

## A szimbolikus lélekdráma eszménye

– A drámaíró Babits –

„Babits: – beteg, izzó kagyló” – szól a drámaíró kortárs, Füst Milán jellemzése.<sup>1</sup> „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.<sup>2</sup> „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.<sup>3</sup> 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 verstöredékében 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.”<sup>4</sup>

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 vészes leegy-

szerűsítés 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 interpretációval azonosítani,<sup>5</sup> az azért mindezek ismeretében fölöttébb furcsa és meglepő lenne, ha ezt az oly egyöntetűen drámainak minősített művész-személyiséget 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 – szükséges ezt idejekorán rögzíteni – 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.<sup>6</sup> Az irodalom és a babitsi írásművészet iránt érdeklődő közismeret pedig jószereivel 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 bőségesebb anyag áll rendelkezésre, addig a drámaíróról, a drámai és színházi kérdésekkel viaskodóról mindmáig keveset tudunk.<sup>7</sup> Ez a tény mindenesetre ismételtelen csak Nemes Nagy Ágnes vélekedését erősíti meg, aki szerint Babits „nagy műve körül elintézetlen ügyeink garmadája hever”.<sup>8</sup>

### *Babits dráma- és színházeszménye*

A dráma és színház iránti vonzódás első kézzelfogható jele Babits véletlenszerű és nagyon rövid ideig tartó színikritikusi tevékenysége Szegeden. 1908 februárjában a Nagyváradra kerülő Juhász Gyula ajánlására és helyén kap megbízatást a *Szeged és Vidéke* című laptól. Ezt követően, mintegy három héten keresztül, két-három naponként jelennek meg színházi beszámolóik. A cikkek rendre visszatérő motívuma, mint azt Babits szegedi éveinek kutatója, Apró Ferenc megállapítja, hogy azokban a szerző „mindig irodalmi szempontokat keres; azt vizsgálja, hogyan terjeszti a színház az irodalmat”.<sup>9</sup> Ehhez, ugyanilyen hangsúllyal, társíthatunk egy másik fontos jegyet is: az előadás, illetőleg a dráma keltette hatás természetének, működésének rendszeres elemzését, jelentőségének a kiemelését.

Irodalmi-esztétikai érték és drámai-színi hatás kettős követelményének vizsgálata jellemzi a későbbi esszék, tanulmányok gondolatmenetét is. A modern dráma és színház helyzetét értékelve Babits 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 megtúrt 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). Ez 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. Akiüknek 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 semmiben sem érzi kötve magát. Ez a szellem testesült meg például Reinhardtban, aki nem habozott a világirodalom legnagyobb remekműveit pusztán anyagként 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.”<sup>10</sup>

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”,<sup>11</sup> mely még őrzi belső formát és tartalmát, irodalom és színpad, színpad és vallás hajtani 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.”<sup>12</sup> A ma drámaírója számára úgy vetődik fel a kérdés, hogy vagy pusztán a színházak, a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelyet a színpadi külsőségek uralnak, vagy a „léleknek szóló” drámát alkot, amelyet viszont nem szán(hat) elsődlegesen és kizárólagosan színpadra. 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.”<sup>13</sup>

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

*Dráma* című elemzését Babits 1913-ban, a Balázs Béla három egyfelvonásosát tartalmazó kötet megjelenése alkalmából írja. Az idő tájt, amikor maga is drámaírással próbálkozik. Számára a *Misztériumok*-kötet darabjai saját, drámával kapcsolatos elvi és gyakorlati elképzeléseinek igazolódását jelentik, egyúttal a megerősítését 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<sup>14</sup> – fontosabbnak Balázs drámatörténeti vagy -elméleti érdemének hangsúlyozása helyett a saját drámafelfogását és írói gyakorlatát mélyebben érintő kérdések előtérbe helyezését. Nem arról van szó, hogy Balázs drámáit ne tekintené igazi drámáknak, csak „a szó legirodalmibb értelmében”<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Álláspontjának helytálló volta, sajnos, nagyon hamar bebizonyosodik. Nemcsak Balázs Béla drámaírói pályafutása reked meg az értetlen fogadtatás és a színházak folytonos eluta-

sításai miatt, a maga drámai próbálkozásait is, néhány baráti reflexiót nem számítva, teljes visszhangtalanság fogadja. Még az egyedül némi figyelemben részesülő *Laodameia* sem talál, mert szükségszerűen nem található bemutatására alkalmas színpadot a századelő színházaiban. Tényleges ősbemutatójára több mint hetven esztendő, a költő születésének centenáriumiáig kell várni.<sup>17</sup> Csupán egy-két amatőr és diákszínjátszó társulat vállalkozik színrevitelére, illetve a Kósa György által készített megzenésített és a Németh Antal rendezte felolvasó színházi, oratorikus változatát adják elő szűk körű rendezvényeken.<sup>18</sup> Az említett 1983-as, Ruszt József rendezte és a Várszínházban tartott ősbemutató kapcsán, a késedelem okait elemezve Koltai Tamás joggal kérdezheti: „Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalon-naturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórussal, »görögös« tragikai pátozzsal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.”<sup>19</sup> Az igazsághoz hozzátartozik az is, ami egyébként az eddigiek alapján cseppet sem meglepő, hogy a színpadra állítás elmaradásában Babits tartózkodása is szerepet játszott. 1922-ben Osvát Ernő színre akarta vinni a művet, a szerző azonban az utolsó pillanatban visszavonta a beleegyezését. Mint később nyilatkozta: a *Laodameia* „igazán nem volt előadásra szánva... Ha valaha drámát írok, az első sorban könyvdráma lesz.”<sup>20</sup> Mindenesetre tény, hogy az egyik kortársi recenziens, Lengyel Menyhért optimista és magabiztos jóslata – „A *Laodameia* – mint minden igazi dráma – ki fog lépni a könyvből, és a színpadon gazdag és hosszú élet várakozik rá”<sup>21</sup> – nem vált, nem válhatott valóra.

Amikor Babits *Dráma* címmel közlésezi a Nyugatban Balázs drámáit üdvözlő írását, csaknem biztos lehet az események illetén 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”<sup>22</sup> lényegét igyekszik 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 foglalatára is. Eszerint a belső forma a Dionüszosz-kultusz vagy a középkori misztériumdrámák „lelki hagyományának”<sup>23</sup> 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 balázi-babitsi drámaírási eszmény vagy eszményi drámaírás érzékletes leírása – egy hosszú kanyargós folyamat, 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 rövidegére gondolok, hanem arra a belső szükségszerűségekre, hogy ábrázolásunk valóban *kép* legyen, egy egy-séges 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 folyamat*: más szóval, meg kell találni a folyamat görbéjének differenciálhányadosát az illető helyen. És hogyan válasszuk ki ezt a helyet, e pontot? És mi okozza és határozza meg a folyamat görbülését, vagyis magát a differenciálhányadost? Több ily folyamat 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 másoknak* – a hatónak – pusztán közelségétől. Hogyan lehet ezeket a nagyon finom, nagyon belső, láthatatlan, megfoghatatlan dolgokat *képben* ábrázolni? Csakis szimbólumok útján...<sup>24</sup>

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 valószínűségektől megtisztított egymásra hatásából 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 tanúszkodnak: „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 teremt műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül, s íme, Baláznál 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?”<sup>25</sup>

