmi feszültségek pedig a 20. század egyik népbetegségét, a neurózist sejtetik. Ennek szorongásos fajtájára utalnak egyes ismétlődő tünetek: stresszes állapot hatására kifejlődő kellemetlen, bizonytalan érzése valami nyugtalanságnak vagy valamilyen testrész fájdalma; fejfájás, gyomorfájás, mellfájás, hátfájás, szédülés, fokozott fáradékonyság. Ahogy már volt szó róla, panaszainak egy része szervi okok miatt keletkezett, a hipochondriás tünetekre viszont a pszichiátria azt mondja, hogy elfojtott harag és sértett önérzett rejlik mögöttük s akinél megfigyelhető, az elutasítottnak és segítség nélkülinek érzi magát; ez jelenik meg a bizonytalan betegségérzés formájában.

Nem mintha Kelemen Aurórának nem lett volna meg minden oka menekülni a valóságtól: csak a szűkebb családjából sorban temette el az apját, az idősebb öccsét, a fiatalabb lányát, a férjét, az anyját, az idősebb lányát, az idősebb fiát, a húgát. Férje halála után ő is nehéz anyagi helyzetbe került, gyermekei egzisztenciáját ugyanúgy a szőlőre és a lakás kiadására alapozhatta csak, mint az anyja. A családi örökség, a megélhetés forrása hosszan tartó nézeteltérést okozott a két lány és fiatalabb testvérük, illetve annak családja között. Kisebbik fia éppen hogy elkezdte egyetemi tanulmányait, a világháború második évében kikerült a keleti frontra, s hadifogságba esvén, csak hosszú évek múlva jutott ismét haza. Nagyobbik fiával kialakult kapcsolatát a túlzott féltés miatti önmagának parancsolni nem tudó, örök számonkérés jellemezte. Lányának kései házassága és örökölt betegsége nyomasztó teherként nehezedett rá. Mindezeket figyelembe véve csodálnunk kellene inkább, mint elmarasztalni, ha feladatunk az ítékezés lenne. De szerencsére nem az, csupán a tények pontosságra törekvő felderítése.” (BUDA 1996:32–34.)

Anya és fia ellentmondásokkal és feszültségekkel terhes kapcsolatát, levelezésük alapos vizsgálatát követően, Buda Attila a költő szemszögéből is bemutatja: „Életrajzi adatainak végén, most az ő lehetséges és felfedezhető szempontjait figyelembe véve, próbáljuk meg számba venni azokat az érzelmeket, melyeknek hatására kialakult a levelezésükből élénk társulási anya-fiú kapcsolat.

Bár az életet a gyermek anyjának köszönheti, azért a gyermek nem korlátlan tulajdona szülőjének, nem kielégülés tárgya, egy szerencsétlen vagy elrontott élet kárpótlása. A bizonytalan anya ráadásul következetlen, gyermeke előtt emiatt nem lesz tekintélye, nem csodáló szeretet, hanem leg-

feljebb könyörület és sajnálat az osztályrésze. Az ilyen szülő nem vigasz, menekülés, enyhely a gyermeki csalódásokra, még akkor sem, ha maga úgy gondolja is. A szülő ugyanakkor nem oka az öntörvényű szellem elutasításainak, hiszen az *egyszerre* választ és megtart. De a következetlen szülő erre nem érzékeny s ami történik, nem érti. Csak azt látja, hogy gyermeke másképp viselkedik, ahogy azt a környezet, amelybe egykor ő is beleszületett s amelytől életének kereteit kapta, elvárná.

A gyermek mindig más. A szülő ezt nem tudja elfogadni, ezért fruszt-rált vagy közömbös. A szülő mindig ugyanaz. Sőt az évek múlásával egyre rosszabb. A gyermek ezért (is) lázad, aztán már csak makacs és kétségbeesett. A szülő soha nem akar felejteni, így hát a gyermek soha nem tud megbocsájtani. A család semmit ér. A társadalom semmit ér. Az ember szabadnak született.” (I. m. 35–36.)

A Babits család levelezését áttekintő tanulmányának egyik jegyzetében Buda Attila végül joggal von párhuzamot a személyes élettények és az utolsó drámakísérlet között: „Hogy a rekonstruált gondolatmenetnek lehet némi jogosultsága, azt például *A literátor* című darab témaválasztása és megfogalmazása is alátámasztja. Babits (IV) Mihály ebben Kazinczy Ferenc életének azt a szakaszát idézte meg (beszédesen, saját életére is illő körülményekkel), melyben élesen szembekerült őt soha meg nem értő anyjával. De ezt támasztja alá a *Halálfi* sok-sok részlete, így a következő is, melyben érdemes megfigyelni, hogy az önvád mellett miként visszhangoznak az anya szemrehányásai: »A mi famíliánkban nem ismerik a szeretetet. Én sem szeretek senkit, még az anyámat sem. Nem, még az anyámat se. [...] Mi az anyámmal egy fölösleges szót sem szólunk egymáshoz soha. De nem szeretek én mást se, senkit: egyetlen emberi érzés nincs énbennem! Az én életem puszta és üres. Talán ha az apám élve marad – minden másképp történt volna! De talán ez is csak...« (A Belia-féle kiadás 532. oldalán.)

S ha valaki végigolvassa Babits (III) Mihályné Kelemen Auróra leveleit, amiket idősebb fiának írt, meg kell hogy döbbenjen a szemrehányások áradatán, melyek mélyén gyermekének tökéletes félreismerése rejlik, aggodás és féltés képében megjelenő, uralomvágygá transzponált belső bizonytalanságokkal elegyítve. Nem beszélve az intelmeknek arról a szintjéről, amiről Török Sophie is említést tett; férjének édesanyja már az első találkozásuk alkalmából felvilágosította: fia mindig elvágja a borotvával a törülközőket, ne engedje meg tehát neki, hogy ő mossza el azt. (L. TÖRÖK Sophie: Első szekszárdi utamról. In: *Babits emlékkönyv*. Szerk. Illyés Gyula. Bp., [1941]. Nyugat, 200.)” (Uo. 74–75.)

