

### A Babits kereste belső forma

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

A cikkek ilyen rendre visszatérő motívuma például – mint arra Babits szegedi éveinek kutatója, Apró Ferenc figyelmeztet –, hogy szerzőjük „mindig irodalmi szempontokat keres; azt vizsgálja, hogyan terjeszti a színház az irodalmat” (APRÓ 1983:115). Babits színikritikáinak másik általános jegye irodalmiság és drámai hatás egymást feltételező követelményrendszerének szem előtt tartása. A *Sámson* előadásában is azt emeli ki, hogy hatott, méghozzá olyan rafinált módon, ami az ilyen típusú művek sajátja. Egyszerre volt képes a páholy, a karzat és a földszint közönségére hatni, az ott ülők rendkívül eltérő igényeinek, követelésének (pszichológia, vérbosszú és ordítózás, modernség és szociológia) megfelelni. A színészi játékban is, a szerep jelentőségétől függetlenül, aszerint dicsér vagy marasztal el kíméletlenül (a *Sámsonban* például Almássy kapja meg a magáét sablonos gesztusaiért), hogy a játék mennyire adekvát a darabbal és a nézőben kiváltandó hatás szempontjából (BABITS 1987 1:24–26.). Az irodalmi érték és a közönségre való hatni tudás képességének kettős követelménye fogalmazódik meg Babitsnak a Thália Társaság bemutatójáról írott rövid beszámolójában is. A *Mária Magdaléna* kapcsán néhány sorban képes a hebbeli dráma lényegét felvázolni. Ezzel összefüggésben a színészi játék természetességét, egyszerűségét emeli ki, ami lehetőséget teremtett arra, hogy a nézőhöz a súlyos gondolatok eljussanak. A Courteline-bohózzal, *A rendőrfőnök jó fiúval* kapcsolatban viszont éppen azt hangsúlyozza, hogy a darab lehetővé tette a gyors, pergő, hatásos színészi játékot, a közönség jó hangulatának megteremtését. (Uo., 22.)

A Szeged és Vidéke 1908. márciusi számában az újonnan bemutatott, *Szabad szerelem* című darabról már nem Babits tudósít. Mint március 15-i, Juhász Gyulának írt levelében beszámol róla, „...kritikusi működésem beszünt, s helyemet Domokos László foglalta el; azóta hírlapíróiddal, akikkel különben sem

nyertük meg egymás rokonszenvét, nem találkoztam, bár törött esernyőm máig is a szerkesztőségben van. Így léptem le a díszes méltóságról, melybe beiktattál: újságíróktól, színháztól hosszú időre idioszinkráziát kapva” (JGYÖM 9:173.). A sokszor sebtében készült, alkalomhoz szorosan kötődő színikritikákban megfogalmazódó gondolatok ennek ellenére fel-feltűnnek Babits drámával és színházzal kapcsolatos későbbi előadásáiban, tanulmányaiban. Ezek jelentik a meghatározó szempontot akkor is, amikor esszéiben a nagy dráma(író)i eszmények és korszakok lényegét, illetve annak érvényesülési lehetőségét kutatja a kortárs irodalmi és színházi viszonyok közegeiben.

**A klasszikus dráma és színház eszménye.** A klasszikus drámával és színházzal kapcsolatosan az eszményt, a mértéket mindenekelőtt Shakespeare és a görög klasszikusok jelentik Babits számára. Shakespeare korát az „érett művészi virtuozitás” korának nevezi, amelyben „talán soha oly nagy tömege a költői tehetségeknek nem jelent meg egy helyt és egyszerre”, s amelyből toronyként, mint a legnagyobb, Shakespeare magasodik ki (BABITS 1979:162–164.). Shakespeare műveiben Babits elsősorban a drámai, a lírai és az epikus elemek mesteri vegyítését elemzi, s csodálatosan intenzív hatásuk összetevőit kutatja. Az ő megközelítésében ezek a darabok még képesek voltak nagy tömegekre hatni, amiben az ismert és aktuális témán túl bizonyára az a tény játszott szerepet, hogy a „színpadi művészet még sokkal inkább a szó művészete volt, mint ma. A közönség a dikció hallgatására volt »beállítva«, s figyelme talán még sokkal frissebb, éberebb és naivabb volt, mint a mai közönségé”. Drámái oly gazdagok részletszépségekben, rejtett utalásokban és bravúros formai megoldásokban, hogy „igazában csak olvasva érvényesülnek. Egy-egy során meg kell állni, kortyonkint ízlelni, mint a jó bort”. (Uo., 173.)

Mi magyarázza hát drámaíró és közönség harmonikus kapcsolatát, a tömeghatás akadálytalan, egységes érvényesülését? „A legvalószínűbb magyarázat mégis amaz elmúlt kor magasabb műveltsége és fogékonysága, amelyet mi már megérteni és elhinni sem bírunk. Tény, hogy az utolsó három században az irodalmi kultúra folytonos hanyatlásával kell számolnunk, minden látszat s egy-egy csodálatos föl villanás ellenére is.” (Uo., 174.) Babits szerint a jelen színházzal foglalkozó elméleti és gyakorlati szakemberei Shakespeare-t rendre félreértik és félremagyarázzák. Benne főként a tipikus színpadi, a főleg cselekményes elemekre, színpadi sablonokra építő írókat látják és látatják.<sup>1</sup> Ezzel

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

éppen azt emelik ki, amit maga Shakespeare a legkevésbé tartott fontosnak, s azt mellőzik, ami benne a legnagyobb: „a lírai és filozofikus magasságokat, a szóval való jellemzés csodás művészetét, a nyelv és a vers imponderábilis gyönyörűségeit, a leírás pazar természetbűvöletét, a millióteremtés epikai biztonságát és mély hangulatát”. (Uo., 174–175.) Az „igazi” Shakespeare Babits egyértelmű ítélete szerint a „költő” Shakespeare. Ezt az alapvető igazságot a magyar Shakespeare-kultusz elindítói, az első fordítások nagy tehetségű készítői még pontosan tudták. „Akik kezdték, lírikusok voltak és autodidakták: Vörösmarty s Arany és Petőfi. Őket nem elméletek vezették, hanem költői ösztönük. Shakespeare az ő kezükben az lett, ami igazában és eredetileg volt: költészet.” (Uo., 175.)

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

mindvégig nyugodt és kiszámított, szimmetrikus (zenei) és érdekfeszítő; az előadásnak, Babits szerint, ezt a rejtett szellemiséget kell(ene) közvetítenie.

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

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

Lukács könyvének első fejezetét a drámai műnem elméleti kérdéseinek szenteli.<sup>3</sup> A számunkra most fontosabb második fejezetben a modern dráma helyzetének általános jellemzésére vállalkozik. Megközelítésében a modern polgári dráma alapvető sajátossága, hogy – a drámatörténet során először – nem a tömegeket, színpadot és közönséget kölcsönösen átható és eggyé forrasztó közös, misztikus, vallásos érzésekből nőtt ki. Ezzel függ össze az a másik alaptulajdonság, hogy a modern drámának ugyanakkor egy régebbi drámaforma hatása alatt kialakult színházi viszonyhoz, állapothoz kell alkalmazkodnia. Míg korábban drá-

<sup>2</sup> Babits és Lukács kapcsolatáról I. SIPOS 1976, FÖLDÉNYI F. 1980, HERMANN 1985, SZERDAHELYI 1988, ÉLES 1996.

<sup>3</sup> Lukács drámaelméletéről I. BACSÓ 1979; BÉCSY 1982; Poszler György: *A történetfilozófia műfajelmélete – a műfajelmélet történetfilozófiája* = POSZLER 1983:119–251; Fehér Ferenc: *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája. Válaszutak a fiatal Lukács drámaelméletében* = FEHÉR–HELLER 1995:68–115.

ma és színház egymásra hatott, együtt létezett és változott, addig mostanra dráma és színház útjai különváltak. A kortársi színpad nem alkalmas terepe a modern drámának: „A valóságban nincsen már meg a drámai formát meghatározó tömegérzéseknek megfelelő valóságos tömeg. Az igazi modern színházat mindig csak nagy küzdelmek árán lehet a nagyközönségre rákényszeríteni. Csak megalkuvások árán lehet fenntartani, mert a mai közönség a lényegeset is elfogadja ugyan néha egyebek között, ha mással van vegyítve, de az magában nem állhat meg soha. Az Erzsébet-korban – a görögökről nem is szólván – nem volt ez a különbség” (LUKÁCS 1978:67.). Sőt, a könyvdráma azt a lehetőséget kínálja, hogy a dráma(író) kitérjen a színpaddal vívandó küzdelem elől. Ez pedig dráma és színház elszakadásának véglegessé válását jelent(het)i: „A könyv lehetővé teszi a dráma számára az egyedít az általános, a differenciáltat a primitív, az intimet és hangulatszerűt a hangosan monumentális, az intellektuálist az érzéki, a lassan beállót a vehemensen közvetlen helyett.” (Uo., 72–73.) Dráma és színház különválásának tehát stílusbeli következményei vannak, s ennek alapvető oka, hogy az a modern kultúra, amelyből az új dráma táplálkozik minden eddiginél intellektuálisabb. Ez a tény pedig egyfelől szintén a tömeghatás ellen hat; a befogadó tömeget meg is osztja, lehetetlenné téve nagy tömeg előtt a modern dráma közvetlen és erős hatását. Másfelől az intellektualizálódás mindinkább és szükségyszerűen arisztokratikussá is avatja a drámát: „Mindig exkluzívabbak, nehezebben megérthetők, az élvezővel szemben nagyobb és magasabb rendű igényeket támasztók lesznek a darabok.” (Uo., 74.) S ez ellen nem nyújthat megoldást az úgynevezett intim- vagy kamaraszínházak elterjedése sem.

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

Könyvének utolsó fejezetében Lukács az elméleti és történeti áttekintés után megpróbálkozik a magyar dráma történetének és jelenkori helyzetének áttekintésével is. Abból indul ki, hogy a drámatörténetben magyar dráma(író) meghatározó szerepet soha nem játszott. Az utóbbi évek magyar drámái sikerei „csak magyar színdarabkivitel jelentettek; irodalmi jelentőségük, a dráma stílusát előbbre vivő erejük és hatásuk ezeknek a daraboknak nem volt” (uo., 581). Ráadásul a magyar drámára, az epikával vagy a lírával ellentétben, mindig is az alacsonyabb rendű írók, a mesteremberek hatottak inkább, mint a fejlődést meghatározó nagy egyéniségek. „A görög tragédia szigorúan és mélyen

egyszerűsítő ereje nálunk nem szerepelt soha. A nagy német stílusküzdelemből nem éreztünk semmit. Még Shakespeare hatása is – csakúgy, mint Franciaországban – felszínes volt: az hatott benne, ami a francia romantika rémdrámájához közel álló, belül mindig üres, erős hatásaival rokon vagy rokonnak képzelhető volt.” (Uo., 582.) A magyar filozófiai kultúra hiánya miatt maradt Kátona József műve minden drámai ereje, Madách *Tragédiája* minden gondolatgazdasága ellenére, lényegében véve epikus alkotás. Kivétel csak Vörösmarty, akinek *Csongor és Tündéje* „...a magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotása. Mégpedig olyan, amelynek nem kellene egyedül állnia, folytatás és követők nélkül.” (Uo., 585.) A XIX. század közepétől a magyar drámaírókat és drámákat csak az különbözteti meg egymástól, hogy mely külföldi stílusirányt követik. A legfiatalabbak pedig a magyar drámairodalomnak ezt a szolgálai gyakorlatát folytatják. Tevékenységük, Lukács szerint, nem sok jóval kecsegtet. Könyvének befejező és összegző mondataival ezért csak kétségeinek adhat hangot: „Csak a legkülsőlegesebb színpadi technika ügyesebbé válásáról számolhatunk be mint fejlődésről. És ezt a fejlődést magára a drámára csak veszedelmesnek lehet látnunk: félő, hogy a »színpadművészet« éppen úgy maga alá fogja temetni költőinknek azt a részét, akik igazán drámaírók lehetnének, mint ahogy egy ideig a közönyösség tartotta őket távol attól.” (Uo., 600.)

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

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

A harmadik, legsúlyosabb ok végezetül az, hogy a modern színpadi művészetet nem irodalmi célok alakítják, hanem elsődlegesen a siker szempontja: „Kultúra és irodalom mind kevésbé érdeklik korunkat: kábulatra vágyó barbár tömegek kora ez. A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasználnak, 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 interpretálja többé a költői alkotásnak, s esze ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni. Ellenkezőleg: az írótól kíván feltétlen alkalmazkodást, a rendező fontosabb személy lévén az írónál, s minden színházi est oly kollektív munka eredménye, melynek sikerében az író teljesítménye csak nagyon alárendelt szerepet játszhatik. Az íróra nézve ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció.” (BABITS 1978 2: 206.)

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

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

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

**A szimbolikus lélekdráma formaeszménye.** *Dráma* című elemzését Babits 1913-ban, a Balázs Béla három egyfelvonásosát tartalmazó kötet megjelenése alkalmából írja. Lukács Györggyel egy időben, elsőik között ismeri fel az újfajta drámai hang megszólalását.<sup>4</sup>

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

A kettejük értelmezésében, a drámafelfogásban és a helyzetelemzésben ismételtelen kimutatható nézetazonosságon túl, ez esetben érdemes felfigyelni a különbözőségekre is.<sup>5</sup> Más-más szempontból – természetesen a maguk szemszögéből – közelítik meg a friss drámákat, s ebből következően mást és mást értékelnek azokban. Az irodalomtudós elsősorban a saját elvi-elméleti feltételezéseinek, a művész alkotói törekvéseinek megerősítését látja és kívánja írásaiban láttatni Balázs Béla drámái kapcsán. Lukács, láttuk, éppen a tízes évek legelején jut arra a meggyőződésre, hogy az egyre elterjedtebb – a kor állítólagos antitragikusságával igazolt – drámaiatlan, nem tragikus drámaformával, a „románccal” szemben a korszerű forma a drámái, a tragikus, a „metaetikus vagy lélekdráma” lenne.<sup>6</sup> A korábban – konkrét példák hiányában – csak elvi lehetőségként körvonalazott „szintézisdráma”, a számára is legfontosabb két klasszikus drámatörténeti út, a hol szophoklészi és shakespeare-i, hol analitikus és szintetikus, hol éleai és héraikleitoszi tragédiának nevezett forma szintézisét pártolja.<sup>7</sup> Az egyfelvonásosok és Balázs – a személyes ismertség okán jól ismert – egyéb drámakísérletei bizonyítják a számára, hogy ez az elméletileg igazolható, a modern életérzést hitelesen kifejező tragédiaforma ki-munkálható. Az eredmények láttán csupán idő kérdése, hogy az új dráma a színházakban is létjogosultságot nyerjen. Babitsnak a *Misztériumok* kötetről írott kritikájában éppen ezért egyrészt azt hiányolja, hogy abban nem kap kellő hangsúlyt a modern dráma formaproblémájának megoldása során véghezvitt, ma még kevesek által (el)ismert drámatörténeti és -elméleti érdem. Másrészt azt teszi szóvá, s ez az alapvető elmozdulás korábbi helyzetértékeléséhez képest, hogy a kritikus nem ad esélyt e drámák színpadra kerülésére. Kifogásait,

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

<sup>6</sup> Vö. különösen *A tragédia metafizikája; A nem-tragikus dráma problémája; A „románc” esz-tétikája (Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására)* = LUKÁCS 1977:492-523; 784-806.

