

Nemzeti egyfelvonásos

Hubay Miklós: Te Imre, itt valami ketyeg

A harminc esztendeje keletkezett színmű a maga műfajának egyik legeredetibb hazai alkotása, ám – noha az évtizedek során új jelentésárnyalatokat is felvett, s ma talán aktuálisabb, mint valaha – valószínűleg részint épp műfaji okokból nem vált repertoárdarabbá, sőt szélesebb körben ismert szöveggé sem.

A *Te Imre, itt valami ketyeg* avagy *credo quia absurdum*’ először az Új Írás 1973. januári számában látott napvilágot; márciusban a *Látóhatár* című tallózó folyóirat is publikálta. 1977-ben foglalta el helyét Hubay Miklós egyfelvonásosainak gyűjteményében, melyet *A zsenik iskolája*’ címmel állított össze. (A cím iménti írásmódja is akkor véglegesült.) A sajtóközlések még felfedték a mű megszólítottját, a kötetből viszont az ajánlószöveg pár szó elmaradt, a gesztusérték visszahúzódott a címbe. „Írtam Sinkovits Imre kérésére Réz Ádám műsorába, a Magyar Televízióknak” – olvashattuk még 1973-ban. A televíziós feldolgozás megvalósult, nem maradt visszhangtalan; meg is ismételték. Hubay és *Sinkovits* barátságát mégsem erősítette, hanem lazította. Bár mennyire is ritkaság, hogy egy műalkotás címszerkezetében élő, kortárs művész neve – nevének egyik eleme – szerepeljen, Sinkovits nem hatódott meg különösebben az éppen az ő szorgalmazására írt textustól, nem érzett benne kihívó inspirációt. Amikor 1993 tavaszán – Hubay Miklós 75. születésnapja alkalmából tisztelegve – a Nemzeti Színház a Várszínházban – a Refektóriumban – műsorra tűzte az *Ők tudják, mi a szerelem*’ című egyfelvonásost (ebben a hatvanegy éves Hektort – a zeneszerző *Berliozt* – és hatvankilenc éves egykori szerelmét, *Estellát* a Bartók Terem 1959. decemberi premierjén is Sinkovits Imre, illetve *Tolnay Klári* alakította, tehát harmincnégy esztendő múltán ismételhették meg remeklésüket), s melléje egy másik rövid játékot kerestek, Sinkovits elhárította a *Te Imre...*’ előadásának ötletét. Mindmáig egyetlen hivatásos magyar színház sem mutatta be a színművet. A dolog kényessége, hogy Sinkovits életében a címbe foglalt név mintegy „hozza is kötötte” a színészhez a szerepet (egyébként pedig Hubay tollán éppen azt a feladatot kapta volna meg – persze töredékesen és áttételesen –, amelyet pályafutása során a maga és közönsége sajnálatára nem: Lear királyét). A „címzett” elhunytával még sokáig kegyeleti okok tarthatnak vissza bárkit is attól, hogy a művet színpadra vigye vagy benne a legfontosabb szerepet, az I. Színészét (Lear) eljátssza.

Hubay Miklós nem egy alkotása az ihlető élményt, alapötletet követő hosszú esztendő elmúltával öltött formát, és sokszor szánta el magát munkái kisebb-nagyobb átdolgozására (kötetbe már a *Te Imre...*’ is két befejezés-variánsal került). A szerző nem évszámokban és etapokban, hanem művekben, jobb és még jobb változatokban gondolkodik. Most vizsgált egyfelvonásosának keletkezéstörténeti őspillantatát is csupán az az emlék azonosítja, hogy egy hivatalos útja során, kísérőjük kalauzolása és kommentárja mellett szembesült középületek felrobbantásának a tényével, a terrorizmus akkor még újdonságnak számító nyomaival – s ugyanekkor, tehát még külföldön érte *Kodály Zoltán* halálának a híre. Azaz 1967 márciusának eleje lehetett. Amikor Hubay a kész mű kötetbeli kinyomtatásához mintegy előszóként hozzacsatolta a *Mezei András* által az *Élet és Irodalom* számára készített interjút, abban – „Úgy rémlik, megtörtént, s nem álmodtam” felhanggal – így körvonalazta a felrobbantással megfenyegetett színházba érkeztek mozza-

natát: „...pániktól azért ne féljünk. A színészek nem tudják. A közönség sem. S hogy nem babra megy a játék, mindjárt mutatott is [ti. a kísérő, „kirobbanó kedvű színházi ember, igazi latin temperamentum”; T. T.] a taxiból egy romba dőlt mozit. Friss rom volt. A hír, hogy hamarosan a levegőbe repülhetünk, minket, magyarokat felvillanyozott. Semmi tehetségünk nincs rá, hogy ilyenkor komorak legyünk és ünnepélyesek. Mindjárt viccelni is kezdtünk, mert Pestről jöttünk, s megszoktuk, hogy a közép-európai ember a történelem abszurdumaival szembetalálkozva: viccelni kezd. Pláne, ha egyebet csinálni úgy sem tud, szegény közép-európai, mert máris karon fogva vezetik át a tömegben, a nézőtér első sorához, s még a széket is megfűjják, ahová leül. Ki tudna ellenállni ennek a mindent lehangoló, igazi latin-amerikai vendégszeretetnek. Még szerencsésnek is mondhatja magát a szegény közép-európai, hogy ilyen sikeres darabhoz egyáltalán jegyet kapott. Szintez az utolsó pillanatban. Alig pár perccel a robbantás előtt.”