A drámában szintén fontos szerepet játszó Török Sophie alakja, illetve neve a műnek egyébként is különleges, az írói életrajz későbbi alakulása szempontjából meghatározó jelentőségű vonatkozását jelenti. Az ezzel kapcsolatos tudnivalókat Kelevéz Ágnes tárta fel: „Az viszont bizonyos, hogy az álnév használata, mint védekezés, csak futó ötlet volt [Babits] számára, mert nyomtatásban végül nem alkalmazta, s évtizedek múltán határozott véleményként állítja: »Sohasem tudtam volna például elképzelni, hogy a nevemet megváltoztassam; még írói álnevet sem használtam soha.« (BABITS 1978 2:687.)

Egy írói álnevet mégis választott élete folyamán, méghozzá nem is akárkinek, hanem a feleségének. »Török Sophie-nak én kereszteltem el Kazinczy felesége után, akiről egyszer könyvet írtam... Azóta ez feleségemnek írói neve.« (BABITS 1997:189.) A könyv *A literátor*, mely 1916 őszén keletkezett, és bár nem tartozik legsikerültebb művei közé, lélektani jelentősége annál kiemelkedőbb: Kazinczy Kufstein utáni éveiről, erős akarátú anyjával, kicsinyes családjával való konfliktusáról és kirobbanó gyorsaságú házasságkötésének kalandos történetéről szól. Nem kétséges, hogy a nagy előd, a »literátor« belső magánya és elhivatottságának ereje Babitséval rokon. Ami különös, hogy a darab vége, az idősödő irodalmi vezér hirtelen eldöntött házassága egy nálánál jóval fiatalabb nővel, mint egy jósló álom, utólag saját életében is valóra válik. Kazinczyéhoz hasonlóan viharos lesz ugyanis Babits lánykérése 1921 januárjában a Baross kávéházban, s Tanner Ilonka is, hasonlóan a valódi Török Sophie-hoz, egy csöppnyi megriadás után azonnal és határozottan igent mond az ajánlatra. A párhuzam sok mindenben megtalálható, de abban például nem, hogy a XIX. századi Török Sophie-nak sohasem voltak írói ambíciói. »Török Sophie... – legyintés, gyorsan letörölt könnyek. – Hisz még ez sem én magam vagyok. Ezt is tőle kaptam. Ezt a nevet, Kazinczy Ferenc hitvesének a nevét. Egy könyvet dedikált így nekem. Az elsőt, amit tőle kaptam. »Török Sophinak – Franci« – emlékszik már özvegyként Ilonka a történetekre egy interjúban.« (TÖRÖK 1983:240.) E beszédes dedikáció a *Karácsonyi Madonna* című novelláskötetben található, mely 1920-ban, megismerkedésük évében jelenik meg, s az elbeszélésekhez hozzáfűzve itt lát először napvilágot könyv alakban *A literátor* is. A szöveg nyilvánvalóan a darabbeli lánykérésre utal (itt hívják Francinak Kazinczyt). Tehát a Török Sophie álnevet, melynek az lett volna az eredeti funkciója, nehogy Ilonka »dolgainál felmerüljön az a szempont, hogy az én feleségem« (BABITS 1997:105), Babits adta, méghozzá azzal a határozott jelentéssel, hogy e név hordozója másra hasonlít, mint a nagy

irodalomszervező utódjának a *feleségére*, tehát éppen azt leplezi le, még ha kedveskedő szándékkal is, amit el szeretne rejtteni. A név tehát nem Tanner Ilonkáról, hanem Babitsról szól. Árulkodó jele mindez annak, hogy a költőt lelke mélyén egyszerre vonzotta és riasztotta az álnév használata, mely számára a személyiség rejtőzködésének egyik legális lehetőségét jelentette.” (KELEVÉZ 1998:215–216.)

Végezetül idézzük Tüskés Tibort, aki a darab kapcsán a babitsi írásművészet előtt tisztelgő utódok nevében, a költő születésének nyolcvanadik évfordulóján élet és irodalom legkézenfekvőbb és legegyszerűbb megfélemlését, a dráma szerzőjét és főhősét szorosan összekapcsoló literátorság eszményét állítja visszaemlékezésének középpontjába: „Az én nemzedékem a gimnázium felső osztályaiban találkozott először nevével, az irodalomtörténeti tankönyvben szerénykedő néhány írásával. Személyesen már nem ismerhettem, tizenegy éves voltam, amikor meghalt. Később, az egyetemi évek alatt legjelentősebb művei is eljutottak hozzám, jobbra a »tiltott gyümölcs« ingerlő ízét keltve bennem, mert a Széchenyi Könyvtár olvasótermének zordon öre akkoriban nem szívesen látta, ha az ifjú filoszok könyvei után érdeklődnek. Pedig nekem akkor, emberi-szellemi eszmélésem idején, zord évek árnyékában, éppen a hűség és emberség megtartó pilléreit, a gondolkodás és tudás forrásait jelentették ezek a művek. Ma is eltalálnék abba a pesti antikváriumba, ahol szűk ösztöndíjból és instruálásból megtakarított forintokon megvettem a *Halálfiái* Rassai Károlynak dedikált (s ki tudja, milyen úton hozzám került) példányát, a *Karácsonyi Madonna* és a *Pávatollak* első kiadását; s az ekkor olvasott *Timár Virgil* fiából ismertem meg – előbb, mint a valóságban – ezt a várost is, *Pécs*et, mely Sót néven került be *Babits Mihály* regényeibe. Ma új kiadásban, számos testes kötetben ismét hozzáférhetőek írásai, s egy tisztultabb, higgadtabb irodalomkritika illő helyére tette életművét, meleg emlékezések és okos tanulmányok beszélnek rangjáról és jelentőségéről. *Babits Mihály* neve és alkotása részévé vált irodalmi hagyományainknak, gazdagodó, továbbélő mai irodalmunk értékét és példát jelentő múltat és örökséget tápláló gyökeket talál művészetében.