<sup>7</sup> Vö. *Két út – és nincs szintézis (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához); Ariadne Maxosz szigetén; Paul Ernst Brunhildja* = LUKÁCS 1977:527–531; 657–666; 771–778.



némi módszertani kioktatás kíséretében, nyílt levélben hozza kritikustársa tudomására: „Ön Balázs drámáit a lírához viszi közel: azok mély, igazi és erős drámák, abban az értelemben, ahogy akár Shakespeare-éi azok, ahogy persze ma csak kevés ember (Paul Ernst, Beer-Hofman, Paul Claudel) keresi egyáltalában a drámát. De ez az ideiglenes eltávolodása a »színpadművészetnek« a drámától és ezzel kapcsolatban az igazi dráma leszorulása az aktuális színpadról csak történeti tény. Ezek a drámák azért igazi drámák, *színpadi drámák* – ha a mai színpad teljesen prostituálva van is.”<sup>8</sup>

Babits akkor írja a költőtárs drámakötetéről szóló kritikáját, amikor maga is drámaírással próbálkozik. Számára a *Misztériumok*-kötet darabjai ezért elsősorban a saját, drámával kapcsolatos elvi és gyakorlati elképzeléseinek igazolódását jelentik, egyúttal a megerősítését annak a felismerésének, mely szerint az igazán értékes dráma terepe nem feltétlenül és mind kevésbé a színház. Az általa vallott drámaeszmény és a kor színházi állapota közötti ellentét (távlatokban is) feloldhatatlan. Ezért is érzi – Lukács György ingerült, nyílt levélben megfogalmazott kifogásai ellenére – fontosabbnak Balázs drámatörténeti vagy -elméleti érdemének hangsúlyozása helyett a saját drámafelfogását és írói gyakorlatát mélyebben érintő kérdések előtérbe helyezését. Nem arról van szó tehát, hogy Balázs drámáit ne tekintené igazi drámáknak, csak „a szó legirodalmibb értelmében” tekinti azoknak. S ez a kifejezés az ő szóhasználatában, láttuk, a külsődleges eszközöket alkalmazó dialógusos művekkel szemben a „valódi dráma”, a léleknek és nem a fülnek, szemnek szóló, nem elsődlegesen a színpad számára készülő dráma kritériumát jelenti. Ebben az értelemben valóban „közel viszi” Balázs drámáit a lírához, mert azok jelentőségét éppen e – színházi meg-

- 8 Lukács György, *Egypár szó a dráma formájáról. Babits Mihálynak* = LUKÁCS 1977:586. Babits és Lukács vitájával kapcsolatosan Fehér Ferenc 1968-ban írott és a kilencvenes években kötetben is megjelentetett tanulmányában így foglal állást: „Szerintünk Lukácsnak teljes mértékben igaza volt, amikor *A Szent Szűz vére*nek »szabályszerű«, »színpadi« drámamivoltát védelmezte Babits ellenében (és ezt *A kékszakállúra* is kiterjesztenénk; nem beszélve arról, hogy a kérdés az epikai parabolák esetében inkongruens). De egy fontos tény szembeötlő. Nevezetesen az, hogy éppen a századfordulón és a huszadik század elején szaporodnak a vezető [...] költők és muzsikuskok együttműködésének példái: így Hofmannsthal és Richard Strauss, Maeterlinck és Debussy esetében. A Balázs–Bartók-kooperáció ennek egyik legmagasabb rendű példája.” (*Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig* = FEHÉR–HELLER 1995:47.) Angyalosi Gergely 1982-es és kötetben szintén a kilencvenes évek közepén újra megjelent és már idézett írásában ezúttal is igyekszik mindkét vitázó felet megítélni: „Babits első bírálata, kifejezett idegenkedése ellenére, jóval elismerőbben szól Balázsról, mint a későbbiek, ahol már Lukácssal polemizál. A »németes homályosság« kérdése olyan indulatokat kavart, amelyek nem sok helyet hagytak tárgyilagos esztétikai megfontolásoknak. Kétségkívül obskúrus és, ha úgy tetszik, provinciális vád volt ez Balázsék ellen. Lukács jogosan fejtegeti, hogy a magyar kultúra nem akkor fogja megőrizni sajátos nemzeti színezetét, ha minden elvont gondolatot, gondolkodás-formát mint nemzetietlent, elutasít. Éppen ellenkezőleg, asszimilálnia kell a »mélységet«, amelynek Lukács szerint nincsenek hagyományai nálunk. Hozzá kell tennünk azonban, hogy Lukács mélység-fogalma sem maradéktalanul világos; ebből a mélység-homályosság csatából a legegységelműbbek az úgynevezett felhangok, amelyek nemegyszer a becsületsértés színvonalán mozognak.” (*Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez* = ANGYALOSI 1996:266.)

ítéléstől és körülményektől függetlenül is meglévő – költői-irodalmi értékben látja. Álláspontjának helytálló volta, sajnos, nagyon hamar bebizonyosodik. Nemcsak Balázs Béla drámairói pályafutása reked meg az értetlen fogadtatás és a színházak folytonos elutasításai miatt, a maga drámai próbálkozásait is, néhány baráti reflexiót nem számítva, teljes visszhangtalanság fogadja.

Amikor Babits *Dráma* címmel közzéteszi a Nyugatban Balázs drámáit üdvözlő írását, csaknem biztos lehet az események illetően alakulásában. Eddig talán nem kellőképpen méltányolt fejtegetéseiben, minden külső körülménytől vagy feltételezéstől mentesen, egyedül az új – a cikk leggyakrabban használt szófordulatát idézve –, a „belső forma” lényegét igyekszik meghatározni, annak legjellemzőbb összetevőit mintegy a maga számára is összefoglalni. E belső formájú dráma jellemzése így lesz nemcsak a költőtárs elismeréssel illetett eredményeinek összegezése, de legalább annyira a drámairó Babits formaeszményének foglalata is. Eszerint a belső forma a Dionüszosz-kultusz vagy a középkori misztériumdrámák „lelki hagyományának” formája. A drámai megformálás alapvető célja lényegét tekintve ma sem más, mint volt hajdanán: az emberi sors művészi ábrázolása. „Az emberi sors azonban – s itt következik a balázs-babitsi drámairási eszmény vagy eszményi drámairás érzékletes leírása – egy hosszú kanyargós folyam, mélyében a lélek folyama, a művész nem ábrázolhatja az egész folyamatot, úgyhogy itt szinte azt lehetne mondani: *vita longa ars brevis*. Nem a drámai mű külső okok miatt kényszerű rövidegére gondolok, hanem arra a belső szükségyszerűsége, hogy ábrázolásunk valóban *kép* legyen, egy egységes benyomásban felfogható, ami minden művészet lényegéhez tartozik. Ezért *egyetlen pontban* kell ábrázolni a folyamatot, de úgy, hogy azért mégse csak az a pont legyen ábrázolva, hanem *maga a folyamat*: más szóval, meg kell találni a folyam görbájének differenciálhányadosát az illető helyen. És hogyan válasszuk ki ezt a helyet, e pontot? És mi okozza és határozza meg a folyam görbülését, vagyis magát a differenciálhányadost? Több ily folyam egymáshoz való viszonya, helyzete határozza meg minden egyes folyamnak útját, kitérítve egymást irányukból, mint a delejes áramok. Az ember társas állat, és sorsa csak a fajnak immanens, az egyedi sorsok egymástól függenek. Így a dráma találkozások és kilengések drámája lesz. E kölcsönhatások azonban – Balázs felfogása szerint – éppenséggel nem külsőlegeseek: nem lökés- vagy érintésszerűek, hanem valóban delejes hatások. Valóban csak távolba hatások: külső esemény nem is kell hozzájuk, a lélek mélyén mennek végbe, *a másíknak* – a hatónak – pusztán közelségétől. Hogyan lehet ezeket a nagyon finom, nagyon belső, láthatatlan, megfoghatatlan dolgokat *képben* ábrázolni? Csakis szimbólumok útján.” (BABITS 1978 1: 345–346.)

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

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

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

Vilcsek Béla

<sup>9</sup> Babits drámafelfogásáról, dráma- és színházeszményének formálódásáról I. VILCSEK 1988; 1994; 1998.

**Szakirodalmi rövidítések jegyzéke**

- ANGYALOSI 1996 Angyalosi Gergely: *A költő hét bordája*. Debrecen, Latin Betűk, 1996.
- APRÓ 1983 Apró Ferenc: *Babits Szegeden*. Szeged, 1983.
- BABITS 1978 Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok, 1–2*. Összeáll. és jegyz. Belia György, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- BABITS 1979 Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- BABITS 1988 Babits és Balázs Béla. *Levelek, cikkek, tanulmányok*. Szerk. és jegyz. Téglás János, Bp., Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola, Athenaeum Nyomda, 1988.
- BABITS 1997 Babits Mihály: „Itt a halk és komoly beszéd ideje”. *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Vál., szerk. Téglás János, Celldömölk, Pauz–Westermann Kiadó; (Babits könyvtár, 1, szerk. Sipos Lajos), 1997.
- BACSÓ 1979 Bacsó Béla: *A forma utópiájától az utópia formájáig = A fiatal Lukács dráma- és művészetsemélete*. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1979, 218–251.
- BJK Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése. s. a. r. Belia György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1959.
- BÉCSY 1982 Bécsy Tamás: *Lukács György drámaelméletei*. It, 1982, 22–43.
- DÁVIDHÁZI 1989a Dávidházi Péter: *Az „Igazi” Shakespeare apostolai. Babits Mihálytól Németh Lászlóig*. Új Írás, 1989/ 2.
- DÁVIDHÁZI 1989b Dávidházi Péter: *„Isten másodszületője”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp., Gondolat Kiadó, 1989.
- ÉLES 1996 Éles Csaba: *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*. Bp., Seneca Kiadó, 1996.
- FEHÉR–HELLER 1995 *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I. Fehér Ferenc–Heller Ágnes. Vál. és szerk. Kardos András, Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1995.*
- FÖLDÉNYI F. 1980 Földényi F. László: *A fiatal Lukács*. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1980.
- HERMANN 1985 Hermann István: *Lukács György élete*. Bp., Corvina, 1985.
- JGYÖM Juhász Gyula: *Összes művei. Levelek I. 1900–1922, s. a. r. és jegyz. Belia György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1981.*
- KENYERES 1995 Kenyeres Zoltán: *Irodalom, történet, írás*. Bp., Anonymus Kiadó, 1995.
- KENYERES 2001 Kenyeres Zoltán: *Étika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról*. Bp., Anonymus Kiadó, 2001.
- LUKÁCS 1977 Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk., jegyz. és névmut. Tímár Árpád, Bp., Magvető Kiadó, 1977.
- LUKÁCS 1978 Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp., Magvető Kiadó, 1978.
- POSZLER 1983 Poszler György: *Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek*. Bp., Gondolat Kiadó, 1983.
- POSZLER 1988 Poszler György: *Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában*. Bp., Gondolat Kiadó, 1988.
- SIPÓS 1976 Sipos Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1976.
- SZERDAHELYI 1988 Szerdahelyi István: *Lukács György*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1988.
- VILCSEK 1988 Vilcsek Béla: *A dráma és a színház vonzásában. Babits Mihály drámaelmélete*. Napjaink, 1988/2, 26–27.
- VILCSEK 1994 Vilcsek Béla: *Babits dráma- és színházeszménye*. Emberhalász, 1994/9–10, 72–73.
- VILCSEK 1998 Vilcsek Béla: *A szimbolikus lélekdráma eszménye. A drámairó Babits*. It, 1998/4, 551–584.

# Pillanatképek egy fordító életéből

Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai

„A lelkiismeretesség Szabó Lőrincnél nem fékezője, hanem szárnyaltató erőforrása volt képzeletének és ez az adottság arra predesztinálta volna, hogy ő ajándékozza meg színházi kultúránkat egy élő Shakespeare-oeuvre-rel” – írta Szabó Lőrincről Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója egy 1968-as keltezésű tanulmányában, melyet azért adott át Szabó Lőrinc feleségének, hogy addig ismeretlen részleteket ismerhessen meg belőle és hogy a költő egyes fordítás-szövegei „felvehetőek legyenek majd egyszer Lőrinc összes műfordításainak kritikai kiadásába.”<sup>1</sup>

Németh Antalnak köszönhetjük a Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításaival kapcsolatos dokumentumok nagy részét, ezért talán indokolt, hogy az ő szavaival vezessük be tanulmányunkat, amely Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordítói pályáját tekinti át az 1935-ös indulástól az 1954-es befejezésig. Célunk az, hogy a költő személyes életútjából részletesen bemutassuk azokat a periódusokat, melyeket elsősorban William Shakespeare drámáinak fordítása határozott meg. Bár ezek a szakaszok a költő életének csak egy kis részét ölelik fel, jelentőségük óriási mind a költői életmű, mind a magyar Shakespeare-kutatás szempontjából.

**Athéni Timon.** Németh Antal, amikor 1935-ben átvette a Nemzeti Színház vezetését, a visszaszerződött Somlay Artúrnak keresett méltó bemutatkozó szerepet, így esett a választása az *Athéni Timonra*, amelyet éppen akkor fedezett fel az egyik londoni és a beziers-i színház is,<sup>2</sup> és amelynek jó előadása „rendkívül erős hatást tehet” – így „végre alkalmat adhattam a szonett-fordító Szabó Lőrincnek, hogy tolmácsolhassa a *mai* magyar költészet nyelvén Shakespeare-t”.<sup>3</sup>

Így kezdődött Szabó Lőrinc második nagy műfordítói korszaka, melyet alapvetően a Shakespeare-fordítások határoztak meg.<sup>4</sup> Németh Antal a költő *Te meg a világ* című kötetének ismeretében döntött úgy, hogy Szabó Lőrinc alkalmas lehet a feladatra; a nagylélegzetű narratív versek és a drámai feszültséget magukba sűrítő kisebb költemények, úgy látszik, elnyerték a tetszését. Illyés Gyula szerint ezekben a versekben a követelő elégedetlenség, a

<sup>1</sup> Németh Antal 1973:97. Az eredeti tanulmány a PIM Németh Antal-letétjében található.

<sup>2</sup> n.n.: Az *Athéni Timon* angol és francia szabadtéri színpadon és a Nemzeti Színházban. *Magyarország*, 1935. aug. 9.

<sup>3</sup> Németh 1973:98

<sup>4</sup> Közvetlen bizonyítékkal nem rendelkezünk, de valószínű, hogy a Nemzeti Színházban 1935-től 1949-ig dramaturgként dolgozó Szűcs László is tevékeny részt vállalt Szabó Lőrinc megkeresésében. Szűcs László legfőbb törekvése magyar írók, költők, zeneszerzők bevonása volt a Nemzeti Színház munkájába.

rombolásra szító illúziótlanság és a kivezető út felé tapogatózó önmarcangolás szólal meg,<sup>5</sup> éppúgy, mint a *Timon*ban.