Ha az utólagos „előszót” a darab (felvezető) részeként értelmezzük, az írói alakítás már itt kezdetét veszi. Maga az életrajzi esemény ugyanis egy másik földrészen: Afrikában, Kairóban érte Hubayt. A magyar olvasói tudat viszont erősebben kötötte az ilyen-olyan terrorista merényleteket Dél-Amerika egyes országaihoz, anarchiába hajló vagy épp gerillaháborút átélő társadalmihoz. A megalkotottság – a valóság helyett az „álom” – része, hogy a színházat az éppen játszott színmű elleni tiltakozásul: nem politikai, hanem művészeti okból akarják megsemmisíteni. Vajon melyik dráma provokálhatja ennyire ellenzőit?! Az interjúból kiderül: a széke alatt bombát sejtő vendég néző a publikummal együtt „három kínai istent” lát az első részben a színpadon (a folytatásban már nem, mert a szünetet arra használják, hogy kereket oldjanak), nyilván Bertolt Brecht *„A szecsuaní jölélek”* (vagy másként: *„Jó embert keresünk”*) című tandrámájának isteneit, akik „épp az emberi jóságról vitakoznak”. Ironikus-feszült viszonyba kerül egymással a robbantás mint emberi gonoszság és a naivan dialogizáló istenek kereste érték, az emberi jóság. 1973-ban Brecht neve és munkássága még sokkalta nagyobb irritációt jelentett, mint manapság (egyébként deklarált szocialista elkötelezettsége, „NDK-s” működése miatt is) – részben a Nemzeti Színház *Sztanyiszlavszkij*-hívóból kissé hirtelen Brecht-követővé lett rendezőjének, Major Tamásnak felszisszenést kiváltó előadásai folytán: *„A vágóhidak Szent Johannája”*, 1968; *„A szecsuaní jölélek”*, 1972.

A prologusféle ugyan megvilágítja az egyfelvonásost, de a *„Te Imre...”* konstrukciója eleve összetettebb, emeltebb, mint amilyen az élmény és fikció közé ékelt, mégoly felvillanyozó és megfélemlítő valóság szerkezete volt. A darabban egy turnéző társulat messze földön zajló előadásának – egy rövidebb és egy jóval hosszabb részletnek, továbbá a szünetnek, az egész jelenetsort uraló háttér-, pontosabban épp előtér-cselekménynek, végül a térben és időben jócskán elmozdított, reflexív utójátéknak – vagyunk tanúi, és fellépésük estéjén a háromszor is figyelmeztetést küldő terroristák minden ok és magyarázat nélkül akarnak robbantani. Csak. Kérdés, „Shakespeare-re miért allergiásak?” a rejtőzködő támadók (ezen töpreng az I. Színésznő – Regan – is). „Inkább azt kérdeznéd, miért ne?” – replikázik a Leart játszó I. Színész. „Bűn” vagy „botrány” az, amit valaki(k) annak akar(nak) kikiáltani, s ha Shakespeare személye, életműve vagy a *„Lear király”* e megítélés alá esik, akkor – véli a főszínész – „mi ennek a bűn-botrány-halmazatnak a cincosai vagyunk. Bűn- és botránytársak... Ne is reméljünk méltányosabb ítéletet: döntsék

Hubay, aki az abszurd dráma magyar változatának egy elemző és halk alfaját hozta létre három-négy színművében, a „Te Imre...” színházat az örök Theatrum Mundi, a folyamatos irracionális világszínházának modelljeként mintázta meg a pi-tiáner terrorista tömeggyilkossal, a tehetetlenkedve meditáló áldozatokkal, a nézők – mi magunk: a tényleges közönség vagy olvasóközönség – izgatott, hírhétes közönyvével; mindenestül.

ránk a színházat!” „Shakespeare író volt. Nem elég? Most jut eszembe: kopasz is volt. (Súgva.) Szakálla volt. (Fülbesúgva.) Angolszász... Fehér bőrű... (Körülnéz, majd.) Titokban katolikus volt. (Más hang, megrovással.) Csak titokban volt katolikus. (Már felháborodva.) Néger hozott a színpadra! (Fokoz.) Rosszat írt Dániáról!” S e szatirikus-parodisztikus megokolás – a magát mindenkor jog- és okszerűnek feltüntető, kirekesztő és gyilkos erőszak észjárásának leképezése – egészen addig folytatódik, ameddig a színész eszközökkel, kifejezőképességgel bírja; amíg „még bír fokozni”.