Aki a két háború közti magyar irodalom föltérképezéséhez nyúl, akár honnét, bármely irányból is közelíti meg a kérdést, óhatatlanul *Babits* nevébe ütközik. *Ady* mellett, előbb kortársaként, majd utána is tudott újat hozni költészetünkbe, mást és egyénit mondani a magyar lírának abban a kórusában, ahol szólamvezetők rajta kívül *Kosztolányi* és *Juhász Gyula* voltak. *A lírikus epilógjának* vergődő én-kultuszától, a *Messze... messze...*

bravúros, alliterációkban tobzódó formajátékától a *Jónás könyve* letisztult, komoly ünnepélyességéig, a másokért, a közösségért felelősséget vállaló elszánásig ér ennek a költészetnek az íve. Regényeiben, elbeszéléseiben is lírikus maradt, s a személy- és helynév-változtatások álruháiban megszólaló önvallomásos epikája a magyar társadalomábrázolás realista ágához kapcsolja. Tanulmányaiban és esszéiben – térben és időben – szinte az egész világirodalmat bejárta, műfordítóként pedig zsákmányul is ejtette ezeket az értékeket, s nemzeti javainkat gyarapító kincssé tette. Mint a *Nyugat* szerkesztője egy olyan irodalmi mozgalom szervezője és irányítója volt, amely egész korszakot jelöl irodalmi múltunkban; *Osvát* halála után összetartotta a század első évtizedében indult haladó írókat, s mellettük újabb nemzedékeket nevelt és indított útra.

Legtömörebben azzal a szóval illethetnénk, amit ő adott egyik *Kazinczy*-ról szóló egyfelvonásos játékának címéül: *A literátor*. *Babits* literátor volt, több ez, mint a *poéta doctus*, amit nevével kapcsolatban emlegetni szoktak. Ez a *poéta doctus* talán nem is igaz. Mert lehet-e »tanulni« a költészetet? Különösképpen olyan fokon, amelyen *Babits Mihály* szól? – *Babits* literátor volt, életét és munkásságát a művészet sorsáért érzett felelősség jellemezte, az írástudók felelőssége, a gondolat, a leírt szó szolgálata s az ebben a szolgáltatásban feloldódó, az irodalmat ugyancsak szolgáltatnak tekintő széphalmi mesterre, irodalmunk első nagy organizátorára kellene gondolnunk, *Kazinczy Ferenc*re, akiről az említett »érzékenyjáték« szól, s akinek szerepét, sorsát, hivatását *Babits* tudatosan vállalta és vallotta – egészen addig, hogy költő-felesége írói álnevéül is ama *Kazinczy Ferenc* feleségének leánykori nevét, *Török Sophie*-t választotta.[...]

Ha *Babits Mihály* emberi arcát akarom megismerni, szavát akarom hallani: műveiért kell nyúlnom. Minden másnál ezek legigazibb forrásai nemes emberségének és maradandó művészetének.

Babits Mihály születésének nyolcvanadik évfordulóján, amikor friss virág kerül a költő pécsi diákszobájának ablakába, amikor emléktáblát avatnak annak az iskolának a falán, ahová a gimnázium nyolc osztályát átjárt, amikor barátja és a *Baumgarten*-díjat odaítélő bizottságban kurátortársa, dr. *Basch Lóránt* emlékezik a pécsi emlékünnepeleyn – ezekre a művekre, *Babits Mihály* nemes emberségét és maradandó művészetét hirdető műveire kell figyelmeznünk.” (TUSKÉS 1963:5.)

SZAKIRODALMI RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- ADY 1980 ADY Endre: *Színház*. Vál., szöveggond., utószó és jegyz. Varga József. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
- ANGYALOSI 1996 ANGYALOSI Gergely: *A költő hét bordája*. Debrecen, Latin Betűk, 1996.
- APRÓ 1983 APRÓ Ferenc: *Babits Szegeden*, Szeged, 1983.
- BABITS 1978 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*. 1–2. Összeáll. és jegyz. Belia György. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- BABITS 1979 BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- BABITS 1980 *Babits Mihály beszélgetőfüzetei 1940–1941*. Szöveggond. és jegyz. Belia György. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
- BABITS 1987 *Babits Mihály novellái és színjátékai*. Szöveggond. és jegyz. Beliané Sándor Anna. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- BABITS 1988 *Babits és Balázs Béla. Levelek, cikkek, tanulmányok*. Szerk. és jegyz. Téglás János. Bp., Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola, Athenaeum Nyomda, 1988.
- BABITS 1997 BABITS Mihály: „*Itt a halk és komoly beszéd ideje*”. *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Vál., szerk. Téglás János. Celldömölk, Pauz–Westermann Kiadó, 1997. (Babits könyvtár 1. Szerk. Sipos Lajos)
- BABITS 1998 *Babits Mihály levelezése 1890–1906*. S. a. r. Zsoldos Sándor. Bp., Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1998. (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása. Levelezés. Szerk. Sipos Lajos)
- BABITS 2003 BABITS Mihály: *Drámák. A Simóné háza, Laodameia, A második Ének, A lírátor*. S. a. r. Vilcsék Béla. Bp., Magyar Könyvklub, 2003. (Babits Mihály pró-

