

A Holnap dráma- és színházeszménye

„A dráma az emberről szól, a regény az életről. Az nem mindegy.”

(Balázs Béla)

A köztudat a magyar irodalom, közelebbről a próza és a líra század eleji megújítását, az új művészeti szemlélet és eszköztár meghonosítását – joggal – A Holnap, illetve a Nyugat körül csoportosuló írók érdemének tekinti. Kivételesen gazdag életművek születnek ekkor. Jellemzőikkel és jelentőségükkel ma már könyvtárnyi szakirodalom foglalkozik. Mind a modern magyar vers, elbeszélés, regény megteremtésének történetét és titkait kutatja.

Kevesebb szó esik azonban a századelő drámai és színházi helyzetéről. A harmadik hagyományos irodalmi műnemet, illetve annak előadott formáját jobbra szemérmes hallgatás övezi. Pedig a század első két évtizedében a magyar próza és líra korszerűvé válásával párhuzamosan határozott törekvések bontakoznak ki a modern magyar dráma és színház megteremtése érdekében is. Ennek első jelét A Holnap költőinek drámával és színházzal kapcsolatos tevékenysége jelenti.

Ady Endre például *A műhelyben* címmel drámai jelenetet, *Urak – fölperzselt várban* címmel készülő színjátékából részletet jelentet meg. Balázs Bélával közösen egy Tündér Ilona-dráma elkészítését tervezi, sőt még a bemutatásra is szerződést köt. Balázs maga is ez idő tájt írja első drámái, a *Doktor Szélpál Margit*, a misztériumok, *Az utolsó nap* és a *Halálos fiatalság* újabb és újabb változatait. Emőd Tamás Szirmai Alberttel közösen *Mézeskalács* címmel zenés játékot készít, Török Rezső társaságában színpadra írja Gárdonyi Géza *Ida regényét* és a *Két lány az utcán* című szatírát. A Belvárosi Színház 1923 februárjában egy estén mutatja be három egyfelvonásosát – *A nő meg a csipke*, *A nő meg a királyfi*, *A nő meg az ördög* –, sőt rövid ideig még a színigazgatásba is belekóstol. De Dutka Ákos is a *Légújók*, Juhász Gyula a *Szép csöndesen* című egyfelvonásossal, illetve az *Atalanta* librettójával, sőt Babits Mihály is a *Laodameia* és *A második ének* elkészítésével kísérletet tesz a drámaformával.

A Holnap szinte valamennyi tagja nemcsak lelkes színházbajáró, de benyomásait és véleményét színikritikákban, naplófeljegyzésekben, rövidebb-

hosszabb elméleti és történeti írásokban összegzi. Ezek az általában kevés figyelemre méltatott írások, jellegükből fakadóan többnyire napi aktualitásokhoz, az éppen esedékes színházi bemutatóhoz kötődnek. A bennük megfogalmazódó észrevételek is szükségszerűen jobbra kifejtetlenek, utalásszerűek. Egységes, átfogó drámaelméletnek semmiképpen sem tekinthetők. Feldolgozásuk során elengedhetetlen, hogy a legjobb szellemtörténetési hagyományokat követve a keletkezés körülményeire és a szerző egyéb helyeken tett megfogalmazásaira is tekintettel legyünk. A preconcepcionált elemzés veszélyét elkerülve ugyanakkor szigorúan ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy minden esetben csakis a szövegekben valóban bennelévő tényeket tekintsük, ha tetszik, pozitívnak, amolyan szoros olvasattal azok valamennyi általánosítható jegyét felszínre hozzuk.

A drámai és színházi tárgyú írások vizsgálata – további kutatásokkal kiegészülve – fontos adalékul szolgálhat az újabb irodalomtudomány által hangoztatott ún. szinkronikus metszet elkészítéséhez.¹ A módszerek komplex érvényesítése jellemezheti a század eleji művészegyéniségek drámáról és színházról vallott elképzeléseit, azok legfontosabb találkozási pontjait, a szemléletükben fellelhető azonosságokat. Ennek segítségével első kézből, a szemtanú hitelességével kaphatunk tájékoztatást a korabeli színi viszonyokról, s ezáltal a magyar irodalom történetének kiemelkedő időszak, irodalmi struktúraváltása a dráma és a színház szemszögéből is leírhatóvá válik. A változás pillanata a korszak legfelkészültebb, a műfaj elméleti és gyakorlati kérdései iránt elmélyülten érdeklődő művészeinek értelmezésében ragadható meg, ugyanakkor egyszerre a klasszikus dráma és játszási formához, illetve egy vágyott, kialakítani kívánt formaeszményhez viszonyított vonatkozásrendszerben érhető tetten.

Az írások így összességükben, kétségtelen információértékükön túl, A Holnap „rejtett dramaturgiáját”, dráma- és színházfelfogása hű kifejeződését jelentik. S talán meggyőzően igazolják azt is, hogy az epika és a líra megújításával egy időben e nemzedék tagjai, vonzódásaikat és törekvéseiket tekintve, potenciálisan legalábbis magukban hordozták egy magyar drámai és színházi forradalom megvalósítását. S ha mindennek kiteljesedése nem reményeiknek és szándékaiknak megfelelően alakult is, elképzeléseik és próbálkozásaik pontos számbavétele feltétlenül hozzátartozik a holnapos alkotók, illetve a századelő művészi arculatának árnyaltabb megrajzolásához.

* * *

„A dráma egypár ember, jobban mondva lélek dolgát tartja föl, és egy életet tömörít egy akcióba.”

(Juhász Gyula)

Jelképes értelmű a dátum: Nagyváradon 1900. október 15-én nyitja meg kapuit az újonnan felavatott Szigligeti Színház. ADY ENDRE, a Szabadság ekkori publicistája már egy nappal korábban lelkes, pátosszal teli írásban köszönti és történelmi eseményként jeleníti meg ezt a jeles ünnepet. Az eszmék és igazságok házának megnyitását üdvözli, amelytől az elmaradottság, a „pocsolya” megszüntetését reméli (*Szigligeti háza*²). Ugyanazzal a hevülettel és a színházzal szembeni komoly, szemléletet és ízlést egyaránt formáló elvárással fordul a színház felé, ahogy két évvel korábban debreceni színtudósítóként is tette. Ám ahogy ott is a kezdeti örömnünnepet követően a hétköznapiak során úgymond a divatos drámaíró urak által elkövetett „fércelményekkel”, „romantikus ostobaságokkal”, szellemtelen „fehér darabokkal” kellett találkoznia, Nagyváradon is gyorsan ki kell ábrándulnia. Az avatástól alig telik el egy esztendő, s az ifjú kritikus már gondolat- és ötletszegénységet, a fegyelmezetlenség orgiáit említi a népszerű, de tartalmatlan tucatbohózatok igénytelen előadásait végigülve.

Ady e pályakezdő időszakban a színháztól a magyar kultúra történetében korábban betöltött progresszív szerep folytatását várja. Fő feladatul az emberek mindennapjait átható valóságos gondokkal való szembesítést, az igazság kérlelhetetlen kimondását, az iránymutatást jelöli meg.

„Az igazság és az idő két fogalom abban a fogalomtárban, melyet az emberi gyarlóságnak meg kellett csinálnia – írja ekkor Dankó Pista népszínműve, *A halász szeretőjének* bemutatásakor. – Az idő megrovátkázni próbált változatlanság. Az igazság még ennyire sem pozitív valami. De ha már megcsináltuk ezt a fogalmat, ne dobjuk el használatlanul. Mondjuk ki, hogy az igazság, ha már valami, legyen őszinteség. Az őszinteség az igazság.”³

Ady debreceni és nagyváradai színi beszámolóí alapján a századelő színháza őszinteséget vagy igazságot csak elvétve kínált közönségének. S hogy ez mennyire nem elszigetelt, afféle vidéki jelenség, arról hamarosan személyesen is megbizonyosodhat. 1904-től, párizsi útjai során rendszeresen figyelemmel kísérheti a francia színházi élet eseményeit, s küldi is azokról tudósításait, elsősorban a Budapesti Napló olvasói számára. Ezzel egy időben, külföldön szerzett benyomásait azonnal szembesítheti is a hazai próbálkozásokkal. Szintén a lap megbízásának köszönhetően, 1905 januárjától két éven át jelen van és beszámol az ország két vezető színházának – a Nemzeti

és a Vígszínház – esedékes premierjeiről. Mindezek alapján kivételes tájékozottság birtokában adhat áttekintést a korszak színházi állapotáról, s ennek megfelelően kell szükségszerűen módosítania korábbi, egyre inkább illuzórikusnak bizonyuló eszményeit.