A fordítás egészen pontosan 1935 júliusától 1935. szeptember 29-ig készült, egy kisalakú füzetbe, Déván, Bisztrán és Budapesten.<sup>6</sup> Erdélybe Farakas Ferenc hívta meg „vadember módra élni a rengetegben”, ahogy a költő a *Vers és valóság*ban fogalmazott.<sup>7</sup> *Versek a havasról* című tanulmányában így emlékezett arra a nyárra: „1935 nyarán Erdélyben jártam. Déda felett, a falutól 11 kilométernyire, egy elhagyott, öreg erdészházban gyűlt össze a társaság [... a dolgom az volt,] hogy jókora részletét lefordítsam Shakespeare *Athéni Timonjának*: az embergyűlölő tragédia új magyar szövegének elkészítésére ugyanis épp akkor kért fel a Nemzeti Színház.”<sup>8</sup> Szabó Lőrinc három hét alatt elkészült a dráma nagyobbik felével, s minden bizonnyal nagyon jól érezte magát: „Talán a legszebb nyaralásom volt ez.”<sup>9</sup> „Indiánok voltunk; semmit sem kellett kímélni; pl. aki akart, a ház korhadó falán járt ki. [...] A fiatalok futballoztak és a pisztrángos patakot szabályozták. Elképzeltetetlen bolondságokat eszeltünk ki. Közben azonban én szorgalmasan dolgoztam Shakespeare *Athéni Timonjának* a fordításán, amelyből három felvonást itt készítettem el. Reggeltől estig a napon dolgoztam” – írta a *Vers és valóság*ban.<sup>10</sup> Leveleiből a munka menete is jól rekonstruálható: július 13-án még kijelenti, „Attól tartok, hogy gyengén fog menni a munka. Itt csak pihenni lehet”, július 17-én azonban már arról számol be, hogy elkezdte a második felvonást.<sup>11</sup> Mindenkinek „...egyöntetű bámulatát vívtam ki betűvető szorgalmammal. Egy kis asztalt kiviszek a kertbe, amely egy jókora szabad rét s melyet épp most kaszáltak. Odaállítom a napba és sapkával a fejemen, lepkék, darazsak és egyéb repülő jószágok közt görnyedek Shakespeare felett. Már túl vagyok a II. felvonáson; szeretném, ha hárommal elkészülnék. Utólag még kell majd itt-ott simogatni a szöveget, de nagyjában kész van.” [...] „Naponta 6-8 órát dolgozom [...]”<sup>12</sup> Július 20-án már a harmadik felvonást kezdi. Szabó Lőrinc lelkesen dolgozott: „...a darab, minthogy ma is sok a csőd, tönkremenés, nagyon aktuális húrokat penget; élvezem. Elejétől végig kihagyás nélkül fordítom, Németh Antal nem küldte el a húzott szöveget. Nem baj, hátha ki lehet adni könyvben is!”<sup>13</sup> Élményeiről később a *Különbéke* kötetben írt; ehhez a nyárhoz kapcsolódik a már idézett *Versek a havasról* ciklus is.

A füzet, melybe a fordítást lejegyezte, 86 oldalnyi fordítást és gyorsírásos jegyzeteket tartalmaz. A költő bejegyzései szerint az első felvonás 2. jelenetétől a negyedik felvonás 3. jelenetének közepéig (Timon és Apemantus beszélgetése) dolgozott Bisztrán (tehát kb. 3 felvonást ott fordított). Adalék a műfordító

<sup>5</sup> Illyés 1956:31

<sup>6</sup> A kézirat adatai: MTAK KT MS 4669/7.

<sup>7</sup> *Vers és valóság*, 2001:82

<sup>8</sup> Szabó Lőrinc: *Versek a havasról*. (pp. 749–750) Szabó 2003:749

<sup>9</sup> Szabó Lőrinc: *Versek a havasról*. (pp. 749–750) Szabó 2003:750

<sup>10</sup> *Vers és valóság*, 2001:82–83

<sup>11</sup> Szabó Lőrinc 1992:48–49

<sup>12</sup> Szabó Lőrinc 1992:51

<sup>13</sup> Szabó Lőrinc 1992:51–52

Szabó Lőrinc megismeréséhez az, ahogy naprakész nyilvántartást vezetett az elkészült sorokról. A precíz költő a sorokról és a százalékokról későbbi fordításainál is nyilvántartást vezetett.

November 8-án Somlay Artúr címszereplésével mutatták be a darabot a Nemzeti Színházban. Szabó Lőrinc így vallott munkájáról:

Megvallom, a darab óriási meglepetés volt a számomra. Amikor a nyáron Németh Antal igazgató felkért, hogy fordítsam le a „Timon”-t, nem gondoltam, *meny-nyire aktuális Shakespeare-darabhoz nyulok*. A tragédiát ismertem és Shakespeare legemberibb darabjának tartottam addig is, de emlékezetemben valahogy háttérbe szorult a többihez képest. [...] Ami a fordítást illeti, igyekeztem *természetes és mai nyelven beszélni* anélkül, hogy bárhol is a szövegbe nyulva modernizálnám Shakespeare-t. *Shakespeare nem szorul modernizálásra, de jó fordításra annál inkább*. Sajnos, a teljes magyar Shakespeare nagyrészt rossz, sokszor érthetetlen, avult. A klasszikus fordításokon, *Vörösmarty, Petőfi* és *Arany* művein kívül alig van Shakespeare-hez méltó szöveg a magyar Shakespeare-ben. A „Timon”-t előttem *Greguss Ágost*, majd *Rákosi Jenő* már lefordította. Tisztelettel nézek uttörő munkájukra, melyből át is vettem azt, ami jó, fordításuknak az egészére azonban csak azt mondhatom, hogy nem voltak eléggé költők és eléggé nyelvészek ahhoz, hogy eleget tudjanak tenni a shakespeare-i stílus követelményeinek.<sup>14</sup>

A költő büszkén említi, hogy a darab nem felújításához, hanem premierjéhez érkezett el, hiszen évtizedek óta nem játszották, s akkor sem modern, jó szöveggel. A kor különös aktualitást adott a drámának, ahogy a fordító is írta: *„válságoknak, kiélezett gazdasági harcoknak, gyűlölködő ellentéteknek, csődöknek a korszakát éljük*, nem csoda tehát, ha annyira magunkénak érezzük *Timon líráját és társadalomkritikáját*”. A darab új szövege 1936-ban nyomtatásban is megjelent az Athenaeum Kiadó gondozásában. Szabó Lőrinc fordítását vették föl az 1948-as Shakespeare-kiadásba is. Az 1955-ös Shakespeare-összes kiadása előtt – valószínűleg kontrollszerkesztői segítséggel – a költő újra tüzetesen átnézte munkáját. Ezúttal több helyen változtatott, és ha nem is „fordította újra” a darabot, de alaposan átnézte, átjavította a szöveget, aminek nyomán az még egyszerűbb, tisztább és kifejezőbb lett. A megrendelő Németh Antal szerint *„későbbi szövegváltozataiban világosabbá vált az értelem és keményebbé a replikák”*.<sup>15</sup> „A timoni életérzés hitelesen először 1935. november 8-án szólalt meg Szabó Lőrinc zsenije jóvoltából magyar színpadon” – írta Németh.<sup>16</sup>

**Ahogy tetszik.** Szabó Lőrinc második Shakespeare-fordítása az *Ahogy tetszik* volt, ismét a Nemzeti Színház számára. 1938. június 14-én kötötte meg a szerződést, mely szerint október 1-jére kellett elkészülnie a fordítással. Németh Antal úgy érezte, hogy Rákosi Jenő régebbi fordítása „eltakarta Shakes-

<sup>14</sup> n.n. „Athéni Timon.” A fordító a Nemzeti Színház Shakespeare-bemutatójáról. *Magyar Színpad*, 1935. nov. 6–12. XXXVIII. évf. 309–315. szám

<sup>15</sup> Németh 1973:101

<sup>16</sup> Németh 1973:101

peare-t,<sup>17</sup> ezért döntött az újrarendezés mellett. (A darabot 1938. december 17-én mutatták be; a Jaques-ot alakító Uray Tivadar Greguss-díjat kapott a szerepért.) A szerződés a bevétel négy százalékát biztosította a fordító számára, és kapott ezer pengő előleget is, hogy nyugodtan dolgozhasson. 1938 júliusában a költő Németországba utazott, hogy ott készítse el a fordítást. A Titisee nevű üdülőhely egyik melléképületében bérelt egy olcsó szobát. Így írt erről:

Ebben az idillikus világban vettem munkába a shakespeare-i idillt. Valamicskét már előbb is dolgoztam rajta. Egy-egy sor, egy-egy jelenet egész Ausztrián végigkísért. Tirol hegyei közt angol jambusokra kattogott a vonatom, s a Bodeni-tó kis gőzhajójának szalonjában a háromszáz éves szöveg tájképei fotografálódtak össze bennem a partokkal, Lindau és Meersburg látnivalóival. Teljessé és állandóvá azonban csak Titisee-ben vált a költészet és a valóság egybejáró élménye.<sup>18</sup>

Szabó Lőrinc teljes mértékben átélte a Shakespeare-vígjáték történéseit, és leírta, hogy mennyire nagy hatással volt rá a romantikus erdő, „melynek tisztásain minden porcikájában átélte a darabot”:<sup>19</sup>

A fordító lelkében már akkor színész, néző és műélvező, már akkor színpad és egész szereplőgárda volt, amikor Shakespeare-nek ezt a művét magyarul újraformálni, szavakból és sorokból összerakni, felépíteni igyekezett. Éppen olyan díszletek között dolgozott nap-nap után, amelyeket ez a „most delightful and popular comedy of Shakespeare” – Shakespeare-nek ez a rendkívül élvezetes és népszerű vígjátéka emel és rak maga köré: tavaszi és nyári hegyek közt, erdőben és virágpetyes tisztásokon, illatos, sűrű napfényben, méhek és lepkék zsongó, szikrázó káprázatában, egy kis asztalka mellett.<sup>20</sup>

„Olyasféle boldog számkivetettnek éreztem magamat a munkában, amilyen az *Ahogy tetszik*ben az Idősebb Herceg” – írta másutt.<sup>21</sup> A költő reggeltől estig szakadatlanul dolgozott – naponta 10-12 órát –, összesen 23 napon át. Feleségének így írt 1938. július 29-én:

Kedd: reggel ½ 10-től este 11-ig megállás nélkül munka.  
Szerda: Reggel 9–este 10: munka. Vége a II. felv.-nak.  
Csütörtök: Reggel 8–este 11: munka. Egész nap esett.  
Péntek: Reggel ½ 9–11: vége a III. felv.-nak.  
[...] Most összeesem és meghalok.<sup>22</sup>

Későbbi leveleiben is gyakran említi Shakespeare-t. 1938. augusztus 3-án ismét beszámolt arról, hogyan halad. A Shakespeare-fordítás lassú és nehéz

<sup>17</sup> Németh 1973:102

<sup>18</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:453

<sup>19</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:453

<sup>20</sup> Szabó Lőrinc: *A fordító az Ahogy tetszikről*. A Nemzeti Színház műsorfüzete, 1948. jún–júl. pp. 1–2.

<sup>21</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:454

<sup>22</sup> *Huszonöt év*, 323



munka, mert „...sokat kell a szöveget preparálnom. Ezért dolgozom ilyen kétségbeesetten, s ezért fogy ilyen jó tempóban a kétségbeesésem” – írta. S ezért mondott le a nyaralás tulajdonképpeni örömeiről is. Augusztus 4-én Szűcs László nevű barátjától kapott biztatást: „A Te rendkívüli munkakedved nagyon fellelkesít [...] Epedek a vágytól, hogy fordításaidban gyönyörködhessem” – írta Szűcs – „számomra Te vagy »a« magyar színpadi költő, műfordító... stb.”<sup>23</sup> Szűcs László nem tévedett:

A Shakespeare-rel is jobban birkózom, mint vártam. Véletlenül nagyon jól kiszámítottam mindent, hogy mire lesz szükségem; nem áttalottam a kicsik mellett ilyen nagy, nehéz, jegyzetes kiadást, nagy szótárt stb. hozni a kofferemben; s most minden kéznél van. S valahogy mintha többet tudnék az angolban, mint vártam. Az *Ahogy tetszik* kétötöde is készen van már. Itt minden napom majdnem egy otthoni héttel fölér.<sup>24</sup>

Az ihlet percei és a nyugodt környezet sokat jelentettek a költőnek. Mint látjuk, egész kis könyvtárat vitt magával a Fekete-erdőbe, nemcsak a nagy, Delius-féle kiadás, amely azóta elveszett, hanem a Tauchnitz-féle kis könyv és feltehetőleg Rákosi Jenő második szövegváltozata is ott lapult a bőröndjében: „társalogtam fordító-elődömmel, aki csikorogva beszélt, mihelyt rímtelen jambusokban vagy éppen rímes sorokban kellett megszólalnia, s rögtön talpraesetten mozgott, mihelyt prózára került a sor. Adósa vagyok így is, hálás tisztelettel gondolok emlékére” – írta 1938-ban.<sup>25</sup>

Szabó Lőrinc a már idézett esszében úgy emlékezett: „a munka megsemmisítette az időmet, szabadságomat – elrabolta egész nyaramat”. Erre utal az a mondat is, hogy „türelmetlen százalékszámításokat végeztem minden lap alján: hány sor van meg, mennyi kell még?”<sup>26</sup> Ezek a számítások ma is láthatóak Szabó Lőrinc jegyzetfüzetében. A dráma végén valóban sűrűn követik egymást a számítások: Szabó Lőrinc még a száz százalékot is kiszámolta. „Mikor a Shakespeare-rel végeztem, hazatáviratoztam Németh Antalnak az örömhírt” – írta a *Vers és valóságban*.<sup>27</sup> Az „örömhír” így hangzott: „igen nagy újságot írok: készen vagyok mindkét darabbal! [...] Persze még van simogatnivaló.”<sup>28</sup> A költő ezután pihenhetett volna, de erre már képtelen volt: „Négy hét Shakespeare úgy megmérgezett, hogy utána nem bírtam a leggyönyörűbb valóságot” – írta.<sup>29</sup>

A kézirat egy kis füzetbe került, amely összesen 82 oldal írott szöveget tartalmaz bejegyzésekkel, variánsokkal együtt. A keltezés szerint a fordítás elkészültének helye Titisee–Feldberg–Titisee, a dátum 1938. júl–aug. Silviusnak a III. felvonás 5. jelenetében található „Drága Phoebé” kezdetű szövegénél található a „Feldberg” bejegyzés, a költő ugyanis kirándulást tett a Fekete-erdő legmagasabb pontjára, a Feldbergre. „Az egész napot ott töltöttem, oda vittem

<sup>23</sup> Szűcs László levele. Az MTAK Kézirattárában MS 4687/56 jelzet alatt.

<sup>24</sup> *Huszonöt év*, 325–326 (1938. augusztus 3.)

<sup>25</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:455

<sup>26</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:458

<sup>27</sup> *Vers és valóság*, 2001:119

<sup>28</sup> A képeslap eredetije megtalálható: Fond 63/296 az OSZK KT gyűjteményében.

<sup>29</sup> Szabó Lőrinc: *Shakespeare-rel a Fekete-erdőben*. (pp. 453–458) Szabó 2003:458

magammal a munkát” – írta augusztus 5-én Vékesné Korzáti Erzsébetnek.<sup>30</sup> A fordítás végén található bejegyzés szerint a mű 1938. aug. 9-én délután 3 óra 35 perckor készült el.

A fordítás szövege 1938-ban nyomtatásban is megjelent a Singer és Wolfner kiadónál, majd kisebb változtatásokkal bekerült az 1948-as, Franklin-féle Shakespeare-összesbe. Ezt a változatot mutatták be 1949-ben. Az 1954-es rádióelőadásban és a Faluszínház előadásorozatában már az 1954-ben kijavított, átdolgozott fordítást használták, amely az 1955-ös nagy Shakespeare-kiadásban is megjelent, ismét kisebb változtatásokkal.