- zai és drámai művei, tanulmányai, esszéi, kritikái, levelezése. Kritikai kiadás. Szerk. Sipos Lajos)
- BABITS–SZILASI 1979 *Babits–Szilasi levelezés. Dokumentumok.* Összeáll. és bev. Gál István. S. a. r. és jegyz. Kelevéz Ágnes. Bp., PIM–NPI, [1979].
- BACSÓ 1979 BACSÓ Béla: A forma utópiájától az utópia formájáig. In: *A fiatal Lukács dráma- és művészet-szemlélete.* Bp., Magyar Színházi Intézet, 1979. 218–251.
- BALÁZS 1913 BALÁZS Béla: *Dialógus a dialógusról.* Bp., Athenaeum Rt., 1913.
- BALÁZS 1974 BALÁZS Béla: Halálesztétika. In: *Halálos fiatalság.* Bp., 1974., I. még: VILCSEK 2002:317–334.
- BALÁZS 1982:1–2 BALÁZS Béla: *Napló 1903–1914.* I–II. Bp., 1982.
- BBIBL *Babits Mihály bibliográfia.* Összeáll. Stauder Mária és Varga Katalin. Bp., Argumentum Kiadó–Magyar Irodalom Háza–MTA Irodalomtudományi Intézete, 1998. (XX. századi magyar írók bibliográfiái. Szerk. Botka Ferenc és Láng József)
- BELIA 1983 BELIA György: *Babits Mihály tanulói.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- BÉCSY 1974 BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1974.
- BÉCSY 1982 BÉCSY Tamás: Lukács György drámaelméletei. *It,* 1982. 22–43.
- BÉCSY 1989 BÉCSY Tamás: Képmások hullámozása. Babits Mihály lírai drámájáról. *Dunatáj,* 1989/2. 5–11.
- BÉCSY 1997 BÉCSY Tamás: Mindennapiság és szenvedély (Balázs Béla három drámájáról). *It,* 1997/1–2. 136–163.
- BÉKÁSSY 1917 BÉKÁSSY Ferenc: Magyar költészet 1906 óta. In: *Békássy Ferenc hátrahagyott írásai. Tanulmányok és jegyzetek I. Írókról és irodalomról.* Bp., Lampel R. Könyvkereskedése, 1917. 71–123.
- BJK *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése.* S. a. r. Belia György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1959.
- BMKL *Babits Mihály kéziratai és levelezése (Katalógus).* I–IV. Összeáll. Cséve Anna, Kelevéz Ágnes, Mel-

- czer Tibor, Nemeskéri Erika, Papp Mária. Bp., Argumentum Kiadó–PIM, 1993.
- BODRI 1978 BODRI Ferenc: Babits-könyvek nyomdásztanulók vizsgamunkájaként. *Új Forrás*, 1978/2. 113–115.
- BÓKAY 2001 BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Bp., Osiris Kiadó, 2001.
- BÓKAY–VILCSEK 2001 *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Szöveggyűjtemény. Szerk. Bókay Antal és Vilcsek Béla. Bp., Osiris Kiadó, 2001.
- BÓKAY–VILCSEK
–SZAMOSI–SÁRI 2002 *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Szöveggyűjtemény. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- BORBÉLY 1983 BORBÉLY Sándor: *Juhász Gyula*. Bp., 1983.
- BRUSTEIN 1982 BRUSTEIN, Robert: *A lázadás színháza. A modern dráma útja Ibsentől Genet-ig*. I–II. Ford. és utószó Földényi F. László. Bp., Európa Kiadó, 1982. (Modern Könyvtár)
- BUDA 1996 *A Babits család levelezése*. Szerk. Buda Attila. Bp., Universitas Kiadó, 1996. (Babits könyvtár, 2. Szerk. Sipos Lajos),
- CSÁNYI 1978 CSÁNYI László: Két új Babits-kiadvány. A Ságvári Endre szakközépiskola tanulóinak munkája. *Tolna megyei Népiújság*, 1978. júl. 9.
- CSÁNYI 1990 CSÁNYI László: *Babits átváltozásai*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.
- DALOS 1998 DALOS Anna: *Kósa György*. Bp., Mágus Kiadó, 1998. (Magyar zeneszerzők, 2.)
- DÁVIDHÁZI 1989a DÁVIDHÁZI Péter: Az „igazi” Shakespeare apostolai. Babits Mihálytól Németh Lászlóig. *Új Írás*, 1989/ 2.
- DÁVIDHÁZI 1989b DÁVIDHÁZI Péter: „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp., Gondolat Kiadó, 1989.
- DEVECSERI 1973 DEVECSERI Gábor: *Műhely és varázs. Görög-római tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.

- DEVECSERI 1975 DEVECSERI Gábor: *Lágymányosi istenek*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- F. DIÓSSZILÁGYI 1994 DIÓSSZILÁGYI Ibolya, F.: *Költő A Holnap városában. Juhász Gyula nagyváradi éve*. Nagyvárad, Literátor Kiadó, 1994.
- EGRI 1975 EGRI Péter: *A költészet valósága. Líra és lírizálódás*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1975.
- ÉDER 1966 ÉDER Zoltán: *Babits a katedrán*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.
- ÉLES 1996 ÉLES Csaba: *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*. Bp., Seneca Kiadó, 1996.
- FÁBRY 1928 FÁBRY Zoltán: A dráma válsága. 100%, 1928/4, 247–248.
- FEHÉR–HELLER 1995 *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I. Fehér Ferenc–Heller Ágnes*. Vál. és szerk. Kardos András. Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archivum, 1995.
- FISCHER–LICHTE 1990 FISCHER–LICHTE, Erika: Azonosság és különbözőség között. A posztmodern montázs Heiner Müllernél. *Literatura*, 1990/2. 158–169.
- FODOR 1997 FODOR Géza: A dráma ma, ill. Zárszó. *Alföld*, 1997/2. 25–36., ill. 93–95.
- FÖLDESSY 1951 FÖLDESSY Gyula: Ady színikritikái. *Színház és Filmművészet*, 1951/4. 29.
- FÖLDÉNYI F. 1980 FÖLDÉNYI F. László: *A fiatal Lukács*. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1980.
- FRIED 1982 FRIED István: Babits Mihály mesejátéka. Jegyzetek A második ének c. színdarab margójára. *Dunatáj*, 1982/4. 27–34.
- FUTAKY 1983 FUTAKY Hajna: Emléksorok egy pécsi est történetéről. *Jelenkor*, 1983/11. 990–994.
- FUTAKY 1993 FUTAKY Hajna: Németh Antal Pécsett. Ami egy színház történetéből kimaradna. *Jelenkor*, 1993/1. 62–78.
- FÜST 1976 FÜST Milán: *Napló*. I–II. Vál., szerk. és bev. Pók Lajos. Bp., Magvető Kiadó, 1976.
- GÁL 1978 GÁL István: Babits első drámája, a nyomdaipari szakközépiskola kiadása. *Tolna megyei Népiújság*, 1978. máj. 21.