A párizsi és pesti bemutatók alkalmával is szinte kizárólag az egyébként rendkívül népszerű francia komédiák szerelmi kergetőzéseivel, illetve az eredeti magyar darabokban a színfalhasogató hazafiaskodással szembesül. Külföldön és itthon is a haszon és a siker kizárólagos szempontjának érvényesülését látja, a színház üzletiesedésének és revűsödésének egyértelmű jeleit tapasztalja. *A színház csődjének felismeréséig* jut el, s a jövőbeli Budapestet a színházaktól megszabaduló orfeumvárosként, *Európa Kairójaként* írja le. *A mai arénának* nevezett színházat úgy jellemzi, mint amelynél egy cirkuszban mutogatott krokodil gesztusa is szebb és őszintébb művészetet képvisel. Így ír erről elkeseredetten 1906 szeptemberében:

„Historia, múlt, jelen, jövő meghazugul, ha a színpadhoz ér. Elértéktelenedik az érték, mert így kívánja a közönség, a mai társadalom és ahogy dühösödik a társadalmi harc, úgy lesz veszettebb egyre a komédia. Végül, ha egy becsületes ideát akar kihámozni a jövőendő színházba tévedt homo sapiense – a menaszériába megy. Kezes tigriseket, szelid krokodilokat s okos fókákat nézni. Ezer Antoine, ezer Berlin s ezer Thália-társaság nem változtathat ezen. Minden nyilvános művészkedés, akármilyen nemesen és komolyan indul, behajtatódik a kutyakomédia vágányába.”⁴

Színház és mozi, előbbi számára eleve kilátástalannak ítélt vetélkedését ebben a helyzetben még üdvösnek is tartja, mert így talán az megszabadulhat a tömegízlés kiszolgálásának, a hazug eszközök alkalmazásának, a pénzuralmának kényszerű kötelezettségétől. Ady szerint az ún. komoly színpad számára ez az egyetlen maradék esély, irodalom és színház útjainak elválása szükségszerűség.

Ezen felismeréseket követően, cseppet sem csodálnivaló módon, fel is hagy a színikritikusi tevékenységgel. Magát több ízben a színházakat tudatosan kerülő és lenéző emberként aposztrofálja s 1906-tól kezdődően színházzal kapcsolatosan csak kivételes alkalmakkor szólal meg. Ilyen alkalom például az, amikor újabb párizsi útja során felfedezi *A Grand Guignol*, a csak egyfelvonásos darabokat előadó színház újszerűségét, az úgymond idejétmúlt naturalizmus helyett a belső valóság áttételes eszközökkel való megjelenítését. Vagy ilyen a hazai színpadokon némi reménnyel kecsegtető néhány írói bemutatkozás, mint amilyen Lengyel Menyhérté és Balázs Béláé a Nemzeti és Molnár Ferencé a Vígszínházban.

A színikritikus Ady útja tehát a tömegekről és tömegekhez szóló színház eszményétől a kevesek komoly színházáig, az igazság színházának naturalista követelményétől a belső valóság, a „finnyásabb művészet” színházáig, a katedra és iránymutatás küldetéstudatának meghirdetésétől a színházzal kapcsolatos kényszerű elhallgatásig vezet.

A másik „holnapos színikritikus”, DUTKA ÁKOS is a színjátszás megújulását csak kívülről tartja elképzelhetőnek.⁵ A kolozsvári magyar színtársulat vendégszereplésének alkalmát használja fel arra, hogy beharangozójában a korabeli színházi állapotokat jellemezze. Írása *A modern magyar színjátszás* címmel 1907 márciusában jelenik meg a Nagyvárad hasábjain.

Nem véletlen, hiszen egy esztendővel vagyunk az új szemléletű írónemzedék látványos színrelépése, a Váradon megszülető antológia napvilágra kerülése előtt, hogy Dutka egyenesen egy modern lelki forradalom megindulásáról számol be. Mint írja, „valami vajúdjó, ébredő zsigongás árad minden felé. Készülődés valami nemesebb, tartalmasabb kultúra felé”.⁶ S csak ezután, ennek fényében következhet a helyzetértékelés, aminek szomorú lényege az, hogy miközben művészetben, tudományban, irodalomban mindenfelé a modern európai szintű és ugyanakkor mégis magyar stílus megteremtéséért folyó küzdelmekről értesülhetni, addig a színjátszásban ebből semmi sem érzékelhető. Főként vidéken egyedül a pénz, a siker, a haszon szempontja érvényesül, ami tartalomban szellemtelen léhaságot, formáját tekintve hazug és régi játéktípust jelent.

„Külföldön már régen megteremtették a komoly, modern színjátszást, és minálunk még mindig szavaltak. Még a fővárosban sem tudott egyenes úton érvényesülni a modern, természetes játékmódor. Még ott is harmadrangú léhaságokkal kellett a Vígszínházba csalogatni a közönséget, hogy megtanulja élvezni a természetes beszédet, a póz nélküli mozgást, a szenvedélyek, érzelmek és helyzetek egyszerű és közvetlen ábrázolását.”⁷

Janovics Jenő színtársulatának vendégjátékát mindezek után úgy ajánlja a kritikus a váradi publikum figyelmébe, hogy ott az új, modern játéktípus megszületésének lehet szemtanúja. Lelkes sorai szerint ugyanis a kolozsvári színház az új eszméket és erkölcsöket legeredetibb módon képviselő írók – Ibsen, Wilde, Butti, Gorkij és Björnston – darabjait a legfrissebb európai színvonalon szövegezte meg.

Kérdés, persze, hogy az egészen máshoz szokott közönség miként fogadja ezeket a törekvéseket. Dutkának személyesen kell tapasztalnia, hogy amikor Ivánfi Jenő vendégjátéka során például megpróbálkozik *Oedipus király* alak-

jának a hagyományos felfogástól elütő megformálásával, a közönség értetlenül és kedvetlenül fogadja azt. Vagy amikor a színház a kritikus nem kis örömeire végre egyszer, hosszú hónapok munkájával, ambiciózus rendezéssel és kiállítással Ponchielli klasszikus nagyoperáját, a *Giocondát* tűzi műsorára, a nézőtér csaknem üresen tátong, az egyáltalán megjelenő bérletesek meguntan fészkelődnek székeiken.

„Ugyan miért nagyképűsködünk mi a színügyi bizottság ülésein, – fakad ki ekkor kiábrándultan –, mikor operákat követelünk és művészi nívóval gyötörjük a szíinigazgatót? ... Csak azért, hogy a szíinigazgató ráfizessen?”⁸

A közönség leginkább az olyan darabokat igényli, mint például Földes Imre színműve, *A kuruzsló*, amelyet a színház 1910 februárjában mutat be. A Földes-féle mentalitás és írásmód ostromozása egyébként is kedvelt veszőparipája a századelő fiatal kritikusi gárdájának. Egyikőjük sem mulasztja el az alkalmat, hogy a korszak eme jelképes alakjáról lesújtó véleményét közölje. Dutka Ákos is azonnal emlékezetbe idézi, hogy a ma oly divatos drámaíró pályája kezdetén miként igyekezett az akadémia nagyhatalmú urainak kedvébe járni, s nyert el négy alkalommal is, nem kis anyagi előnyt jelentő jutalmat. Mostanra viszont, úgy látszik, fontosabbá vált számára, hogy a közönségnek tett engedményekkel a felszínes és rögtöni siker aranyait söpörje be. A színház igazgatója ugyan elégedett lehet, hiszen a haszon számára sem marad el, a nézőtér meg láthatóan nagy buzgalommal és odaadással élvezi a produkciót. Csak a kritikusnak kell ismét elkeseredve megállapítania, hogy „oly kevesen vagyunk, akik a fejünket csóválva nézzük és sajnáljuk Földes Imre ügyességét”. Azt az ügyességet, mesterségbeli felkészültséget, amelyhez hasonlóval talán csak két magyar író rendelkezik az új nemzedék képviselői közül, Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért. Az irodalmi értékeség szempontjából azonban – s az értékszempont következetes érvényesítése általános jegye ezeknek az írásoknak –, a megítéléskor nagyon határozott különbséget kell tenni: „Földes Imre jobban tud színdarabot építeni, hatásokat kihozni, mint Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért, de az anyaga művészietlen s a talaja csupa ingovány.”⁹

Még 1908 márciusában az alig egy hónapja Nagyváradra érkezett újságíró, JUHÁSZ GYULA is ugyanezzel a szemlélettel és csaknem ugyanezekkel a szavakkal ítéli el Földes másik darabját, *A császár katonáit*. A bemutatót olyan jellemzőnek tartja, hogy három írásban is visszatér rá. Szintén felemlégeti a drámaíró korábbi Kóczán-díjait, s bevallja, hogy azokkal igencsak népszerűtlenné vált a semmiféle elismerésben nem részesülő irodalmi ifjúság sze-

mében. Ennek a véleménynek a megváltoztatására azonban Földes hirtelen pálfordulása sem kényszerít. A nagy hazafiaskodás és igazmondás nem rejtheti el, hogy ez a dráma is, bár továbbra is ügyesen megcsinált, alapvetően színszerűtlen, a mélyebb hatást nélkülözi.

