

Mai horizontról nézve a századelő írói és költői mint a modern magyar epika és líra megteremtői élnek a szűkebb és tágabb értelemben vett irodalmi köztudat értékrendjében. Kevesen tudják, hogy a holnapos vagy nyugatos nemzedék tagjaiban a prózai vagy költészeti beszédmód korszerűsítése mellett ugyanolyan határozott igényként merült fel a drámabeszéd grammatikájának és színjátékbeli megjelenítésének átformálása is. A Holnap és a Nyugat fiatal költőnemzedékét kezdettől foglalkoztatta a dráma műneme, vonzotta a színház világa. Törekvésüket harcok kritikákkal, esszékkel, tanulmányokkal és nem utolsósorban merész drámakísérletekkel is nyomatékosították. A század elejének alkotói pályájukat szinte kivétel nélkül újságíróként, szorosabban: színikritikusként kezdték. Napi, személyes, intenzív kapcsolatba kerültek a korabeli dráma és színház világával. Mi sem természetesebb, hogy tevékenységük a magyar drámaírás és színjátszás megújítását is célozta. Mind-egyikük hamar szembesült a századelő színpadának igénytelenségével, s azzal szemben egy új drámai-színházi forradalom bekövetkezésének szükségességét hirdette meg. Első verseik nyomában drámakísérletek 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.

Jelképes a dátum: 1900. október 15-én hosszú idő után Nagyváradon új kőszínházat avatnak. Ady Endre, a Szabadság ekkori publicistája lelkes, pátosszal teli cikkekben köszönti és történelmi eseményként jeleníti meg a nevezetes ünnepet. Mint egy évvel korábban debreceni kritikusként, a színházról továbbra is a magyar kultúrában mindig is betöltött progresszív szerep folytatását várja. Az eszmék és igazságok házának megnyitását üdvözli, amelytől egy válságos időszakban az elmaradottság felszámolását, a nagy magyar „pocsolya” megszüntetését reméli. Így fogalmaz ekkor, *Himfy dalai* című cikkében:

De értsük meg a dolgot. A mi korunk tagadhatatlanul egy forrongó, átmeneti korszak. Soha annyi ellentét, annyi probléma nem nehezedett egy korra, mint amennyi a mi korunkra. Ennek az átmeneti korszaknak nagy gondolkodókra, irányítókra van szüksége. Ezeknek pedig egyedüli terük a színpad.¹

Hasonló igényt fogalmaz meg a színházzal szemben A Holnap másik jeles költője, Dutka Ákos is. Ő a kolozsvári színtársulat vendégszereplését használja fel arra, hogy beharangozójában a korabeli színházi állapotokat jellemezze. 1907 márciusában, a Nagyvárad hasábjain megjelenő, *A modern magyar színjátszásról* szóló írásában egy modern lelki forradalom megindulását előlegezi meg. Mint írja,

valami vajúdó, ébredő zsi bongás árad mindenfelé. Készülődés valami nemesebb, tartalmasabb kultúra felé. Differenciálódott intelligenciák születnek egyre többen, s megindult itt is, ott is a modern lelki forradalom. Művészetben, tudományban és irodalomban heves, erős

¹ ADY Endre, *Színház*, vál., szövegg., utószó és jegyz. VARGA József, Bp., Szépirodalmi, 1980, 21–22.

harcok vívatnak, s a mi lelkünk megtelik örömmel, hogy látjuk végre a magyar stílustörékek érvényesülését; az európai nívó felé történő haladást.²

Ugyanebben az évben egy másik ifjú színikritikus, Kosztolányi Dezső is egy drámai és színházi forradalom bekövetkezéséről értekezik. Valamiféle vibráló villamosságot, *A forradalmi dráma* eljövételének közeledtét érzi ő is a levegőben. Egy elkerülhetetlenül feltámadó művészeti vihar közeledését, amelynek következtében

a forradalmi dráma is diadalmas ökölrel töri be a vén, konzervatív színházak kapuját, és ennek ellenére ezer és ezer hitetlen akad, aki nem veszi észre, hogy ma már a dráma egészen más, mint egykoron. A társadalom, amely a régi drámát megteremtette, elpusztult, s amelyik helyébe jött, új drámát teremtett: az új idők új drámáját.³

Három esztendővel később azután az új idők új drámájának megszületését, illetve megszülethetőségét már konkrét nemzedéki, illetve színházi feladatként jelöli meg, *Az öreg kritikus* című írásában:

Lehetetlen, hogy ez a generáció, amely oly sokféle és gazdag lírát teremtett, ne találja meg helyét a színpadon is, lehetetlen a megállás, lehetetlen, hogy írónknak idegen legyen ez a közlési forma, mihelyt terük lesz, s a gazdasági előfeltételek se dolgoznak ellenük. Mióta van papír és nyomdafesték jó versek, novellák és regények számára, egy új literatúra született. Nyissák meg a színházak kapuit, és bevonul a magyar drámairodalom.⁴

A dolgok azonban nem a forradalmi hevületű fiatal kritikusok és művészek elképzelései szerint alakulnak. Erről estéről estére, a színházak napi gyakorlatával szembesülve, saját szemükkel győződhetnek meg. A színházat korábban kulturális és történelmi küldetés megvalósítójának, évszázadnyi hagyomány folytatójának, egy átmeneti, formálódó és forrongó korszak katedrájának, iránymutatójának látni és láttatni kívánó Ady a különféle pesti és párizsi bemutatókon szinte kizárólag a legfrissebb francia tucatarabok szerelmi kergetőzéseivel, azok könnyű kézzel írott magyar utánzataival, a „színpadi fehér esték” problémátlan világával vagy kulisszahasogató hazafiaskodással találkozott. Külföldi útjai során és itthon is a haszon és a siker egyedüli szempontjának érvényesülését látja. Csalódottan *Európa Kairójának* álmódja meg a jövő Budapestjét, ahol a színházak helyét százféle mulatók és orfeumok foglalják majd el. *A színház csődje* című értekezésének végső következtetése azután üzlet és irodalmi értékesség, színház és irodalom szükségszerű és visszavonhatatlan elválását fogalmazza meg:

Úgy fogunk színházba járni nemsokára – már akik fognak –, mint a kesztyűboltba avagy virágkereskedésbe. Mint akármelyik üzletbe, ha egy-két feledő negyedórát akarunk vásárolni. Az irodalom pedig végleg el fog válni tőle. Hogy is találkozhattak ők?⁵

² DUTKA Ákos, *A modern magyar színjátszás* = Nagyváradi színikritikák A Holnap évtizedében. Ady Endre, Biró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról, vál. és jegyz. INDIG Ottó, Bukarest, Kriterion, 1975, 129.

³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A forradalmi dráma* = K. D., *Színházi esték*, összegyűjt., szövegg. és jegyz. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 674.

⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az öreg kritikus* = K. D., *Színházi esték*, i. m., II, 698.

⁵ ADY Endre, *A színház csődje* = A. E., *Színház*, i. m., 108.

Ezzel a vélekedéssel teljes összhangban Juhász Gyula is, *Az operett* címmel írott rövid tanulmányában, színpad és irodalom kapcsolatát amolyan kutya–macska viszonyként jellemzi. Elszomorító hazai, valamint francia és német példákkal bizonyítja, hogy a korabeli színház mennyire csak a szórakoztatással törődik; az író és a néző egyformán igénytelenül közelít a színházhoz. „Átlagos nívó – írja –: dráma és színház egyaránt erre törekszik manapság, mert különben vagy megbukik, vagy fölfelé züllik. De komoly dráma mostanában a tömegnek sem kell már, neki is unalmas már.”⁶ A Nyugat neves szerkesztőjének, Ignotusnak is az az alapvető tapasztalata, hogy az igényes művek befogadásához nálunk szándék és értő közönség egyaránt hiányzik. Megítélése szerint ennek legfőbb oka, illetőleg következménye az írónak, a színháznak és a nézőnek a színvonaltalanság jegyében, a valódi irodalom ellenében történő és mindinkább általánossá váló, önfelmentést nyújtó összekacsintása.

A született újságíróknál – mondja – s a született színészeknél az ő legbelsőbb hajlandóságuk találkozik a közönség legtitkosabb érzésével. Az irodalmiság feje felett egymásra találnak, amihez csak egy bátor mozdulat kell még (s ezt a bátorságot hamar meg fogják találni, mert nem kell oda bátorság, ahol nincs kitől félni), hogy végképp kilökjék maguk közül s pláne maguk fölül az irodalmat. Az irodalom legyen olyan szép, amilyen csak tud, de nekik hagyjon békét, mert egyéb dolguk van. Egyéb dolguk van, mikor dolgoznak, de még inkább, még sokkal inkább, mikor kedvük szerint akarnak mulatni vagy érdeklődni vagy izgatódni.⁷