Babits a legkritikább 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 buj-

kálnának. 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”. Ugy 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 drámai hatásokkal közvetíteni képes formájában. Ennek hiányát, illetve modernnek tűnő, barbár eszközökkel történő helyettesítését, meghamisítását – erényei 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.<sup>26</sup>

Babits Mihály négy drámát írt.<sup>27</sup> Mind a négyet pályája legelején, bajai, illetőleg fogarasi tanársága időszakában. Dicsőségre és szenvedélyre vágyva, élettől és irodalomtól távol, hírnév és egyéni boldogulás reménye nélkül. Az első kudarcok és csalódások idején; „drámai” helyzetben tehát.<sup>28</sup> 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, XVIII–XIX. századi nyelven beszélnek a szereplők, a *Laodameiában* az ókori tragédiák jambikus triméterében, még pontosabban annak lazább változatában, a senariusban, *A második énekben* pedig az ősi, magyaros felező tizenkettesekben szólalnak meg. Műfajnak és elbeszélésmódnak ez a feltűnő különbsége önmagában is kísérletezésre utal. Az ifjú költő más és más témát és formát használva tesz próbát a drámai műnemmél. Az ókori és reneszánsz tragédiaköltőknél megcsodált írói erények XX. 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, úgy mond, a világ ezernyi ingerének kitett és elbizonytalanodó modern művész saját lelki és lírai biztonságát megőrizheti, a külvilág eseményei, történései helyett önnön „belső lírai mondani valója” 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 folyamát, finom rezdüléseit képként, szimbólumok útján jeleníti meg. Babits négy drámája egy-egy próbálkozás e „belső formájú” drámatípus kimunkálására. 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 lélek-drámának nevezhető, lírai-lélektani alapozottságú drámatípus két különleges, egyéni változatát életre hívja.<sup>29</sup>

### *A Simóné háza*

*A Holnap* és a *Nyugat* fiatal költőnemzedékét kezdettől foglalkoztatja a dráma műneve, vonzza a színház világa. A nemzedék szinte minden tagja újságíróként, szorosabban: színikritikusként kezdi pályafutását. Mindegyikük hamar szembesül a század eleji színpad igénytelenségével, s azzal szemben egy új drámai-színházi forradalom bekövetkezésének szükségességét hirdeti meg. Harcos kritikákat, tanulmányokat fogalmaznak, drámaterveket dédelgetnek, saját színházi bemutatókról álmodoznak. Első verseik nyomában drámakísérek születnek, hogy azután, a színházi-irodalmi szakma és a közönség érzéketlenségét és értetlenségét tapasztalva, csaknem mindannyian örökre felhagyjanak a dráma és a színház megújításának gondolatával.<sup>30</sup>

Pályakezdésekor Babits is, a kortársi líra kereteit szűkösnek érezve, szinte menekül a drámai formához. Verseket csak hosszú kérlelések után, barátai meg-megújuló biztatására hajlandó küldeni. Inkább a szekszárdi Dragits doktor alakjának és a szomszédos nádtetős ház tüzesetének drámai megidézése foglalkoztatja. 1905. július végén Juhász Gyulához eljuttatott levelében arról ír, mennyire megunta a költészetet, s legszívesebben nyilvános támadást intézne „ez átkozott szellemiség, a líra ellen”.<sup>31</sup> Azzal érvel, hogy az ókor, a reneszánsz, sőt a XVIII. század ünnepezt írói csak részben voltak lírikusok, s akkor is jobbára alkalmi költészetet műveltek, szubjektív reakcióikat fejezték ki; a legkritikább esetben „a régi görögök dionysosi költészetét”,<sup>32</sup> a szemét behunyni merő objektív költő egyéni világlátását. Jellemző módon, készülő drámájának tűz-víz metaforáját használja saját művészi léhelyzetének érzékeltetésére: „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!”<sup>33</sup> Világos, tiszta beszéd; egyértelmű, őszinte szavak. 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 merülhet fel.<sup>34</sup> A vágyott objektivitás elérésére, már műnemi adottságai miatt is, a dráma megfelelőbb formának látszik. S a következő évi nyári szünetében, 1906. augusztus végén, ugyancsak Szekszárdról küldött levelében Babits már be is számol élete első drámájának munkálatairól, mert „olyan nagy-nagy dolog ez előttem; nem is tudom, hogyan tiszteljem magam érte; pedig a dráma egyelőre csak egy felvonásos”.<sup>35</sup> 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 (minden más nemzet modern lyrájától különböző) *modern magyar lyra*?”<sup>36</sup> S az ezzel egy időben írott verses beszámolójában is drámaírói kísérletét menekvésnek minősíti:

Szereplők? Sok félbolond – 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!<sup>37</sup>

A lírai objektivitás vagy objektív líraiság megteremtéséhez azonban a korabeli dráma is csak meglehetősen szűk és feltétlenül tágitásra szoruló kereteket kínál. Az egyáltalán számításba vehető műfajváltozatok közül a fiatal Babits először a társadalmi drámához fordul, hogy azt kísérelje meg ekkori művészi szándékaihoz és céljaihoz igazítani. „Excentrikus drámáját” már egyik legelső híradásában közvetlenül egy társadalmi regény és egy „roppant lélektanivá tett” Boccaccio-átdolgozás terve mellett említi. „A hiú ambíciókon kívül – írja 1905. október 31-én Kosztolányinak – vannak irodalmi terveim is, mint mindig. Egy társadalmi regény, mely nem lenne hosszú, de untig elég ahhoz, hogy ismerve állhatatosságomat, szinte féljek belekezdeni; byronikus beszély a renaissance korából (melyről sokat olvastam mostanában, Burckhardtot, Gobineau-t, Merezkovszkijt, Muthert) – a beszély tartalmát Boccaccionak egy novellájából meríteném, és roppant lélektanivá tenném; vagy egy excentrikus drámatervem – de kevésnek érzem erőm az előttem teljesen járatlan mezőn...”<sup>38</sup> Sem a regény, sem a beszély nem készül el, az egyfelvonásos viszont társadalmi és lélektani, objektív és szubjektív, drámai és lírai jegyeket egyaránt magán visel. A különmű 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 akadálya: „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 néztek!”<sup>39</sup> 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 leg-szerencsétlenebb 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 szabad. 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 behelyezheti 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 befejezőkor 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 folytonos pattozása, 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.”<sup>40</sup>

A társadalmi drámának szimbolikus lélekdrámához való 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 színrelépésével – 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 patológias 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 visszafogott tapogatódzásai indítják el. Anyja „szép”, „igazán szép tiszta” házát dicséri, majd szaggatott, „éppen azért iparkodtam”, „éppen azt akartam közölni” bevezetésű és rendre félbemaradó, bátortalan mondatokkal igyekszik kérését előadni, hogy végül szinte parancsolóan kibökje: „Adja el a házát.” A beszélgetésben és a jelenetben ekkor „szünet” következik, hogy a tervre az anya részéről rövidesen hasonlóan kategorikus elutasítás érkezen: „De, Károly, hisz ez lehetetlen!” Ezen a ponton a szereplők és az olvasó számára is egyértelművé válik: itt valóban „a” ház a tét, amelynek 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 elkerülhetlenebb 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 házát dédelgeti! – Hogy a mennydörgős mennykű csapna már bele abba a nyomorult házába! Ököllel kitöri az egyik ablakot.*

Az említett, Orvossal folytatott beszélgetés során Károlyban a tehetetlen dühnek ez az érzete mind jobban elhatárolódik. A házat már nem csupán nyomorultnak nevezi, de mint gyűlölete tárgyát, mint „kórházát”, „börtönét”, „kínai falát”, „siralomházát” emlegeti. Ezzel párhuzamosan, a tudatát fokozatosan hatalmába kerítő monomániával ismételteti a ház biztosításának tényét, mígnem 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! – Vized!