- HALÁSZ 1981 HALÁSZ Gábor: *Tiltakozó nemzedék*. Bp., Magvető Kiadó, 1981.
- HERMANN 1985 HERMANN István: *Lukács György élete*. Bp., Corvina, 1985.
- HEVESI 1961 HEVESI Sándor: *A drámaírás iskolája*. Bp., 1961.
- ILLÉS 1983 ILLÉS Endre: A színház vonzásában. *Új Írás*, 1983/11. 8–13.
- INDIG 1975 *Nagyvárad színikritikái A Holnap évtizedében. Ady Endre, Biró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról*. Vál. és jegyz. Indig Ottó. Bukarest, Kriterion Kiadó, 1975.
- INDIG 1994 INDIG Ottó: *Várad Parnasszus. Irodalmi és sajtóélet a századfordulón*. Nagyvárad, Literátor Kiadó, 1994.
- IMRE 2003 IMRE Zoltán: Színházi reform és recepció. Kísérlet a Thália Társaság (1904–1908) működésének (újra-)értelmezésére. *Theatron*, 2003. tavasz, 9–16.
- JAUSS 1980 JAUSS, Hans Robert: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja (1967–1970). Ford. Bernáth Csilla, *Helikon*, 1980/1–2. 8–39., I. még Vilcek 2002. 490–517.
- JGYÖM Juhász Gyula összes művei. *Levelek I. 1900–1922*. S. a. r. és jegyz. Belia György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1981.
- KARDOS 1972 KARDOS Pál: *Babits Mihály*. Bp., Gondolat Kiadó, 1972.
- KALLÓS 1924 KALLÓS Ede: *A Laodameia költője*. Nyugat, 1924. ápr. 1., 7. 552–555.
- KATONA–DÉNES 1954 KATONA Ferenc–DÉNES Tibor: *A Thália története (1904–1908)*. Bp., Művelt Nép, 1954.
- KAUFMANN 1974 KAUFMANN, Walter: Lehet-e manapság tragédiát írni? In: *A dráma művészete ma. Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról*. Vál., szerk., előszó és bev. Ungvári Tamás. Bp., Gondolat Kiadó, 1974.
- KELEVÉZ 1998 KELEVÉZ Ágnes: *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikus közelítés Babits költészetéhez*. Bp., Argumentum Kiadó, 1998.

- KELEVÉZ 2000 KELEVÉZ Ágnes: „Sohase volt még ilyen szép gyerekem”. Babits nyomában a *Laodameia* körül. *ItK*, 2000/1–2. 62–92.
- KELÉNYI 1974 KELÉNYI István: Babits Mihály ifjúkori drámakísérlete. *Alföld*, 1974/11. 22–24.
- KELÉNYI 1985 KELÉNYI István: Babits Mihály lélekszínpada. *Színháztudományi Szemle*, 1985. dec. 18. 225–226.
- KELÉNYI 1989 KELÉNYI István: Babits Mihály lélekszínpada, *Új Írás*, 1989/5. 100–109.
- KENYERES 1995 KENYERES Zoltán: *Irodalom, történet, írás*. Bp., Anonymus Kiadó, 1995.
- KENYERES 1998 KENYERES Zoltán: *Ady Endre*. Bp., Korona Kiadó, 1998. (Klasszikusaink)
- KENYERES 2001 KENYERES Zoltán: *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról*. Bp., Anonymus Kiadó, 2001.
- KERESZTURY 1988 KERESZTURY Dezső: Babits: A második ének. In: *Babits. Levelek, tanulmányok, emlékek*. Szerk., vál., szöveggond. és jegyz. Téglás János. Bp., 54. sz. Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola kiadása, Zrínyi Nyomda, 1988. (A Nyomdaipari Szakközépiskola és a Zrínyi Nyomda kiadványai, 16.), 182–192.
- KOCSIS 1973 KOCSIS Rózsa: *Igen és Nem. A magyar avant-garde színháték története*. Bp., Magvető Kiadó, 1973.
- KOLTAI 2003 KOLTAI Tamás: Kortárs dráma. *ÉS*, 2003. máj. 23. 31.
- KOSZTOLÁNYI 1978 1–2 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. I–II. Össze-
gyűjt., szöveggond. és jegyz. Réz Pál. Bp., Szép-
irodalmi Könyvkiadó, 1978.
- KOSZTOLÁNYI 1997 *Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi
játékai*. S. a . r. és utószó Réz Pál. Bp., Balassi
Kiadó, 1997.
- KULCSÁR SZABÓ 1990 KULCSÁR SZABÓ Ernő: Klasszikus modernség, avant-
garde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az
„egész”-elvű gondolkodás válsága. *Kortárs*, 1990/1.
129–142.
- LENGYEL 1911 LENGYEL Menyhért: *Laodameia*. Tragédia, írta Ba-
bits Mihály. Megjelent a „Herceg, hátha megjön