Különböző érdekű embercsoportok egymásra való fenekedése helyett itt érdekeltségében jelöletlen két fél abszurd konfliktushelyzete a tárgy.

A támadó oldalnak, mint látni fogjuk, egy képviselője van, a megtámadottnak közvetlenül, figuráisan nyolc, de akkor még nem szóltunk a „színház a színházban” játék díszlete által látatott „fiktív Ellen-Nézőtér” a robbantás szempontjából egyáltalán nem fiktív, sok száz főnyi Ellen-Közönségéről. A közösségi megbízatást teljesítő egy szem terrorista és a színészek közt verbalizálódik ugyan az idegenkedés – természetesen a színészek szinte az utolsó pillanatig nem tudják, hogy gyilkosukkal van dolguk –, ám ez a felszínes, komótos diskurzus sem tematizál ellentétet. Hubay, aki az abszurd dráma magyar változatának egy elemző és halk alfaját hozta létre három-négy színművében, a *Te Imre...* színházat az örök *Theatrum Mundi*, a folyamatos irracionális világszínházának modelljeként mintázta meg a pitáni terrorista tömeggyilkossal, a tehetetlenkedve meditatáló áldozatokkal, a nézők – mi magunk: a tényleges közönség vagy olvasóközönség – izgatott, hírhés közönyével; mindenestül.

A *Te Imre...* nem abszurd dráma – vagy csupán annyira abszurd, amennyire groteszk –, címében azonban ott virít az absurdum szó. A katolikus szentmise (latin) szövegéből, a hitvallásból vett félmondat e szava ráutal az abszurd műfajára, egyben elemi kritikai erővel szakralizálja, már-már metafizikai törvényerőre emeli a lét abszurdítását. A Mezei-terjében szólásszerű vicc ez a fordulat (ama „szegény közép-európaiak” halál-szorongásukban elmondhatják: „belekerültünk, mint Pilátus a *Credo quia absurdum*...”), a darab végén megengedő instrukció („NB. A tapshoz a színészek páлмаággal, angyalszárnnyal, a mennyei boldogságuk attribútumaival jelenhetnek meg. S a mise Credójának a dallamával intonálhatják a kora atomkori variánst: – *Cre-e-do, qui-a-ab-su-ur-dum!*”), magában a főszövegben Lear „nyugodtan, tűnődve”, magyarul fogalmazott summázata a kilátásba helyezett robbantás realitásáról: „Ha hiszek benne, nem azért hiszek, mert hihető. Inkább azért, mert hihetetlen.” A hit, hisz, hihetetlen – egyenest: „Hi-he-tet-len!” – szavak halmozó ismétlése „ketyegésben tartja” a darab hit-problematikáját, a Hubay dramaturgiájára oly jellemző finis- vagy világvége-dilemmák mindig kulturális, művészeti aspektusból megpendített fő kérdését: a két világháborúval lezárt két „időszámítás szerinti” évezred és a teljes világtörténelem felmérhetetlen tömegű negatív tapasztalata után miben hihet még az ember(iség) – hisz nem az az igazi absurdum, amiben képtelensége ellenére vagy miatt még hihetnek a világirodalom egyik leghitevesztettebb, legcsalódottabb hősalakjának, Learnak az utódai, hanem maga a hit, a hívs az absurdum.

Egy vendégszerepelni érkezett együtttest – s ekként magát a nézőkkel zsúfolt épületet – terrorista fenyegetés ér. Az előadás folytatódik; a színház a levegőbe repül. Ennyi a dráma – minimalizált – története, amely (más mesterségbeli leckék mellett) elsősorban három szakmai tennivaló elvégzését kívánja meg. A darab „játék” mivoltának érzékeltetését a drámatörténeti és a teatrális beágyazással; az intakt – nyelvilleg és nacionálisan látszólag megkötetlen – modell, a magyar fejjel, magyar nyelven gondolkodó olvasótól hangsúlyosan messzire vitt játék nyomatékos itt és most (magyar) megszólaltatását ráutalások, vendégszövegek révén; és a darabbeli, végül felrobbantott színház, illetve a darabot bármikor eljátszó, potenciálisan pokolgép fenyegette színház egymásra vonatkoztatását – hogy tehát az „ott” „lekyegő” robbanószerkezet „itt” ketyeg tovább –, valamiképp átjárást teremtve a cselekmény megtörténéseinek és a cselekmény megtekintésének

idősíkjai között. (Ez a legutóbbi kérdéskör természetesen magába foglalja a dráma olvasójának „színházat” fikcionáló fantáziajátékát: az olvasó fizikai és lelki veszélyeztetettségének illuzionálását.)