A harmadik szöveg kialakításánál Szabó Lőrinc az 1939-es változathoz inult ki,<sup>31</sup> és Szenczi Miklós kontrollszerkesztő észrevételeire hagyatkozhatott, aki mintegy 35 szövegtelérésre és 47 stílushibára hívta fel a fordító figyelmét.<sup>32</sup> 1954. július 24-én a következőket írta feleségének:

A Shakespeare-anyag megjött, én is elkészültem vele, a napokban majd postázom. Lehet, hogy szeptember táján akár már korrektúra is várható a Népművelési Intézettől, illetve a Művelt Nép könyvkiadójától, amely ezt a „Népszerű Drámák Sorozatát”-t kiadja. Mindenesetre jó, hogy készen vagyok, hiszen eddig is csak az késleltetett, hogy a Szépirodalmi Kiadó – a nagy, új Shakespeare előkészítéseképpen – nem küldte el a javítandó kéziratot (csak, még áprilisban, azokat a korrekció-javaslatokat, amelyeket Szenczi Miklós dr. anglicista professzor tett). Ha most majd küldik a Szépirodalmi-kéziratot, csak át kell vezetnem rá az itt elvégzett módosításokat, melyeket magamnak külön feljegyeztem s megőrzök. Még az idén ugyanúgy át kell majd vizsgáltatniuk Domokos Jánoséknak még a *Timon-t*, a *Macbeth-et* és a *Troilus és Cressidá-t* is, s át kell javítanom nekem.<sup>33</sup>

Szenczi javaslatai mellett a fordító 1954. április 19-én E. Kovács Kálmán megjegyzéseit is megkapta az Állami Faluszínháztól, melyek szintén segítettek a végleges változat kialakításában.

**Macbeth.** Németh Antal felkérése nyomán 1939 nyarán Szabó Lőrinc Ótátrafüredre utazott, és az ott megismert – a szövegértelmezésben valószínűleg sokat segítő – Moldvay Klára angol szakos tanárnő segítségével készítette el a *Macbeth* új fordítását – Németh Antal szerint „meglepően rövid idő alatt”.<sup>34</sup> Talán nem tudta, hogy Szabó Lőrinc két felvonással már készen volt (a kéziratok tanúsága szerint a második felvonás harmadik jelenetéig már kész volt a „piszkozat;” a költő ezt tisztázta le, s hozzáírta a dráma többi részét is)<sup>35</sup>. A befejezés

<sup>30</sup> Id. *Huszonöt év*, 327. és Szabó Lőrinc Füzetek 5. Szabó Lőrinc németországi utazásai. 21. o.

<sup>31</sup> A költő könyvtárában megtalálható az autográf bejegyzéseket tartalmazó 1938-as kötet, amelyre Szabó Lőrinc rá is írta: „1955-ös szöveg alappéldánya!”

<sup>32</sup> A dokumentum adatai: MTAK Kézirattár, MS 4669/5. Dátuma 1954. április 4.

<sup>33</sup> *Harminchat év II*, 429

<sup>34</sup> OSZK KT Fond 63/296, p. 36. A költő ide is a Delius-féle nagy kiadást vitte magával, amit bizonyít, hogy a könyvben – közvetlenül a *Macbeth* után – egy szlovák nyelvű vasúti brosúra található.

<sup>35</sup> MTAK MS 4669/10-11 jelzet. 2/4-től a „piszkozat” kis noteszbe készült, ennek a végén szerepel a befejezés pontos dátuma is.

dátumaként „1939. július 23 (24) este  $\frac{3}{4}$  8” szerepel. A fordítás keletkezésének helye: „Budapest–Ótátrafüred.” A költő a tőle megszokott munkatempóban dolgozott, átlagosan napi 120 sort fordított le. 1939. július 20-i levelében így írt Vékesné Korzáti Erzsébetnek:

Ideges vagyok, kedves, csupa gond (biztosan te is) – mihelyt hazagondolok, vagy az életre, a valóságra, bármilyen vonatkozásban, és szinte jó reggeltől estig betemetkezni ebbe a királygyilkosságba. Jaj, de szép, rettenetes és erős mű! Tudod, hogy időnkint dolgoztam rajta február óta. Kb. két gyenge felvonás volt kész, hogy eljöttem Pestről. Most a negyediknek a közepén tartok. Valami 1900 sor az egész, és 1282 megvan. Remélem 5 nap alatt befejezem. S akkor átdülök a *Troilus és Cressidába*.<sup>36</sup>

Július 26-án már a kész fordításról számol be: „Vasárnap estére elkészültem az új *Macbeth*-tel. Tudod mi ez? Embertelen teljesítmény, álmodni se lehetett. Az utolsó három napon 240, 177, majd 187 sort csináltam meg. És azt hiszem gyönyörűen. Utána aztán kiállt belőlem a szusz, azt mondhatnám, hogy rombadóltam.”<sup>37</sup> Ugyanezt a hírt közli munkaadójával, Németh Antallal 1939. július 31-én: „Kész vagyok a *Macbeth*-tel, gyönyörű; a *Troilus* most morzsolom, egyszer csak meglesz az is. Kár, hogy el kell mennem innen, nagyon jól ment a munka.”<sup>38</sup> Erről a fordításról nem készült beszámoló vagy esszé, mint az előző két fordítás esetében: az *Új Hírek* „körinterjúja” tudósított csak Szabó Lőrinc fordítói munkájáról. A „*Körinterjú Ótátrafüreden három magyar művésszel – Szabó Lőrinc Shakespeare-t fordít, Hír Sári fogyni, Simonffy Margot hízni akar*” – című tudósításban<sup>39</sup> Szabó Lőrinc humorosan annyit jegyzett meg, hogy ő fogy is és hízik is egyszerre: ahogy az angol szöveg fogy, úgy nő az ő kézírata. A bemutató előtt két nappal több lapban is megjelent Szabó Lőrinc rövid nyilatkozata az új fordításról:

Nyolc hónapig dolgoztam a *Macbeth* fordításán. Az az érzésem, hogy soha ilyen szép, teljes és nekem való munkát nem végeztem még a műfordítás terén. Lenyűgözött a mű mélysége, sűrített energiája, lángoló repülése. Lázban dolgoztam. Sírtam és nevettem munka közben... A fordításom, mint mindig, formahű. Pontosságra törekedtem és a legteljesebb tömörségre a shakespeare-i tragikus hangra és a beszéd közvetlen természetességére. Munkámban a legszigorúbb filológiai szempontokat követtem. Shakespeare remekei számomra elsősorban irodalmat, költészetet jelentenek.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Huszonöt év, 333. A költő valóban elkezdte a *Troilus és Cressida* fordítását, a kéziratos füzet címlapján *Macbeth* és *Troilus és Cressida* szerepel, de a *Troilus* lapjait Szabó Lőrinc kitepte.

<sup>37</sup> Huszonöt év, 333

<sup>38</sup> Szabó Lőrinc képeslapja Németh Antalnak. OSZK KT Fond 63/298.

<sup>39</sup> Segesváry Izabella: Körinterjú Ótátrafüreden három magyar művésszel – Szabó Lőrinc Shakespeare-t fordít, Hír Sári fogyni, Simonffy Margot hízni akar. *Új Hírek*, 1939. augusztus 8.

<sup>40</sup> Szabó Lőrinc: A fordításom most is formahű. Szabó Lőrinc *Macbeth*ről. *Pesti Magyar Hírlap*, 1939. nov. 16. Szó szerint ugyanez a szöveg több napilapban is megjelent (pl. *Új Magyarság* 1939. nov. 16.)

A darabot az új fordításban 1939. november 18-án mutatta be a Nemzeti Színház, nagy sikerrel. A költő barátai szintén gratuláltak remekbe sikerült munkájához. Cs. Szabó László így írt neki: „Nagyon köszönöm a *Macbeth* elküldését. Nem voltam rest elolvasni, pedig egyes szakaszait már félig-meddig kívülről tudom. Szerző is, fordító is igen dicséretre méltó. Minél több ilyen szerzőt, s minél több ilyen fordítást neki!”<sup>41</sup> A fordítás 1940-ben külön kötetben is megjelent a Singer és Wolfner gondozásában, majd bekerült az 1948-as Shakespeare-gyűjteménybe is. Az 1955-ös kiadás számára a költő tüzetesebben átnézte, átírta fordítását (kb. száz helyen átírta, ezen kívül több helyen módosította a szöveget),<sup>42</sup> így alakult ki a *Macbeth* végleges változata, melyet a színházak napjainkig használnak.

A bemutatót 17 előadás követte. Szabó Lőrinc kiforrott, teljesen érett Shakespeare-tolmácsolása jó színházi szövegnek bizonyult. „A láttatóan képszerű és izmos magyar szöveg az érett Shakespeare metaforavillanásokat egymásba szikráztató képzeletének szakadatlanul nyugtalan mozgását híven követi, és mégis pontosan és világosan mutatja a beszélő hős lelki mechanizmusainak működését. A fordító részéről szinte kedvtelés látszik az örület fantasztikumainak követésében: átérzi, megéri az örült képzelet útját [...] nagyító alatt szedi szét a szálakat s úgy érti és érteti meg” – írta Németh Antal.<sup>43</sup>

**Troilus és Cressida.** Negyedik feladatként Szabó Lőrinc a *Troilus és Cressida* fordítását kapta meg (a szerződés dátuma szintén 1939. február 11.). „Az első feladat volt egy olyan szöveget kapni a tervezett előadás anyagául, amely a kifejező nyelv-kezelés rugalmasságával átmenti e mű bizarr életgazdagságát [...] Ezt a műfordítói problémát legtisztább meggyőződéseim szerint nem oldhatta meg más, mint Szabó Lőrinc” – írta Németh Antal.<sup>44</sup> Németh tervezett előadásához olyan szöveget akart, amely megeleveníti „a nagy rétori szárnyalást és a legintimebb líra szíromkönnyű bensőségét, a higgadt bölcsesség okos mérsékletét és a tébolyodott nihilizmus szó-örjögéseit, a legtisztább rajongást és a legegésebb szarkazmust, a színesen kavargó álmod és a vad realizmust”.<sup>45</sup> Németh felfogásának modernségét akkor értékelhetjük leginkább, ha összehasonlítjuk Sebestyén Károly 1936-os, tehát kortársnak számító elemzésével. Sebestyén valójában nem tudott mit kezdeni a darabbal: „Nem lett belőle tragédia, de komédia sem. Tragédiának indult és tragikomédiává fordult. Ez „az *Athéni Timon* mellett a legijesztőbb dráma”, amelynek legfőbb jellemzője a „borzalmas pesszimizmus”.<sup>46</sup>

A már három kitűnő fordítást magáénak tudó Szabó Lőrinc 1939 nyarán – közvetlenül a *Macbeth* után – nekilátott a mű átültetésének, de a háború kitörése miatt félbeszakította a munkát. „Megijedtem. Tudtam, én tudtam legjobban, hogy a munkásságomban mi jó és mi csak félig kész, s *egyszerre*

<sup>41</sup> MTA MS 4680/68: Cs. Szabó László levele Szabó Lőrincnek. Bp., 1939. dec. 15.

<sup>42</sup> A korrektúra jelzete MTA MS 4669/15.

<sup>43</sup> Németh 1973:104

<sup>44</sup> Németh 1973:106

<sup>45</sup> Németh 1973:106

<sup>46</sup> Sebestyén 1936:237

*félretoltam mindent, ami nem szorosan az én művem volt.* Hogy kell ezt érteni? Úgy, hogy például abbahagytam a nagy fordításokat. A három Shakespeare-darab után egyszerűen nem volt lelki erőm befejezni a negyediket, a *Troilus és Cressida*-t, *bizony becsaptam vele a Nemzetit.*<sup>47</sup> A *Troilus és Cressida*-t csak az 1948-as Shakespeare-összkiadás számára fejezte be, így ebben a reprezentatív kiadásban Szabó Lőrinc négy Shakespeare-fordítása is szerepelt.

A MTAK kéziratárában megtalálhatóak az első két felvonás autográf fogalmazványai, „Ótátrafüred–Diszel 1939” keltezéssel. A dokumentumok között több – részben gyorsírással – fogalmazvány is szerepel, kitépett noteszlapokon, jegyzetfüzetben, kis spirálfüzetben. A többi fogalmazvány ismeretében bizonyossággal állíthatjuk, hogy Szabó Lőrinc ezeket az anyagokat már nem túl nagy lelkesedéssel készítette. Ezek a korai fogalmazványok nagy vonalakban hasonlítanak az eredeti szövegre, és a későbbi végleges szöveg alapját képezik majd – nyolc év múlva.

Szabó Lőrinc 1947. február 17-én ugyanis levelet kapott a Franklin Társulattól a következő szöveggel: „Aziránt érdeklődünk, vállalkozik-e i. t. Szerkesztő Úr Shakespeare: *Troilus és Cressida* c. művének fordítására.”<sup>48</sup> Egy következő, március 7-i levélben ismét felteszik a kérdést, megjegyezve, hogy az előző levélre még nem kaptak választ.<sup>49</sup> 1948. márc. 4-én az éppen betegeskedő Szabó Lőrinc azonban már azt írta Kardos Lászlónak a kórházból, hogy „időnkint rohamok jönnek, általában jól vagyok, s szünetekben dolgozom is (a „Troilus”-on)”.<sup>50</sup> Thomas Marianne-nak is hasonlókat írt 1948. márciusában: „Egyébként dolgoztam is, egy üres külön szobát a prof. rendelkezésemre bocsátott nappali használatra, én meg behozattam a Shakespeare-irodát – csakugyan egész iroda! –, és a „Troilus”-t előbbre vittem valami 1200 sorral! Most már nem lesz nagy a késedelem.”<sup>51</sup> Az 1947–48-as kézirat ma a PIM gyűjteményében található meg 4805/1 jelzet alatt (befejezésének dátuma 1948. márc. 18.)<sup>52</sup>. Az 1948-as keltezésű gépirat (az előző tisztázata 4805/2 jelzet alatt) Ruttkay Kálmán jóvoltából kontrollszerkesztésen esett át; Ruttkay mintegy ötven változtatást javasolt a költőnek,<sup>53</sup> aki az 1948. május 22-es keltezésű első korrektúrába írta be a gépirathoz képest eltérő részeket. A dátumok tanúsága szerint a *Troilus és Cressida* első modern fordítása rohammunkában készült. 1948. augusztus 17-én Szabó Lőrinc újra kórházba vonult, s ezt írta egyik levelében „Shakespeare-t viszek be magammal, hiszen ez az év már

<sup>47</sup> Interjú a *Film, Színház, Irodalom* 1944/5. számában. Idézi Kabdebó 1974:318

<sup>48</sup> MTAK KT MS 4677/156

<sup>49</sup> MTAK KT MS 4677/157

<sup>50</sup> Szabó 1974:444

<sup>51</sup> Szabó 1974:445. Ismét jellegzetes, ahogy Szabó Lőrinc a sorokat számolja; megszámlálta, hogy az egyes felvonások hány sorból állnak. (I.: 850; II.: 616; III.: 688; IV.: 646; V.: 641.) Szabó Lőrinc az első két felvonással nagyjából kész volt, mire kórházba került (1466 sor), így összesen kb. csak 1900 sor maradt hátra.

<sup>52</sup> Ezzel összevág, hogy a költő a kis *Troilus*-példányán az autográf bejegyzés szerint 1948. január 10. és március 18. között dolgozott.