- a tél is!” című kötetben. A „Nyugat” kiadása. *Nyugat*, 1911. máj. 1. 886–887.
- LÉVAI 1980 LÉVAI Béla: *A rádió és a televízió krónikája 1945–1978*. Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1980.
- LUKÁCS 1977 LUKÁCS György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk., jegyz. és névmutató: Tímár Árpád. Bp., Magvető Kiadó, 1977.
- LUKÁCS 1978 LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp., Magvető Kiadó, 1978.
- MAJOR 1975 MAJOR Ottó: *Arcok és maszkok*. Bp., 1975.
- MÁRKUS 1992 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*. Bp., T-Twins, 1992.
- MÉSZ 1988 MÉSZ Lászlóné: A klasszikus dráma újateremtésének kísérlete. Babits Mihály: *Laodameia*. In: *Színterek. Drámaértelmezések*. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 69–94. (Műelemzések kiskönyvtára); újraközölve: Bp., Korona Kiadó, 1995. 331–346.
- P. MÜLLER 1997 P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Bp., Argumentum Kiadó, 1997. (Irodalomtörténeti füzetek, 140.)
- MVSZ *Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerk. Kecskés András és Vilcsék Béla. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- NAGY 1999 NAGY Ildikó: *Babits Mihály: Laodameia. A dráma fogadtatástörténete*. Szakdolgozat, ELTE TFK, Bp., 1999.
- NAGY 1980 NAGY Péter: A színikritikus Ady Endre. In: *Olvasó*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980:37–46.
- NEMES NAGY 1984 NEMES NAGY Ágnes: *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*. Bp., Magvető Kiadó, 1984.; 2. kiad. Szentendre, Kairosz Kiadó, 1998.
- NOVÁK 2000 NOVÁK Kata: „...the most intellectually rewarding show in town”. *Kazamata*, 2000/4. 24.
- NOVÁK 2002 NOVÁK Kata: *Babits Mihály: Laodameia*. Szakdolgozat. ELTE TFK, Bp., 2002.

- NYERGES é. n. NYERGES András: Utószó. In: *Letűnt világok. Két egyfelvonásos*. Babits Mihály, A Simóné háza; Szilágyi István, *Kő hull apadó kútba*. Bp., NPI; é. n. 27–28. (Szinjátsszók kiskönyvtára, 230.)
- PETRÁNYI 1997 PETRÁNYI Ilona: Utószó. In: *A néma levente és más játékok*. Bp., Unikornis Kiadó, 1997. (A magyar dráma gyöngyszemei)
- POSZLER 1983 POSZLER György: *Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek*. Bp., Gondolat Kiadó, 1983.
- POSZLER 1988 POSZLER György: *Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában*. Bp., Gondolat Kiadó, 1988.
- PÓK 1983 Babits Mihály száz esztendeje. *Kritikák, portrék*. Szerk. Pók Lajos. Bp., Gondolat Kiadó, 1983.
- RÁBA 1969 RÁBA György: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.
- RÁBA 1981 RÁBA György: *Babits Mihály költészete 1903–1920*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- RÁBA 1983 RÁBA György: *Babits Mihály*. Bp., Gondolat Kiadó, 1983. (Nagy magyar írók)
- RADNÓTI 1985 RADNÓTI Zsuzsa: *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*. Bp., Magvető Kiadó, 1985.
- RADNÓTI 1993 RADNÓTI Zsuzsa: *A próféta színháza*. Bp., Jelenkor Kiadó, 1993.
- RADNÓTI 2003 RADNÓTI Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíró-portrék*. Bp., Palatinus Kiadó, 2003.
- RÉZ 1997 RÉZ Pál: *A drámaíró Kosztolányi*. In: KOSZTOLÁNYI 1997:275–286.
- SCHEIN 2001 SCHEIN Gábor: *Az Aggok a lakodalmontól a Boldogtalonokig. Jelenkor*, 2001/6. 691–706.
- SCHEIN 2002 SCHEIN Gábor: A kettős írás ironikus mozgása Füst Milán egyfelvonásosaiban. *It*, 2002/3. 339–360.
- SCHÖPFLIN 1922 SCHÖPFLIN Aladár: *Laodameia*. Babits Mihály lírai költeménye. *Szózat*, 1922. jan. 29. 16.
- SIPOS 1976 SIPOS Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1976.

- SIPOS 1999 „*Engem nem látott senki még.*” *Babits-olvasókönyv*. I–III. Szerk., vál., szöveggond., utószó és jegyz. Sipos Lajos. Bp., Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1999.
- SIPOS 2003 SIPOS Lajos: *Babits Mihály*. Bp., Elektra Kiadóház, 2003. (Élet–Kép sorozat, sorozatszerk. Fráter Zoltán)
- J. SOLTÉSZ 1965 SOLTÉSZ Katalin, J.: *Babits Mihály költői nyelve*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1965.
- STEINER 1971 STEINER, George: *A tragédia halála*. Bp., Európa Kiadó, 1971.
- STEINWACHS 2000 STEINWACHS, Burkhardt: Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak? Követelmények és következmények. *Helikon*, 2000/3.
- SÜKÖSD 1992 SÜKÖSD Mihály: Úri familiák szíve dobban. Ady Endre, a szabadgondolkodó, *Népszabadság*, 1992. márc. 28. 27.
- SZEPES–SZERDAHELYI 1998 SZEPES Erika–SZERDAHELYI István: *Verstan* (1981). Bp., Tárogató Kiadó, 1998. (Tárogató Könyvek)
- SZERB 1927 SZERB Antal: Az intellektuális költő. *Széphalom*, 1927/4–6. 124–139.; újraközölve: *Gondolatok a könyvtárban*. Bp., 1946. 249–275.; Bp., 1971. 195–216.; Bp., 1981. 457–462.; Pók 1983:143–160.
- SZERDAHELYI 1988 SZERDAHELYI István: *Lukács György*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1988.
- SZILÁRD 1979 SZILÁRD Léna: A Laodameia-mítosz a XX. században. *Filológiai Közöny*, 1979/3–4. 246–262.
- SZONDI 2002 SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*. Bp., Osiris Kiadó, 2002. (Ford. ALMÁSI Miklós, utószó P. Müller Péter.) (Osiris tankönyvek)
- TARJÁN 1997 TARJÁN Tamás: Fel is út; le is út. A (magyar) dráma közelmúltjáról és jelenéről. *Alföld*, 1997/2, 37–49.
- TÉGLÁS 1978 TÉGLÁS János: Utószó. In: Babits Mihály: *A Simóné háza. Falusi tragédia*. Színmű egy felvonásban. Bp., 54. sz. Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola és Szakmunkásképző Intézet kiadása, 1978. (Nyomdaipari Szakközépiskola kiadványai, 2.) 167–182.