S végül Kosztolányi is egyre inkább úgy látja, hogy a korabeli hivatalos színházakban elsősorban az üzleties szellem és a hatás hajszolása uralkodik. Műsorukat a francia, esetleg angol vagy német sikerdarabok kevés invencióval, könnyedén színre vitt átültetései, kritikátlan átvételei uralják. A korábban meglévő tömegérzés elvesztett, illetve csak nagyon alacsony szinten valósulhat meg. A közönség a minél egyszerűbb, lehetőleg romantikus-érzelmes mese befogadására rendezkedik be, s a játszó is csak a szórakoztatást, a közérthetőséget, az olcsó eszközök alkalmazását tekintik feladatuknak. Az értékes, az arisztokratikusnak mondott irodalom és művészet számára itt nincsen hely, a dráma megfosztatik eredendő költői lendületétől, a lírai szárnyalástól. Mindent áthat a középszerűség, a színvonaltalanság, az unalom. A néhány éve még a forradalmi dráma lendületes betörésében bízó ítéssz, *Játék a porban* címmel írott értékelésében rezignált számvetésre kényszerül:

Csak éppen kicsit másképpen alakult a színház, mint tizenhét éves korunkban indult, csak egy kissé amerikaiasabb ütemet vett fel, mellyel nem tud versenyt futni az alkotó kedvünk. Sok drámaíró hasonlóan beszél. Valóban, az emberiség jobbik fele zavartan és várakozva nézi gyönyörű játékházát, a színházat, s azon gondolkozik, hogy varázsolhatná vissza régi fényét.⁸

Kosztolányi egyébként maga is többször próbálkozik színdarabírással. Már 1910-ben *Lótoszevők* címmel mesejátékot készít. Tizenhárom apró jelenetben a homéroszi történet modern parafrázisát adja. A világháború idején két úgynevezett báb- és rímjátékot ír. A *Csoda* abszurd világában minden a visszájára fordul: a Vak kitűnően

⁶ JUHÁSZ Gyula, *Az operett* = *Nagyváradi színikritikák* A Holnap évtizedében, i. m., 105.

⁷ IGNOTUS, *A variété felé* = I., *Színházi dolgok*, Bp., A Nyugat kiadása, é. n., 16.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Játék a porban* = K. D., *Színházi esték*, i. m., II, 726.

lát, a Sánta elhajtja a mankóját, és jár-kel a színpadon, a Süket pontosan hall mindent, és a Néma megállás nélkül beszél. Az ugyancsak 1917-ben készült *A szörny* jelképes terében a Baka és a Huszár kegyetlen haditörvényszéket ül a minden szörnyűség és szenvedés okozójának kikiáltott Báb felett. Az 1919-es „óflamand játék”, *A lovag meg a kegyese* szerelmes lovagi története a verses dráma formájának kísérlete. A három évvel későbbi *A bábjátékos* ugyancsak egyszerre verses, báb- és rímjáték, míg az 1923-ban a Nyugatban megjelenő egyfelvonásos, a *Lucifer a katedrán* ezúttal a madáchi mű szereplőinek útját parafrazeálja. A *Pacsirta* megírásának évében és két esztendővel az *Édes Anna* elkészülte előtt íródó *Kanári* a nagy regények egy-egy motívumát sűríti egyetlen groteszk életképbe. Végül az 1925-ös *Patália* a korabeli színházi állapotok és felfogás könyörtelen torzképét adja, a szerzőnek a színházzal kapcsolatos minden illúziójával való leszámolását jelenti. Az előadás szünetében a színházból (és a darabból!) távozó főszereplő ugyanis semmi fennakadást nem okoz a rutinos üzemmenetben. Vadász, a szerző és Vezér, a színigazgató pillanatok alatt összevonják Piroska és a Farkas szerepét, s rábízák azt az öregedő primadonnára, imígyen:

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

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

VADÁSZ Ki van zárva. A közönség semmit sem vesz észre. (*El*)⁹

Lássuk ezek után, hogyan ítéli meg az így kialakult helyzetet, és milyen lehetséges továbblépési irányokat jelöl meg a korszak talán két legnevezetesebb színházi, illetőleg elméleti szakembere: Hevesi Sándor és Lukács György. A Thália Társaság egyik alapító tagja, a Nemzeti Színház rendezője és későbbi igazgatója, Hevesi Sándor a színházi ember nézőpontjából, de Kosztolányival és költő-kritikus társaival egyezően írja le a korabeli színi állapotot és annak okait. *A mai dráma válsága* címmel, a Budapesti Szemle 1922-es évfolyamában megjelentetett nagy ívű dolgozatában például egy egész drámatörténeti vázlattal igazolja a számára is egyértelmű ténnyt, mely szerint „a drámaköltészet és a színpadi termelés kettéválása, a drámai értéknek mérő színpadi hatásokkal való helyettesítése, már jóval a világháború előtt megkezdődött”,¹⁰ az irodalmilag értékes dráma könyvek lapjaira száműzetett. A helyzet tragikus következménye az lett, hogy megbomlott a színháznak nagy korszakaiban még teljesen természetes – drámaíró, színész és közönség alkotta – hármas egysége. A korábbi műpártolók helyébe lépő nézősereg elveszítette homogenitását. Többszörösen rétegzetté, s ezáltal kiszámíthatatlanná, megbízhatatlanná vált. Túlnyomó részének az előadás már nem ünnep, hanem egyszerűen munka utáni kikapcsolódás. A színháztól nem művészetet, irodalmat, nem nemes élvezetet vagy szellemi kielégülést, hanem bevallottan és kizárólagosan szórakoztatást vár. Ennek következtében a drámaíró is egyre inkább elszigetelődik a közönségtől. A naturalizmus és az imp-

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Patália* = K. D., *Patália*, összegyűjt. és szövegg. RÉZ Pál, Bp., Magyar Helikon, 1976, 187.

¹⁰ HEVESI Sándor, *A mai dráma válsága* = H. S., *A drámaírás iskolája*, vál., s. a. r. és jegyz. STAUD Géza, Bp., Gondolat, 1961, 254.

resszionizmus bátortalan kísérlete után a jelen színházában sikerre csak a közönség igényeinek maradéktalan kiszolgálása, a kellemes, könnyed színpadi fogásokra épülő dramaturgia számíthat. A szerző költői céljaira alapozott „dráma (nem úgy, mint a shakespeare-i, a színpadon kezdődik s könyvben folytatódik) a könyvben kezdődik, s akárhányszor nem folytatódik a színpadon.”¹¹ Ennek a folyamatnak pedig törvényszerűen a színház teljes elbizonytalanodása és a szükségszerű színvonalbeli csökkenés lesz az eredménye: „Abban a törekvésben, hogy a közönség minél szélesebb rétegei megtalálják szórakozásukat a színházban: a színpadi termelésnek egyre mélyebben kellett sülyyednie a napi szenzáció, a cirkuszi izgalom irányában.”¹²

Látásmódban és hangvételben is a Hevesiével rokon a századelő fiatal drámaelméleti szakemberének, Lukács Györgynek a véleménye. A Thália Társaság műsortervének kialakításában ugyancsak aktívan közreműködő kritikus rendszeres színházi leveleiben is egymást érik a dráma és a színház jövőjéért aggódó felkiáltások, a kétségeket jelző bizonytalan kérdések. A magyar színházak műsorát Lukács megítélése szerint is a francia tucatdráma uralja. A Nemzeti Színház például, amelyet egyszer szándékos elszólással Sardou-Színházként aposztrofál, több ízben is elhalasztja beígért Molière-bemutatóját egy-egy francia sikerszerző darabjának felújítása miatt. S a Vígszínház egyébként európai színvonalú társulata is francia bohózatokra pazarolja kétségtelenül meglévő művészi képességét. Új magyar dráma, ha nagy ritkán színpadra kerül, arra – Lukács megközelítésében is – a hazafiaskodó szemlélet, a népszínmű-stílus, a drámaiatlanság, a hamis tírada, az epigonizmus és az üres dilettantizmus a jellemző. A közönség pedig? – „A klasszikus tisztaságért rajongani, és francia bohózatokba járni: ez a mi közönségünk jelleme. Elvben: a klasszikusok, az erkölcsösek. Gyakorlatban: a Vígszínház, mert néha mulatni is kell, értsd: »ha tízszer megyek színházba, tízszer kell néha mulatni is.«”¹³ Ebben a közegben irodalmilag értékes drámát és színvonalas előadást csak elvétele, akkor is leginkább külföldi társulat jóvoltából található. Miközben a világ drámaíróinak és színházi szakembereinek legkiválóbb képviselői a forma alapvető megújításán fáradoznak, a korabeli magyar színház ezekről a törekvésekről a legritkább esetben kíván tudomást venni. A színikritikus, egyben a modern dráma elméletének kidolgozója számára ezért is lesz kezdettől fogva a legfontosabb feladat a drámaforma lényegét érintő új művészi irányok számbavétele, az általánosítható jegyek elvi-elméleti feldolgozása, a modern magyar dráma lehetséges útjainak keresése. A dráma és a színház válsága Lukács esetében is a forma válságaként, a drámatörténeti hagyományokra épülő, de a mai élet megjelenítésére alkalmas korszerű forma kialakításáért vívott küzdelemként vetődik fel. Azt az alapvető problémát fogalmazza meg, ami az általa is legjelentősebbnek tekintett drámakorszakokban, a görög és a reneszánsz tragédiák időszakában fel sem merült, hiszen akkor a drámaköltő és a közönség közötti egységes kapcsolat magától értetődő volt. Ma azonban a drámaíró