A darab színházi jellegét, játszottságát, színészek – „ripacsok” – közötti megtörténést az író fölényes biztonsággal, érezhető élvezettel és remek humorral karakterizálja. Elég erre egyetlen példa: amikor a II. Színész (a Bolond) szóba hozza, milyen „röhögséges” lesz a társulat közös meggyászolása – „Fekete keretben a teljes színlap” –, Regan nyilván a jelenlevőket sem kímélve veti oda: „Az ember nem válogathatja meg a partnereit, tudom. De együtt szerepelni egy partecédulán – hát nem! Van, akivel nem...”

Az egocentrizmus, az individualitás nem pusztán színészvonás, de színészvonásként különösen jellemzően tételezhető. A hivatástudat sem csak aktorereny, e darabban viszont a kelepcehelyzet végzettségét az igazolja, hogy noha a színészek gyakran áthágják a színházi kötelmeket, az „előadás nem maradhat el”, „előadás nem szakadhat félbe” parancsát szentnek tartják. A ‚Lear király’-t előadó társulat tagjait ugyan ellenállhatatlannul izgatja, miként juthatnak el és eljuthatnak-e a valószínűleg végső életstádium ajzottságában művészi teljesítőképességeik fényes határaiig, de a realitás is nagy úr. Ahogy a Direktor az állítólagos ketyegésre rálegyintve összegzi: „Én nem hallok semmit. És szeretném közölni veletek, hogy ha ez az előadás abbamarad, a biztosító nem fizet meg semmit. És nincs a világon akkora valutakeret, amelyből kitelne a pönálé... A többi város ezek után már nem is fog fogadni minket.” (Valóban nem – Hubay humora végig ilyen paradoxonok mentén működik –, mert felrobbant társulatot a következő állomáshelyen nem lehet fogadni.)

A színészi mentalitás, a színházi tudat abból is kitetszik, ahogy a játszó és „kibiceik” – a Direktor az Ügyelő, a Náthás feleség – az éppen előadott ‚Lear király’ szövegébe oltva a civil közlések partizánakcióit végigvizsik. A komplex jelek színházi közlésformájába a nyelvi jelek irodalmi, drámai közlésformája roppant érdekesen illeszkedik. Az egyfelvonásos elején az „Ellen-Közönség” megrendítésére a ‚Lear király’ címszerepét alakító I. Színész a II. felvonás 4. színének egyik monológiát zárja le: „...oly dolgokat teszek – / Miket, még nem tudom, de amiken / Megrémül a föld. Azt vélitek, / Hogy sírok? Én nem sírok, bár elég / Okom van sírni. Százezer darabra / Törjék előbb e szív, mint én sírok. / Bolond! megőrülök.” Kell-e ennél tökéletesebb kettősjáték idézett szöveg és az idézetet befogadó új szöveg között?! A merénylet tervéről elsőként ekkorra már értesült I. Színész nem mással, mint a százezer darabra törés: a felrobbanás rémképével eltelve monologizál, még nem tudva, mit is tegyen. Minden, a ‚Lear király’-ból való szó hibátlanul és jelentésesen illeszkedik a ‚Te Imre...’ textusába. Hubay csele, hogy a megvesztegető analógia érdekében az eredeti, shakespeare-i II. felvonás még jócskán hátralevő párbeszédeit elhagyja, illetve a ‚Te Imre...’ nagyobb részét kitevő Lear-szűnet után szereplőit nem a III. felvonás 1., hanem a 2., számára beszédesebb színébe indítja. Ezzel továbbra is Lear tarthatja reflektorfényben (Cornwall, Kent és a Nemes pár szavára egy egyfelvonásos nem pazarolhat el további három színészt). A robbanás bekövetkezte előtt a shakespeare-i szöveg más matériába vált. (Erről később)

A ‚Te Imre, itt valami ketyeg’: Lear király-fragmentum is; játék a ‚Lear király’-ban. Anyag és előkép viszont egy másik darab által is megjelenik, s ez az ‚Előjáték Lear királyhoz’: *Molnár Ferenc*, ‚Színház’ címen 1921-ben egybefoglalt három egyfelvonásosának nyitó szatírája. Bár az merőben eltérő – féltékenységi – vigjáték, az Ügyelő és kiváltképp a Tüzoltó figuráját onnan kölcsönzi Hubay (az utóbbinak nem adva meg, ami Molnárnál a nevetetés fő forrása: hogy blank verse-ben, „shakespeare-ileg” beszél – bő lére eresztve – a maga piszlicsáré és gonoszkodó vágyálmairól). A ‚Lear király’ mint a lehető legmegrendítőbb tragédia előzmény és az ‚Előjáték Lear királyhoz’ mint a legjobb magyar vígjátékíró fémjelzte komédiai előzmény találkozik a ‚Te Imre...’ bipoláris (mindkét előzményszövegtől elrugaskodó) szövegvilágában. Molnár Ferenc részben Shakes-

peare-t – és általában a színházat, a komédiáslétet, a létkomédiát – parodizálja. Hubay tisztelgő, hommage-os játékosággal parodizálja Molnárt, ám a kettős paródia – hasonlóan a kettős tagadáshoz – visszaveszi a Tűzoltó alakjának nevetségességét; Shakespeare parodizálása pedig Molnár megkerülésével, a Lear-textus és a ‚Te Imre...’-textus (és nyomszerű, de fontos módon egyéb intertextusok) segítségével realizálódik: a textusok játékkerében vagy összjátékában. („A három Lear”: Shakespeare, Molnár, Hubay termékeny összehasonlítási lehetőségeket nyit az oktatásban.)