„Lelki fejlődésről, igazi akcióról, írásművészetről, fantáziáról és leragadó érzésről szó sincsen: ilyesmit Földes Imrétől, legalább egyelőre, nem kívánhatunk.”¹⁰

Tagadhatatlanul van viszont hatás, a látszólag merész témaválasztás és a mesterien elhelyezett odamondogatások elérik céljukat. A közönség felszabadultan éljenez, a helyi kaszárnya parancsnoka meg napiparancsban tiltja meg, hogy katonái az előadáson megjelenjenek. Városszerte afféle váradi Hernani-csatáról beszélnek. Ez azonban Juhász szerint a dráma és a színház lényegének teljes félreértése. A téma egyrészt nem új, hiszen „egy csodálatosan szomorú, nagy magyar íróember”, Thúry Zoltán már jóval korábban feldolgozta azt, sőt a Szigligeti Színház is bemutatta még 1901 novemberében. A közönség és a honvédség reagálása pedig mélységes hozzánemértésről tanúskodik –

„De disztinolváljunk – hangzik a Dutkáéhoz hasonló figyelmeztetés. – A színháznak mégiscsak van jó adag köze az irodalomhoz, a művészethez. Ha egy új drámáról van szó, mégiscsak elsőrendű fontosságú, sőt bizonyára a legfőbb kérdés: jó-e az a dráma mint dráma, vagy sem?”¹¹

Meggyőződése szerint az Hernani esetében is Victor Hugo művészi újszerűsége, semmint politikai nézete váltott ki indulatokat. A drámaíró nagyon sok fontos közéleti problémáról elmondhatja a véleményét, azzal azonban legfeljebb az újságok vezércikkeiben érdemes foglalkozni, megijedni pedig végképp nem szabadna tőle. Félni, s itt újra e megnyilatkozások rendre visszatérő fordulata következik, félni az ún. veszedelmes, a tirádáktól és igazmondásoktól mentes, a pusztá művészetükkel támadó daraboktól kell. Az olyan jelenetekről, mind például Ibsen *Kísértetek*jében Oszvald hazatértekor a menedékház kigyulladására, ami Juhász számára egyetlen pillanatba sűrítése a mai és tegnapi oszlopok roskadozásának.

„Ezek a veszedelmes drámák, ezek a tendenciátlan, szűkszavú, intim tragédiák, mikor a költő az élet egy csöndes szobájában hirtelenül kiszakít egy ablakot, s azon át látjuk a szörnyű, a mélységes, a kérlelhetetlen, örök végtelenségét sor-sunknak, életünknek.”¹²

Ibsen máskor is az állandóan emlegetett példakép a színikritikus Juhász írásaiban. Ezért is üdvözli kitörő lelkesedéssel a váradi színházat akkor,

amikor elsőként vállalkozik a *Vadkacs*a bemutatására. Ibsenről mint a XIX. század vitathatatlanul legnagyobb drámaírójáról szól, kiegészítve egy héttel korábbi fejtegetéseit, amikor is az ibseni „intim és intellektuális” művészetet a jövő művészetének minősítette.

Az irodalmi értékességet kéri számon a kor neves színésznőjén, *Márkus Emmán* is, amikor az jutalomjátéku Sardou könnyed bohózatát, a *Boszorkányt* választja. Az oly népszerű francia darabgyárosról egyébként halálhíre kapcsán szintén átfogó jellemzést készít. Ebben az esetben is tárgyilagos megközelítést kér a most hirtelen elfordulni és becsmérelni igyekvő kortársaktól. Elismeri Sardou lankadatlan munkabírását, kiválóan megírt szerepeit, azt a képességét, hogy mindenkinek tudott adni valamit. Az egyetlen és legfőbb kifogás azonban nála is az, hogy „nem tekintette a színházat intim művészi dolgok bemutatóhelyének”, így a legkevesebbet az igazi művészetnek adhatta.

Ezek a nap mint nap szerzett tapasztalatok készítetik Juhász Gyulát is arra, hogy egy 1906-os, a Magyar Szemlében megjelent elemzését némiképp átdolgozva, *A dráma lelke (Egy kis dramaturgia)* címmel összefoglalást készít. Két elkeseredett, a színházból újra csak részletszépségek birtokában hazafelé ballagó ember párbeszédében kutassa a korabeli drámák és írók drámaiatlanságának okait. Ez az átfogó jellegű és egyben szárnyaló stílusú írás a dráma és a színház iránt elfogultan vonzódó kritikus felkészültségéről, elméleti vértettségéről tanúskodik. A sok-sok kudarc, a dráma lelketlenségének legfőbb okául azt jelöli meg, hogy mögüle rendre hiányzik a művészi, a teremtő lélek eredendő formája, lényege: a műfaj. Kétfajta szemléletmódot különböztet meg, az epikus és a drámai, s irodalmi és képzőművészeti példák sorakoztatásával mutatja be a kettő közötti, mind cselekményvezetésben, mind alakteremtésben megnyilvánuló alapvető különbséget. A mai drámákból legfőképpen ezt a műfaji biztonságot, ezt a megvalósítás során biztos kézzel alkalmazott különbségtételt hiányolja, ami azután szükségszerűen műfajtalanságot, esztétikai anarchiát eredményez.

„A dráma lelke, igaz, ez hiányzik a legtöbb drámánkból. Az a dionysosi feszültség, két lélek tömörített szenvedélye, ez nincs a legtöbbben. Hiába a szép versek és az érdekes mese, hiába az ún. társadalmi probléma (ámbar én csak egyéni problémákat ismertem eddig), hiányzik a drámai szikra, amelyből kipattanna a dráma lelke, szóval dráma lenne a lírizálásból és elbeszélésből.”¹³

A drámaforma jellemzését alig egy hónap múlva a dráma színrevitelének, a színjátékkal szemben támasztott követelményeknek hasonló alaposságú és értő számbavétele követi *Színházi dolgok* címmel. A kiindulópont ott is a

magyar és világszínház korabeli állapotának értékelése. A válságjegyekre utaláskor, a színháznak a mozival és a kabaréval szembeni háttérbe szorulásának említésekor kimondatlanul Adynak az ekkori párizsi tudósításaiban megfogalmazott ítéleteire támaszkodik. Egy színházi megújulás kibontakozásában reménykedik, amihez azonban az alapvető feltételek megteremtését elengedhetetlennek tartja. Mint írja, a színházban mindennek és mindenkinek, a díszlettől a jelmezig, az írótól a színészig egyetlen dologra kell összehangolt művészi munkával törekednie, hogy „egy színpadi alkotás egységes tónusát, hangulatát, egyszóval stílusát kihozza”.¹⁴

Korábbi fejtegetéseinek csak látszólag ellentmondva azt állítja, hogy ebben a tekintetben még az irodalmi szempontnak is alá kell rendelődnie az elsődleges színházi szempontnak, a színi hatás érvényesülésének, hiszen az igazi dráma már megszületésekor amúgyis eleve számol azzal. Összefoglalva tehát: „stilusos rendezés és kiállítás és a közönség érdeklődésének sok irányú foglalkoztatása, ez a két szempont az, amelyet a mai színháznak oromfalára kellene vésni, mint egy új művészi gnoti se autont”.¹⁵ Juhász e kettős követelményt – a műfaji lényegét magában hordó igazi drámát és az azt stílusosan és hatásosan közvetítő igazi előadást – kívánja meg a színháztól és érvényesíti kritikáiban.

Legszemléletesebb példája mindennek a Szigligeti Színház 1910. szeptemberi *Szentivánéji álom* bemutatójáról írott terjedelmes bírálata. Beszámolóját eleve két részletben, a Szabadság szeptember 25-i, illetve 27-i számában jelenteti meg. Az első rész címe: *A költemény*, a másodiké: *Az előadás*. Shakespeare drámaművészete a századelő fiatal kritikusai számára a mindenekfeletti eszményt jelenti, tehát ez esetben az irodalmi-drámai értékeséghez kétség sem férhet. Juhász lelkesült szavakkal méltatja is a dráma meseszerűségét, játékosságát és álomszerűségét, ami már csak az általa második teremtés műhelyének nevezett megfelelő rendezői munkára vár, hogy igazán művészetté váljék. A váradi színház azonban éppen itt mond csődöt, amikor ötletlenül, a verseket szétszabdalva, a modern színpad minden vívmányát nélkülözve, úgymond operettrendezéssel és operettstílussal viszi színre Shakespeare darabját. A közönség pedig legfeljebb Mendelssohn kísérezőzenéjét élvezheti, a színpadi stílustalanság megöli a drámát.

A dolgokban a kritikus számára semmi meglepő nincsen. A színház gárdája egyszerűen ezt a stílust tanulta és szokta meg, s a közönség is ezt várja tőle. Amikor Juhász egy évvel korábban *Az operett* címmel először ír ennek a jelenségnek az általánossá válásáról, már akkor színház és irodalom viszonyát amolyan kutya–macska viszonyként jellemzi. Azt kénytelen megállapítani, hogy a korabeli színház egyértelműen csak a szórakoztatással tö-

rődik. Elkésztető párizsi és berlini példákra hivatkozik, hogy bemutassa, az írók is és a nézők is mennyire igénytelenül közelítenek a színházhoz.