ORVOS *gondolkodva*. Vized! Több hideg vized!

A két, egymással természeténél fogva össze nem illő drámai szemlélet- és beszédmód ötvözésével, az eredményt látva, a szerző sem lehetett teljeséggel elégedett. Erről kézirata tetejére jegyzett személyes ítélete árulkodik is: „nagy baj a költőnek, ha megunta teremtett jellemeit maga is...”<sup>41</sup> Próbálkozása feltétlen érdemének könyvelheti el – 1906. október 27-i, már 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 rhapszodikus urak és hölgyek csupa csonka sentenciákban jajgatnak!”<sup>42</sup> 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 megfelelni. A konkrét helyhez és személyekhez kötődő, nagyon is valóságos falusi életkép és annak közege nem bizonyul 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.<sup>43</sup>

### A literátor

Új egyfelvonásosával Babits a kor drámaírása által kínált másik, követhetőnek látszó műfajjal, a történelmi drámával próbálkozik. Bármennyire különbözzék is téma, alak és nyelvezet, valójában e kísérletével ismételten ugyanazt a személyes és drámatárgyat dolgozza fel. A jelenbeli hétköznapok világtól 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 művészeteszeménye 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 amilyennek a széphalmi szentet a hivatalos irodalomtörténet tartja – ámbár én többre becslöm őt a hivatalos irodalomtörténetnél).”<sup>44</sup> 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.”<sup>45</sup> Ennek a magyar irodalmat világirodalmi áramokhoz kapcsolni akaró, nagy formátumú egyéniségnek a „lelkiismereti” konfliktusa, a kicsinyes és gáncsoskodó környezettel saját önkitaljesítése 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 köteléktől való szabadulás és az anyagi függetlenedés igénye; magányos, szabadságában, önmegvalósításában magát korlátozott-nak 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 tömlöcbe 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 helyzetet-tárggyal történő megalapozása is: például a börtön- vagy szégyenpad-metafora szerepeltetése. Maris tömlöcbe juttatása azért szükséges, mert a Ferenc szemére vetett egyik visszatérő vád a hétfői 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 számkivetettség rosszabb Kufsteinnál!” S elhatározásának megfogalmazását is a tömlöcből való igazi szabaduláshoz hasonlítja: „Hálá! fölszabadultam immár, most jöttem ki tömlöcből 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, amellyet beszéllesz – [...] 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 megszegyenítésként – az ellene felhozott, ugyan játékosan előadott, ám nagyon is komolyan gondolt vádakát végig kelljen hallgatnia:

KRISZTINA megáll Ferenc előtt. Felséges király! sok a szégyen! sok! [...] No, csípje kánya, egyik azt mondja: szégyen a királynak, hogy ollyan 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 ritmusossága 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 főhőstől, tisztelőitől vagy ellenfeleitől, ellenségeitől, mindig az ő személyére és az általa képviselt literátorságra vonatkoznak. Az anya először csak a „jóra való foglalkozás” hiányát, a „héjjabavalóságokkal” való értelmetlen és haszontalan foglalatoskodást 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 megkérdőjelezzik. „No hisz, aki még saját magát sem átallja lefesttetni a bécsi piktorral; de nem is magyar ember lett mán ebbül; mert magyar nem lehet illy elasszonyosodott” – fakad ki József, s még hozzáteszi: „S nem átallod-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 ollyan!” –, 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: „tiszteled téged, Barátom, minden igaz Hazafi, s várakozó nézéssel tekinti 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 csihesse 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 fogunk lakni – nem, nem Bányátskán! Széphalmon: mert ez léssen 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 törődni, de édes Hazánknek és nyelvünknek törekszem használni magamban, úgy ahogy én gondolom üdvüket, 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 dramaturgiai teljességgel még nem megnyugtató módon is, a tűz metaforája és a kettős tűzoltásra utalás áttételes, jelképes zárlata 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 függetlenül, 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.<sup>46</sup>

### *Laodameia*

A sorstragédia esetében témát, végletes szituációt, lélek- és sorstípusokat Babits készen kap a görög mitológiából, közvetlen inspirációt Swinburne modern feldolgozásától, az *Atalanta in Calydon* című drámától.<sup>47</sup> Swinburne művét a Nyugatban, 1909-ben közzétett tanulmányában „a leggörögbb angol tragédiának” nevezi, abban antikvitas és modernség, drámaiság és líraiság egységét értékeli: „A görög tragédiák fátuma a skót balladák félhomályába borult, s a nemes görög nevek szomorú zengést nyertek a frissen hajlított angol ütemekben. S a végzetes szépség, a végzetes élet gondolatai megmozdíthatták a költőlélek méhében *Atalantát*, a leggörögbb angol tragédiát.”<sup>48</sup>



A *Laodameia* hiteles keletkezéstörténetét, Szilasi Vilmosnak köszönhetően, szerencsére magától a szerzőtől ismerjük: „Fogaras, 1910. tavasz. Pár nap mezőn sétálva, és szobában járva is. Az első gondolat ötletszerű Protesilaos-versemből, amelynek gondolatait Lukianos pár sora adta. Az első jelenet azonnal megvolt, s még az este meg is mutattam. Swinburne Atalantája a karénekekre hatással volt. Homérosz összes idevágó helye. Sappho, Horatius, Aischylos.”<sup>49</sup> A művet tehát 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*t. A szándékról pedig a szonettsorozat másik darabja, a *Szonettek* című vers záró tercínája árulkodik: „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”.<sup>50</sup> A tragikus és zaklatott lélekállapot szempontjából megfelelő anyagnak látszhatott a *Laodameia*-témakör. A személyes és feszült jelleg érződik már a *Protesilaos*-szonett megkomponálásán. Ezt tükrözi a gyakran felfogatott 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 szükségesnek 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”.<sup>51</sup> 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 nékem Láodamejám, nem vár engem senki már...

