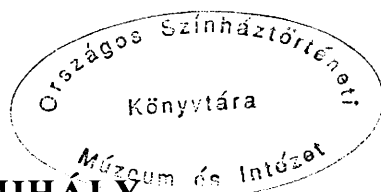


DRÁMATÖRTÉNET



Schönau Beatrix:

NÉHÁNY GONDOLAT BABITS MIHÁLY LAODAMEIA C. DRÁMÁJÁRÓL A JAPÁN NŐ-SZÍNHÁZ ISMERETÉBEN

Babits Mihály *Laodameia* c. verses drámája a XX. századi magyar színpadi irodalom egyik legszebbje, mindamellett nehezen elfogadott, és színészt, rendezőt gyöttrő „csapdája” is lehet a repertoárnak. Babits maga sem szánta színpadra, és nehezen adta be a derekát még 1926-ban is, 16 évvel a mű megírása után. Kósa György zenei kíséretével ógórög korális játék gyanánt mutatták be, Kósa „kantate”-nek nevezi. Az újságokban Lengyel Menyhért és Schöpflin Aladár nyilatkoztak¹, Schöpflin szerint „talán klasszikai formájú s lírai szimfóniának lehetne nevezni”. A Németh Antal szerkesztette *Színházi enciklopédia* (1936) a „Kísérleti előadások” rovatban tárgyalja, Tiszay Andor méltatásával. Két újabb bemutatója volt, az Irodalmi Színpadon (1971) és a Várszínházban (1983).

Napjainkban a kultúrák összeolvadása és keveredése a színházban is megfigyelhető. Aki a klasszikus japán színházat, a nót ismeri, minden bizonnyal szívesen tesz összehasonlítást a babitsi mű és a nó között. Járjuk végig ezt az utat, és — bár csak azt állítjuk, hogy a *Laodameia* nő-szerűen is előadható — a távolkeleti színház ismerveivel kísérreljük meg jobban megérteni Babitsot is, és a lírai dráma műfaját is.

Bécsy Tamás professzor a következőképpen határozza meg a lírai drámát:

„A lírai dráma olyan dráma, amelynek fő ismérve, hogy a dráma legalapvetőbb műnemi törvényszerűségeibe [...] belső formaként a lírára jellemző alapismérvek épülnek be. A dráma Nevekből és Dialógusokból építkezik. A Nevek között most változó viszonyrendszer van. A lírai drámában az ember belső világához kapcsolódó Nevek és Dialógusok szerepelnek. Az emberek közötti viszony helyett a belső tartalmak közötti viszonyrendszerek változása lehet a mű témája.”²

Ez a meghatározás jól alkalmazható, ha az egyetlen főszereplős, a drámai viszonyrendszereket főként visszaemlékezéssel, holtak megidézésével felvázoló japán nő dráma-voltát fontolgatjuk. A modern kutatás már nem használja a korábbi „lírai dráma” terminust, a nót „nó”-nak hívja, de elismeri, hogy az európai színházkultúrából a lírai dráma a legközelebbi rokona.

Ha a *Laodameiát* nő-színpadon előadnánk, a következő szabályok betartásával végeznénk.

A nó szerkezete három fő részből áll: *dzso*, *ha*, *kyu*; előkészítést, hirtelen változást és gyors befejezést jelent. A *ha* rész közepén várakozás, szünet van a főszereplő második színrelépése, átöltözése miatt; a drámai tetőpont pedig a *ha* legvége, a tánc.

A szerepek hierarchikus rendjében a *ste* áll a legelől, segítője a *cure*. (Fonetikusan írtam.) A *ste* szembenálló partnere, dialógus-párja a *waki*. Az *ai* feladata az, hogy hírnök

legyen és a várakozás unalmát a maga sajátos meséivel kitöltse. Különböző helyeken a kórus énekel, a fontos szereplőkkel együtt vagy helyett, különösen a ste tánca alatt, a zenekar kíséretével együtt nyújtanak emlékezeteset.

Babits művében a királynő, *Laodameia* lesz a *ste*, a jós a *cure*. Iphiklos, az ősz apa a *waki*. A hírnök játssza az *ai* szerepét. *Laodameia* tánca megidéz még egy szereplőt; a halott *Protesilaos* szellemét — nos, ezt a tűnékeny alakot kapcsoljuk csak a *ste* második alakjához, és egyszerűen a *nocsi-dzsite* párjának fogjuk fel.