„Átlagos nívó: dráma és színész egyaránt erre törekszik manapság, mert különben vagy megbukik, vagy fölfelé züllik. De komoly dráma mostanában a tömegnek sem kell már, neki is unalmas már.”¹⁶

Juhász szerint a ma színháza – s erről kritikái egytől egyig pontos láttelepet adnak – átmenetiséget mutat. A közönség már nem fogadja el a francia iparosok gyermekteleg bohózatait, ugyanakkor úgymond nem elég érett még az ibseni és hauptmanni szemlélet befogadására. Ráadásul a dráma „éppen most keresi és nem találja a maga új formáját, új stílusát, azért, mert ez a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka”.¹⁷ S ez az átmenet kifejezetten kedvez, a századelő egymást érő bécsi és budapesti premierjei erre kellő bizonyosságot szolgáltatnak, az operett műfajának. Az operettnek, amelyben van látvány és muzsika, pergő cselekmény és érzelmesség, de amit szintén csak, Offenbach példáját követve, színvonalasan szabad művelni.¹⁸

BABITS MIHÁLY 1908 februárjában éppen a Nagyváradra kerülő Juhász Gyula ajánlására és helyén kezdi meg színikritikusi tevékenységét a Szeged és Vidéke című lapnál. A bemutatott darab és az előadás értékelésénél őt is az irodalmi értékeség és a közönségre való hatni tudás kettős követelménye vezérli.¹⁹ Kritikái csak előzményét jelentik későbbi, a dráma és színház helyzetét átfogóan elemző esszéinek. Írásaiban legkedvesebb drámaíró eszményeinek azon titkait kutatja, amelyekkel azok művészi eszközökkel nagy tömegekre voltak képesek hatni. Shakespeare-ben vagy az antik tragédia-szerzőkben a szó, a költői hatás művészeit csodálja. S ezért tartja a kor színházára nagyon jellemzőnek Reinhardt cirkuszban megrendezett, 1911-es *Oidipusz királyát*,²⁰ mert az egyszerűen és szinte kizárólag csak a hatásra törekszik, a verset, a görög tragédia költészetét reflektorokkal és fényhatásokkal helyettesíti.

Babits írásaiban a dráma és a színház történetét folyamatos hanyatlásként jellemzi, amelynek végpontját a mai kor drámájának és színházának szomorú és sanyarú állapota jelenti. A *színpad válsága* címmel írott későbbi tanulmányában pontokba szedve veszi számba a modern színház szükségszerű megrekedésének okait. Elsőként azt említi, hogy a kor színháza a shakespeare-i vagy szophoklészi dráma kollektív szellemét, tömeghatását olcsó mulattatással, virtuozitással, technikai bravúrok alkalmazásával vagy a pusztá logikum érvényesítésével kísérli meg pótolni. A második ok annak felis-

merése, hogy a naturalista szemléletről és ábrázolásmódról, melytől a századforduló idején oly sokan a dráma megújulását remélték, kiderült, valójában csak a regényben hozott eredményeket. S végül a harmadik, Babits szerint a legfontosabb ok, hogy a színházak egyedül a siker szempontját tekintik fontosnak, s egyszerűen lemondtak az irodalmi célok érvényesítéséről:

„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 (nyereget remélve) részt venni: prostitúció.”²¹

Babitsnál is irodalom és színház kényszerű elszakadásáról van szó. S amikor a kortársi drámaírók számára kínálkozó lehetőségeket kutatja, az ezzel a kialakult helyzettel való szembenézést és a folytatható magyar drámai hagyomány szinte teljes hiányát hangsúlyozza.

E kérdéskörrel kapcsolatos gondolatait, *Dráma* címmel, Balázs Béla *Misztériumok* című kötetének megjelenésekor, 1912-ben foglalja össze. A mai drámának az írók számára rendelkezésre álló két alapformáját különbözteti meg. Az egyik típus az, amely a színpadok műsorát uralja s amely már csak külső formájában emlékeztet a drámára, valódi lényegétől megfosztott. A másik pedig az, amelyik már nem is feltétlenül a színpad számára íródott, „a léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek...”, a dráma, pedig par excellence szemek számára termett műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül”.²²

Balázs drámáit is azért értékeli, mert azok a műfaj lényegét kifejező formának a megvalósításával kísérleteznek. Baláznál „már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja”.²³ Babits felfogásában is tehát a tízes évek fordulóján már egyértelműen úgy vetődik fel a kérdés, hogy a kor drámaírója vagy pusztán a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelynek szinte egyetlen, kizárólagos jellemzője a külső színpadiasság, vagy olyan dráma megírására törekszik, amely a klasszikus drámákéra emlékeztető igaz hatását főként éppen irodalmi formája által, belső lírai erejével kívánja elérni, s amelynek nem szükségszerű és elsődleges célja többé, hogy színházi előadás alapjául szolgáljon. Végső kiteljesedését nem a színházi bemutató jelenti.

Ennek értelmében jár el saját drámakísérleteivel is. A *Laodameiát* gondosan versei közé rejtve jelenteti meg. S amikor Osvát Ernő 1922-ben mégis színre

akarja azt vinni, az utolsó pillanatban visszavonja beleegyezését. Mint későbbi nyilatkozatából kiderül azért, mert az „igazán nem volt előadásra szánva... Ha valaha drámát írok, az elsősorban könyvdráma lesz”.²⁴

Egy-két amatőr színjászó, illetve oratórikus feldolgozást kivéve,²⁵ nem véletlenül, a darab ősbemutatójára több mint hetven esztendő, a költő születésének centenáriumiáig kell várni.

A Várszínház Ruszt József rendezte előadása kapcsán, a bemutató megkérdettségének okait elemezve Koltai Tamás joggal teszi fel a kérdést: „Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalonnaturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórussal, görögös tragikai pátosszal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.”²⁶

A *második ének*, a mesedráma utóélete sem sokban különbözik ettől. Babits azt *Hadjárat a Semmibe* című filozofikus költeményével együtt tervezi megjelentetni, de végül úgy dönt, hogy csak a harmadik rész, *A vihar* megjelenéséhez járul hozzá – ez esetben feltehetőleg a műnek túlzottan személyes vonatkozásai miatt²⁷ –, a Nyugat 1911. októberi számában.

Babits drámai próbálkozásainak utóélete, színpadra kerülésük elhúzódnása mintha elméleti következtetések pontosságát kívánnák igazolni. Tény, hogy az európai és a magyar dráma és színház történetét és helyzetét kiválóan ismerő és elemző Babits drámaírói pályája sokkal kevésbé bontakozott ki, mint azt elméleti és gyakorlati vonzalmai tükrözik.

A holnapos nemzedék tagjai közül BALÁZS BÉLA az, aki pályája kezdetétől művészi tevékenységének legfontosabb területül a modern dráma megteremtését jelöli ki. Naplófeljegyzéseinek tanúsága szerint egyenesen küldetésének érzi az új drámai forma hazai viszonyok között történő kialakítását. Már 1904-ben arról számol be, hogy a francia, angolszász, német vagy olasz színművészet csak nemzeti talajból születhetett meg, míg Magyarországon még azt a magyar Messiást sem várják, aki legalább ennek hiányára figyelmeztetne. („Az a Messiás, aki az igazi magyar stílus drámát megteremtené, és azzal erőszakkal is megteremtené a magyar színészet.”²⁸)

Ebben a helyzetben és felfogásban írja folyamatosan drámaírói elhivatottságának híradásait – „hiszen hiába, az minden és az én elemem”.²⁹ Fél évvel később, a kollégiumi társsal, Kodály Zoltánnal is közös, nagy feladatukról, a magyar művészetről és drámáról álmodoznak. Hogy végül 1916 nagyszombatján, a Lukács Györggyel folytatott elméleti viták tapasztalatainak összegzéseként már az alábbiakról számolhasson be:

„A minap megint beszélünk Gyurival a kétféle drámastílusról (a kétféle stílus egyáltalában?). A lineáris – a festői. A shakespeare-i – az alfieris. A szituációra és a karakterre centralizált. Gyuri azt mondja, hogy ez a föltétlen vagy vagy, én azt mondom, hogy az én misszióm a szintézist, a harmadik lehetőséget megtalálni.”³⁰

S hogy mindehhez négy esztendővel később, a sok hazai kudarcot követő első külföldi premier alkalmával, a *Halálos fiatalság* ugyancsak elkeserítően felemás fogadtatása láttán, hasonló magabiztossággal mégis hozzátegye:

„Ma mindenki azt mondja, hogy verseim is, regényeim is különbek darabjaimnál, és nem vagyok igazán drámaíró. De én tudom, hogy ez az én igazi mesterségem. [...] En tudom, hogy senki dialógusban úgy elevenné nem lehel egy figurát, mint amilyen elevenen él az Ágnes is, én tudom, hogy minden nagy hibája mellett színpadi lendülete senkinek máma nincsen úgy, mint nekem, tudom, hogy azokat az új dolgokat, amikhez csak finom lírikusok, ha mernek hasonlatok lábujjhegyén közeledni, dübörgő színpad-szimbólumaival én fogom tornyokká építeni.”³¹

Ezzel az elszántsággal és tudatossággal alakítja ki az új dráma formájával kapcsolatos elvi-elméleti nézeteit is. 1904-ben például fontosnak tartja a különbségtételt aközött, hogy az író gondolatához keresi meséjét, vagy hogy fordítva, szép meséjének minden részletében fejeződik ki a gondolat. Egyébként is a pusztá gondolatot önmagában, művészi szempontból nem tekinti meghatározónak, csak ha úgymond emberize van.