A megformálás viszonylagos sikertelensége indokolhatja, hogy nem sokkal ezután Babits más formában újra megpróbálkozik a téma feldolgozásával.<sup>52</sup> S ez a tény ad magyarázatot arra is, hogy a drámakísérlésben 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.<sup>53</sup> 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 drámaeszmény követése, illetve a szimbolikus lélekdráma formai kerete alkalmasabbnak ígérkezett. Az ellenben megkövetelte, hogy a tragikus sorsát önként vállaló trójai hősről átvevődjék 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.<sup>54</sup> Az eredmény pedig, s ezt korábban már említett tanulmányában Lengyel Menyhért azonnal és jó érzékkel 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.”<sup>55</sup> Babits művéhez a századelő magyar irodalmából legfeljebb Füst Milán *Objektív kórusát* és *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiáját<sup>56</sup> vagy Weöres Sándor későbbi oratóriumdrámáját, a *Theomachiát* társíthatjuk.<sup>57</sup> Az európai drámairodalomban azonban 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 *Elektrája* (1904) vagy *Ariadné Naxosz szigetén* (1912) című szöveggönyve, Jean Cocteau *Antigone* (1922), *Orpheusz* (1926) vagy *Bakkhosz* (1951) című művei, Jean Giradoux *Amphitryon 38* (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) című drámái vagy Jean Anouilh *Eurüdikéje* (1942) és *Antigonéja* (1943). A *Laodameia* mint a lírai vagy lirizált drámamodell (-műfaj) megteremtésének kísérlete pedig olyan jegyeket visel magán, mint amilyenek – 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 drámáiban megfigyelhető”.<sup>58</sup>

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. Berne a nyitó prologosz (a főhős monológja vagy két színész dialógusa), a kar bevonulása (parodosz), illetve az epeiszodionok (párbeszédes jelenetek) és a sztaszionok (állva 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-epilógikus feloldásán keresztül valósul meg. A drámaszöveg művés kimunkáltsága, költői eszközökkel gazdagon díszített jellege ugyanakkor a görög drámaforma dramaturgiájának felfokozását eredményezi.<sup>59</sup> 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 egyenesvonalúságát, a jelenetek szigorú ok-okozati egymásból következését időnként látszólagos következtelenségek bontják meg. *Laodameia* indító álmának tartalma például az olvasó-néző előtt csak a harmadik részben bomlik ki. A Hírnök sejtést megerősítő híreit Iphiklosnak és nem a címszereplőnek mondja el; *Laodameia* legközelebb mégis e tények 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.<sup>60</sup>

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 motívumok rendre visszatérnek, és a negyedik rész tetőpontján szinte összegzésszerűen 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 negyven sornyi távolságból. De a rémes éjszaka képe is többször felbukkan. A szerelmével találkozó főszereplő azt egy pillanatra szépnek látja („Nézd, feljött a holdvilág: / arany kisértet... Mily szép az éj!”),<sup>61</sup> később a kar, a tragédiát előlegezve, ismét rémes éjről beszél. „Szörnyű, szörnyű dolgokat élünk, / szörnyű, szörnyű éjeket érünk”; „félek, félek, mit hoz az éj még?” – ismétli

kétszer is, egymástól megint több sornyi távolból 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 szövegrészének a Protesilaos megszólalásáig tartó 121 sorából 25 alkalommal szerepel önállóan, szóösszetétel tagjaként (vérhalállal, báránnyvér) 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 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 őriztet!”). 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 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.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

### *A második ének*

A *Laodameiával* csaknem egy időben elkészülő mesedráma, *A második ének* még egyértelműbben mutatja azokat a személyes és alkotói indítékokat, amelyek a tízes évek Babitsának sokat emlegetett „belső lírai mondanivalóját” meghatározták, s amelyek, többek között, a drámaformával való kísérletezésre készítették. További adalékot szolgáltat 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 kitarulkozását kérő-könyörgő-követelő asszonyi gesztusban vagy a hét lakattal lezáruló ajak jelképében.<sup>64</sup> 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 kíséretétől elkalandozó királyra, a próbatételre és a jutalomra (a királylány keze és a fele királyság), a három király fellépésére és a hármaskörös 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 háttérét nyújtó és a verselésbe is bele-belejátszó kecskemekegésre, békabrekegésre vagy szüpercegésre, valamint a tenger habjainak megszólaltatására.<sup>65</sup> Emellett külön érdemes megvizsgálni a cselekmény rejtett dramaturgiai vázát alkotó, ugyancsak jelképes értelmű színkezelést is. A történet első része – már a címe is: *Az aranyszörű kecskék* – 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 színellentéte követi, ami a próbatételben megjelenő élet és halál, szerelem és halál kettősségének a kifejeződése. Majd a pásztor elnémulásával, a világtól való megundorodásával az uralkoró 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 szőrű nyáj már megfakulva, célját veszítve rohan a tengernyi vízbe.

A többszörös áttételt megengedő mesedramai forma<sup>66</sup> 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 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 ajtók 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 visszajelzésekből önmaga teljes félreismerését konstatálhatta. Rába Györgyöt idézve: „Neki is megvolt a maga »duk-duk afférja«, csakhogy, amíg Ady a föllobbanását kurucosan kilovagolta, Babits a magáét elfojtotta, de parazsa költészetén átégett. [...] Akárcsak mesterének, Aranynak a lelki sebei, az övéi sem hegednek, inkább üszkösödnek.”<sup>67</sup> Tudjuk, hogy Arany János is legszemélyesebb, legkeserűbb művészi megnyilatkozásait a világ elől elzárva, *Kapcsos Könyvébe* vagy a ballada áttételt engedő, egyszerre objektív és szubjektív formájába rejtette. Az elvi-elméleti megfontolásokon 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.<sup>68</sup> E megfontolás készíti arra is, hogy az ugyanabban 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”.<sup>69</sup> A személyes izzás, minden esetben úgy érezhette, a lírai vagy mesedramai 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 seregélye 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 nagyot puffanó megjegyzést a népies, a klasszikus, a humoros, a modern, a konzervatív, a realista. Egyformán nevetségessé teszi magát a művészies, 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 filozofikus „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 művészparódiákban 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.<sup>70</sup> 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; Beloved, o beloved; 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”,<sup>71</sup> a *Szerenád* ajánlásával: „kedvese szépségét dicseri, és a saját szomorú bujdosásait és egyéb bánatait igen keserüli”.<sup>72</sup> Az élmény hatása érvényesül *A második ének* pásztorának és királylányának ellentmondásos viszonyában is, ami igazán harmonikus, ismét jelképes módon, csak az ősi elemekkel és a halállal teljesedhet 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, s 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* című 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 töltettel megírt töredékes vers, a *Naiiv 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.<sup>73</sup>

Ez a haragos, minden addig elért eredménnyel elégedetlen és azzal drasztikusan szakítani akaró elszánás a mesedramában 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 nékem 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 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 művészileg hitelesítsék. Hogy a személyes tapasztalatokból táplálkozó alkotói válságélmény, a ténylegesen egyszerre lelki és lírai dilemma íróilag feldolgozhatóvá váljék. *A második ének* kulcsmű abban az értelemben, hogy a szerencsésen megválasztott formai keret révén benne áttételes módon kifejeződhet a költői félreismertség keserű tudata, a Fogarásról még csak benyomások szintjén érzékelt irodalmi élet ellentmondásainak elkeserítő érzete, a pályakezdés eredményeivel – a klasszikus álmokkal, a rímmel és mértékkel – való leszámolás vágya, kifejeződhetnek az író ekkor leginkább foglalkoztató érzelmi-életténybeli 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 drámaműfajban is a legkorszerűbb európai törekvésekhez kapcsolódó, egyéni drámatípust alakít ki.<sup>74</sup> A „dal”, ez az objektív líraiságra, 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.

1 FÜST Milán, *Napló*, I, vál., szerk. és bev. PÓK Lajos, Bp., Magvető, 1976, 206.

2 ILLÉS Endre, *A színház vonzásában*, Új Írás, 1983, 11. sz., 9.

3 NEMES NAGY Ágnes, *A harmadik Babits* = N. N. Á., *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Magvető, 1984, 134.

4 SZILASI Vilmos, *Rövid emlékezés Babits Mihályra = Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok)*, összeáll. és bev. GÁL István, sajtó alá rend. és jegyz. KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM–NPI, 1979, 21.