Elemezzük a *dzso* részt. Bevezető dala „A Hóra visszahozza már a zöld tavaszt”³ felel meg annak, amit a nőban *sidainak* hívunk, *mondo* követi; *Laodameia* és a jós párbeszéde. Fontosabb elemek még a *jóslat*, valamint a *dalok*, (a nőban *uta*), a *ste* lassú táncot jár alattuk, amit *dzso no mainak* hívunk.

A *ha* a hírnök (*ai*) érkezésével hozza mozgásba újra a színpadot.

Hírnök: „Viharban jöttem Trója véstes tájiról...” — köszön, és a hazavezető útjáról beszél... A nőban is van ilyen, *micsiyuki*-nak hívják.

Részletesebb elbeszélésre is sor kerül (*ai-gatari*): az „Ó hallgass engem békén, sokjuhú király” — sortól egészen a „Csórén a végzet, csórén ült a zord halál” sorig.

A következő egység a *siratás*, melyben a kórus, a *ste* és a *waki* egyaránt kiveszi a részét, mígnem *Laodameia* „Ó, visszahívom, visszavívom holtamat, egy percre bár, és aztán jöjjön a Halál” szavakkal lehatárolja a *ha* első részét; a *ste* kimegy, hogy átöltözzön és még díszesebben járhassa eksztázisba hajló táncát.

A kórus várakozó énekét *macsi-uta*-nak hívjuk, ezek a macsi-utak „hol körbe kerül a Styx vize”..., majd „Jön az alkony csupa gyászban”... sortól egészen a „mert alszik a láz meg a gyász odalenn”-ig sorakoznak.

A *ste* másodsor is megjelenik. Felhangzik *Laodameia* nagy monológja és bárányt áldoznak. Zeami (1363–1443) szavai szerint kiemelten fontos, hogy mit mond a *ste* ebben a feszültségteljes pillanatban, a legszebb vers ide kerüljön.⁴ Lám, Babits is ugyanígy gondolkodott.

Laodameia: Ó, rémes este! Soha ennyi denevért
lomhán sodorni hosszú architrávakon!

— így kezdi szerelmes monológját, melynek heve és ere je megidézi a halottat, *Protesilaost*:

Laodameia: ... Látod te, te rossz,
mért is hagyta el engem? Úgy! de már ne sírj
hisz élünk, élünk, érted? Szólj! Mért nézel úgy:
Ne félj! az örök végzetet legyőztem én,
legyőztem én s a szerelem s a vér s a vágy.

A következő jelenet, az alku a „három órára” címet is viselhetné, hisz kettejük tánc előtti párbeszédét a makacsul ismételt *protesilaosi* „három órára” olyan jellegzetesen meghatározza; és ezt az alkut *Laodameia* a saját halálának az ígéréssel peccételi meg: „S akkor együtt halhatunk!”

Elérkeztünk a csúcusra, a *mai* ünnepélyessége és heve is ezt sugallja. A két szerelmes nász-táncához a Fiúk és a Lányok négyes váltott kórusa szól és teljes kar teszi rá a koro-

nát; sikoly hallatszik Protesilaos eltűnik, a királynő holtan omlik össze. Tudjuk, hogy ezzel a *ha* végetért.

A *kyu*-hoz három lépcsőben vezetnek át bennünket:

Semichorus: Ó jaj, hallga, mily hang volt ez, milyen szívszorult sikoly? [...]

Kar: Iszonyú, amit ma értünk,
Iszonyú, amit ma várunk,
iszonyoknak éje ez.

Iphiklos: Ó jaj, mit láttam! Ó ti vénhedt szemeim
apadjatok ki!...

Jóleső és szép ez az átmenet, hogy harmadszorra Iphiklos kapjon szót, mivel rá vár az a feladat, hogy a kórossal együtt elsirassa a szerelmeseket és nyugvópontra juttassa a színpad kiürülőben lévő világot: „Ő megharcolta a harcot / s elhult a végzet alatt” — mondhatná a nő konvencionális befejezője, a waki is, elvonulóban az egyik oszlop mellett, és kétszer dobbantana fchérzoknis lábával.