Kardinális kérdése a műnek, hogy magyar egyfelvonásos legyen. Magyar ügy. Nemzeti ügy, nemzeti szöveg, minél több befogadóra kiterjedő értelemben. A szerző ezzel a darabbal (is) nyitogatná a szemeket és a füleket – ne feledjük: 1973-ban vagyunk –: erőnek erejével, a „jóslás” kacagó rémületével tudatosítaná, hogy bár a(z akkori) közvélekedés szerint „ilyesmi Magyarországon sohasem fordulhatna elő”, csak röpké idő kérdése, hogy hozzánk mikor érkezik el (sőt, voltaképp már jelen is van!) az abszurd erőszak, az értelmetlen terrorizmus világárama; hogy bár nem akarjuk észrevenni, magunk is benne élünk a 20. század totális irracionalitásában. A kötetpublikáláskor már közzétett interjú-bevezető azért is szerves indítás, mert ebben Hubay önkritikával kezdi a kritikát: „Ezek a katasztrófák mindig másokkal történnek, s legtöbbször a túlsó féltekén történnek. Ezért oly hihetők. S hogy most én is a túlsó féltekén vagyok, s hogy az én bőröm van a vásáron? Ez az, ami viszont hihetetlen. Sorsunknak, esélyeinknek szemfájdító színjátszásával a logika mit is tudna kezdeni?” Később arról is szól, hogy a szünetben otthagytott színházat másnap újra felkereste, s csalódvá látta: az a helyén van. Idegete megnyugodott, de lelkiismerete nem. S hol volt még a terrorizmus „amatőr” korszakától 2001. szeptember 11.?

A vizsgált egyfelvonásost tehát drámapoétikai, stilisztikai eszközökkel „vissza” vagy „el” kellett hozni erre a féltekére. Magyarországra, Magyarországot szívébe. Színházi értelemben Magyarország metaforikus vagy virtuális – és részben tényleges – centruma a Nemzeti Színház (volt).

A darabcím „Imre” megszólítása a Nemzeti Színház egyik vezető színészéhez (reménybeli Learjéhez) fordulva magát a színházat is megszólította. Az „itt” helyhatározószó így – megfeythető áttétellel – a Nemzetet jelölte meg a lehetséges nagy robbanás színhelyeként (bár persze tágabban az egész országra vonatkozott).

A ‚Te Imre...’ magyar specifikumai virtuóz módon rendeződtek a szövegbe. Sinkovits Imre – az 1973-as kinyomtatásokkor még külön ajánlásban is felfedett – személye (neve) szolgált kiindulással. Folytatták a magyarítást a magyar nyelvre fordított Lear-idézetek: nem Shakespeare szövege, hanem a *Vörösmarty Mihály* magyarította, magyarrá plántálódott Lear-szöveg viharzik (azé a Vörösmartyé, aki az 1837-ben még Pesti Magyar Színháznak nevezett későbbi Nemzeti Színház megnyitására az ‚Árpád ébredése’ című jelenetet is írta). A darab olvasójában, nézőjében viszonylag lassan tudatosul, hogy – távoli országban zajló vendéjátékról lévén szó – a közönség (értsd: az ottani, a majd mennybe menő publikum) óriási többsége a vendégszínészek produkciójának színházi nyelvezetét, jelrendszerét értheti és élvezheti ugyan, de a játéknak a nyelvét nem. Többek között ez könnyíti meg, hogy a színészek a közelgő merénylet keltette riadalmukban a Lear-en kívüli privatizálással: magánközlések tömkelegével tűzdeljék meg a nagy klasszikust, illetve el is kanyarodjanak Shakespeare-től. Hová, kihez? Nos – ezt hagyjuk függőben pár bekezdéssel ezelőtt –: *Petőfi Sándor*hoz. Aki – bárhogy is óvakodunk a nagy szavaktól, a közhelyektől – egy személyben és „leginkább” a magyar irodalom (cseppet sem mellékesen meg *Shakespeare* géniuszának túlcsigázott csodálója). Az I. Színész és a Bolond, már bizonyosan robbanásközelben, Petőfi 1846-ben írott költeményének, ‚Az örült’-nek a kitépelt sorait citálja négyszer is: „De mit kacagok, mint a bolond? / Hisz sírnom kellene...”; „Látátok a fergeteget, / E barna parasztot, / Kezében vilámósztrókével?”; „Érett gyümölcs vagy, föld, lehullanod kell...”; „Ha holnap sem lesz végítélet: / Beások a föld közepéig, / Lőport viszek le...” A meghökkentően művelt –