¹¹ I. m., 263.

¹² I. m., 268.

¹³ LUKÁCS György, *Nemzeti Színház* = L. Gy., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk., jegyz. és névmut. TÍMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1977, 69.

számára a legfőbb dilemma az, hogy a megváltozott feltételek közepette mit őrizhet meg a klasszikus drámák évszázadok alatt kikísérletezett absztrakt formájából. A csekély számú értékes próbálkozás alapján mindazonáltal *A modern dráma fejlődésének történetét* író szakember következtetése szerint korabeli drámaíró előtt kétfajta irány kínálkozik: „közeledés a tragédiához (a tragédie classique stílusához is közeledve) és távolodás tőle, egy erős érzékiségű képek és mély lírikus hangulatok alkotta élet-misztérium felé (vagy esetleg: tragédiáknak csak intellektuális lírikus tükrözése felé).”¹⁴

A századelő három legmarkánsabb drámai próbálkozása egyaránt költő tollából ered. Mindhárman lelkes színházbajáróként vagy kritikusként kerülnek a dráma és a színház vonzásába. Maguk is szembesülnek a korabeli színházi viszonyoknak a költő- és kritikustársak által pontosan és egybehangzóan jellemzett lesújtó állapotával. Az elméleti szakemberek által kijelölt kínáló lehetőségeket csaknem egyenként végigpróbálva, a körülményekkel, a színpad és a közönség elvárásaival mintegy szembeszegülve s ezáltal a csaknem teljes visszhangtalanságot önként vállalva, szinte a maguk számára dolgozzák ki – egyáltalán nem mellesleg: az európai legkorszerűbb drámatörekvésekkel szinkronban és újfajta játékmódot követelve – egyéni dramaturgiájukat. Az egyébként mind világlátásban, mind ízlésben vagy stílusban egymástól különböző, a modern magyar drámabeszéd kialakításában mégis egyformán fontos szerepet játszó és a mai napig nem kellőképpen (el)ismert költődramaturg: Balázs Béla, Babits Mihály és Füst Milán.

A holnapos nemzedék tagjai közül Balázs Béla az, aki pályája kezdetétől művészi tevékenységének legfontosabb területét a modern dráma megteremtését jelöli ki. Naplófeljegyzéseinek tanúsága szerint egyenesen küldetésének érzi az új drámai forma magyar változatának kialakítását. Már 1904-ben arról számol be, hogy a francia, angol, német vagy olasz színművészet csak nemzeti talajból születhetett meg, ezzel szemben nálunk még azt a magyar Messiást sem várják, aki legalább ennek hiányára figyelmeztetne. („Az a Messiás, aki az igazi magyar stílus drámát megteremtené, és azzal erőszakkal is megteremtené a magyar színészetet.”¹⁵) Egyre határozottabban formálódó eszményének megfelelően drámái újabb és újabb változatában egy modern tragédiaforma létrehozásán fáradozik. Olyan egyéni forma megvalósításával kísérletezik, amely a korabeli naturalizmus tendenciózusságát s túlzott valóságközeliségét meghaladja, ugyanakkor a klasszikus tragédiák sorsszerű hatását ember- és természetközpontú dramaturgiával képes megidézni. A korabeli színházi állapotokkal dacolva és éppen Lukács Györggyel szemben érvel a két hagyományos drámatörténeti út szintézisének mai körülmények között is eredményes megvalósíthatósága mellett: „A minap megint beszéltünk Gyurival a kétféle dráma-stílusról (a kétféle stílus egyáltalában?). A lineáris – a festői. A shakespeare-i – az alfieris. A szituációra és a karakterre centralizált. Gyuri azt mondja, hogy ez a föltétlen vagy-vagy, én azt mondom, hogy az én misszióm a szintézis, a harmadik lehe-

¹⁴ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., Magvető, 1978, 579.