Az elemzéshez csak annyit fűznék hozzá, hogy Babits szövegéből semmit ki nem hagytam, sorrendjét nem változtattam. Feltűnő, hogy mind szerkezetileg, mind a szereplők jellegét és színpadi feladatát tekintve, és a dramaturgiai építkezést tekintve is, igen nagy az illeszkedési készség; Babits művéből könnyen lehetne nő, illetve semmi akadálya annak, hogy nő-stílusban is megkíséreljük előadni.

Tudjuk, hogy többek között a századfordulón feltámadó „japonism” hatására számos modern nő született európai, amerikai szerzők tollából, akik keleti élményeiktől ihletve „kulturális híd”-számba menő műveket írtak. Ilyen volt pl. Paul Clandel is, a diplomata. Emellett a meglévő művek egész sorát, a görög drámáktól kezdve, egészen Yeats *Solymok kútjáig* alakítottak át, hogy nő-szerű előadásban vigyék japán és nemzetközi közönség elé. A *Laodameia* esetében ilyen még nem történt. (Be kell vallanunk, hogy külföldön kevéssé ismerik Babitsot. Fordítani éppoly nehéz, mint nőt magyarra átültetni.) Azt is előre kell bocsátanunk, hogy Babitsnak, bármilyen művelt is volt és járatos az európai irodalomban, Japánig nem terjedt ki a figyelme, a nőt nem ismerte.

Könnyen érthetőek *Laodameia* nőval való affinitásának okai. Először is Babits „könyv-drámát” írt, azaz az irodalom felől közelített a színházhoz. Intarziának feldolgozta legszebbnek vélt műfordításait, melyek Aiszkülosztól Swinburne-ig terjednek. A nő szerzői ugyanígy dolgoztak. A nő, mint színház, a Heian és a középkor óriási, nyomasztó fölényt parancsoló öröksége alól igyekezett önállósodni, azonban az a megkötöttség, hogy irodalomból kellett színházat csinálniuk, már eleve megszabott csaknem mindent a nő öt-száz éves történetében. Írójának tudnia kellett verset választani (!), a kellő helyen azt művésziessé alkalmazni és saját verset írni. Ezekre Zeami hozott szabályokat a maga tapasztalatai alapján.

A nőnak hiteles történet (hon-zeccu) képezhetette a vázát, hitelesnek minősült minden krónikai anyag, vers, esetleg monda, szájhagyomány is. És a történetnek közismertnek, színpadra valónak kellett lennie. Azaz olyan drámai tartalommal kellett rendelkeznie, ami miatt érdemes azt színpadra vinni. Az idő és a közönség szűrte meg voltaképp, hogy melyik történet drámai és melyik nem. (Ebbe belefért a jaspersi értelemben gondolt pre-tragic, a

tragikum előfutára is.) A drámai tartalom rejtve maradt, illetve kibontása a színpadon nem történt meg, a ste lamentálására, visszaemlékezéseire korlátozódott. Más szóval a nőben nincs összecsapás, küzdelem, drámai fejlődés, szereplők egymáshoz fűződő viszonyában kifejezett építkezés. Nem biztos, hogy nem próbálták volna meg a japánok... Főleg azért nem történt meg, mert Zeami utódai árnyékemberek voltak, nem tudták a nőt megújítani, továbbvinni, mielőtt az megkeményedett, szertartás-színházzá változott volna.

Másodszor, nem is volt a kibontásra szükség! A nézők és a színészek szívesebben merültek bele az ének, a tánc, a stilizált mozdulatok „gusztálásába”, csiszolásába; a szerepek sablonok voltak, hamar kikristályosodott a színpadi felállás módja, az érkezés sorrendje, az éppen nem szereplőkkel megtűzdelte mozdulatlanság látványa nem kedvezett a mímus kialakításához. Egyébként is maszkjuk volt, többrétegű nehéz ruhájuk... A témák pedig univerzálisak voltak: lét, férfi és nő, halál, túlvilág stb.