5 A modern irodalomelmélet, e vonatkozásban is hasznonal forgatható, összefoglaló munkái közül lásd, többek között, CS. GYÍMESI Éva, *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*, Bp., Pátria Könyvek, 1992; *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – Megértés – Irodalom*, Bp., Universitas, 1995; *Bevezetés a*

*modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*, szerk. Ann JEFFERSON és David ROBEY, Bp., Osiris, 1995; *Az irodalom elméletei I–IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996–1997; BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997; *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998.

6 Babits legfelkészültebb és legalaposabb monográfiája, RÁBA György is vizsgálódási körén kívül helyezi például a *Laodameiát*, mondván, annak „mint drámái műnek érdemi, mélyre ható tárgyalása nem lehet egy költői fejlődésrajz része” (R. Gy., *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 307). Másutt viszont olyan jellemzését adja, hogy az „mégis szimbolikába hajló, olykor lidércesen félhomályos, máskor az önkívület szikráival villogó drámái költemény. [...] A mű hősnője, akárcsak a Danaidák, csakugyan

a lét feltételeivel küzd, s ez nem drámai összetűközést, hanem lírai szituációt jelent. A *Laodameia* magánbeszédeinek és karénekeinek szépsége a belső zajlást érzékeltető, szokatlan nyelvi kombinációk, képek és képzetfűzések expresszivitásából, nem pedig a szerkezeti mozzanatok feszültségéből fakad. Mint poétikai elvek együttese, a tudatlíra stílus-eljárásainak továbbfejlesztése” (R. Gy., *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 60–61).

7 A Babits-szakirodalom gyarapodásában nagy szerepet játszó centenáriumi év főbb eseményeit és a legfontosabb publikációk bibliográfiáját közli Dr. BERÉNYI Zsuzsanna Ágnes, *Az újra megtalált költő*, Magyarantitás, 1985, 1. sz., 26–40. Az ennél is teljesebb összeállítást lásd: *Verselemzések válogatott bibliográfiája*, összeáll. és szerk. NÁSZ János és PETÉNYI Erzsébet, Tatabánya, 1989; STAUDER Mária–VARGA Katalin, *Babits Mihály. Bibliográfia*, Bp., Argumentum, 1998.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Befejezés = i. m.*, 201.

9 APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, Szeged, Somogyi Könyvtár kiadványai 28, 1983, 115.

10 BABITS Mihály, *A színpad válsága = B. M., Esszék, tanulmányok*, II, összeáll. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, 206.

11 BABITS Mihály, *Dráma = B. M., Esszék, tanulmányok*, I, 345.

12 Uo.

13 BABITS Mihály, *Magyar irodalom*, uo., 388.

14 LUKÁCS György, *Egypár szó a dráma formájáról. Babits Mihálynak = L. Gy., Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. és jegyz. TIMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1977, 583–586.

15 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 345.

16 Babits és Lukács vitájáról lásd: *Újabb adalék a Babits–Lukács-vitához*, ford. és közli TIMÁR Árpád, It, 1974, 3. sz., 618–626; FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., Magvető, 1980; SZERDAHELYI István, *Lukács György*, Bp., Akadémiai, 1988; FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig = F. F.–HELLER Ágnes, A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, I, vál. és szerk. KARDOS András, Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1995, 68–115;

KENYERES Zoltán, *Lukács György magyar tanulmányai 1945-ig. Pályakezds és a marxista értékrend első változatai = K. Z., Irodalom, történet, írás*, Bp., Anonymus, 1995, 56–90; ÉLES Csaba, *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*, Bp., Seneca, 1996; ANGYALOSI Gergely, *Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez = A. G., A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 260–267.

17 Az évforduló méltó megünneplésére eredetileg az Egyetemi Színpad is a *Laodameia* színpadra állítását tervezi. A várszínházi bemutató előkészületeiről értesülvén végül „*Óda a Szépségről*”. *Babits Mihály születésének centenáriumára* címmel irodalmi összeállítást mutat be, 1983. november 27-én. A műsorban – Németh G. Béla bevezető előadását követően, Balogh Emese, Szokolay Ottó és Vallai Péter közreműködésével – részletek hangoznak el a *Laodameiából* és *A második énekből*. (Az emlékest szerkesztő-rendezőjének, Kelényi Istvánnak a szóbeli közlése.)

18 KARDOS Pál egy debreceni, valamint a budapesti Egyetemi és az Irodalmi Színpadon tartott előadásról tud (K. P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 107). MOLNÁR Antal, illetve KESZI Imre az 1926-os megzenésítésről ad hírt (M. A., *Laodameia zene*, Nyugat, 1926, II, 720–721; K. I., *Babits–Kösa előadást*, Nyugat, 1936, I, 160–161). TÜSKÉS Tibor, illetőleg FUTAKY Hajna az 1963-as pódiumműsorról számol be (*Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek*, vál. és összeáll. T. T., Pécs, Baranya megyei Könyvtár, 1984, 91–92; F. H., *Emléksorok egy pécsi est történetéről*, Jelenkor, 1983, 11. sz., 990–994). Utóbbival kapcsolatosan a műsor szerkesztője a rendező, Németh Antal *Laodameia*-választásának indokait és körülményeit is elmondja: „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 lírizáló pseudo-drámának borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggatott világa, sejtelmes szimbo-

likája. Ahogy Schöpflin Aladár írja: »...A klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el.« A rendező mindenestre a művészet szakrális istenkísértésének érzéki megjelenítéseként értelmezte, szimbolikusan a végzettel szembeszálló erkölcsi bátorság példáját látta és láttatta benne; így érthető igazán színrevitelében személyes érdekeltége.” FUTAKY Hajna, *Németh Antal Pécssett. Ami egy színháztörténetből kimaradna*, Jelenkor, 1993, 1. sz., 73–74. Bizonyára ez az elfogultság is szerepet játszik abban, hogy Németh később, már a Nemzeti Színház igazgatójaként klasszikus tragédiák fordítására kéri fel az akkor már nagybeteg költőt. Babits Mihály szó szerint a halálos ágyán készíti az *Oidipusz király* magyar és görög szövegének végső korrektúráját, s fájdalomának időleges enyhülése is elegendő ahhoz, hogy újabb vállalás ötletét vesse fel a színházgatóknak: „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 prozopóziót is tehetnek róla hogy mit...” *Babits Mihály beszélgetőfüzetei 1940–1941*, szöveget gond. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1980, 411.

19 KOLTAI Tamás, *Babits Mihály: Laodameia*, Kritika, 1984, 2. sz., 33.

20 Idézi RÁBA György, *B. M. költészete...*, i. m., 308.

21 LENGYEL Menyhért, *Laodameia*, Nyugat, 1911, I, 887.

22 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 344–345.