¹⁵ BALÁZS Béla, *Napló (1903–1914; 1914–1922)*, Bp., Magvető, 1982, I, 133.

tőiséget megtalálni.”¹⁶ A lukácsi elképzelésnek megfelelően megírja a maga reneszánsz tragédiáját (*Halálos fiatalság*), életmisztériumait (*A kékszakállú herceg vára*, *A szent szűz vére*, *Tündér*), hogy többszöri átírással végül megalkossa ember- vagy természetdrámáját (*Doktor Szélpál Margit*), a modern szintézisdrámát.

A Nyugat költődramaturgjai közül Babits Mihály fogalmazza meg a legegységelműbben az alkotóművész számára a század elején egyedül elfogadható, illetve követhető hozzáállást a színházi gyakorlathoz. *A színpad válsága* című összefoglaló tanulmányában a modern dráma és színház válságát három okra vezeti vissza, s ezek sorában harmadikként és leg súlyosabbként ő is azt említi, hogy a modern színpadi művészetet immáron egyértelműen nem irodalmi célok alakítják, hanem mindenekelőtt 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 értelmezője 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.¹⁷

Mára a drámának, miként ehhez éppen Balázs misztériumainak megjelenését üdvözlő, *Dráma* című elemzésében hozzáfűzi, lényegében két alapformája alakult ki. Az egyiket csak a párbeszédes forma, a külső színpadiasság teszi drámává, egyébként regénynek vagy irodalmiatlan műnek is lehetne nevezni (lásd a modern társadalmi dráma vagy a színházak műsordarabjainak java része). A másik a „valódi dráma”, mely még őrzi belső forma és tartalom, irodalom és színpad, színpad és vallás hajdani egységét, de amely éppen ezért, a megváltozott körülmények miatt, „nem feltételezi a színpadi formát, sőt manapság már leggyakrabban nem színpadra szánt vagy egyáltalán nem is párbeszédekben írt mű. A léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek.”¹⁸ A pályakezdő Babits ennek jegyében keresi a megfelelő formát, amelynek segítségével, úgymond, a világ ezernyi ingerének kitett és elbizonytalanodó modern művész saját lelki és lírai biztonságát megőrizheti, a külvilág eseményei, történései helyett önnön „belső lírai mondanivalója” kifejezésére törekedhet. A kifejezést, a művészet több évezredes „lelki hagyományának” továbbéléseként, az emberi sors mint lelki folyamat megjelenítése, a folyamat egy kivételes pontjának megragadása révén valósítja meg. Elvont lélek-, sors- és líratípusokat konstruál, illetve olyan történeteket keres, amelyekből ilyeneket átvethet. 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

¹⁶ I. m., II, 161.

¹⁷ BABITS Mihály, *A színpad válsága* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, összeáll. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 206.

¹⁸ BABITS Mihály, *Dráma* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, i. m., I, 347.

„belső formájú” drámatípus kimunkálására. Az egyfelvonásosokban (*A Simóné háza*, *A literátor*) a kor realista-naturalista drámájának két változatát próbálja eszményéhez közelíteni, a sorstragédia és a mesejáték (*Laodameia*, *A második Ének*) esetében már az eszmény az, ami e jobb híján szimbolikus lélekdrámának nevezhető, lírai-lélektani alapozottságú drámatípus két különleges, egyéni változatát életre hívja.

A *Laodameia* a Nyugat 1910. szeptember 1-jei, Füst Milán *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiája a karácsonyi számában jelenik meg, s Babitsot azonnal köszöntő levél megírására készíti:

Engem, az író, még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg, hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálokat látom az Ön művében, melyekért magam is (mily eredménnyel, az nem tartozik ide) küzdöttem, törekvést arra a nemes és magas költészetre, amely az én álmom is volt. Végtelen örömet okoz nekem, hogy nem vagyok egészen egyedül.¹⁹