„De az igazi mély költészetű stilizációk, mítoszok, mondák, mesék valami mélyebb, rejtettebb valóságot fejeznek ki”³² – szögezi le kortársaihoz hasonlóan egyik 1905-ös feljegyzésében. Egyenesen kétfajta művészeti eljárást, szimbólumteremtést különböztet meg. A „szimbólum ante rem” a dekoratív művészet sajátja, amely mindvégig megmarad az általánosítás szintjén, jelképes volta az egyént nem hatja át. S erre Wilde nevét említi példaként. Míg az igazán nagy művészekre, Shakespeare-re, Goethére vagy Hebbelre a „szimbólum poste rem” jellemző. Utóbbiak az alakon át jutnak el az általánosításig.

A modern dráma középpontjában is a drámai embernek kell állnia. Ahogy ezt egy szintén Kodály Zoltánnal, drámaelméleti kérdésekről folytatott vitája során indulatosan megfogalmazza: „Egyetlenegy – hallod? –, egyetlenegy ember a pusztában elhagyatva élő, elegendő és bőséges tárgy és anyag az igazi drámának.”³³ Le kell számolni a mindenáron való változatosságra, eseményteliségre törekvésről, mert annak legfeljebb a drámai alakok eszeveszett kergetőzése lesz az eredménye. Ehelyett – s erre a felismerésre és saját hasz-

nálatra alkotott műfaji meghatározásra első drámája, a *Doktor Szélpál Margit* írása közben jut – ún. emberdrámákra, természetdrámákra van szükség.

A drámának ugyanakkor összességében az ókori tragédiák hatását kell elérnie. Az alakoknak úgy kell hatniuk, hogy cselekedeteikben egy „láthatatlan istenség” kezének érvényesülését érezzük. A tragédiának olyan gyökerekkel kell rendelkeznie, mint a szépen kifejlődő virágnak, amelyik végül szétfeszíti saját cserépjét, s a földre hullva elszárad. A drámatörténet és saját, drámával kapcsolatos gondolkodásának változása azt mutatja, hogy a tragédia útja újra a sorstragédia vagy fátumtragédia felé mutat. A cél, hogy mai körülmények közepette a drámaformából ismét valami „heroikus zenét” lehessen előcsalogatni, „a mi nyavajás világunkból a grandiozitást kiszedni”.³⁴

S ehhez kellenek az egyéni megközelítések. Balázs szerint például Hebbel és a saját munkamódszere közötti alapvető különbség az, hogy míg elődjénél ama, dráma mögött meghúzódó istenség, fátum egy-egy kezében tartja és igazgatja az alakokat, addig nála mindkét kezével egyetlen személyt ragad meg és szakít széjjel.

Balázs az 1904/1905-ös időszakot Naplójának *Évzáró mérlegében* a tanulás korszakának nevezi. Ekkori észrevételeiből egy markáns drámaeszmény körvonalai bontakoznak ki. Egy modern tragédiaforma kialakításának vágya, amely a korabeli naturalizmus tendenciózusságát s túlzott valóságközeliséget meghaladja, ugyanakkor a klasszikus tragédiák sorsszerű hatását ember- és természetközponitú dramaturgiával képes megidézni.

„Micsoda más lenne az! Szín, szín és szabadság! Ha majd az igazságon kívül nem fog még ez a szegény nyomorék mai valóság is kötni. Hiszen ez nyomja el az igazságot!”³⁵

Ezt követő feljegyzései, ennek megfelelően, egyre általánosabb érvényűek, egy modern művészet- és drámaeszmény elméleti megalapozását célozzák. A korabeli íróársokról, közvetlen íróelődökről vagy aktuális bemutatókról szóló beszámolóit pedig egy korszerű, egyéni drámaforma konkrét technikai, dramaturgiai kérdéseinek megválaszolására tesznek kísérletet.

1906-ban dráma és regény műnemi jellemzőinek elkülönítésére vállalkozik. Szemléletesen írja le a Juhász Gyuláéval rokon felfogását a regény extenzív és a dráma intenzív jellegéről. De ugyanekkor Ibsen drámáiban kiemeli, hogy azok a gondolatot és a látványt mozgásként tudják megjeleníteni. A *Trisztán és Izolda*, illetve a *Pélleas és Melisande* bemutatója kapcsán pedig azt értékeli, ahogy a szerző a láthatatlant láthatóvá, csodaszerűvé képes tenni, ahogy a történet a csoda megteremtője lesz és nem helyettesítője, s aminek

segítségével megvalósulhat a dráma egyik legfontosabb sajátossága: a „drámai ritmus”.

Néhány hónappal később örömmel számol be arról, hogy Hauptmann-nal sikerült levélkapcsolatba lépnie, a másik, rokonának érzett drámaíró, Maeterlinck művészetének lényegét pedig misztikusságában jelöli meg, amit azzal ér el, hogy csak körvonalakat rajzol, s így a lélek rezdülései hozzák létre a jeleneteket és adják ki végül is a nagy dráma egészét.

Ebben az évben, 1907-ben készül el a nemzedék egyik legátfogóbb elméleti munkájával, a *Halálesztétikával*. Egyéves berlini ösztöndíja során szoros kapcsolatba kerül a kor neves filozófusával, Georg Simmellel, akinek biztatására lát neki elvi nézetei összegezésének és akinek művét „lelkes megemlékezéssel” ajánlja is. Mottóul Hérakleitosz töredékének egyéni, költői leleményű fordítását választja és mint felfogását hűen kifejező gondolatot, eszmefuttatásai során rendre idézi is: „halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak”.³⁶ Nem véletlen, hogy Juhász Gyula, közvetlenül Nagyváradra kerülése előtt, még a Szeged és Vidéke munkatársaként elsők között köszönti és elemzi nagy beleéléssel a saját és kortársai nézeteit oly pontosan tükröző és összefoglaló esztétikai művet:

„A Halálesztétika vezérmotívuma az a gondolat, hogy az élet formáját a halál adja meg, mulandóságunk érzése megsejtése az örökkévalóságnak, a halál a művészet éltető mûzsája, és az igazi művészet a vallásos érzések egy fajtát kelti föl bennünk, az élet csodálatos lényegének éreztetésével.”³⁷

Maga Balázs is, több árulkodó részlet tanúskodik erről, ekkori művészi törekvéseinek igazolásaként is vállalkozik átfogó esztétika kidolgozására. Ezt bizonyítja például a témánk szempontjából legfontosabb, a tragédia mibenlétét taglaló fejezet gondolatmenete is. A tragédiát úgy határozza meg, mint amelyben „az élet formája a halál és az ellentmondás kontúrájában lesz teljes egyszerre. Ezért transzcendensen legjelentősebb műfaj a tragédia, legintenzívebben jelenti az egészet, koronája a művészetnek”.³⁸ S amikor fejtegetései indokolásául a modern korból csak elvéve tud példákat említeni, az ellentétet a német romantikára utalva hárítja el mondván, a romantikusok igazi nagy tragédia híján is képesek voltak a „tragikum legmélyebb értelmezését” megadni.

„És ha egy megírt tragédiára se illenék rá, amit mondok, csak egy *művészeti ideál volna*? Ha művészetről általában mint életprocesszusról beszélek, beszélmem kellene erről is. De többet mondok: csak abban mutathatnám meg tisztán a művészet alapösztönét, hogy mit akar, mert azt kérdezem: *miért ideál?*”

Goethére, Hegelre, Schopenhauerre és Hebbelre hivatkozva az ideált úgy jellemzi, mint ami az én öntudatra ébredését a személyiség kettészakadásának, az „ősmindegygyel” és egyben önmagával való szembefordulásának tekint. Az alakok cselekedetei önmagukból és a kényszerűségből, a sors érvényesüléséből egyaránt fakadnak. A tragédiaeszmény megvalósítása pedig azért marad el, mert ennek a szembenállásnak „szent misztériumát” az ideál kidolgozói nem tudták feloldani. Vagyis, a gondolatmenet egyértelműen sugallja, olyan feladatot hagyományoztak az utódokra, amelynek megfelelni a mai kor drámaíróinak nehéz művészi kötelessége.