23 Uo., 344.

24 Uo., 345–346.

25 Uo., 347–348.

26 KOCSIS Rózsa is, a század eleji „avant-gárd” dráma útjait felvázoló dolgozatában, Babits és Balázs drámaírását azonos irány követéseként említi: „A nyugatosok a századforduló naturalista drámáját kétféle úton vették tovább. A népi világképűek a naturalista technikát eszköznek használták, hogy koruk égető nemzeti és szociális problémáira világítsanak. Bródy, Móricz iránya modern realista vonulatunk alapját alkotta. A Nyugat-kör egy másik csoportja azonban a műfaj intellektuálissá tételével foglalkozott. A tízes évektől

az emberi lélek vívódását, gondolatainak küzdelmét, pszichológiai rezdüléseit, hangulatainak hullámzását akarta színpadilag kifejezni. A fiatal Babitsot, Balázs Bélát és Füst Milánt az ember láthatatlan belső szférája izgatta. Tudatának kivetítését a szimboliztikus naturalizmus és a lírai »kép-dráma« eszközeivel kísérte meg.” K. R., *Igen és Nem. A magyar avant-garde színháték története*, Bp., Magvető, 1973, 84.

27 A Babits-filológia ezenkívül számon tart egy korai, Messalináról latinul írott töredéket (vö. JUHÁSZ Gyula, *Összes művei. Levelek I. 1900–1922*, sajtó alá rend. és jegyz. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1981, 128–129 és 395), a *Drága élet* című novella tízes évekbeli dramatiszálását, a csak a szereplők megnevezéséig és verses prológos elkészítéséig jutott drámakezdeményt, valamint egy párbeszéd-forgatókönyv-töredéket (vö. *Babits Mihály kéziratai és levelezése. Katalógus I. Analekták*, összeáll. CSÉVE Anna, KELEVÉZ Ágnes, MELCZER Tibor, NEMESKÉRI Erika, Bp., Argumentum-PIM, 1993, 290–293).

28 A pályakezdő Babits műveinek keletkezéstörténetével és kronológiájával kapcsolatosan lásd KELEVÉZ Ágnes, *A kézirat Ariadné-fonala (Kronológiai tájékozódás Babits fogarasi verseinek labirintusában)*, ItK, 1996, 5–6. sz., 649–667; Uő, „Egy jó verssor szent dolog”. *Babits textológiai elvei és költői gyakorlata*, Alföld, 1998, 3. sz., 54–73; Uő, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikus textológiai közelítés Babits költészetéhez*, Bp., Argumentum, 1998.

29 A századforduló legjellemzőbb drámatípusait és azok szerkezeti alkotóelemeit leíró VAJDA György Mihály következtetése szerint „a szimbolizmus »tisza« formája a drámában rövid életű volt, hatása azonban hosszú, évtizedekig tartott, mindmáig tart. E hatás lényege az, hogy a szimbolista drámatírók révén szerezte vissza a színpadon az álrealista és a realista társadalmi darabok és a naturalista prózaiság után a jogát a költő, hogy a szépség mint cél a szimbolisták útján kért ott ismét helyet. Továbbá: amiképpen a naturalisták révén az epika, úgy vált a szimbolisták révén oszontatívvá a drámában a líra jelenléte. Nem a szimbólum vagy szimbolikusság, hiszen az általánosabb esztétikai kategóriának bizo-

nyult, mint hogy valamelyik áramlat, mód-szer és stílus kisajátíthassa, hanem a költészet, a szépség, a líra az, amit a szimbolizmus drámája az utókorra örökségül hagyott." V. Gy. M., *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 200.

30 Vö. *Nagyváradai színikritikák* A Holnap évtizedében. *Ady Endre, Bíró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról*, vál. és jegyz. INDIG Ottó, Bukarest, Kriterion, 1975; *Uő, Váradai Parnasszus. Irodalmi és sajtóélet a századfordulón*, Nagyvárad, Literator, 1994; VILCSEK Béla, *A Holnap dráma- és színház-eszménye*, It, 1994, 1–2. sz., 46–71; *Uő, Kosztolányi színházi estői (Dráma és színház a század elején) = Irodalomtörténet – Irodalomértés*, Bp., ELTE TFK, 1996, 139–178.

31 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 48.

32 *Uo.*, 49.

33 *Uo.*

34 Babits suta szerelmi próbálkozásairól, „flörtjeiről” s azoknak a Baján írt versekben és a *Hatholdas rózsakertben* kimutatható hatásáról lásd: BELIA György, *Babits Mihály tanulói*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 231–237.

35 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 114.

36 *Uo.*, 114–115.

37 Idézi KELÉNYI István, *Babits Mihály ifjúkori drámakísérlete*, Alföld, 1974, 11. sz., 23.

38 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, sajtó alá rend. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1959, 104.

39 BABITS Mihály, *A Simóné háza = Babits Mihály novellái és színjátékai*, a szöveg gond. és jegyz. BELIÁNÉ SÁNDOR Anna, Bp., Szépirodalmi, 1987, 504. A drámákból – a *Laodameia* kivételével – származó további idézetek is e kiadásból valók.

40 1908 novemberében JUHÁSZ Gyula tervezi *A Simóné háza* színrevitelét. A holnapos költők színpadi bemutatkozásának keretében, saját bohózata mellett, Babits Mihály és Balázs Béla egyfelvonásosát kívánja előadni Nagyváradon. A bemutató időpontja és a tervezett program azonban többször módosul, a darab ősbemutatója 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* váradai 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, jól lehet Babitsot érthetőleg ez érdekeltette első sorban.” F. DIÓSSZILÁGYI Ibolya, *Költő A Holnap városában. Juhász Gyula nagyváradai évei*, Nagyvárad, Literator, 1994, 157. (A holnapos drámaestre végül 1909. március 21-én kerül sor, s azon már Juhász Gyula *Szép csendesen* című „szögedi idilljét”, Mohácsi Jenő *Hamu* című egyfelvonásosát és Marton Manó *Nyílt pályán* című „izgalmas vasutas históriáját” játsszák.)

41 Idézi KELÉNYI István, *i. m.*, 23.

42 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 127.

43 A dráma megszületését több mint hat évtizeddel követő, 1972. május 15-i rádiószínházi ősbemutató szerkesztője, NYERGES András a hiányosságokat és az azok megszüntetése érdekében véghezvitt erőteljes húzásokat inkább a szerző dramaturgiai járatlanságával magyarázza. Megítélése szerint „a szereplők – századforduló sajátosság ez, kétségkívül – túl sokat beszélnek, szinte agyonfecségek titulációikat, 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 önmarcan-golását, önvádját, úgy vélem, nem tanácsos elhinnünk. Problémát okozhat a két népi figura, Baka Pali és Cuci 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 naturalizmus-hoz, 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.” Ny. A., *Utószó = Letűnt világok. Két egyfelvonásos*, Bp., NPI, Színjátékosok Kiskönyvtára 230, é. n., 28.

44 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 115.

45 BABITS Mihály, *Magyar irodalom, i. m.*, 370–371.

47 A rádiószínházi szerkesztő, NYERGES András ez esetben „különösen fájdalmas kudarcról” beszél a mű ősbemutatójára emlékezve („Babits egyfelvonásosáról, *A lírátorról* éppen az életre keltés, az előadás bizonyította be, hogy nem színpadra való, sőt könyvdramának is vérszegény.” Ny. A., *i. m.*, 27), s RÁBA György is „kevésbé jelentékeny egyfelvonásosként” említi azt monográfijában (R. Gy., *Babits Mihály*, 135).

47 A két dráma összehasonlító elemzését végző SZERB Antal a görög és a swinburne-i hatás együttes érvényesülését hangsúlyozza: „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).” Sz. A., *Az intellektuális költő = Babits Mihály száz esztendeje. Kritikák, portrék*, szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1983, 150–151.