<sup>53</sup> Javításaira jelen dolgozat szerzője bukkant rá Szabó Lőrinc könyvtárában, eddig ismeretlenek voltak.

amúgy is Shakespeare-év lett.<sup>54</sup> Itt nyilvánvalóan négy elkészült fordításának kijavítására és a szonettekre gondolt.<sup>55</sup>

1948. október 10-én már küszöbön állhatott az új Shakespeare-összes megjelenése, mert Szabó Lőrinc azt írta Kodolányi Jánosnak, hogy „csömörít már az általános versfordítói élmény”, viszont tudta már, hogy „a teljes új Shakespeare példányszáma 1500”.<sup>56</sup> 1948. november 28-án megírhatta Thomas Ernőnének, hogy „Megjelent ezen a héten az összes Shakespeare-dráma. Egy példány van itthon mutatóban. Gyönyörű. Kívül fehér kötéssel, bibliapapíron. Négy szép kötet, 285 forint. Még nem is nagyon drága. Részletre is vehetik a dolgozók. Külön pótkötetben jelenik meg a Shakespeare-szonettek, hasonló, de nem azonos külsőben, kétnyelvűen. Ez is gyönyörű lesz, kívül-belül. Pénz már elkölte.”<sup>57</sup> 1949-ben, az *Ahogy tetszik* felújításakor (és színhelyére gondolva) így emlékezett vissza a költő:

Második Shakespeare-fordításom volt az *Ahogy tetszik*, s most jut eszembe, hogy a négy Shakespeare-mű közül, amely hozzám is fűződik, három ugyanígy készült, ugyanilyen hegyi környezetben. Az *Athéni Timon* Erdélyben, az *Ahogy tetszik* az Alpokban, a *Macbeth* a Tátrában, s mindegyik nyáron, szerkesztőségi szabadságom idején; csak az utolsó, a *Troilus és Cressida*, emlékeztet zárt, nagyvárosi otthonra, a magaméra. Sőt klinikai szobákra és folyosókra, ahol befejeztem.<sup>58</sup>

A *Troilus és Cressidának* talán jót is tett ez a borúsabb, keserűbb hangulat; Németh Antal később nagy elismeréssel írt Szabó Lőrinc fordításáról. „Szabó Lőrinc eddig megfigyelt műfordítói erényei, megemelkedett színvonalon mind feltalálhatók ebben a munkájában: hűség, könnyedség, gazdagság, természetesség! Minden sor él, sehol egy petyhüdt rész. [...] A dráma komplikált és túlzó szépségei és mélységei mind érvényesülnek. A hanglejtés igen nagy mértékben maga is szinte azonos a shakespeare-ivel.”<sup>59</sup> A kiadó sem fukarkodott a dicsérettel. „Több ízben hallottam már a bókot a kiadó lektorátusától, hogy az én *Troilus*-om lesz az új teljes Shakespeare-ben a legszebb fordítás, beleértve Arany Jánost is” – dicsekedett a költő.<sup>60</sup>

Az 1948-ban megjelent szöveg 1955 második felében újabb kontrollszerkesztői ellenőrzésen esett át – Ruttkay Kálmán mintegy százötven javítandó helyet jelölt meg, illetve megjegyzésekkel látta el a fordítót a szöveggel kapcsolatban. Ennek emléke, hogy Szabó Lőrinc Delius-féle Shakespeare-kiadásában néhány hely jelölve van; 17 szöveghelyről van szó, amelyek minden bizonnyal gondolkodóba ejtették a fordítót. Az 1955-ös korrektúra a postabélyegző sze-

<sup>54</sup> Huszonöt év, 391

<sup>55</sup> Közben szonettekét is fordít: 1948. július 30-i levele szerint „Shakespeare-ben túljutottam a 100. szonetten, azt épp egy útelágazásnál készítettem el, Tab mellett, a jelzótáblánál, szekérré vagy autóra várakozva, és szalonnázva a forró, ragyogó, zöld somogyi tájban.” *Harminchat év*, 62.

<sup>56</sup> Szabó 1974:458

<sup>57</sup> Szabó 1974:461

<sup>58</sup> Szabó Lőrinc: *A fordító az Ahogy tetszikről*. (pp. 777–779) 2003:777

<sup>59</sup> Németh 1973:106

<sup>60</sup> Kabdebó 1980:226

rint 1955. október 14. körül készült el, a *Macbeth*-tel együtt (MS 4670/5). A szöveg az 1955-ös összkiadásban jelent meg végleges változatában.

**Vízkereszt.** A *Vízkereszt* első modern fordítását Radnóti Miklós kezdte el, aki korai haláláig csak az első két felvonást készíthette el. Munkáját Rónay György fejezte be, aki a kontrollszerkesztői megjegyzések feldolgozását is elvégezte. A darabot 1947. május 9-én mutatták be az új fordítás alapján, majd a szöveg az 1948-as Franklin-kiadásban is megjelent. Ezt megelőzően Szabó Lőrinc is nem hivatalos megbízást kapott egy új fordítás elkészítésére. Naplójában a következőket írta 1945 májusában: „S közben szegény jó drága Szűcs Laci arra gondol, hogy előkészítik a *Vízkereszt* új rendezését; mivel új, jó szöveg kellene, majd én fordítom a darabot? Shakespeare-vígjáték! Az *Ahogy tetszik* után egész természetes volna. Kéne hozzá vagy három hónap, egészségben és nyugalomban. Shakespeare-t fordítani? Fenét! Napszámosnak, halj meg, kutya!”<sup>61</sup> Az idézett részlet több dologra is rávilágít. Először is: egyértelműnek tűnik, hogy ekkor még nem létezett az a minden szempontból megfelelő, modern, filológiaiilag is kifogástalan fordítás, amire a színházaknak szüksége volt. Szabó Lőrinc tisztában volt vele, mekkora vállalkozás egy ilyen nagyszabású mű magyarra fordítása, s a megtiszteltetés mellett érezte a feladat felelősségét, súlyát, és azt is, hogy a fordítás olyan szolgálat, mely rengeteg figyelmet, odaadást, kompromisszumot követel: „Átfutottam a *Vízkereszt*t. Nehéz, nagy munka volna. Ó, Istenem, ez is »internálna«, magától, vagy három hónapra!...”<sup>62</sup> Egyértelmű utalást találunk itt a kor politikai hangulatára is. Végül aztán mégsem kezdte el a munkát, lehet, éppen amiatt, mert közben megjelent a Radnóti–Rónay fordítás.

Szabó Lőrinc 1953 augusztusában azt írta Kodolányi Jánosnak, hogy „várok még valamit Shakespeare körül”.<sup>63</sup> Nem sokkal később kapta meg az Ifjúsági Színház 1953. július 29-i keltezésű levelét, amelyben a következőt írták: „Felkérem, hogy Shakespeare: „*Vízkereszt*, vagy amit akartok” című darabját színházunk számára lefordítani szíveskedjék. Határidő: 1954. jan. 1.”<sup>64</sup> Szabó Lőrincnek nagy szüksége volt a pénzre, ezért haladéktalanul munkához látott. Lendületesen dolgozott, s a fordítást először három kisméretű számtanfuzetbe jegyezte le,<sup>65</sup> majd legépellette. A dátumok szerint meglehetősen sietve kellett dolgoznia. A kitartó munka eredményeképpen 1954 elejére végül a színház rendelkezésére állt a teljes szöveg. A bemutató előtt (1954. május 8-án<sup>66</sup>) a köl-

<sup>61</sup> Szabó Lőrinc: Napló (1945. április–szeptember). *Birákhöz és barátokhoz*. 1990:59

<sup>62</sup> Szabó Lőrinc: Napló (1945. április–szeptember). *Birákhöz és barátokhoz*. 1990:59

<sup>63</sup> Szabó Lőrinc levele Kodolányi Jánosnak. 1953. aug. 10. *Ne panaszdol a magányodat* 230. o. Szabó Lőrinc 1953 nyarán már tudta, hogy a következő évben komoly megbízatások várnak rá a tervezett 1955-ös Shakespeare-összessel kapcsolatosan.

<sup>64</sup> MTAK KT MS 4677/137. Az Ifjúsági Színház levele, 1953. júl. 29.

<sup>65</sup> A dátum a címlapon „1953. nov–dec;” a befejezés dátuma 1953. dec. 22. Szabó Lőrinc október 21-i levelében említi először az új munkát: „Most Shakespeare-rel vagyok magyar társulásban, kezdem a *Vízkereszt* új fordítását.” Szabó Lőrinc levele Kodolányi Jánosnak. 1953. okt. 21. *Ne panaszdol a magányodat!*, 237

<sup>66</sup> 1954. május 8-án jelentette Lipták Gáboréknak, hogy „A *Vízkereszt* elé ma sikerült végre megírnom a kért kis prológust [...]”; ugyanezen a napon Dr. Baumgartner Sándornak: [...] „melyet majd a bolond recitál a függöny előtt” (Szabó 1974:551–552).

tő egy kísérő verset is írt fordításához, *Prológus egy Shakespeare-előadáshoz* címmel. A rövid, vidám verset a bolond mondja el az előadás előtt – a darab végén elhangzó dallal párban így mintegy keretbe foglalja a színművet.

A költő számára az 1954-es év is „Shakespeare-év” volt. Április 14-én a következőket írta Baumgartner Sándoréknak: „Ilyenek, ilyen mai, autóbusszon járó állami vándorszínészek (vagyis a Faluszínház-ék) környékeztek meg újabban Pesten. A Shakespeare-féle *Ahogy tetszik*-et adják elő itt meg tizenkét faluban meg kisvárosban országszerte. [...] Egy évig vagy fél évig játsszák a darabot, s megígérték, hogy – mint fordító kartársat és Shakespeare helyettesét – elgurítanak magukkal ide-oda, ha kívánkozom rá.”<sup>67</sup> A *Vízkereszt*-előadással kapcsolatban viszont kétségek gyötörték a költőt. Már július 2-án azt írta Baumgartnernek, hogy „Eszembe jut még a *Vízkereszt*. Hát ez roppant sikernek ígérkezik. A dolog éppen csak kibontakozott, s máris jön a nyári szünet; ősszel azonban »százás szériákat« vár az igazgató. Bár úgy volna!”<sup>68</sup> Egy szeptemberi levelében már csalódott hangon kérdezi feleségétől, hogy „A Faluszínháztól komolyabb pénzt kaphatunk? Igen örülnék neki, mert az Ifjúsággal szemben gyanakvó vagyok. Mi a fenének nekik az a nagysikerű (Párizs, Moszkva) V. Hugo oly hirtelenében, ha ugyanakkor komoly a reményük és akaratuk, hogy a *Vízkereszt* százszor (sőt kétszázszor) menjen?”<sup>69</sup>

A *Színház és Mozi* című folyóirat 1954. május 28-i számában tudósít arról, hogy az Ifjúsági Színházban folynak a *Vízkereszt* próbái. Külön említik „Szabó Lőrinc remekbe sikerült új fordítását”. A színház kamaratársulata végül 1954. június 11-én mutatta be a *Vízkeresztet*, Apáthi Imre rendezésében, Farkas Ferenc zenéjével.<sup>70</sup> Tény, hogy a *Vízkeresztet* június 11. után csak tízszer adták elő, és szeptember 13-tól adták újra, egyáltalán nem sűrűn. A darabot egészen 1954 decemberéig műsoron tartották, de az 1955-ös műsorfüzetekben már nem említik. Ennek oka nem feltétlenül a fordítás hiányosságaiiban keresendő. 1954-ben politikai okai is lehettek egy-egy színdarab bemutatásának vagy mellőzésének. Ráadásul a sajtó egyáltalán nem írt az új bemutatóról, a kor fontosabb napilapjai inkább politikai eseményekkel foglalkoztak, úgymint a francia kormányválság, az indokínai háború, Amerika „gazdasági válsága”, az 1954. évi költségvetés vitája és a magyar csapat számára diadalmasan induló svájci futball-világbajnokság. A darab bemutatóját az 1954. június 20-tól zajló „a magyar dráma hete” és a Nemzeti Színház jól sikerült *Othello*-előadása is elhomályosíthatta. Szabó Lőrinc *Vízkereszt*-fordítása így gyorsan feledésbe merült (az *Örök barátaink* II. kötetében jelent meg mintegy kétszáz sornyi szöveg), nyomtatásban csak 2004-ben látott napvilágot.<sup>71</sup>

Szele Bálint

<sup>67</sup> Szabó 1974:549

<sup>68</sup> Szabó 1974:553

<sup>69</sup> *Harminchat év* II:447. A levél dátuma 1954. szeptember 3.

<sup>70</sup> *Színház és Mozi* (Szerk. Gyetvai János), 1954. június 11.

<sup>71</sup> Szabó Lőrinc kiadatlan drámafordításai 1. *William Shakespeare: Vízkereszt, vagy: amit akartok*. A szöveggondozást végezte és a kísérő tanulmányt készítette Szele Bálint. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004.



**Bibliográfia**

- Harminchat év* II. Szabó Lőrinc és felesége levelezése. 1945-1957. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1993. s.a.r. Kabdebó Lóránt.
- Huszonöt év*. Szabó Lőrinc és Vékesné Korzati Erzsébet levelezése. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000. s.a.r. Kabdebó Lóránt.
- Illyés Gyula (1956): Szabó Lőrinc, vagy boncoljuk-e magunkat elevenen? In: *Szabó Lőrinc válogatott versei*. Magvető Könyvkiadó, Budapest. pp. 5–48.
- Kabdebó Lóránt (1974): *Útkeresés és különbéke*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kabdebó Lóránt (1980): *Az összegezés ideje*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Ne panaszkodj a magányodat!* Kodolányi János levelezése Szabó Lőrincsel és Szabó Lőrincné Mikes Klárával. 1948-1957. Argumentum, Budapest, 2002. s.a.r. Horányi Károly.
- Németh Antal (1973): Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításai. In: *Filológiai Közlöny*, 1973/I–II. pp. 97–113.
- Sebestyén Károly (1936): *Shakespeare: kora, élete, művei*. Rózsavölgyi és Társa kiadása, Budapest, é. n. [1936]
- Szabó Lőrinc (1974): *Napló, levelek, cikkek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Szabó Lőrinc (1990): *Bírákhoz és barátokhoz*. Sajtó alá rendezte, az utószót és a jegyzeteket írta Kabdebó Lóránt. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Szabó Lőrinc (1992): *Utazás Erdélyben. Cikkek, versek és levelek*. Mikszáth Kiadó, Salgótarján. s.a.r. Kabdebó Lóránt.
- Szabó Lőrinc (2001): *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Szabó Lőrinc (2003): *Emlékezések és publicisztikai írások*. Osiris Kiadó, Budapest.

# Háy a Tetrán

**1. Háy János, a Sikergyerek.** Háy János a *Házasságon innen és túl* című új kötetével visszatért a rövidebb prózákhöz, de a szerző drámaíróként is töretlenül jelen van a magyar színpadokon. A legfrissebb Háy-ősbemutató *A Pityu bácsi fia*, tavaly novemberben a Thália és a Beregszászi Illyés Gyula Színház közös produkciója volt, Bérczes László rendezésében; *A Gézagyereket* – a szerző legelső bemutatott darabját<sup>1</sup>, amely egyben a 2004-ben megjelentetett tetralógiájának címadója – Vincze István vitte színpadra a Pécsi Harmadik Színházban, ez az előadás már bejutott az idei VI. POSZT versenyprogramjába is.

A drámaíró Háy recepciója nemcsak azért tekinthető sikertörténetnek, mert megírásuk kezdete óta máig játsszák darabjait és az előadások általában kedvező fogadtatásra találnak, hanem azért is, mert *A Gézagyereket* ősbemutatója és sikerei kapcsán elindított viták<sup>2</sup>, valamint a négy Háy-darab kötetváltozata is mind hozzájárultak a magyar színházi és irodalmi életet jellemző válaszfal leomlásához.