Ezt követően Füst Milán is számtalan műfajjal kísérletezik eszményi drámaformája megteremtése érdekében. Ír tragikomédiát, pantomimet, álmójátékot, abszurd és bábjátékot, színművet és bohózatot. A *Boldogtalanok*kal a realista-naturalista, a *Negyedik Henrik királlyal* a shakespeare-i tragédia lehetőségeit kutatja, míg talán a *Catullus* sokadszori átdolgozásával sikerül a legmaradéktalanabban megvalósítania művészi elképzeléseit. A Füst Milán-i drámaforma alapját egy, a magyar irodalomban csaknem előzmény és hosszú ideig következmény nélküli – az európai irodalomtörténetből Dosztojevszkij, Kafka vagy Gide prózájával, Eliot, Camus vagy Sartre drámaival rokonítható – élet- és világszemlélet jelenti. Ez a szemlélet egyetlen, mindent átható létélményből táplálkozik: az emberi személyiség radikális és folytonos válságának, a védtelenné, kapaszkodó nélkülivé vált egyéniség végletes elmagányosodásának élményéből. Füst Milán ennek az alapvető létélménynek, ennek a személyiséget felörlő belső folyamatnak a megjelenítéséhez keresi az egzisztenciális lét-drámának nevezett drámatípus különböző változataiban a megfelelő formát. Azt az ugyancsak többnyire később, Beckett, Ghelderode, Gombrowicz, Ionesco, Pinter, Wedekind vagy Witkiewicz dráma művészetében ismertté váló formát, amely ezt a jellegzetesen 20. századi élményt a klasszikus végzettragédiák hatásával, drámailag hiteles akciókkal, villanásszerű és vulkanikus helyzet- és alakteremtéssel, egyúttal az író által sokszor hangsúlyozott shakespeare-i plasztikussággal és intenzitással tudja kifejezni.

Végezetül nem hallgatható el a századelő költődramaturgjainak és költődramaturgiáinak fogadtatástörténete, pontosabban annak csaknem teljes hiánya sem. Ady *A műhelyben* címmel mindössze egyetlen drámai jelenetet ír, s a színikritikussággal is hamar felhagy. Magát avas színházzenélőzőnek nevezi; 1906-tól kezdődően drámai vagy színházi kérdésekről csak kivételes alkalmakkor hajlandó nyilatkozni. Drámával és színpaddal kapcsolatos tevékenységét a vonatkozó szakirodalom említésre is alig méltatja. Dutka Ákos először és utoljára az operett műfajában tesz próbát a

¹⁹ PIM Kézirattár, V, 4140/178/1; „*Engem nem látott senki még.*” *Babits-olvasókönyv*, szerk., vál., szövegg., utószó és jegyz. SIPOS Lajos, Bp., Historia Litteraria Alapítvány–Korona, 1999, I, 188–189.

színházzal. *Léghajósok* című darabját 1905-ben mutatják be, színpadi szerzőként ezt követően már nem jelentkezik. Ma már a nevét is csak kevesen ismerik. Juhász Gyula *Kényszerzubbony* című bohózata 1908-ban ugyan sikert arat, az egy évvel később színpadra kerülő *Atalantát* viszont már csak hatszor játsszák, az „igazi lélekdrámának” szánt egyfelvonásost, a *Szép csöndesent* pedig fanyalgással fogadja a közönség. Ennek hatására a költő végképp szakít a színházzal. Balázs Béla a művei iránt megmutatkozó általános és folytonos értetlenséget tapasztalva külföldre távozik, s érdeklődése egyértelműen az új művészeti ág, a film kérdései felé fordul. Azóta is legfeljebb a Bartók-darabok szövegkönyvírójaként vagy filmesztétikai tankönyvek szerzőjeként emlegetik, a legkevésbé sem a modern dráma alapkérdéseivel viaskodó gondolkodóként vagy bátran kísérletező drámaíróként. Kosztolányi Dezső izgalmas abszurd és groteszk kísérletei évtizedekkel a megszületésük után és akkor is egy-egy televíziós feldolgozásnak köszönhetően keltenek némi feltűnést. Babits Mihály drámáinak ősbemutatójára sem a színházak vállalkoznak, hanem a hetvenes években a Magyar Rádió irodalmi szerkesztősege. A *Laodameia* nagyszínházi premierjére több mint hét évtizedig, a költő születésének centenáriumaig kell várni. Ekkor a Várszínház Ruszt József rendezésében és Hámosi Ildikó címszereplésével elhatározza a drámai költemény vagy lírai dráma színpadra állítását. Ezt követően még egyszer kerül színre. Akkor, amikor a Merlin International Theatre vezetője és rendezője, Magács László – Peter Zollman angol nyelvű fordításának felhasználásával – kétnyelvű szövegkönyvet készít belőle,²⁰ s azt a társulat 1999 augusztusában előadja a Hungarian Cultural Events in the U. K. rendezvényen, az Edinburgh Fringe Festival programjában.²¹ A Babits-drámák egy kötetben való megjelentetésére mindazonáltal először csak újabb másfél évtized múltán, a Babits-művek kritikai kiadásának keretében s már egy következő századelőn kerülhet sor.²² A sokkal tekintélyesebb drámaírói életművel rendelkező Füst Milán darabjainak fogadtatástörténete és utóélete sem tekinthető kevésbé fordulatosnak vagy sikeresebbnek. Már első drámája, a *Boldogtalanok* könyvbeli megjelentetésére és egy szűk körű, írói matinén történő színrevitelére is a megírásától számított kilenc esztendő kell várni. Az Írók Bemutató Színháza 1923 februárjában mindössze három alkalommal tűzi azt műsorára. A Henrik-drámának már a megírástól a megjelenésig is kilenc évet kell várnia. Bemutatására, elsősorban Pártos Géza rendezői elhivatottságának köszönhetően, harminchárom évvel az elkészülte után kerülhet sor a Madách Színházban. A *Catullus*nak az ugyancsak a Madáchban, 1968 februárjában megtartott premierjét pedig a szerző már meg sem érheti. A korabeli színházak igazgatóitól addig is többnyire értetlenségben és elutasításban lehet csak része. A színingazgatók-