vagy egyszerűen a sokszor hallott Lear-szöveghez képest az eltérést észlelő – Ügyelő fel is kapja a fejét: „Ez nem Shakespeare!” A folyamatos üzenmenetért minden megalkuvásra és erőszakra kapható – egyben kajánul okosnak tetsző – Direktor csitítja: „Shakespeare-i, az a lényeg.” Míg az I. Színész vezérelte társulat Lear-beli, shakespeare-i megszólalásai mind groteszkek, parodisztikusak (vagy azok is), mivel félelmükben csak részint koncentrálnak a tragédiára, és félre folyton a saját várható tragédiájukról dialogizálnak, a Petőfi-vers önmaga súlyos telje, a ‚Lear király’ (!) s egyben a vészhelyzet textuális és szituatív összegzése, a ‚Te Imre...’ aspektusából a meghaladása is a bomba-táskával labdázó I. Színész és II. Színész ajkán.

A darab egy helyén elhangzik a „Potomság” szó is, „bagatell”-ként nevezve meg a „kis turnézó együttes” esetleges felrobbantását, mert „Ahhoz képest, hogy az egész világot is bármikor felrobbanthatják – ez tényleg semmi” (Hubay egyik legfontosabb, vissza-visszatérő tárgya volt akkortájt az atomháború, az emberiség ön-végpusztítása – darabbeli truppjának vesztét sem figyelheti más nézőpontból). Ha nem is országosan, mégis elég tág értelmiségi körben ismeretes, hogy megalapozott feltételezések szerint a „potomság” szó volt Petőfi Sándor utolsó, fültanú által megőrzött szava. A szellem valóságos élvezeti cikként, irodalmunk pultja alól bukkan elő s lesz a darab egyik magyar jegye ez a szó is.

A ‚Te Imre...’ magyar ügyként, magyar drámaszövegként való megképzésének szükségességét már indokoltuk, s újabb példák-
kal még bizonyítjuk is. De hát nem eleve magyar társulat a turnézó társulat? Eleve – nem. Sem a vendégszínészek nemzetisége, sem a fogadó ország közelebbi koordinátái nem tűnnek ki a szövegből. A tökmaghéjat köp-
ködő, éretlen erkély-közönség: a karzati lé-
hűtők miatt a Direktor Szotyoláliának bé-
lyegzi, lefelé retorizálja a vendéglátók orszá-
gát. A Lear-előadás résztvevői repülőgéppel,
Dublin felől érkeztek. Ennél több nem világ-
lik ki (Dublin már akkoriban is egyet jelen-
tett a főleg vallási indokú zavargásokkal,
merényletekkel). Elkerülhetetlen az informatív, a stilisztikai, a játékos konkretizáció,
amely bár magyar színészeknek sejteti a színészeket, mégsem az ő hovatarozásukban,
hanem a drámai problematika hovatarozásában ér célhoz.

A kötetkiadásban a bevezető interjú után álló instrukció – „A színpadon egy 180 fok-
kal elfordított Színpad van”: fonák a díszlet, fordított a Színpad, „hátulról” s az „Ellen-
Nézőtérrel” szemben ülve látjuk majd a Lear-jeleneteket – *Arany János*-idézzettel mond-
ja ki pontosan, tömören magát: „Erdő, terem, kulisszák, kordinák, / Mind lécs, papír, vá-
szon, kötél – fonák”. Ezután aztán a drámaszövegben sorjáznak a magyar jegyek. A be-
fogadó színház gárdáját képviselő Tüzoltó a ‚Robbantástechnika és gyakorlati tűz-
szerészet’ kézikönyvét tanulmányozza – mert kötelező vizsgára készül, s ebben – észre
kellene venni az áruló jelet...? – „a merényletek világtörténetét” szereti a legjobban: „Ez
szép! Rövid áttekintés. Herosztrátesztől Matuska Szilveszterig...” (*Matuska* alakmását a
‚Merénylet’ című, 1959-es magyar filmben *Básti Lajos*, a Nemzeti Színház még 1973-
ban is regnáló vezető művésze, a még említendő 1964-es, *Marton Endre* rendezte ‚Lear
király’ címszereplője formálta meg.) Matuska még kétszer előkerül a darabban. A ‚Te
Imre...’ kontinuos groteszkumához illeszkedik az a tény, hogy a Tüzoltó könyvében
‚herosztráteszi rangon” benne van Matuska, és a Tüzoltó nagyrabecsülőleg ki is böki a
nevét. A nyelvi és lokális illetékességről való lemondás abból is süt, hogy nem tudhat-
juk: színészeink és a Tüzoltó milyen nyelven beszélhetnek egymással. Az ilyen földhöz-
ragadt realitáselemeket nem kérhetjük számon a játékos, bölcselő példázatosság egyfel-

*A vizsgált egyfelvonásost tehát
drámapoétikai, stilisztikai
eszközökkel „vissza” vagy „el”
kellett hozni erre a féltekére.
Magyarországra, Magyarország
szívébe. Színházi értelemben
Magyarország metaforikus vagy
virtuális – és részben tényleges –
centruma a Nemzeti Színház
(volt).*

vonásán, melynek vége felé a bombatáskát az I. Színésznek visszadobó II. Színész azt találja mondani: „Nesze neked! A tűzoltónak álcázott planetáris atom-Matuska krisztkindlije!” Ez ebben a helyzetben abszolúte képtelen kijelentés: egy dráma- és színpadidegen, hivalkodó esszémondattal bekényszerítése; Hubay ritka szövegtúlzásainak egyike, csapás a színészre.