Mivel egy drámaszöveg alapvetően előadásra szánt mű, a magas kultúrát és a kultúra szórakoztató szegmensét erőteljesen elválasztó hazai szemlélet szerint a drámaíró erőteljesen ki van szolgáltatva a kor piaci igényeinek. Következésképp a szerző meg kell gondolja, hogy írói autonómiáját érdemes-e kockára tennie a színház nagyobb, közvetlenebb hatásának érdekében. Ezt a gondolkodásmódot még jól illusztrálja a Háy-műveket alapvetően élénk figyelemmel kísérő irodalomelméleti, -kritikai recepció kontrasztja az első darab iránt tanúsított kisebb érdeklődéssel.<sup>3</sup> A Háy-darabok recepciótörténetében azonban megfigyelhető egy pozitív irányú elmozdulás, hisz már az előadásokat elemző kritikák többsége is foglalkozott a szerző addigi munkásságával, a megírt szövegek irodalmi kvalitásaival, és idővel több recenzió készült magáról a kötetéről is.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> A debreceni Csokonai Színház Stúdiószínház *A Gézagyereket* ősbemutató-előadásával (R.: Pinczés István) kapcsolatos elismerések, díjak a teljesség igénye nélkül:

POSZT, Pécs, 2002: Baranya megye nagydíja (produkció); legjobb dráma; legjobb réfri mellékszereplő; Stúdiószínházi Műhelyek Találkozója, Bp., 2002: legjobb főszereplő; térszervezés-rendezés; Kortárs Dráma Fesztivál, Bp., 2002.; KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztivál, Torun (Lengyelország), 2003: 2. díj; Torun város nagydíja; Nemzetközi Színházi Találkozó, Wiesbaden (Németország), 2004.

<sup>2</sup> Vö.: Szakmai fórum (POSZT), Háy János: *A Gézagyereket*, [www.poszt.hu/szakmaiforum\\_05\\_gezagyereket.php](http://www.poszt.hu/szakmaiforum_05_gezagyereket.php) 2002.06.09., illetve az *Ellenfény* 2003/7. számának mind *A Gézagyereket* szövegével, mind a Pinczés rendezte előadással foglalkozó cikkei.

<sup>3</sup> „Mindjárt elsőként a darab az irodalmi recepcióból átkerült a sokkal gyakorlatiasabb színházi recepció körébe – vélhetően ennek az is oka, hogy megjelenése után nem sokkal bemutatták. Ettől fogva a darab és az előadás recepciója összefonódik, sőt, a recenzensek gyakorta inkább az előadás szemszögéből tekintenek a darabra.”

Sebestyén Rita: *A darab és az előadás recepciójáról*. In: *Ellenfény*, 2003/7. 21. old.

<sup>4</sup> Csontos: *ÉS*, 2005.02.19.; Koltai: *Színház*, 2005/4.; Krusovszky: *Csutdu*, 2005/3–4.; Radnóti: *Kritika*, 2005/3.; Tarján: *Új Könyvpiac*, 2004.12.03.

Az írói-drámaírói munkásság így már nem különül el egymástól anynyira, mint ahogy ezt a hazai recepcióban megszokhattuk. Nem véletlenül: A *Gézagyerek* című kötet bosszantó szerkesztési hibái ellenére is kuriózum a magyar könyvpiacra, hiszen a szerző három istendramája és egy színjátéka (mely jelenleg 'ördögjáték' a Thália színpadán) mellett tartalmazza az azokhoz alapul szolgáló novellákat (többségük a *Közötte apának és anyának, fölötte a nagy mindenségnek* című kötetből) is, hangsúlyozva ezzel az önadaptáció tényét, ezáltal az irodalom-dráma-előadás egymással szorosan összefüggő létét, melyeket a magyar recepció az előbb említett okokból kifolyólag hajlamos egymástól külön kezelni. Ennek ellenére kevés elemzés kívánja (pl. Krusovszky tesz erre kísérletet) a Háyra jellemző nyelvi eszközök kiemelésén túl elhelyezni a tetralógiát az egész életműben, valamint hiányosságok mutatkoznak a tetralógia rész-egész viszonyainak leírásában is.

**2. A Jancsi bácsi világa.** Az életmű szempontjából Háy nyelv- és világteremtő útvonala, így tematikailag az „itt és most” valósága felé fordulása, műfajilag a novella sajátosságai és az író sajátos oppozíciós technikája együttesen vezettek a színdarabok megírásához.

A feszültséget teremtő oppozíciókban Keresztury Tibor<sup>5</sup> már korán megsejti a nagyobb komplementer halmazok, a tragikum és játékosság, a kiábrándultság és érzelmesség között feszülő ellentétet, mely a hideg-meleg, a távolodás-közeledés, az öregség-fiatalság, a testi-szellemi, a súlyos-könnyű motívumaival és a szív, hold, kő, bőr szimbólumaival íródna tovább az életmű egyes darabjaiban. A valóság tapasztalatainak megragadása – s egyben ellensúlyozása – Háy műveinek kulcskérdése marad, s mindvégig nagy szerepet játszik a műfajhatárok fellazítása, a metaforikus vizualizálás technikája, a szerepjáték, valamint a nyelvi aspektus szempontjából az egyszerűség csapdája, mely könnyed, rontott nyelvi inventáriumában a legbonyolultabb metafizikai kérdéseket hordozza.

Ezt az eszközrendszert, a belőle eredő drámaiságot kamatoztatja darabjainak megírásakor a szerző, továbbra is a boldogság-boldogtalanság viszonylatában szervezve költői-írói világát.

A boldogság-boldogtalanság pólusai között kezdetben maga a teremtő fantázia képes közvetíteni (*Gyalog megyek hozzád a sétálóúton, Welcome to Africa*), az általa központi értéként kijelölt szerelem még képes létrehozni egy „ott lenne jó” világot (*Marlon és Marion, Holdak és napok, Dzsigerdilen*). A nyelv erejébe vetett bizalom halványodik el az *Istenek*, a *Valami nehezék*, a *Kotródóm el* világában, és szűrődik át a *Közötte apának anyának...* novelláiból a drámák világképébe, átfogalmazva a teremtés lehetőségeit, jelentéseit és jelentőségét, miközben kiéleződik a szereplők önazonosításának tétje, amit a novellák esetében a narrátor személye még többé-kevésbé biztosított. A drámaíró Háy tovább működteti az általa kidolgozott kontrasztos motívumhálót és beszédtechnikát, vagyis azt a nyelvet, mely nyomokban már megtalálható a *Xanadu* regénybéli angyalainak, kocsmázó hajósainak párbeszédeiben is. A 2000-től íródó drámaciklus ezt a nyelvet és világképet radikalizálja dialógusaiban.

A szerző az egyes drámák felépítésénél más-más dramaturgiai fogásokkal él ugyan – ezáltal különböző szerkezetet, összetettséget mutatnak a drámák –,

<sup>5</sup> Keresztury Tibor: *Ott, ahol mi sehol és semmikor*. In: Alföld, 1989/12. 71. old.

a novellák alapanyagában mégis, egy egységesülő világkép szellemének megfelelően, a dialógusokban folyton variálhatónak tűnő ismétlések segítségével adja vissza az eredetileg felvetett metafizikai problémákat.

**3. A Részegész.** A tetralógia összefüggő voltát boncolgató elemzések többsége az egységes világszemléleti alapot tételező műfajiságot teszi meg vizsgálatá tárgyává, és a darabokban fellelhető redundanciát minőségbéli egyenetlenségként értékeli, holott az módosított ismétléseiben egyfajta negatív irányú fejlődést fejez ki.

Tarján Tamás ajánlója az Új Könyvpiac tavalyi számában<sup>6</sup> kezeli először egyértelműen tetralógiaként a kötet novella-dráma párokra osztott darabjait. Egy későbbi kritikájában<sup>7</sup> az előadások tekintetében is ezt a szemléletmódot ajánlja, de nem szövegekből rekonstruálható tényezőket sorol fel lehetséges és valós kohéziós erőkként (mint pl. történeti linearitás, láncolatossági etikai példázatosság, a figurák sakkjátéka), hanem az eléggé talányos 'istendráma' minősítést mint „fordított szakralitást” teszi meg a darabok közös nevezőjének. Radnóti Zsuzsa korábbi, a népszínmű felőli megközelítését vonja vissza az „istendráma” megjelölés javára, mely fogalom szerinte jobban visszaadja a tetralógia istenhiányra épülő szervező elvét.<sup>8</sup>

Ha a darabok műfaji megjelölése alapján feltételezzük, hogy azok Isten és ember viszonyára kérdeznek rá, a középkor hagyományaihoz nyújthatunk összehasonlítási alapot, amely keretei között a kereszténységben mindennek „nagyon lényeges világszemléleti tartalma volt. Szent Ágoston szerint Isten nem jövőbe látó, mert benne a világ egész története, a múlt, jelen és jövő egyszerre, egy időben van jelen. Az idő és a történelem lényege ezek szerint nem horizontális irányban, hanem az Isten és az e világi vertikális viszonyban található meg. A történelem folyamata azonban horizontális, és ebben egyenes vonalú az előrehaladás a teremtéstől az utolsó ítéletig.”<sup>9</sup>

Háy drámáiban a horizontális viszony nyelvi szinten is keveredik a vertikálissal: a lucerna- és a fűmetaforák, a disznók és az ember halálának párhuzama, az ok-okozati összefüggések felcserélése az emberi létet a növényekéhez vagy állatokéhoz hasonló vegetációs szintre helyezik. A gyermeki, mindent öszszemosó, de a legalapvetőbb összefüggésekre rákérdező látásmód nemcsak a gyerekek és az autista Géza sajátja, de a legtöbb figurára igaz. Isten és ember világszintje egybeeshet, és mégsem: Jani fia mindent lát a lovak hátán ülve, Pityu bácsi fia a szénakazal magasából tekint a világra, Géza a magasban tétlenkedik a gyárban, mely térszimbólumok kifejezik az ember törekvéseit, de a „megistenülés” bizonytalan; kudarccal vagy halállal végződik.

A horizontális-vertikális viszonyok keveredésében a figurák által használt nyelv nem tud rendet teremteni: nemcsak a gondolatok kifejezésére, közvetítésére válik képtelenné, de a dolgok megnevezésére is, amely az identitás meghatározásának legfontosabb eszköze. Az Isten létére, funkciójára való rákérde-

<sup>6</sup> Tarján Tamás: *A dialógus hatalma*. In: Új Könyvpiac, 2004/12. 5. old.

<sup>7</sup> Uő: *Dőlésszög*. In: *Critikai lapok*, 2004/6. 20–21. old.

<sup>8</sup> Vö: Radnóti Zsuzsa: *Egy magyar népszínmű*. In: *Színház (drámamelléklet)*, 2000/10. 1–2. old.; Radnóti Zsuzsa: *Az ősbemutató felelőssége*. In: *Kritika*, 2005/3. 14–17. old.

<sup>9</sup> Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987. 78–9. old.

zés során a szereplők egy önmaguk által elképzelt, jól működő világhoz mérik a jelenlegit, mely ellent látszik mondani az isteni tökéletesség princípiumának, hiszen a párbeszédekben leképzett történések egyik fő irányvonalát a különféle balesetek, betegségek, halálnemek ritmikusan visszatérő taglalása adja.

Így a figurák fejtegetései groteszk eszmecseréknek tűnnek a teremtő szó paródiáiként, mintha csak a *Valami nehezék* és az *Istenek* köteteit folytatná a szerző, mely kötetekben a <teremtés> többértelművé válik, „<teológiai> jelentése mellett állandóan szembesülni kell lehetséges profán referenciáival: ez olykor az isteni teremtés ironizálásához vezet.”<sup>10</sup>

Háy drámáiban a földi valóság szintjére ráakódik egy, annak nyelvi aktusai által folyamatosan megteremtteni szándékozott magasabb szint, mely viszont épp a teremtés eszközének hatástalanságával, a horizontális és vertikális viszonyok nyelvileg leképzett rendetlenségben való rögzülése által nem képes megvalósulni; de nem kizárólag ez a darabok mondanivalója metaszinten.

**4. Gézagyerekek teremtője.** Míg az egyes darabok mindent összemosó „rendetlensége” egy tét nélküli örök körforgás változatlanságát sejteti, a tetralógiában elfoglalt helyük éppen azt állítja, hogy van fejlődés, csak visszafelé – időben rekonstruálható romlás formájában, ahol az öntudatlan erők, a véletlen, a sors nyernek egyre nagyobb jelentőséget.

A sorszámokkal ellátott, ezáltal összetartozónak minősített novella-dráma párok között időbeli előrehaladás áll fenn, méghozzá az 1960-as évektől (*A Senák*) haladunk a Kádár-korszakon (*A Pityu bácsi fia*), majd a kilencvenes évek privatizációs időszakán (*A Gézagyerekek*) keresztül egy közelebbről kevésbé meghatározható ma felé (*A Herner Ferike faterja*).

A mához közelítve a történelemhez, ez egyéni történethez való viszonyulás, így a történelemben való benne állás, más történelmi korok, tettek, a fejlődés-hanyatlás megértése – egyáltalán érzékelése – csökkenő tendenciát mutat. Míg a falusi közösségben a Nagymama rendelkezik emlékekkel, s a Gyerek a jövőkép hordozója, három jól elkülöníthető generáció szerepel (*A Senák*), addig Bandáék Shakespeare sírásóira emlékeztető hármasa már neveikben sem különülnek el az előttük levő generációtól (*A Herner Ferike faterja*). A történelem előrehaladása az archaikus falusi együttélési forma és az oda kívülről betörő modernizáció (legyen az a párthatalom, a falóból elszármazottak, idegen német munkaadók, különféle technikai újdonságok, médiumok révén) szembeállításában jut kifejezésre, és az interperszonális kapcsolatok elszegényedésében, a szerelem, szeretet, barátság értékeinek eltűnésében nyilvánul meg.

A teljesen a szóbeliségen alapuló információk, a történetek különféle variációi egyre távolabb kerülnek a személyes tapasztalatoktól, mígnem végül a média lesz egyetlen zavaros forrásuk (pl. Herner Ferikéék esetében). Így esnek el az emberek a pletyka által kicsire zsugorított világ fenntartásának lehetőségétől, és válnak végleg otthontalanná. Már nincs lehetőség arra, hogy „A pletykával az információs jelenidejűség, a mi személyes történetünk reprodukálódjék – M. W.] újra meg újra: a történésben való benne levés. A pa-

<sup>10</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán: *A szív, az olvasás és a gyönyörűség*. In: *Jelenkor*, 1997/2. 209–217. old.

radicsomi állapot helyreállítására törekszik a pletyka, felidézve az időt, amikor mindig mindenki együtt volt...”<sup>11</sup>

Háy figurái darabról darabra lesznek egyre talajvesztettebbek globalizálódó világunkban, ahol nem mentheti meg őket semmilyen Isten, hisz már nem képesek teremteni maguknak egy teremtőt. Így végeredményben maga a nyelvvel/nyelvből való teremtés lehetőségei kérdőjeleződnek meg általuk; vagyis az író (akár drámaíró) pályáját figyelembe véve a kozmikus boldogtalanság áthidalhatósága. Hogy ő maga saját lehetőségeit kutatva akar-e, képes-e új világokat teremteni, amelyhez minden valószínűséggel egy új nyelv szükségeltetik, vagy ezt az alaposan kidolgozott nyelvet-világot építi-e tovább – nos, ebből a szempontból is érdekes lehet a frissen megjelent Háy-kötet.