48 BABITS Mihály, Swinburne = *Esszék, tanulmányok*, I, 35.

49 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 623. A keletkezéstörténettel, illetve a műben szereplő utalásokkal, átvételekkel, rájátszásokkal kapcsolatban lásd: Uő, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 103–109; KELEVÉZ Ágnes, *Babits vallomása Szilasi Vilmosnak versei keletkezéséről*, ItK, 1994, 743–757.

50 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 277.

51 Uo., 307.

52 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 emondottak 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 tárgykorét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.” B. T., a *boldogtalanság paroxizmusai (Füst Milán Drámái és „Megtagodott” színművek és egyfelvonásosok című kötetéről)*, It, 1995, 2–3. sz., 401. A lírai látásmódnak a „dráma-beszéd grammatikájára” vonatkozó következményei is rokoníthatók 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 szóképek [...], egy-egy szétterült szóképek, amelyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámái mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern problémák esetében nem is lehetséges, az a drámái 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" (uo., 404–405). A nem szituációra, hanem állapotra épülő drámáról lásd még: *Uő, Beckett műve és a modern dráma = Irodalomtanítás az ezredfordulón*, szerk. SIPOS Lajos, Celldömölk, Pauz–Westermann, 1998, 788–804.

53 MÉSZ Lászlóné, *A klasszikus dráma újratertésének kísérlete* címmel készített *Laodameia*-elemzésében Babits törekvését a bölcséleti ihletettséggel, mindenekelőtt Nietzsche görögség- és tragédiaelfogásának hatásával magyarázza, és úgy véli, „az artistikus 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 ízlés-eszmény érvényre juttatása folyondárszerűen kigyózó-hullámzó versmondattal. Babits nem kevesebbet akart, mint megteremteni magyar nyelven azt a görög drámát, amelyet Nietzsche fedezett fel számára: a zene szelleméből született, a dionüszoszi mélységet, metafizikai lényegét az apollói szépséggel ötvözőt.” = M. L., *Színterek. Drámaértelmezések*, Bp., Korona, 1995, 331.

54 Ugyancsak MÉSZ Lászlóné a főszereplő személyének megváltozását a következőkkel indokolja: „Megkockáztatjuk a felvetést: a győzelem és halál egyetlen nagy pillanatából nem lehetett megteremteni a klasszikus drámaformát. Ázsia partja nem megfelelő helyszín, a vad hajósnép, az elszánt sereg nem alkothat eszményi kórust, előzmények és következmények nem foghatók megfelelő egységbe. Laodameia középpontba állításával előképzítésnek, 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 bemutatathatja – hírnöki-epikusai előadásban – a hírnév megszálottjának sorsát.” Uo., 334.

55 LENGYEL Menyhért, *i. m.*, 886.

56 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: „Engem, az író, még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg, hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálok 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...” Idézi SOMLYÓ György, *Füst Milán vagy a Lesütött szemű Ember. Emlékezés és tanulmány*, Bp., Balassi, 1993, 109.

57 RADNÓTI Zsuzsa, a hazai drámakísérletek visszhangtalanságának okait kutatva, éppen Weöres Sándor színjátékainak fogadtatása kapcsán állapítja meg: „Katonai Bánja óta *A kétfejű fenevadig* jelentős színpadi alkotásaink nagy része évtizedekig előadatlan maradt. Gondoljunk Csokonaira, Madáchra, Vörösmarty *Csongor és Tündéjére*, Telegdi *Kegyencére*, Füst Milánra, Remenyik Zsigmondra, Déry Tiborra, és a sort még folytathatnánk. Pontosan azoknak a drámáknak jutott ez a sors osztályrészlül, amelyek több rétegű, bonyolult, filozófiai mondanivalóval rendelkeztek, és eredeti gondolatosságuk vagy újszerű stílusuk serkentően, továbbvivően hathatott volna színházi és szellemi közgondolkodásunkra. Ha nagyon sarkítva fogal-

maznék, Spiró György kifejezését kölcsönvéve, színházatlan drámairodalomról is beszélhetnénk...” R. Zs., *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Bp., Magvető, 1985, 231.

58 EGRİ Péter, *A költészet valósága. Líra és lírizálódás*, Bp., Akadémiai, 1975, 17.

59 „Babits nem görög költő, nem is akar az lenni, mert tudja, hogy a 20. század költője nem lehet az” – veszi észre már a kortársi kritikus, KALLÓS Ede (*A Laodameia költője*, Nyugat, 1924, I, 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 = D. G., Műhely és varázs. Görög-római tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 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 átjatsztható, 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 pátoszára 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 = H. G., Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető, 1981, 610).

60 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 férjért a storsól, 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 tetteinek eredményeképpen jön létre, s nem kölcsönösen meglévő eszközökkel véghezvitt tett-váltás-sorozatban valósul meg. A konfliktus nem egy adott kor fókuszában áll, egy közösség sorsát döntően meghatározó kérdéssel, megfellebbezhetetlen erkölcsi tétellel van kapcsolatban. A drámai feszültség nem csak 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 eléréseért 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 kétszintes dráma-modell törvényeit is abban az értelemben, hogy két világszint határán játszódik, ahol a túlvilági szint az evilágira meghatározó erővel bír. A dráma azonban csak nagyon áttételesen „szól” arról, hogy az embernek mit kell tennie a túlvilági boldogság, illetőleg evilági élete jobbá tétele érdekében. Drámai feszültsége sem az ember evilági és túlvilági alakváltozata közötti különbségből ered. Szereplői nem csak és nem elsősorban elvont módon ábrázolt figurák. A cselekmény megértéséhez nem kell

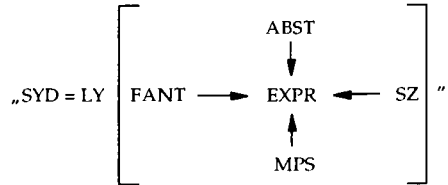
feltétlenül hinni a másik világszint létezésében. Laodameia törekvése pedig éppen nem az, hogy a második szint követelményeinek megfelelni próbáljon. Babits a *Laodameia* átmeneti műformájával az egyes dráma-modellek elemeinek ötvözését valósítja meg. Műfaji értelemben is modern drámai irányít követ, 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.” B. T., *A dráma-modellek és a mai dráma*, Bp., Akadémiai, 1974, 279. A dráma-modellekre vonatkozóan lásd még: Uő, *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Bp., Akadémiai, 1984; *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988; *Mi a dráma?*, Bp., Akadémiai, 1988.

61 BABITS Mihály, *Laodameia* = B. M., *Összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 123. A további idézetek is a drámának e kiadásából valók.

62 Vö. J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965; VILCSEK Béla, *A drámaíró Babits. A Laodameia = Tanárképzés és Tudomány*, III, vál. és szerk. HAJDU Péter, Bp., ELTE TFK, 1988, 162–212.