- TÉGLÁS 1988 *Babits és Karinthy Frigyes.* Szerk., vál., szöveggond. és jegyz. Téglás János. Bp., 54. sz. Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola kiadása, Zrínyi Nyomda, 1988. (a Nyomdaipari Szakközépiskola és a Zrínyi Nyomda Babits-sorozata, 15.)
- TÉGLÁS 1996 *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok 1915–1920.* Szerk., vál., szöveggond., utószó és jegyz. Téglás János. Bp., Universitas Kiadó, 1996. (Babits könyvtár, 3. Szerk. Sipos Lajos)
- TÉGLÁS 2000 *„Most én vagyok hang helyetted”. Török Sophie Babits Mihályról.* Összeáll., szöveggond., utószó és jegyz. Téglás János. Bp., Palatinus Kiadó, 2000.
- TÓTH 1998 TÓTH Réka: Szöveg és írás. A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz. *It*, 1998/1–2.
- TÖRÖK 1983 *Török Sophie Babitsról.* Szerk, vál., szöveggond. és jegyz. Téglás János. Bp., 54. sz. Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola és Szakmunkásképző Intézet, Zrínyi Nyomda, 1983.
- TÖTTÖS 1983 TÖTTÖS Gábor: A második ének negyven éve. In: Babits Mihály: *A második ének.* Bev. Török Sophie. Szekszárd, Szekszárdi Nyomda Vállalat Miniatűrkönyv-gyűjtők Klubja, Szekszárdi Nyomda, 1983. 105–109.
- TÜSKÉS 1963 TÜSKÉS Tibor: A literátor. *Dunántúli Napló*, 1963. dec. 1. 5.
- TÜSKÉS 1984 *Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek.* Vál. és összeáll. Tüskés Tibor. Pécs, Baranya megyei Könyvtár, 1984.
- VAJDA GYÖRGY 1981 VAJDA GYÖRGY Mihály: *Modernség, dráma. Brecht.* Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1981.
- VARGA 1980 VARGA József: *Utószó.* In: ADY 1980:331–348.
- CS. VARGA–VILCSEK 1996 CS. VARGA István–VILCSEK Béla (szerk.) *Irodalomtörténet–Irodalomértés.* Bp., ELTE TFK, 1996.
- VÁRKONYI 1964 VÁRKONYI Nándor: „A literátor” és Török Sophie. *Életünk*, 1964/2. 70–77.
- VILCSEK 1988a VILCSEK Béla: A dráma és a színház vonzásában. Babits Mihály drámaelmélete. *Napjaink*, 1988/2. 26–27.

- VILCSEK 1988b VILCSEK Béla: A drámaíró Babits. A Laodameia. In: *Tanárképzés és Tudomány*. III. Vál. és szerk. Hajdu Péter. Bp., ELTE TFK, 1988. 162–211.
- VILCSEK 1988c VILCSEK Béla: A dráma és a színház vonzásában. Babits Mihály drámaelmélete. *Napjaink*, 1988/2. 26–28.
- VILCSEK 1990 VILCSEK Béla: A drámaíró Babits. A második Ének. In: *Tanárképzés és Tudomány*. V. Vál. és szerk. Hajdu Péter. Bp., ELTE TFK, 1990. 110–117.
- VILCSEK 1993a VILCSEK Béla: A Füst Milán–legenda. *Emberhalász*, 1993/4. 49–51.
- VILCSEK 1993b VILCSEK Béla: Füst Milánról – legendák nélkül. *Emberhalász*, 1993/5. 40–43.
- VILCSEK 1993c VILCSEK Béla: Ignotus a drámáról és a színházról. *Hazánk*, 1993/3. 19–22., ill. *Emberhalász*, 1993/10–12. 68–71.
- VILCSEK 1994a VILCSEK Béla: (A darab) és (A hatás). Ady Endre dráma- és színházeszménye. *Hazánk*, 1994/1–2. 13–15., ill. *Emberhalász*, 1994/1–2. 64–66.
- VILCSEK 1994b VILCSEK Béla: A színház csődje és esélye. Ady Endre pesti és párizsi színikritikái. *Emberhalász*, 1994/3–4. 68–71., ill. *Hazánk*, 1994/5–6. 26–28.
- VILCSEK 1994c VILCSEK Béla: A modern tragédia magyar kísérlete. Balázs Béla és a Doktor Szélpál Margit. In: *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 1994/1. 111–122.
- VILCSEK 1994d VILCSEK Béla: A Holnap dráma- és színházeszménye. *It*, 1994/1–2. 46–71.
- VILCSEK 1994e VILCSEK Béla: Babits dráma- és színházeszménye. *Emberhalász*, 1994/9–10. 72–73.
- VILCSEK 1995 VILCSEK Béla: Pepita Muki és Tóni a szaftban. A színikritikus Kosztolányi. *Emberhalász*, 1995/5–6. 66–69.
- VILCSEK 1996a VILCSEK Béla: *Kosztolányi színházi estéi. Dráma és színház a század elején* In: Cs. VARGA–VILCSEK 1996:139–177.
- VILCSEK 1996b VILCSEK Béla: Balázs Béla „emberdrámái”. *Emberhalász*, 1996/1–2. 64–68.