Marion Wagner

## Könyvleletek

# „Minden láng csak részekben lobban”

### A Háy-novellák világdarabkái

Mert hogy minden egész eltörött, s lángjaink is inkább csak ellobbannak, Ady óta tudjuk, csak éppen megemészteni nem vagyunk képesek e tényre. Illúzióink megmaradtak, elképzeljük az Egészet, mely teljes és harmonikus, s olyan életet teremtünk képzeletünkben, melynek egysége megkérdőjelezhetetlen. Azonban lassan illúzióink is elmaradoznak, hiszen a külső világ valósága oly erőteljesen kényszeríti ránk akarátát, hogy képtelenség ellenállni, s az ellenállás is csak távoli lehetőséggé válik. Mint ahogyan **Háy János** legújabb novelláskötetében sem képesek a szereplők egységet, Egészet teremteni önmaguknak. Sodrónak az árral, egyre erősebben kötődnek a külső valósághoz, s így a *Házasságon innen és túl* novelláiban

nem jön létre az a lehetséges fiktív világ, melyet egységessé szervezhetne a harmónia, a képzelet Egészsébe vetett hite. S így e kötet olyan lelete lesz korunknak, mely – még ha elrettentő és kiábrándító is – híven tükrözi emberi kapcsolataink sivárságát, kiüresedését és így hagyományos értékeink felszámolódását.

A kötetben négy nagyobb ciklus található, melyeket római számok jelölnek, s ezen fejezetek vagy ha tesszük, ciklusok szövegei szorosan összefüggnek egymással. Azonban korántsem arról van szó, hogy ismétlődő szereplőkkel dolgozik a szerző, s így alakul ki egyfajta viszonyrendszer az írások között. Minden történetben más figurákat és más helyszíneket láthatunk, miközben e kötet szerep-

<sup>11</sup> Szvetelevszky Zsuzsanna: *A pletyka*. Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2002. 32. old.

lőinek nincs nevük, kivéve az utolsó, negyedik fejezetben (de erre még külön visszatérünk). A névadás elmaradt, csupán a lány, a fiú, a férfi, a nő, a férj, a feleség, a kislány, a kisfiú, az anya, az apa, esetleg a nagypapa vannak. Nem szereplők tűnnek fel, hanem sokkal inkább szerepek. Hagyományos, hétköznapi emberi szerepek: hiszen mindenki fiú vagy lány, férfi vagy nő, esetleg férj vagy feleség. Szerepek, melyeket a mindennapi életben bárki betölthet, s tudtán kívül vagy tudatosan be is tölt. A szövegek megszüntetnek minden individuális tulajdonságot, mely közelebből meghatározhat egy embert, s elsőként a nevét veszítik el. Akinek nincs neve, azt nem lehet megszólítani, azt nem lehet meghatározni, az nem István vagy Mária, hanem egyszerűen csak egy ember. S éppen ez az általánosítás, az emberről való általános beszéd az, mely Háy János legújabb kötetének írásait szervezi.

Az első fejezetben a férfi-nő kapcsolat kerül előtérbe, minden novella egy-egy kapcsolatot mesél el, mely semmiben sem különbözik az általunk is ismert hétköznapi viszonyoktól. Talán annyiban, hogy míg az olvasó esetleg ismerhet sikeres és boldog párokat, addig ezekben a szövegekben csak megfeneklett párkapcsolatokról értesülünk. A férfi megcsalja a nőt és a nő megcsalja a férfit; a lánynak túl gyors a fiú közeledése, a fiút pedig idegesíti a lány vonakodása. Valami folyamatosan elromlik, vagy már el is romlott, csak éppen még nem mondta ki senki. És nincsenek okok, hanem csak egyszerűen odébbáll a férfi, új asszonyt keres, akivel tud perceket, órákat lopni a családjától, hogy aztán egyszer csak bejelentse, hogy vége, nincs tovább, elköltözik. Az ünnepek varázsa sem a régi, hiába van ka-

rácsony, az sem más már, mint pusztán kötelesség: „Ezekben a napokban a legvérmesebb szeretők sem zavarják meg a családok nyugalmát. Visszavonulnak csendes garzonukba, ahol egy kicsi fenyőág mellett gyűlölik a szeretet ünnepét, hogy egyszer ennek is, mint tavaly, vége lesz, és akkor a férfi/nő végre kiszakad otthona köteteléből, s megint megjelenik nála, s kis bókók mellett újra ígéretet tesz, hogy ha felnőnek a gyerekek, akkor majd elválnak.” Értéktelenné válik mindaz, ami valaha értéket jelentett: nem számít a hűség, a másik tisztelete, a szeretet még a szeretet ünnepén sem jelent semmit. S a kísérletek, hogy az emberek megmentseik kapcsolataikat, kudarcba fulladnak: „Az épületben ki lehetett alakítani két távoli pontot, ahol az asszony és a férfi élt, ahonnan nem látszottak és nem is hallatszottak egymás számára. Mint két szomszéd vár, olyan volt, s a gyermekek afféle hírnökök, Szondi Lipót két apródja, közvetítettek a birtokosok között.” Az új lakás vásárlása sem oldotta meg az Agglomeráció című novellában szereplő család problémáját, inkább alkalmat szolgált a teljes elhidegülésre. Az első fejezet novelláiban emberek szerepelnek, akiknek nincs nevük, nem tartoznak senkihez, s nem ismerik sem magukat, sem társukat. A teljes elhidegülés és elidegenülés történik meg, mely visszafordíthatatlannak látszik. S a fejezet végére illesztett, *Titok* címet viselő szöveg méltón zárja a kötet első részét. A férfinak van egy titka, melyet az asszony nem ismer, de nem is akar megtudni. Végül a férj egy nap elmondja, hogy rákos, most már nem tudja tovább titkolni, hiszen kemoterápiára van szükség, s ezután nemsokára meghal. Az olvasó – úgy tűnik – fellélegezhet, hiszen a fejezet utolsó szövege mintha vissza-

vonná az előbbi állításokat, s mégis, talán mégis létezik hűség, tisztelet és szeretet két ember között. Azonban az utolsó mondat – egyszerre zárja csattanóval a novellát és az első részt –, mely a férfi temetésének kimerevített képe, így hangzik: *„Nem látta senki ezt a lányt, s nem látta ennek a lánynak a fájdalmát sem, nem érezték ennek a lánynak az illatát, azt a kellemes kókuszszagot, amit a tusfürdő hagyott rajta, hiszen úgy volt ő nemlétező, miképpen nemlétező volt immáron: a férfi is.”* Még sincs feloldás, nem történik meg a visszavonás, sokkal inkább a kimerevített képben válnak végérvényesen visszavonhatatlanná a felsorakoztatott negatív állítások.

A második fejezet novellái ott folytatják a viszonyok destrukcióját, ahol az első fejezet szövegei befejezték. A különbség annyi, hogy a hangsúly a párkapcsolatokról a szülő-gyerek viszonyra helyeződik, mely szintén megromlott, megszűnt vagy csak már nevében létezik. Háy János írásai a legrégebb és legértékállóbb emberi hagyományt, a családot kezdik ki, melynek strukturálnia kellene az emberek közötti kapcsolatokat. Szintén erre, a kapcsolatok – ember és ember közötti párbeszéd – hiányára játszik rá a harmadik fejezet, melyben szimbolikus jelleggel feltűnnek Budapest hídjai. A híd, „melynek karcú teste átível a Duna fölött, ahogy a férfi karja ível a nő válláig, ahogy az erős izmok átlendítik a kart a gyenge vállig, hogy összekössék azt, ami eddig ketté volt választva”. A híd összeköt, kapcsolatot teremt két fél között, azonban a hidat nem elég felépíteni, hanem át is kell kelni rajta. A megépítés csupán a kapcsolatteremtés első fázisa, utána következik annak szinten tartása, mely talán nehezebb munka, mint maga az „építkezés”. S míg a harmadik fejezet híd-novellái szimbolikusan az ed-

dig felvázolt kapcsolatok szerkezetére utalnak, addig egyúttal a negyedik fejezettel is összeköttetést létesítenek. Az utolsó rész szövegeit már ismerhetik a Háy-olvasók, hiszen java részük már megjelent a *Közötte apának és anyának, fölötte a nagy mindenségnek* című kötetben. A *halottember, Haza a Senkiházából, Pince, A telefonszerelő* már jól ismert novellák, azonban van egy alapvető különbség az újabb szövegekkel szemben: egyfelől ezekben a szereplőkhöz még nevek is tartoznak, másfelől pedig – igaz, alig-alig – mintha meg lenne még a család egységének illúziója. Ezekben az írásokban mintha még szerephez jutna a hűség, a tisztelet és a szeretet. Igaz ugyan, érezhető már a „minden Egész eltörött” hangulata, viszont még él az illúzió, az egység és az Egész távoli reménye. A *halottemberben* Leczki Géza még hazajön a feleségéhez, csak éppen Anus, mivel nem bírja elviselni, hogy egy halottnak képzelt ember nyúljon hozzá, megöli. A szeretet és hűség még megvan, azonban valami már örökre elveszett. Mintha ezek a már régebben megjelent szövegek jelentenék a kiindulópontot, a még megvan és a már elveszett pillanatát, melyből kinőttek a *Házasságon innen és túl novellái*.

S ahogyan Budapest hídjai fontos szerephez jutnak, úgy a város a maga arctalan és névtelen emberáradatával jelenti az írások hátterét és egyben helyszínét. Az agglomeráció, a Rózsadomb vagy éppen a zegzugos pesti utcák tűnnek fel, ahol már nincsenek emberek, csupán embernek látszó ösztönlények, akik nap nap után róják a rájuk szabott sors kacskaringós ösvényeit. Gyakran azt sugallva, hogy Budapest az oka mindennek: a tönkrement házasságoknak, az elköltözött gyerekeknek, a szétszakadt családoknak vagy az iszákos apáknak.



Erre játszik rá a lecsupaszított, szinte már az unalmasságig puritán nyelv s a semleges és közönyös elbeszélői beszédmód, melyek közösen hozzák létre a külső világ referenciáiból építkező világot. S ismerve a drámaíró Háy önadaptációit, melyeket nagyszerűen foglalt magába az *A Gézagyerek* című kötet, felmerül a gyanú az olvasóban, hogy nem novellaformában megírt dráma-vázlatokat olvas-e véletlenül. Hiszen a szövegekben nem valódi, életteli szereplők tűnnek fel, hanem lények, melyeket szinte csak a nemi másság különböztet meg egymástól. Eleinte úgy tűnik, hogy az Apa, az Anya, a Feleség, a Férj, a Kislány, a Kisfiú valódi szereplők, akik még megkísérlik ellátni alapvető és elsődleges funkciójukat, azonban mindez kudarcba fullad. A hagyományos szerep már betölthetetlen, nem marad más, csak a férfi és nő teremtett különbsége, akik a beléjük írt nemi ösztönnek köszönhetően végzetesen vonzzák egymást. A vonzalom

viszont a közösülés után megszakad, nem jön létre kapocs, s így a szövegek a névtelen és arctalan tömeget az állatokkal teszik egyenlővé. Ezáltal olyan szerepek jönnek létre, melyek megformálása mind a drámaíró, mind a színház számára kihívást jelenthet.

Ijesztően aktuálisak és érvényesek Háy János legújabb novellái, melyek korunk társadalmának tartanak tükröt, hogy felismerhetővé tegyék a szinte már visszafordíthatatlan zűrzavart. S hogy születnek-e majd önadaptált drámák ezen írásokból? Az anyag megvan, a „szerepek” is körvonalazódtak, s ahogy *A Senákból* vagy *A Gézagyerekből* remek drámák íródtak, úgy a *Házasságon innen és túl* novellái esetében is adott – véleményem szerint – ez a lehetőség.

(Háy János: *Házasságon innen és túl*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2006)

Vincze Ferenc

## Modern térköltészet

Lábán Rudolf-díj, 2006

Kortárs táncalkotásokat jutalmazó díjat alapítani sokkal könnyebb, mint meghatározni a kortárs tánc fogalmát. A Lábán Rudolfról, a 20. század egyik legjelentősebb táncújtójáról elnevezett díj esztétákból, kritikusokból álló kuratóriumának tagjai a kiírás alapelveiben könnyen megegyeztek, de amikor a „mi is az a kortárs tánc?” kérdésre kellett volna szakszerűen válaszolniuk, finoman szólva elbizonytalanodtak. Persze nem kell azt gondolni, hogy a hazai tánckritikusok és -esztéták értelmi képessége mélyen az európai kollégáiké alatt van, hiszen általánosan elfogadott definíciót a nemzetközi szakirodalomban sem lehet találni. Ebből annyi mindenki számára bizonyosan kiderül, hogy a kortárs jelzővel kialakított nyelvi szerkezetek (például az angolszász irodalomban a *contemporary art*, a *contemporary dance* stb.) nem egyszerűen gyűjtőfogalmak a jelenünkben készült műalkotásoknak (akkor időbeli tartományokba illesztve könnyen meg is lehetne határozni őket), hanem műfaji, esztétikai kategóriák.

A kurátorok (köztük jómagam) azért igyekeztek meghatározni a fogalmat, mert a Lábán Rudolf-díj „a magyar kortárs tánc legszínvonalasabb alkotásainak és alkotóinak elismerésére” született. Kétségtelen: ha valamit el akarunk ismerni, nem árt tudnunk, mi az.

De a meghatározást kőbe vésni – bár figyelemre méltó próbálkozások születtek – ezúttal sem sikerült. Pedig szükség lenne rá, mert a tudományos gondolkodásban nélkülözhetetlen a terminológiai tisztaság. Végül azért kerülhetett le a kérdés a napirendről, mert a kritikairáshoz, a műelemzéshez és a közérthető értékeléshez – bár nem árt, ha van – nem feltétlenül szükséges az egzakt fogalomrendszer. A nézőt meg egy kicsit sem érdekli, hogy az esztéták minek nevezik azt, amit lát.

Mindezek ellenére az értékelendő produkciók körét természetesen meg kellett határozni. Ez azért volt majdnem olyan nehéz, mint a fogalommeghatározás, mert a kortárs táncszínházi alkotások egyik legmarkánsabb jellemzője éppen a műfaji és stílusbeli sokszínűség, az összművészeti jelleg. A műfaji törvényszerűségek alapján élesen elkülönül egymástól mondjuk a klasszikus balett és az autentikus néptánc (lásd az Operaházban néhány éve felújított *A hattyúk tavát* és az Állami Népi Együttes által tavaly bemutatott *Örök Kalotaszeg*), de hogy például a világ színházművészetében meghatározó szerepet játszó magyarkanizsai Nagy József milyen műfaj szabályai szerint alkot, azt egy fogalommal megválaszolni nem lehet. Az idő- és térbeli határokat könnyebb volt meghúzni: díjazásban az a produkció részesülhetett, amelyet 2005-ben Magyarországon legalább egyszer eljátszottak.

A díj alapítói (a Trafó – Kortárs Művészetek Háza és a MU Színház), valamint a grémium tagjai abban egyetértettek, hogy a díjátadás gyakorlati módjában el fognak térni a kialakult szokásoktól: a protokolláris külsőségek helyett a szakmaiságra helyezik a hangsúlyt. Ennek megfelelően mind a hét díjat nyert alkotást (öt esten) másorra tűzték, és az előadások előtt rövid szakmai értékelést olvastak fel. A díj célja, hogy értékorientált állásfoglalással segítse az alkotómunkát és népszerűsítse, évente egyszer a figyelem középpontjába helyezze a magyar kortárs táncot.

A díjazott művek – bár kiválasztásukban nem játszott szerepet ilyen irányú szándék – reprezentálják a műfaj sokszínűségét. Az alábbi együttesek és alkotók részesültek elismerésben: Artus – Goda Gábor Társulata: *Rókatündérek* (koreográfus-rendező: Goda Gábor); Frenák Pál Társulat: *Fiúk* (Frenák Pál); Közép-Európa Táncszínház: *Nagyvárosi ikonok* (Horváth Csaba); Nagy József: *Utolsó tájkép*; PR-evolution Dance Company: *Visible Shape* (Kun Attila); Színházművészeti Egyetem – La Dance Department: *44 feet* (Ladányi Andrea); TranzDanz: *Tranzit* (Kovács Gerzson Péter).