A „magyar motívumok” lényegesebbjei, vázlatosan:

„Minél nagyobb egy nemzeti katasztrófa, annál több a vicc” – jelenti ki a Bolond –, „Mohács után is mennyi vicc születhetett” – erősíti meg Lear (...és 1956 után is mennyi... – merengett a Látóhatár szerkesztőbizottságának egy tagja, midőn 1973 februárjában a *Te Imre...* másodikközléséről döntöttünk). A már kiragadott „Shakespeare-re miért allergiások?” kérdés megválaszolására ezzel indul: „Ugyanazért, amiért Brechtre vagy Gorkijra vagy Madáchra vagy Szomorýra...” Az interjúban – a „Jó Csönd Herceg”-gel – Hubay szeretett *Ady Endréje* volt jelen; itt szeretett *Madách Imréje* (s akkor már mindenképp *„Az ember tragédiája”* is). A *Ferenc Ferdinándot* lelövő, merénylő *Gavril Princip* éppen úgy nem volt magyar, mint áldozata, de mindkettejük neve magyar történelmi jelnek tekintett jel, az I. világháború kirobbanásának „magyar” nevek általi megörökítődése. Ráterelődik a szó a Shakespeare-színész, sikeres filmszínész *Leslie Howardra* is, akinek repülőgépet máig sem tisztázott körülmények között, 1943-ban lelőtték. Az ő eredeti neve *Leslie Steiner* (vagy *Stainer*) volt. Sok kutató magyar származásának véli, s felteszi, hogy Budapesten nevelkedett. 1934-es, igazságosító filmje, *„A vörös Pimpernel”* – részleteiben az 1941-es *„Modern Pimpernel”* is – *Orczy Emma* 1905-ös sikerkönyvének alapult.

A *„Te Imre...”*-t „a túlsó féltékéről” a magyar glóbuszra, az itteni sorsok és esélyek „szemfájdító színjátszásába” visszahozó azonosító, értelmező jelek sorában maga a *„Lear király”* s annak két előadása a legspecifikusabb. E két előadás egyike egy felrobbantott színház emlékéhez kötődött.

Az egyfelvonásos Lear-színészei pár percig szeretnék hinni, hogy a (színházi zsargon szerint fogalmazó!) első, második és majd a harmadik, utolsó figyelmeztetés produkciójuk esztétikai minősége miatt érheti őket; a színházi viselkedés illemszabályait sutba vágó fiatal nézők is ezért hajigálnak feléjük papírrepülőket (az egyiket olvasható a második üzenet). A II. Színésznő – Goneril – „finom döfése” erre ez: „Ha Peter Brook vendégszerepelne itt a *„Lear király”*-lyal, azért biztosan nem jutna senkinek se az eszébe, hogy papírrepülőgépet hajigáljon...” 1972 októberének közepén vendégszerepelt a Royal Shakespeare Company a Vígszínházban Shakespeare *„Szentivánéji álom”* című vígjátékával. Az eseményt hosszú hónapokon át nagy várakozás előzte meg. Amikor *Peter Brook* nagyszerű rendezése Budapesten színre került, éppen akkor fejezhette be – vagy az Új Írás 1973. januári publikációja számára akkoriban korrigálhatta – Hubay a saját „credóját”. A vendégjátékot hosszas szakmai vitasorozat, a magyar színházi struktúrára fogyatékoságainak taglalása követte. A rendezés hatása sok hazai színrevitelben érződött (például *Valló Péter* hamarosan elkészült veszprémi *„Csongor és Tünde”*-kidolgozásában, „shakespeareizált” *Vörösmartyjában*). A *„Te Imre...”* szövege számára azonban a Királyi Társulat újabb látogatásánál fontosabb volt az előző, amelyet felidézett. 1964 februárjában, szintén a Vígszínházban, előbb a *Clifford Williams* rendezte *„Tévedések vígjátéká”*-t adták elő kétszer, majd a Peter Brook koncepciója szerinti *„Lear király”*-t (*Paul Scofield*del). Ez a Lear valósággal „felrobbantotta” a magyar színházi közgondolkodást. Elemében volt a kritika, utáztatok formájában tanulni igyekezett a szakma. Az ihletés azonnali lendületében már 1964 májusára elkészült a Nemzeti Színházban a *Marton Endre* dirigálta *Lear – Koltai Tamás* 2002-es datálású visszaemlékező megítélése szerint „felmagasztalt koppintás a Brook-féle eredetiről”.