- VILCSEK 1998 VILCSEK Béla: A szimbolikus lélekdráma eszménye. A drámaíró Babits. *It*, 1998/4. 551–584.
- VILCSEK 1999 VILCSEK Béla: Költődramaturgok–költődramaturgiák a századelőn. *Új Forrás*, 1999/7. 50–58.
- VILCSEK 2002 VILCSEK Béla: *Az irodalomtudomány „provokációja”. A műalkotás születése és megközelítése.* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.
- ZOLLMAN 1999 ZOLLMAN, Peter: Translator’s Note. In: *Láodamía by Mihály Babits. Babits Mihály Laodameia. 20th century verse-drama from the Homeric cycle.* Két nyelvű kiad. Ford. és utószó Zollman Péter [Ill. Illés Anna]. Bp., Merlin Nemzetközi Színház/ Merlin International Theatre, Akaprint Nyomda, 1999. 76–80.
- ZSIGMOND 1929 ZSIGMOND Ferenc: Történeti tárgyú színdarabjaink a XX. században. *Debreceni Szemle*, 1929/9. 425–446.

A kiadásért felel Láng József, az Argumentum Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Tóth Magdolna
Tördelte: Nagy Erika
Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

7. *Babits Mihály levelezése 1916–1918.* Szerk. Tóth Máté. Budapest, Argumentum Kiadó. Megjelenés előtt
8. *Babits Mihály levelezése 1918–1919.* Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Argumentum Kiadó. Megjelenés előtt
9. *Babits Mihály levelezése 1919–1920.* Szerk. Pienták Attila. Budapest, Argumentum Kiadó. Megjelenés előtt

BABITS KÖNYVTÁR

Szerkeszti: SIPOS LAJOS

1. *Babits Mihály: „Itt a halk és komoly beszéd ideje...” Interjúk, nyilatkozatok, vallomások.* Szerk. Téglás János. Második, bővített kiadás. Celldömölk, Pauz–Westermann Könyvkiadó Kft., 1997.
2. *A Babits család levelezése.* Szerk. Buda Attila. Budapest, Universitas Kiadó, 1996.
3. *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok, 1915–1920.* Szerk. Téglás János. Budapest, Universitas Kiadó, 1996.
- 4–5. *„Engem nem látott senki még.” Babits-Olvasókönyv, I–II.* Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1999.
6. *Babits Mihály Arany Jánosról.* Szerk. Pienták Attila. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2003.
7. *„...kínok és álmok közt...” Czeizel Endre, Harmati Lídia, Németh Attila, Rihmer Zoltán, Sipos Lajos, Szállási Árpád Babitsról.* Szerk. Sipos Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004.
- 8–10. *A Baumgarten Alapítvány. Dokumentumok, 1917–1941. I–III.* Szerk. Téglás János. Budapest, Argumentum Kiadó, 2003.
- 11–12. *A Baumgarten Alapítvány. Dokumentumok, 1941–1951. IV–V.* Szerk. Téglás János. Budapest, Argumentum Kiadó, 2007.
13. *„Áll az idő és máll a tér”. Babits István levelei a keleti frontról és a hadifogságból 1915–1920.* Szerk. Buda Attila. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.
14. *Török Sophie naptárai.* Szerk. Papp Zoltán János. Megjelenés előtt
15. *Csokonai-Illés Sándor: Babits Fogarason. Tanulmányok, dokumentumok.* Megjelenés előtt.

„A modern magyar dráma mindig is válságban volt, válságban van ma is. A folytonos válság ellenére, mint azt a legutóbbi drámatörténeti áttekintés írója, Radnóti Zsuzsa *Lázadó dramaturgiák* című dolgozatában megállapítja, a magyar drámának két »aranykora« feltétlenül kiemelendő: az első a századelő drámai felfutása, a másik a hatvanas–hetvenes évektől a nyolcvanas évek közepéig tartó időszak. (A két aranykor nyitánya akár konkrét dátumhoz is köthető. Az első kezdetét Molnár Ferenc *Az ördög* című keserű komédiájának 1907. április 10-i bemutatója jelenti a Vígszínházban. Az utóbbi Örkény István *Tóték* című groteszk szemléletű művének 1967. februári előadásával veszi kezdetét a Thália Színház stúdiószínpadán.) A századelő drámaírói részéről »a lázadás hol az esztétika, hol a politikum szférájában jelentkezett, hol szemléleti és – ritkán ugyan, de – filozófiai síkon is, kiemelkedő alkotások esetében pedig mindkét vagy mindhárom területen egyszerre. E lázadó attitűd következtében nagyon gyakori volt, hogy e művek integrálódása a nemzeti, kulturális emlékezetbe késve, nem megfelelő színvonalon vagy egyáltalán nem következett be.« A század eleji színházak, ha időnként kísérletet tettek is e lázadó dramaturgiájú darabok befogadására, »interpretációik« akkor is nagyon szerényre sikeredtek; a szövegek szélsőségeit lenyírbálták, konfliktusaikat elsimították, költőiségük elszürkült, s ezáltal korokon túlívelő modernségük, egyediségük rejtve maradt. Így viszont a korabeli közönség elfogadta és befogadta őket.”

Vilcsek Béla

ISBN 978-963-446-514-0



9 789634 465140

Ára: 2700 Ft