A tízes évek elején, miközben sorban születnek ennek az eszménynek és kötelezettségnek eleget tenni próbáló drámakísérletei, Balázs drámával és színházzal kapcsolatos írásaiban továbbra is egymást váltják és egészítik ki a konkrét, napi gyakorlatot segítő felismerések és az elvont, művészetbölcseleti fejtegetések. Sőt ekkortól már egyre gyakoribbak a különböző külföldi utazások, illetve a saját drámaírói gyakorlata során szerzett tapasztalatokról szóló beszámolók is.

1911-ben például berni tartózkodásakor a drámáról mint mesecsoda megteremtéséről álmodozik, amelyben úgymond nem gépek vagy reinhardti rendezés dolgozik, hanem a különböző mesemotívumokból „az életem keresztülfut tündérország. Erre vágyom, ilyet csinálni”.³⁹ Két hónappal később Firenzében, Lukács Györggyel vitázva már egy tragikus világcsillag-víziót rajzol fel a tragédia világképét jellemezve. A tragédia lényegét nem valamilyen konfliktus kieszelésében látja, hanem az érzések következetes végigvitelében, az emberi lélekállapot maradéktalan kimerítésében, ami szükségszerűen tragédiához vezet. Párizsban pedig már *Misztérium*-kötete összeállítását követően, azt veti Hatvany Lajos szemére, hogy az *A kékszakállú herceg várát* a szokványos drámák szemszögéből közelíti meg, s nem veszi észre abban a „balladavíziót”. De két Racine-darab megtekintése is arról győzi meg, hogy számára a klasszicista tragédia formája és kötöttségei idegenek, mert azok alapvetően ellentétesek drámáról vallott elképzeléseivel:

„A balladai ritmus. Most még nem tudom másképp megnevezni, mely még szigorúbb és sűrűbb formákat enged meg, mint ahogy a refrénes ballada komprimáltabb és lezártabb forma egy retorikusan patetikus elbeszélő költeménynél.”⁴⁰

Az előadásokon ugyanakkor csodálattal fedezi fel, hogyan lehet a néma statisztériának fontos dramaturgiai funkciót adni, illetve hogy az időegység hamis követelménye mennyire akadályozója lehet a dráma távlatosságának, etikai és metafizikai jelentőségének. S itt már Ibsen drámáit is olyan kísér-

letekként említi, mint amelyek kétségtelen etikai súlyuk mellett a kellő érzékiséget nélkülözik. Egy XIV. századi kínai színdarab megtekintése pedig azt bizonyítja számára, hogy jó drámához nem feltétlenül mélység vagy koncepció kell. Kevés eszköz alkalmazása sokkal intenzívebb és érzékibb hatást képes elérni, az összetartó erőnek kívül, a fatalizmus, a végzet érvényesülésében kell meglennie.

Néhány hónap múlva, már 1912-ben a Deutsches Theater Kleist-bemutatójáról tudósítva is, a modern színház számára használhatatlan, elavult jegyek számbavétele után elragadtatottan kiált fel annak láttán, hogy a líra önmagában is mennyire át tudja melegíteni a színpadot. Lukácsnak az új darabot, a *Halálos fiatalságot* érintő megjegyzései viszont újra a kétségeket erősítik fel benne. Mint írja, „részben *elvi* bajok vannak. Úgy látszik, *lehetetlen*, amit akartam”.⁴¹ A barát ugyanis a jelenetezésben némi lazítást javasol, mert a sűrű konstruáltság és az életszerű emberábrázolás együttesen, véleménye szerint, szétfeszíti a dráma kereteit. A gyakorlati eredmények még mindig nem tudják maradéktalanul megvalósítani az egyre határozottabb formát öltő eszményt.

Balázs ekkori gondolatait ismét egy átfogó, a dráma, illetve a művészet szerepét és lényegét tisztázni kívánó, ugyanakkor általános világmagyarázat szándékával is készülő elméleti munkában összegzi. 1913-ban jelenteti meg különös, *Dialógus a dialógusról* című művét. A többnyire egy férfi és egy nő között lezajló párbeszédnek a dialógus természetének ismét csak misztériumát kívánják feltárni. Ennek értelmében – s itt a korábbi felismerések, sőt a sajátos balázi fogalmak is sorra előkerülnek – a dialógus nem más, mint egy misztikus világprocesszus. Fő funkciója, hogy a lelkek között az ősmindegybe merüléssel hidat teremtsen, egyúttal azonban kifejeződése is legyen a lélek és lélek közötti távolságnak, az ember feloldhatatlan különvalóságának, örök magányának.

Ez a kettősség a magyarázata annak, hogy az igazi egymásra találás, a legszentebb, az egyének közötti titkos közösség valójában a hallgatás pillanata, a beszélve hallgatás misztériuma. A dialógus tehát ebben a megközelítésben egyszerre a millió lélekkel való eggyéolvadás objektívalódása és ugyanakkor a másik ember vagy akár egy fetiszizált tárgy, dolog segítségével saját magányunkhoz való eljutás. A dialógus résztvevőit a felszíni, akár jól hangzó bölcsélet ellenére is mélyebb kapcsolat fűzi egybe. Két embert egy egész életre meghatározó feszes viszony, a lélek közös eredője, gyökerezettsége, a „láthatatlan lélek” kapcsolja össze.

Ennek a bonyolult, több rétegű viszonyoknak az egyedül méltó és megfelelő átélése, illetve kifejezése csak művészi lehet, s ilyen, Balázs által metafizi-

kainak minősített szempontból a művészi és a művészi átéltséggel megvalósított valóságos életprocesszus tulajdonképpen azonosnak tekinthető. Vagyis, hangzik a kategorikus meghatározás: „a költészet az alapvető életfunkciója minden embernek és a világ panpoésia”.⁴² A világ lényege, szubsztanciája a művészet, a poézis.

Ám, mivel az élet zavaros, kaotikus, naturalisztikus leképezése egyszerűen értelmetlen. Egyedül stilizált visszaadása a lehetséges és értelmes művészi és emberi feladat.

„A mi költeményünk a világ is, de százarcú, zavaros és fárasztó költemény. A művészetben a legkisebb energia elve szerint újra konstruáljuk, hogy egyszerűbb, világosabb, érthetőbb – és élhetőbb legyen. Ez az összemarkolás és egyszerűsítés: ez a stílus.”

A két főszereplő művet lezáró, végső párbeszéde pedig egyértelművé teszi az alkotói szándékot: itt egy század eleji művész értelmiségi, tudós igénnyel megírt – a kortársak nézeteivel sok rokonságot mutató –, eredendően művészetközpontú hiten alapuló, szubjektív világmagyarázatát, magánesztétikáját olvashatjuk.

Márta: ...Azért mégis nagyon örülök neki, hogy nem vagy tudós, hanem csak költő.

Mihály (mosolyogva): Miért?

Márta: Mert mindez mégis olyan játszva mondódott, és ha tudós volnál, azt hiszem, mindenki számárságnak tartaná. Mivel azonban költő mondta, lehet, hogy majd a tudósok is komolyan veszik.⁴⁴

Ezzel a bevallottan az új művészi ábrázolásmód, az új drámaforma kialakítását célzó szellemi felfedező út a végéhez közeledik. A művész számára minden lényeges elvi kérdést tisztázott. Nézeteit még egyszer, 1917 márciusában, nyilvánosság előtt is előadja, amikor eleget tesz a Szellemi Tudományok Szabadiskolája felkérésének s többek között Fogarasi Béla, Fülep Lajos, Hauser Arnold, Lukács György és Mannheim Károly társaságában, *Dramaturgia* címen előadásokat tart. (Ezek szövegét 1918-ban meg is jelenteti, sőt Bécsben, 1922-ben *A színjáték elmélete* címmel, kibővített formában, könyvalakban is kiadja.)

Innentől kezdve most már az eszménynek a modern tragédiaformára vonatkozó konkretizálása, saját műveiben történő megvalósítása kerül előtérbe. A személyes feljegyzésekben háttérbe szorulnak az elvi-elméleti jellegű megállapítások, ugyanakkor megszaporodnak a drámák új változatairól, s még

inkább az azok bemutatásának és fogadtatásának hanyattatásairól szóló beszámolók.

1916-ban például a *Halálos fiatalság* új változatát olvassa fel baráti körben, hogy az esetleges kifogásokat mérlegelve a darabon még egy utolsó simítást végezzen. A kritikai észrevételeket azonban – s jellemző módon ekkor már Lukácsnak az alakok túlfűtöttségére vonatkozó megjegyzését is – egy más-fajta művészetszemlélet nevében elutasítja:

„De az elevenség nem hiba benne, hanem karakterisztikonja egy más művészetnek, mint amit talán ők elvárnak tőlem. Én is tudok Szent Szűz vérét írni. De itt mást *akartam*. Ez nem rossz Szophoklész-darab, hanem egy jó Balázs-dráma.”⁴⁵

S noha azért az általa is elengedhetetlennek tartott változtatásokat elvégzi, három hónappal ezután a műről már ismét úgy szól, mint ami „most már jó is. Talán tökéletes”.⁴⁶ Inkább amiatt elégedetlenkedik, hogy a dráma négy esztendeig asztalfiókjában hevert, s önmagát azért korholja, amiért nem követett el mindent annak érdekében, hogy közönség elé juttassa.