²⁰ *Laodamia* by Mihály Babits. Babits Mihály *Laodameia*. 20th century verse-drama from the Homeric cycle, kétnyelvű kiadás, ford. és utószó ZOLLMAN Péter, illusz. ILLÉS Anna, Bp., Merlin Nemzetközi Színház/Merlin International Theatre–Akaprint Nyomda, 1999.

²¹ *Hungarian Cultural Events in the U. K., June/July/August, 1999*, Hungarian Cultural Centre, London, ed. Sándor STRIKER, 1999.

²² BABITS Mihály, *Drámák. A Simóné háza, Laodameia, A második Ének, A lírátor*, s. a. r. VILCSEK Béla, Bp., Magyar Könyvklub, 2003.

tól kapott, látszólag baráti hangvételű, ám annál könnyörtelenebb elutasítások önmagukban is hű tükörképei a század eleji drámaíró és színház viszonyának.²³ Füst Milán dramaturgiájának korszerűségét és jelentőségét a könyvkiadás, a szakkutatás és a színjátszás csak a legutóbbi években fedezi fel önmaga, az olvasó- és a színházlátogató közönség számára.

Igaza lehet Réz Pálnak, a Kosztolányi-drámák sajtó alá rendezőjének akkor, amikor utószavában Lányi Viktort idézi, aki szerint Kosztolányi Dezső „a színpadról rengeteget írt, a színpadnak aránylag keveset”.²⁴ S még inkább igaza lehet akkor, amikor a hírlapíró megjegyzéséből a következő, máig ható következtetést vonja le: „Hogy így történt, minden bizonnyal a korabeli – mindenkori? – magyar színházi viszonyok következménye is. Ma már csak találgathatjuk, hogy Kosztolányi Dezsőben – és Adyban, Babitsban, Juhász Gyulában, Szabó Lőrincben, más nagy költőinkben – milyen drámák lehetősége maradt eltemetve.”²⁵ Az mindenesetre kétségtelennek látszik, hogy A Holnap és a Nyugat nemzedékének tagjaiban minden adott volt ahhoz, hogy a modern magyar líra és próza megteremtésével egy időben, jelentős mértékben hozzájáruljanak a modern magyar dráma és színjátszás megformálásához is. Ez irányú vonzalmuk, tehetségük és kísérleteik megfelelő kibontakoztatását azonban dráma és színház egymásra találásának kényszerű megghiúsulása s ennek következtében a drámaírói pályák kényszerű megrekedése nem tették lehetővé. (M)ilyen gazdagok vagyunk!?

²³ „Belvárosi Színház

Kedves Milán,

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

Budapest, 1932. I. 30.

Sokszor üdvözlöl őszinte híved: Dr. Bródy Pál”

„Vígsház

Igen Tisztelt Uram!

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

Budapest, 1936. október 23.

Kitűnő tisztelettel és őszinte szeretettel: Jób Dániel”

(RADNÓTI Zsuzsa, *A próféta színháza. Füst Milán drámáiról*, Pécs, Jelenkor, 1993, 10.)

²⁴ LÁNYI Viktor, *Tália – Patália. Mit adott Kosztolányi Dezső a színpadnak?*, Pesti Hírlap, 1942. december 25.

²⁵ RÉZ Pál, *A drámaíró Kosztolányi = Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, Bp., Balassi, 1997, 286.