A középkor végtelen, tág tereivel összehasonlítva Babits csak a saját lelkének egy-egy pillanatát vetíti ki Laodameiára; vagyis a költő egyetlen főhőséval azonosul, egyetlen tartóoszlopra építi a drámát. Babitsnak érdeméért emlegetjük, hogy az európai klasszikusokat magyar földbe ültette. Törekvése éppúgy nentes, mint Zeamié, aki tudós mesterei vezetése alatt sokat tanulmányozta a letűnt korok japán költészetét. Csakis neki, a kivételetnek volt lehetősége arra, hogy „alkosson”, azaz nagy gyakorlattal és tapasztalatokkal a háta mögött írta meg a saját műveit.

Babitsot a saját ízlése, versélményei vezették, amikor a *Laodameia* komponálásába belekezdett, a *Protesilaos* c. vers után. Ám a klasszikus témát arra használta, hogy elmeneküljön, ne az Időszerűt, hanem az Időtlenül Elvontat írja meg. Bizonyára a *Laodameia* honzeccu-ja lehetne a negyedik kórus első antistrófájának első versszaka, amely Swinburne *The Garden of Proserpine* c. verséből származik. Babits szavai szerint „Az első gondolat ötletszerűen *Protesilaos*-versemből, amelynek gondolatait Lukianos pár sora adta; Swinburne *Atalantá*ja a karénekre hatással volt...”⁵

Az affinitás okaiként eddig a szerzők klasszikus irodalmi jártasságát, a versek szabados idézésének módját, az irodalomból a színház felé való közelítésmódot és a téma-mag fontosságát említettük, de figyeljünk fel arra is, hogy Babits stílusa és nyelvezete is hasonlít a nőéhoz. Tudjuk, hogy Babits a túldíszített, elbűvölő zenei hatásokkal teli stílust kedvelte, időmértékes verselést kevert a hangsúlyossal, ugyanakkor modern versformákat is kínált; különösek a rímei, és még ma is idézzük szómágiáit, betűrímeit. L. Kocsis Rózsa jegyzi meg, hogy felsorolt nyelvi eszközei „nem a mű értelmi, hanem érzelmi, hangulati jellegét domborítják ki”.⁶

A forma preferálása, a stílus iránti aggodalom, a letűnt korok, azaz főként a Heian költőihez méltó elegancia, a meglehetősen durva katona-nemesi kultúra fő próbaköve a „virág”-nak nevezett kecses, finom és nőies szépségsmény elérése — nos, ebben látjuk a nő-színház egyik fő célkitűzését.

És most, vizsgálódásunk horizontját kitágítva, vegyük szemügyre Babits korát és a kor dráma-mozgalmaival. A Nyugatosok „vissza az ősforráshoz” tisztító mozgalma. Maeterlick cselekményektől megfosztott, képi, lírai drámáit. Kétségtelen, hogy a múltba való visszanézéssel ahhoz az állapothoz közelítettek, ami nőt is jellemezte. A művek egyszerűsödtek, elvontakká váltak, egyetlen alak köré építkeztek, cselekményük felhígult, a szereplők elvesztették karakterüket, drámai harc helyett a végzetrel való harccal foglalkoznak, és a létezés örök misztériuma a téma.

Idetartozónak ézem Rába György summázatát, aki szerint a *Laodameia* témája a művészi alkotás, a művész megszállott harca a tökéletesedésért.⁷ Ezt a témát, vagyis önmagát, saját költő-lelkét írta meg Babits.

Célunk a műfaj tisztázása lett volna. Lehet, hogy tokiói nézőiben mint lírai, drámai költemény, a magányos, elefántcsonttoronyba zárkózott költő fáradtságosan érthető küzdelme fog tudatosulni; de hadd legyen nekünk Híd is, egy más színházkultúra felé.

Jegyzetek

1. Nyugat 1911. II:886–7.; Szózat 1922. január 29. s. a. jegy alatt.
2. *Képmások hullámzása*, Dunatáj 1989/2. 5. és 11.
3. A Laodameia-idézeteket a *Magyar drámaírók. 20. század c.*, Nagy Péter szerkesztette antológiából vettük, Bp. 1986. I: 559–90.
4. A *Kadenso* c. művében (1418 körül) fejt ki.
5. A Szilasi Vilmosnak dedikált kötetben.
6. *Igen és nem. A magyar avantgárd színháték története*, Bp. 1973. 98.
7. Rába György: *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp. 1981. 308.