A *Rókatündérek*ben több tonnányi bontott faanyagból felépített térinstalláció (a Medence Csoport alkotása) zezzugaiban mozgó különleges lények, élőszobrok fogadják a meglepett nézőt. A játszóhely felé vezető, kanyargós út mentén mai, de bármelyik őszivel csereszabatos mitológia rekvizitumai, jelképpé váló tárgyak láthatók. Az előadás mozdulatból, ritmikus lihegésből, halk suttogásból, misztikus és hétköznapi hangokból, zenéből, kedves, közeli nézőszuggerálásból, szimbólummá vált tárgyak használatából épül fel. Közben mítosz teremődik, amely ugyanazzal foglalkozik, mint az összes többi hitrege: férfi és nő kapcsolatával, születéssel, halállal, lélekdémonokkal és a világ mágikus egységét megbontó, racionalitásra törekvő, kreatív emberrel. A kínai le-

gendák ihlette, emberi formát öltött rókatündérek szertelen, vad, titokzatos, érzéki, fiatal lányok. Goda Gábor alkotói módszere Antonin Artaud kegyetlen színházról vallott nézeteihez hasonló: a beszéd rendeltetését megváltoztatja, varázslattal rokon térbeli költészetet hoz létre, amelyben a mozgás, a gesztusok, a szavak, a hangok, a zenék és a tárgyak kombinációját jeleníti meg. Goda „kegyetlensége” is hasonló a 20. században színházi forradalmat kirobbantó francia elődéhez: nem sokkoló látványt és brutális eseménysorozatot rendez, hanem módszerének következetes alkalmazásában – elsősorban önmagával szemben – szigorú és kegyetlen.

Frenák Pál *Fiúkja* az előírt, „kötelező” nemi szerepek és a rejtőzködő belső vágyak ellentmondásáról szól. A Franciaországban élő, nemzetközi csapattal dolgozó koreográfus lerántja a leplet az elvárásoknak megfelelni akaró, kényszerből eljátszott, felszínes macsóságról. A darabban a domináns hímek belefáradnak a magamutogató keménykedésbe és kiderül róluk: gyöngédségre vágyó, érző lények. A *Fiúk* túlmutat a nemi identitászavar jelenségén. Megfeleléskényszer csapdájába zuhant emberek sorsát jeleníti meg, így sokakhoz szól. Látás- és ábrázolásmódja merész, őszintesége brutális. Frenák nem idegenkedik a meztelenségtől és a frivol, obszcén jelenetektől. Színpadán a fiúk, ha arra vágnak, festik, rúzsozzák magukat, női ruhába bújnak, vagy éppen – a társ hiányát jelképezve – saját testrészeiket gyöngéden simogatva önmaguknak okoznak örömet. A *Fiúkban* nem egy provokatív jelenet is látható: ilyen az, amikor két fiú meztelenül, leragasztott fenékkal négykézláb kutyagol. A vágyaikat elfojtó, kiszolgáltatottságban vergődő, törekeny férfiak ellentétéként megjelennek a nemi jellegüket túlhangsúlyozó, erőfitogtató macsók is. A színpadon lógó köteleken eróművészszenek előadva, mindig feljebb és feljebb törekednek. A kötél később nemcsak az értelmetlen törtetés terepét jelképezi: olykor falloszszimbólummá, máskor nyakba tekerhető, könnyű boává lényegül át. Frenák a *Fiúkban* mély, érzékeny gondolatokat tud látványos, trendi nyelven megfogalmazni. Ő is műfajokat elegyít, összetett színházi nyelvet használ.

A *Nagyvárosi ikonok*nak Horváth Csaba a koreográfusa és a főszereplője. A cím Pilinszky Jánosra utal. Horváth már egész sor irodalmi témát feldolgozott, de jellemző, hogy adaptációiban az irodalmi alap és a táncszínházi megjelenítés között konkrét megfelelés nem fedezhető fel. A koreográfus tehát nem felismerhetően ábrázolt, beazonosítható regényrészleteket táncoltat el, nem versciklusokat illusztrál banális eszközökkel, és nem is írók, költők életútját mutatja be cselekményes táncjátékokban. Horváth a fecsegő felszín alatt rejtőző, tartalmas mélyben igyekszik egy-egy jelenség lényegét megragadni. Nem a költő érdekli, hanem a költőiség. A Móricz Zsigmond *Barbárokja* ihlette táncjátékában például nem a móríci barbárokról, hanem a barbárságról, általában beszél. A *Nagyvárosi ikonok* sem idéz sorokat a költőtől, pedig a koreográfus-előadó és a partnere többször verbálisan is megszólal az előadáson. Mozcás, szó, vetítés, árnyjáték és a Pilinszkyre utalás együtt képez a darabban jelentéstartalmat. Horváth táncszínházi nyelven kommunikált monológja önmagáról szól. Az előadás egy órájában ugyanazt teszi, mint amit Pilinszky egész életében művelt: puszta létezésével, jelenlétével magányos beszélgetést folytat Istennel.

Nagy József magyarkanizsai figurákon és emlékképeken keresztül vizsgálja a világot. Sokak szerint az *Utolsó tájkép*, a Vladimir Tarasov ütőhangszeres ze-

neművésszel közösen alkotott és előadott műve az egyik legjelentősebb alkotása. Parti Nagy Lajos Nagy József földijétől, Tolnai Ottótól kérdezte meg: „Nektek van valami különös képességetek rá, hogy a világon mindenütt megtaláljátok a létező kanizsai vonatkozásokat New Yorktól Ausztráliáig, vagy pedig Észak-Bácska és Kanizsa tényleg ilyen különleges közeg?” Tolnai így válaszolt: „Ezt nehéz eldönteni. Biztos van ennek a világnak is valami lidérces izzása. Én gyakran választok ilyenféle kanizsai figurákat, egykori barátaimat, akiket keresztül vizsgálni próbálok ezt a világot.” (Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*, Kalligram, 2004). Nagy József, a „térköltő” is a világvizsgálatban mindig Kanizsáról indul el és oda tér vissza. De ahogy Tolnai Ottó oeuvre-je sem a szűkebb hazát népszerűsítő, lokálpatrióta irodalom, Nagy József színpadi munkáiban is a kanizsaiság egyetemessé, az emberi létezés sajátos jellemzőjévé szélesül. Az egyetemesség a tiszta, elvont tánc-, látvány- és hangformákban nyilvánul meg. Nagy József mozgása nincs szoros kapcsolatban egy táncstílussal sem, színpadán helyi folklórra utaló mozdulatok egyáltalán nem vagy csak igen ritkán, erős, csupán jellegre utaló átértelmezésben láthatók. A díszleteket és kellekeket nem díszítik sem népi, sem egyéb konkrét motívumok, ahogyan a zene és az összeüttött tárgyak hangzásai is elvontak. Nagy József művészete régi életforma hagyományairól mesél, és még régebbi, atavisztikus korok üzenetét fogalmazza meg a korszerű művészetek mai, modern nyelvén.

Az *Utolsó tájkép* színpadán, átvilágítható táblán befejezetlen naiv festmény látható: elmaszatolt hullámvonalakon vízi jármű, papírhajóra emlékeztető lélekvesztő hánykolódik. A tenger jelképezi a gyermekkor kerek világát, utal az élet eredetére és – hajóval a felszínén – kifejezi az elvagyódást. A Tarasovval közösen előcsalt sejtelmes hangok megszólalása és az erőteljes ütőstételekre előadott drámai mozgásvariációk után Nagy a képhez megy, és a hajók alá halat fest: igyekszik tudást szerezni a felszín alatti mélységekről – enélkül nem létezhet világvizsgálat, megismerés, megértés. De a tudásra szert tett ember többé nem tudja megragadni a világ mágikus egységét (ami gyerekként Kanizsán természetes volt a térköltő számára), mert a megismerés darabokra töri szét az észlelhető emberi környezetet. Nagy krétát vesz elő, és krikosz-krakszokat rajzolva kétségbeesetten megpróbál megörökíteni egy emlékképet a múltjából, vagy az elmúlás közeledtét érezve, jelet próbál hagyni a Földön. Próbálkozása torokszorítóan sikertelen. Néhány zavaros vonal fölé nagybetűvel kírja a szót: TÁJKÉP. Ennyire tellett: banális, elcsépelet szóval megnevezi a megnevezhetetlent, egy szóban és néhány vonalban rögzíti azt, amit magával visz a halálba, és amit maga után hagy a tovább élőknek. Miután Nagy eltűnik a színpadról, Tarasov világító dobverőseprűkkel a krétarajzon dobol: elhalványítja, lesepri a hátrahagyott jeleket.

Teljesen más eszközökkel operál Kun Attila. A klasszikusan képzett egykori operaházi szólista *Visible Shape* című koreográfiája nemhogy misztikussá váló tárgyak használatát, de még díszletek állítását sem igényli. Nincs benne múltra utalás vagy trendi jövőképalkotás sem. A „látható formában” a tiszta, racionális, már-már ridegséget árasztóan stabil szerkezet és a minimalizmusból induló, később sodróvá terebélyesedő mozdulatok ellentéte válik mondanivalóvá. A négy szereplő hol párhuzamos, hol ellentétes mozgása geometrikus ábrákat rajzol a térbe, amelyek mértani pontossággal kapcsolódnak a padlóra vetülő fénycsíkok képezte síkidomokhoz. Az állandó mozdulatismétlés és -variálás já-

téka mozgalmassá teszi a látványt. A *Visible Shape*-ben kompozíció és interpretáció összhangja teszi láthatóvá a formát, és a szándékos „tartalomnélküliség” alkotói üzenetet hordoz.

A *44 feet* eredetileg a Színház- és Filmművészeti Egyetem színészhallgatóinak készített vizsgaelőadás, amely a tananyagot képező különböző mozgásstílusokból önálló, egységes táncszínházi alkotássá ért. Többszöri előadásával az osztály már több mint egy éve figyelemre méltó sikereket arat. A „színpadi tanulmányban” látható, megkoreografált hétköznapi mozgás, pantomim, kontakt tánc, társastánc, harcművészet és akrobatikus elemek sorozata, hallhatók torokhangok, hörgések, sikolyok, jól képzett éneklések és csonka dallamok. A ritmuskíséretéről sokszor 44 láb dobogása gondoskodik, hozzájárulva ahhoz, hogy az előadók keltette hangzások zenei minőségű hanganyaggá szerveződjenek. A produkcióban a táncolni három éve tanuló, prózai tagozatos színészhallgatók profi táncosokat megszegyenítő színvonalon mozognak, de a *44 feet* e különlegességtől függetlenül is jelentős kortárs alkotás. Hősei kreatív emberek, akik egymást és testük bármelyik részét megmunkálendő anyagként felhasználva alkotni képesek. „Semmiből” (segédeszközök nélkül) tudnak világokat felépíteni, de bármikor képesek azt lebontani, mert sohasem restek újba kezdeni.

Kovács Gerzson Péter *Tranzit*-jában nők és férfiak izgalmas zenére manökenyszerű léptekkel vonulnak be a színpadra. A képzeletbeli rivaldánál egy sorba rendeződnek, és kemény csajos, valamint zord macsós trendi ábrázattal másodpercekig szuggerálják a nézőket. Aztán hirtelen fényvillanás és „földindulás” (hangrobaj) kíséretében elesnek, majd felpattannak és joviálisan mosolygó, kedves, fiatal emberekké változnak. A hatásos felvezetés után még vagy húsz percig (!) nem történik egyéb, mint folytatódik a parányi karmozdulatokkal kísért szuggerálás. A táncosok képezte alakzatok időnként változnak, a póz- és helyváltoztatásokat gyönyörű, a koreográfus tervezte fényváltások követik, tánc helyett a picit mindig többet mozgó előadók elhivatott arca beszél. A *Tranzit* eleje valójában nem táncszínházi előadás, hanem („élőben” játszó hangszerszólístával is szolgáló) koncert, képzőművészeti fénytérplasztika és vizuálszínház furcsa keveréke. Valamint újszerű kommunikációs kísérlet. A táncosok a későbbiekben persze igencsak sokat mozognak. Láthatók lesznek testre szabott improvizációs mozdulatelemek, privát gesztusokból kreált kommunikációs jelek, ihletetten tolmácsolt lírai karmozdulatok. A markánsan groteszk mozgásokból felépített részekben felismerhető a koreográfus néptánclemelekből merítő egyéni anyanyelve. A „folkbalettnek” is nevezett *Tranzit* ihlető alapélménye a kulturális emlékezet és a modern, elgépiesedő, digitalizált világunk feszültségteli ellentéte.

Ha valaki csak ezt a hét előadást megnézi, fogalmat alkothat arról, mi a kortárs tánc. Tudományos alapossággal meghatározni a jelenséget persze ezután sem fogja tudni, de rájön: nézőként nincs is szüksége rá. Ha egyszer megint körül kell írnom, mit értek kortárs táncon, valami ilyesmire fogok vetemedni: az ezredforduló táján világszerte terjedő ösztönművészeti alkotásmód, amelyben kiemelt szerepe van az emberi test és mozgás látványának. Ha még rövidebben kell majd, egyszerűen azt mondom: korunk modern térköltészete.

Az *Utolsó tájkép* legközelebb szeptember 20-án látható Debrecenben.

Kutszegi Csaba



**UTOLSÓ TÁJKÉP (NAGY JÓZSEF DÍJAZOTT DARABJÁBÓL)**

# Másképp dráma

„A dramatisálás vagy dialógus tulajdonképpen fiktív párbeszéd teremtése.” (Balázs Géza)

„Édes istenem! Én eldugtam a németet, mert lógott a lába, mármint az a kevés, amit meghagyott neki a gépfegyver, később odadugtam mellette az orosz.” (Szabó Magda–Bereményi Géza)

„Anyám, mikor beléptem, annyira meglepődött, mintha az almafa sétált volna be a házba...” (Matei Vişniec)

„Az őseink, Misi, nem a vadludak. Mi nemesített faj vagyunk, nem egyszerűen domesztikáltak.” (b. pap endre)

„Háy figurái darabról darabra lesznek egyre talajvesztettebbek globalizálódó világunkban, ahol nem mentheti meg őket semmilyen Isten, hisz már nem képesek teremteni maguknak egy teremtőt.” (Marion Wagner)

„A kurátorok (köztük jómagam) azért igyekeztek meghatározni a fogalmat, mert a Lábán Rudolf-díj »a magyar kortárs tánc legszínvonalasabb alkotásainak és alkotóinak elismerésére« született.” (Kutszegi Csaba)

„Magam előtt látom Harag György, a legfényesebb (legszeniálisabb) magyar színházi rendező arcát, aki egyetlen jól felépített gesztussorral átvilágította a sötétséget.” (Szakolczay Lajos)

„A színészek úgy is el kell tudnia játszani egy királyt, hogy soha nem találkozott valódi királlyal. Viszont a mindenkori királyok tanultak a színésztől, hogy hogyan kell királynak lenni.” (Agárdy Gábor – Borzák Tibor 2004-es interjúja)

Ára: 650 Ft. Előfizetés: 5000 Ft.

Előfizethető személyesen valamennyi postán és a kézbesítőknél, a Magyar Posta Rt. (1) 303-3440-es faxszámán, a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) e-mail-címen,

valamint a szerkesztőségben:  
1014 Budapest, Szentháromság tér 6. III. em. 14.

Folyóiratunk a hírlapboltokon kívül kapható Budapesten az Osiris, a Pont és a Kálvin téri Cartaphilus könyvesboltban, valamint az Írók Boltjában.

A Napút elérhető az interneten: <http://www.napkut.hu>

Számlaszám: OTP 11713005-20381185