Ekkor készül el legelső, az 1904 óta ki tudja hány átíráson átment dráma, a *Doktor Szélpál Margit* végső variánsa is. (A korábbi, akárcsak az 1909-es bemutató alkalmával használt és eme végleges szövegváltozat összehasonlító elemzése önmagában is hű tükörképe a balázi drámaformában bekövetkező módosulásnak.)

Mindenesetre ezek a jelek mind a szerző drámafelfogásának rögzüléséről tanúskodnak. S amikor 1916 nagyszombatján, a Lukács Györggyel folytatott, korábban már idézett eszmecsere lezajlik, a mesternek tekintett társnak is ellentmondva, magát már a klasszikus drámatörténeti utak szintézisteremtőjének nevezi, majd immáron az általa képviselt szintézisdráma, a modern tragédia jellemzőit magabiztosan, pontokba foglalva közölheti is.

Érdemes Balázsnek ezt a május 21-i naplófeljegyzését hosszabban is idézni, mert az első pályaszakaszának személyes hangvételű, ám pontos összegezését jelenti. Az új drámaforma általa legfontosabbnak tartott öt sajátosságának tételes felsorolása mellett világosan mutatja annak tudatosulását is, hogy Balázs felfogása szerint művészi pályájának alakulása a drámaírói küldetéses szerepvállalástól a kényszerű magáramaradásig vezetett:

„...Mert a drámánál kezdettől fogva tudtam, hogy miért jöttem. Ott szinte kezembe nyomták, szájamba rágták a feladatot. El sem kerülhettem. Közvetlen kötelesség volt, mely előbbem érett. Nem megoldani kellett, már csak megvalósítani.

1. Ez az volt, hogy a két nagy típust, mely szétfejlődött, a shakespeare-it és a szophoklészi stílust összekényszerítsem. A szigorúan konstruált kompozícióban mégis eleven alakokat rajzoljak. Azáltal, hogy maga a karakter lesz a probléma, melyre a kompozíció bázisozva van.

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

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

4. Ebből újféle időegység következik.

5. A karakter, mint életút, melyet mindenkor halálos végig lehet (és kell) járni. »A tragikum abszolút geometriája.« Erre a feladat-komplexumra, mely egy stílust jelent, rászülettem. Azonkívül kötelezett nagy egyedülletem. A Hebbel–Ibsen óta megszakadt nagy tradíció fenntartása. Strindberg és Hauptmann is kisiskolások, Paul Ernst tehetségtelen.”⁴⁷

Az egyedüllet büszke vállalása azonban folyamatosan kiegészül a kirekesztettség érzésének tapasztalásával. Az ok pedig a nézeteivel szembeni állandó elutasításokon túl elsősorban darabjai sorsának alakulása. Már első drámájának Nemzeti Színházhoz történő benyújtásakor Alexander Bernát kifogásaival találja szembe magát, aki a mű befejezésének, az öngyilkosság megváltoztatására igyekszik, a nézők igényére hivatkozva, rábírní. Balázs ezt még ugyan öntudatosan elutasítja, ám misztériumai színrevitelekor a saját bőrén kell tapasztalnia drámái bemutatásának és fogadtatásának nehézségeit.

Már a bemutatóra is csak úgy kerülhet sor, hogy az anyagi fedezetet teljes egészében magára vállalja. Emellett a színészek szerződésétől, a díszletek és jelmezek beszerzésén – sok esetben készítésén – át a legapróbb adminisztrációig mindenről neki kell gondoskodnia. Naplójában oldalakon keresztül sorolja a rá háruló megalázó feladatokat, hogy végül a premierről szerzett tapasztalatait úgy foglalja össze, mint „a teljes reménytelensége az én drámái művészetemnek evvel a közönséggel szemben, még a legjavát véve is”.⁴⁸ De mentséggként itt is azonnal hozzát teszi, hogy a kísérletnek kétségtelen pozitívuma, hogy megvolt, hogy a neve egy előadásra megtöltötte a színházat, hogy bizonyította a színpadmesterséghez való érzékét. „No és még azt, hogy a misztériumok kitűnőek, és nagyszerűen lehetne előadni őket.”⁴⁹

Az *utolsó nap* ugyancsak ez évi, 1913-as bemutatása kapcsán már ennyi, önmagát nyugtató jelről sem számolhat be. A darab hiányosságait kell ész-

revennie, szörnyű előadásról, rendezésről és a közönség teljes érdektelenségéről szól. A kritikák túlzott homályosságot és teoretikusságot emlegetnek, alakjai élettelenységét hányják a szemére. Vagyis olyan dolgokat, amelyekben eddig kortársaival szemben fölényét érezte. Hiába fogadja némi elégtétellel a hírt, hogy a harmadik előadáson néhány korábbi tanítványa zajos tüntetést szervezett a darab mellett, összességében meg kell állapítania: „Nincs publikumom, és nincs akinek értésére Gyurin kívül igazán számíthatnék.”⁵⁰

Ezek után a *Halálos fiatalság*ot már maga veszi vissza a színháztól, mielőtt a drámabíró bizottság, ahogy azt jólétesültek sietnek tudomására hozni, egyhangúlag elutasítaná. De a barátok is szinte egybehangzóan a darab és a főalak idegenségét bizonygatják, s ennek vége ismét csak az elkeseredett kifakadás: „Ez el van végezve. Nincs egerút. Nem lehet levegőre jutni. Meg kell fulladni... Minden átjáró el van zárva.”⁵¹ Már csak a titkos remény marad, hogy azért van egy generáció, amely ha ezeket a gátakat sikerülne áttörni, értően és örömmel fogadná őt és darabjait.

A balett és az opera premierjét, ha lehet, még ennél is keserűbben éli meg. *A fából faragott királyfi* 1917-es bemutatóján ugyan tomboló a siker, a másnapi lapok azonban azt kizárólag a zene érdemének tulajdonítják. Balázs szomorúan kénytelen ismét a maga számára lejegyezni azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a darab negyven próbája során a mindenfajta újra érzéketlen társulattal végzett azért, „mert Bartókot kellett keresztültörni a magyar indolencia frontján”.⁵² Erre a kritikák vagy meg sem említik a nevét, vagy csak akkor, ha a hibákra akarják felhívni a figyelmet, vagy egyszerűen azzal vádolják, hogy Bartók révén kívánt valamelyes sikerhez jutni.

A *kékszakállú herceg várának* egy évvel későbbi bemutatójakor ugyanez ismétlődik meg. Itt már nem is annyira a kritikákat fájlalja, hanem azt, hogy Bartók sem áll ki mellette, nem hangsúlyozza társszerzőségét, eszmei-művészi szövetségüket. Sértődöttsége végül is odáig fajul, hogy a darab felújításakor lemond nevének a színlapon való szerepeltetéséről, s jogdíját tüntetőleg Bartókra ruházza át.

A balett szerződésének aláírásakor még a bukásra is fel volt készülve. Úgy érezte, helyzetében még a bukás is hasznos lehet, mert az is manifesztáció. („Ez háború, és minden visszavert ostrom tör valamit a régin.”⁵³) Az előadást követően már arról panaszkodik, hogy akaratán kívül, a szüntelen támadásokkal belekényszerítik „a dacoló harcos attitűdjébe”, kiforgatják önnön mivoltából. Most viszont már úgy érzi, mindenki ellene fordult, az íróársak, a Nyugat és köre csakúgy, mint a barátok, a hajdani küzdő-

társak, Bartók és Kodály is. Már csak egyetlen lehetőséget lát, amit 1918 februárjában így fogalmaz meg:

„Egyre élesebben és tisztábban alakul ki bennem a biztonság, hogy külföldre kell mennem. Ebben az országban nem maradhatok. Nem vagyok egy országhoz és nemzethez tartozó sem. Európai vagyok. És itt hamis beállításban élnék és dolgoznék, még akkor is, ha sikerem volna. (Akkor leginkább.) Azonkívül teljesen lehetetlenné lett a helyzetem. Kiüldöznek az országból. De kezdem érezni, hogy sorsomat teljesítik, és az én utamra löknek, az én sorsom szolgálai akkor is, mikor bántanak. Ez az én misszióm.”⁵⁴

S amikor hosszas huzavona után, 1920 márciusában sor kerül első külföldi premierjére, a *Halálos fiatalság* bécsi előadására, még a maradék titkos remény is szertefoszlik. Az agyonhúzott, átalakított, hatásos jelenetekkel és eszközökkel felhígított darabnak a közönség körében kétségtelenül sikere van. Ez azonban nem a Balázs által mindig is óhajtott tartalmas siker. Ráadásul azt kell tapasztalnia, hogy a korábban mentsvárként emlegetett ifjú irodalmár generáció csalódással fogadja fellépését. Ezzel a szembesüléssel az egyetlen, a végső lehetőség is megszűnik. Hiába próbál hirtelenjében újabb drámaterveket fogalmazni, valójában a darab bemutatójával kapcsolatosan néhány hónapja hangoztatott kétségei igazolódnak be: „Ez lett volna az én egerutam. Az egyetlen lélegző részem volt ez a lehetőség. Vége! Mi van még! Semmi.”⁵⁵

Az elkövetkező évtizedekben drámát már csak elvétve ír. „Misszióját” ezután jobbára valóban külföldön teljesíti. Drámával és színházzal kapcsolatos kérdésekben a legritkább esetekben nyilatkozik meg. A Holnap nemzedékének a modern dráma formaproblémájával a legtudatosabban, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból a legelmélyültebben szembenéző tagjának sorsa végül kortársaihoz hasonlóan alakul. Nevét ma már a modern filmművészet első és legtekintélyesebb szakembereként, esetleg költőként, de véletlenül sem a modern magyar dráma alapkérdéseivel viaskodó gondolkodóként vagy bátran kísérletező drámaíróként emlegetik, ha egyáltalán megemlítik.