63 A Babits által kialakított egyéni dráma-forma 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 ember-absztrakciók nem adtak módot, de fantázia-környezetükben alkalmasak voltak arra, hogy bennük és általuk kifejeződjének a költő és a kor tudat alatti tartalmai vagy misztikus hajlamai, hogy »titkok« táruljanak fel, és megnyilvánuljanak az elnyomott vágyak, félelmek, az »egzisztenciális szorongás«, a lélek rejtelmei. A realizmus normális és a naturalizmus patológiás pszichológiája helyett a szimbolista dráma a tudat alatti világ mélységpszichológiai (MPS) drámája lett. [...] Tendencia helyett a szimbolista dráma mozgató oka a szépség, alaphangulata a szépség áhítata, célja a szépség (SZ) megvalósítása volt.” V. Gy. M., *i. m.*, 202–203. Mindezt sematikusan ábrázolva, a szimbolista dráma struktúráképlete tehát:



Uo., 337.

64 A két dráma rokonságát veti fel, Bóka Lászlóra hivatkozva, KELÉNYI István is: „Mesejáték vagy költői parabola? A Dal és Csend hullámaiban vergődő lélek szimbolikus példabeszéde. Egy nagy lírikus drámai dialógusa önmagával a szív titkairól – vágyról és beteljesülésről: a szerelemről, a valóság kényszerének béklyóiról; és a mindig-mást akarás szárnyaló szabadságáról, a kitarulkozó lélek póreségéről: a költészetről. A monológok és párbeszédnek színhelye – akár Balázs Béla kékszakkállójának vára – »szemünk pillás függőnye« mögött rejtetik.” K. I., *Babits Mihály lélekszűnpada*, Új Írás, 1989, 5. sz., 100–101. Vö. BÓKA László, *Útolsó* = Balázs Béla, *A kékszakkállú herceg vára*, Bp., Magyar Helikon, 1960, 59–75.

65 Az e tekintetben is közös törekvése hívja fel a figyelmet KOCSIS Rózsa: „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 léleklélekmáját vetítette bele.” K. R., i. m., 100.

66 A mesedramának ezt a menekvést adó, illetve menekülést jelentő műfaji sajátosságát hangsúlyozza BENEDEK Marcell is: „A mesejáték (*Szentivánéji álom, Vihar*) a tiszta esztétikai célokért szolgáló drámának olyan típusa, amely időnkint örvedetes módon feltámad (német romantika; Vörösmarty: *Csongor és Tünde*; Tamási: *Énekes madár*). Ha már a jelen problémáival gyakorlati és művészi szempontból egyaránt veszélyes a színpadon foglalkozni: a művészethez, a szépséghez menekülésnek ez a legrokonszenvesebb fajtája. A költő kionthatja nyelvi fantáziájának egész kincsestárát, megteremtheti a kedve szerint való világot, megszólaltathatja népének lelkét s a nézőben olyan vágyakozásokat ébreszthet, amelyek előbb vagy utóbb fölemelik az élet sarából és útnak indítják a Szépség birodalma felé.” B. M., *Irodalomésztétika* (1936), Bp., Windsor, 1995, 169.

67 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 259.

68 Csak a harmadik, a személyes vonatkozások szempontjából semlegesnek minősülő részt jelentette meg a Nyugat 1911. október 1-jei számában, a megelőző részek történéseinek ismertetését egy „talányos” mondattal vezetve be: „Ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedramának, mellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet.” BABITS Mihály, *A vihar*, Nyugat, 1911, II, 507. A teljes mű kiadására csak a szerző halála után, 1942-ben kerül sor, Török Sophie bevezetőjével, a Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. gondozásában. Bemutatására először, akkor is pódiumszínpadon, 1964-ben történi kísérlet, s az ősbemutatóra sem „valamely színház”, hanem – Gál István rendezte hangjáték formában, Keresztury Dezső bevezető előadásával – a Rádió teremt alkalmat, 1970-ben.

69 BABITS Mihály, *Palinódia* = B. M., *Össze- gyűjtött versei*, 192.

70 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, szemmel falva, mit kezem nem ért el. Vize- nyős 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 most folyt bennem vér helyett, majd megfojtottam veszett csók- jaimmal, 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 gonosz- ságával szórakoztassam kényes barátnőmet. Új, rafinált öleléseim megbotránkoztatták, mintha ez új szüzesség letörését jelentené, s testének minden foltocskáját csak könnyö- rögve tudtam idegen örömök számára megnyerni. Csak túrt engem, dühítően közömbös, ostoba kis nő! Úgy utazott ismeretlen városba, hogy mégcsak nem is említette célját, s bú- csúcsók nélkül hagyott itt engem, magányos, szomorú kis hónapos szobámban. Olyan egyedül voltam – sirtam is utána! S verseket írtam sugár szépségéről.” Idézi CSÁNYI László, *Babits átváltozásai*, Bp., Akadémiai, 1990, 85–86.

71 BABITS Mihály, *Össze- gyűjtött versei*, 139. 72 Uo., 143.

73 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költé- szete*, 383. A vers felfedezői a keletkezés való- színűsíthető dátumát, Illyés Gyula és Weöres Sándor véleményére hagyatkozva, a tízes évek végére, a húszas évek elejére teszik, s *Egy verseskönyv epilógusa* címmel adják közre (vö. DÉVÉNYI Iván, *Egy kiadatlan Babits-kéz- irat*, Új Forrás, 1971, 2. sz., 84–86; GÁL István,

Kiadatlan Babits-versek, Új Írás, 1973, 12. sz., 13–15). SIPOS Lajos a címre, Baudelaire és Petőfi *Felhők*-ciklusának hatására utalva szintén a *Nyugtalanság völgye*-korszakból eredezteti (S. L., *Babits Mihály és a forradalmak kora*, Bp., Akadémiai, 1976, 128–129, illetve 146–148). Rába, 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. Újabban PÓK Lajos ismét *Egy verseskönyv epilógusa* címmel idéz belőle, de keletkezési dátumul 1911 elejét jelöli meg (P. L., *Babits-Breviárium*, Bp., Babits, 1993, 98). A versek katalógusát összeállító MELCZER Tibor ugyanezzel szöveggel az eredeti, *Naiv csömör* címmel ellátott kéziratot, s megjegyzi: „A kézirat szereplő cím első szavát Babits utólag írta a »Csömör« elé. A ceruzaírású jelzőt Babits nem feltétlenül a cím kiegészítésének szánta. A »Naiv« felfogható a vers minősítéseként is. Annál is inkább, mert hasonló jelenséggel az Angyalos könyvben többször is találkozhatunk” (*Babits Mihály kéziratjai*, i. m., 94). Melczer tud a versnek ebben az időszakban keletkezett tintaírású tisztázatáról és nyomdai levonatáról is, valamint egy feltehetőleg 1920 júniusa és 1921 áprilisa között, Szabó Lőrinc gyorsíró lejegyzésével készített kézirat-változatáról, „a rektón Babits *A második ének* című színműve második részének a töredéke A »Dalnokverseny«-ből címjelöléssel” (uo.).

74 RADNÓTI Zsuzsa, a tízes években szintén drámaírással próbálkozó Krúdy Gyula kapcsán, a drámaíró Babitsot az európai és magyar dráma történetének különleges, „álmódramaturgiával” kísérletező képviselői között említi: „Messze kerültünk már a hagyományosan valóság-hű drámai kompozícióktól. A csupasz idegek színháza, a szürreáliák, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A 20. századi drámának ily módon sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és konfliktusokat, amelyek megragadásához korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowitz, Genet, Rożewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozunk 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 álmódramaturgia 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, Nadas Péter és Kornis Mihály színműveiben fedezhetők fel az említett törekvések.” R. Zs., i. m., 46–47.