* * *

„És a dráma lelke és lényege, hogy nincs benne levegő-távlat, hogy nincs benne felejtés és heggedés, és hogy eredeti, egész nagyságukban állnak egymás mellé, magukat ösmerve a dolgok.”

(Balázs Béla)

A század első két évtizedében alkatban és ízlésben meglehetősen különböző egyéniségek, sok esetben egymástól is függetlenül, drámával és színházzal kapcsolatos állásfoglalásaikban és drámai próbálkozásaikban nagyon is hasonló eszményeket vallanak: a korabeli avult drámai és színházi sablonokat könyörtelenül elvetik, és egy korszerűbb, európai érvényességű drámaforma és színjátszás megteremtésén fáradoznak.

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

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

Az elemző jellegű írások tanúsága szerint a kettős szempont érvényesítésének eredménye az, hogy a korabeli dráma és színház jelenlegi állapotában

egyre kevésbé látja el feladatát. Mind a dráma, mind a színjátszás formanyelve átmenetiséget mutat. Minden a közepszerűségnek, színpad és közönség tartalmatlan összekacsintásának, az ún. brettlikultúra, orfeumszínjátszás terjedésének kedvez. Az érték elértéktelenedésének, a színház folytonos hanyatlásának utolsó fázisához érkeztünk. A színház jövője szükségszerűen az üzletszerű látványosság, az irodalmi értékszempontra teljes feladásának irányába mutat. Ebben a közegben a legnemesebb törekvések is hamissá válnak. A színpad válságát a színház csődje követi, színház és irodalom útjai elválnak, író és irodalom kiszorul a színházból.

S az írások végső, legfájdalmasabb általánosítható sajátossága a mindezekből fakadó személyes, elvi és gyakorlati következtetések megfogalmazása, illetve levonása. Előbb a színház társadalomjobbító, -alakító funkciójával, az életeres színház, az igazság színházának illúziójával kell leszámolni, s helyette egy rejtettebb, belső valóság kifejezését és annak megfelelő drámaforma kialakítását célként megjelölni. Eszményre a külső színpadiasságtól mentes, a színház kötelmeitől megszabadított, hol szimbolikusnak, hol valami bensősült lírai dolognak, hol balladavízióknak, mesecsodának vagy misztériumnak nevezett drámaforma válik.

Vagyis a század első éveitől, de különösen a tízes évek fordulójától a beszámolókat áthatja a ma már klasszikus modernség korszakának tekintett időszak művészeteszménye.⁵⁶ A hit, hogy az elvesztett, darabjaira töredezett és áttekinthetetlen teljességgel még és egyedül szembeállítható az esztétikum ún. totalitása. A műveknek nem közvetlen hatása vagy a bennük megfogalmazódó gondolat, nem közlő vagy felhívó funkciója az elsődleges, hanem sokkal inkább alkotottság-jellege, jelszerű karaktere. A világ így lehet panopoesia, a stílus összemarkolás és egyszerűsítés. A dolgok lényegi jelentései, rejtett létmódjukból kiszabadulva a művészi alakítás segítségével válhatnak hozzáférhetővé.

Ez az eszmény viszont már, – a napi tapasztalatok és az elvi következtetések együttesen és egyértelműen erről győznek meg –, a színház korabeli és várható jövőbeli keretei között megvalósíthatatlan. A nemzedék tagjai szükségszerűen és kivétel nélkül a megvalósítás lehetőségeit – e tény felismerését követően – a színházon és a drámán kívül keresik. Ki a költészet, ki a próza, ki a film területén bontakoztatja ki pályáját, a modern magyar dráma és színház megteremtésének eszményét magába temeti.

- 1 Vö. JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980, 1-2. sz., 8-39.
- 2 A hivatkozott frások, ha külön nem jelöljük, megtalálhatók az ADY Endre *Színház* c. kötetben. (Bp., 1980.)
- 3 *Nagyváradi színikritikák A Holnap évtizedében. Ady Endre, Biró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1975, 41.
- 4 *Színház...*, i. k., 121.
- 5 A Szabadságnál Ady nyomdokába lépő BIRÓ Lajos egy évvel a Szigligeti Színház felavatása után egyenesen *A vidéki színház megmentése* címmel jelentet meg átfogó dolgozatot. Egyedüli lehetőségként az ún. stagione rendszer bevezetését javasolja, miszerint tíz különböző, de egyetlen műfaj darabjait magas színvonalon betanuló társulatot kellene felállítani és az évad során az ország városában utaztatni. *Nagyváradi színikritikák...*, i. k., 118-122.
- 6 Uo., 129.
- 7 Uo., 130.
- 8 Uo., 139.
- 9 Uo., 133.
- 10 Uo., 76.
- 11 Uo., 71.
- 12 Uo., 72.
- 13 Uo., 84.
- 14 Uo., 96.
- 15 Uo., 97.
- 16 Uo., 105.
- 17 Uo., 106.
- 18 Juhász maga is kísérletet tesz a műfajjal. A Szigligeti Színházban ez év január 16-án mutatják be *Atalanta* címmel, Pierre Louÿs *Aphrodite* című regényének történetéből és Deésy Alfréd zenéjével és rendezésében „énekes színjátékát”.
- 19 Vö. APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, A Somogyi-könyvtár kiadványai 28, Szeged, 1983.
- 20 A színikritikák és a hosszabb írások megtalálhatók a BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* 1-2. kötetben. (Bp., 1978.)
- 21 Uo., 2. k., 206.
- 22 Uo., 1. k., 347.
- 23 Uo., 347-348.
- 24 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903-1920*, Bp., 1981, 308.
- 25 Kardos Pál egy debreceni, valamint a budapesti Egyetemi és az Irodalmi Színpadon tartott előadásról tud (K. P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 107.). Molnár Antal, ill. Keszi Imre Kósa György 1926-os megzenésítéséről ad hírt (M. A., *Laodameia zene*, Nyugat, 1926, II, 720-721, ill. K. I., *Babits-Kósa előadást*, Nyugat, 1936, I, 160-161). Tüskés Tibor, ill. Futaky Hajna egy 1963-as rövidített változat előadásáról számol be (*Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek*, vál. és összeáll. T. T., Baranya megyei Könyvtár, Pécs, 1984, 91-92, ill. F. H., *Emléksorok egy pécsi est történetéről*, Jelenkor, 1983, 990-994).
- 26 KOLTAI Tamás, *Babits Mihály: Laodameia*, Kritika, 1984, 2. sz., 33.
- 27 Vö. *A drámaíró Babits. A második ének*, Tanárképzés és Tudomány 5, ELTE TFK, 1990, 110-117.
- 28 BALÁZS Béla, *Napló 1903-1914*, I. k., Bp., 1982, 133.
- 29 Uo., 103.
- 30 BALÁZS Béla, *Napló 1914-1922*, i. k., II. k., 161.
- 31 Uo., 388-389.
- 32 *Napló*, I. k., 198.
- 33 Uo., 159.
- 34 Uo., 218.

- 35 Uo., 271.
36 BALÁZS Béla, *Halálesztétika = B. B., Halálos fiatalság*, Bp., 1974, 285.
37 Idézi BORBÉLY Sándor, *Juhász Gyula*, Bp., 1983, 93.
38 *Halálesztétika...*, i. k., 313–314.
39 *Napló*, i. k., I. k., 491–492.
40 Uo., 535–536.
41 Uo., 550.
42 BALÁZS Béla, *Dialógus a dialógusról*, Az Athenaeum R. T. Kiadása, Bp., 1913, 48.
43 Uo., 50.
44 Uo., 51–52.
45 *Napló*, i. k., II. k., 124.
46 Uo., 157.
47 Uo., 172–173.
48 *Napló*, i. k., I. k., 605.
49 Uo.
50 Uo., 615.
51 Uo., II. k., 197.
52 Uo., 222.
53 Uo., I. k., 607.
54 Uo., II. k., 294–295.
55 Uo., 331.
56 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága*, *Kortárs*, 1990, 1. sz., 129–142.