Ez a rendezés – melyben Básti Lajos Learje mellett Sinkovits Imre Kentet formálta meg – volt az 1964 tavaszán már lebontásra ítélt Nemzeti-épület (tehát az évtizedek óta ideiglenesen Nemzetiként szolgáló hajdani Népszínház) utolsó premierje. Ebben a szín-

házban legutoljára a „Lear király”-ban léptek fel a színészek, tudván tudva, hogy az épület nemsokára a levegőbe repül, ők pedig majd, újfent átmenetileg, egy másik, igencsak szerény hajlékot kapnak. Noha a színház megsemmisítésére vonatkozó, magas politikai fórumról érkező döntés ellen a színészek, a színháziasak nemigen mertek szót emelni, búcsújuk fájdalmáról sokan nyilatkoztak, érzékeltetve, hogy érzelmileg együtt halnak az épülettel. (Az esztendőktel teltével a fájdalom és a keserűség hangjai sokszorosan felerősödtek.) 1964 júniusában a Nemzetiben még egyszer és utoljára eljátszották a „Lear király”-t. Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet ereklyeként őrzi – folyosóján teszi közszemlére – az utolsó kis plakátok egyikét (fatokostul: nem kisnyomtatványként, hanem a színház tárgyi világát is átmentve egy „molekulával”). Elillan az utolsó szó is a világot jelentő deszkákról (szerepe szerint *Gelley Kornél* színművész szájából).

1965-ben a Nemzeti Színházat felrobbantották. A robbantás képsora a mind sűrűbb televíziós, filmes és fényképes bemutatás révén a bürokratikus vakságú, politikailag és városépítészeti megfontolásból is értelmetlen, bűnös rombolás szimbólumává, az évtizedeken át húzódo következményeket kiváltó kulturális gyilkosság jelképévé lett. Magyar színházi – és nemcsak színházi – mementóvá.

Hubay Miklós a „Lear király” színészeivel felrobbantott darabbeli színháza a magyar Nemzeti Színház szöveg- emlékműve is volt (és maradt máig). Más kérdés, hogy az olvasóközönség, a színházi társadalom – mely 1973-ban még reménytelenül, rendre becsapottan várt az új, végleges Nemzeti Színházra, és várhatott is egészen 2002-ig (amikor, mondhatni, az egész nemzetet megosztó módon, éljenzéstől és pfujolástól is kísérve, megnyílt a Bajor Gizi sétányon álló, s most, 2002 őszén éppen „gazdátlan”, igazgatóját kereső Nemzeti Színház) –, a színházi társadalom és a publikum tehát nem nagyon akarta észrevenni a mégoly szembetűnő visszaautalást. (Hubay és a Nemzeti kapcsolatáról annyit: huszonnégy éves volt, amikor a Kamaraszínházban, 1942-ben műsorra tűzték tőle a „Hősök nélkül”-t. A színház szerzőjeként legközelebb csak harmincegy esztendő múltán, 1973 őszén hajolhatott meg a közönség előtt, ekkor a „Színház a Cethal hátán”-t láthatta a publikum. Íróként, színházi szakemberként, főiskolai tanárként, kulturális diplomataként fél évszázadnál hosszabb ideig kötötték hivatalos és baráti szálak a társulathoz, melynek az 1950-es évek közepén szerződötetett dramaturgja is volt. A Nemzetivel való kapcsolata talán sohasem volt harmonikus, e színház mégis a szívügye. – Megjegyzendő, hogy *Koltai Tamás* a Nemzeti Színház 1965 utáni kálváriájával, döntően az 1989 és 2002 közötti eseménytörténettel foglalkozó, 2002-ben kiadott cikkgyűjteménye a „Nemzeti történet, avagy színház a cethal hátán” címet kapta, és a mottója is Hubaytól való.)

A nem hiánytalanul vázolt szöveg-eszköztár a „Te Imre...” közelebről meg nem határozott – nem lokalizált – befogadó országát és a messziről érkezett vendégtársulatot is magyarként identifikálta. Tulajdonképp a „hazai” Tűzoltó és a „külföldi” színészek szóértése is arra mutat rá: ők „egy helyről valók”. Az osztatlanság a darabban a fenyegetettség globális voltát hordozza; mindkét fél implicit, játékos magyar aposztrofálása a problémakör hazai átelhetőségét szolgálja. Az egész játék pedig mint – részben burkolt – információkat hullámoztató intellektuális hintajáték, műveltségi feladvány, a befogadó által kiteljesíthető, építhető-bontható struktúra gyönyörködtet.

A „Te Imre, itt valami ketyeg’ terrorista Tűzoltója ártatlannak látszó táskáját otffeledve távozik. A táská tényleges valóját felismerve a színészek már nem menekülhetnek. Összetett színpadi effektustömeg közepette megtörténik a robbanás. Némi váratlansággal, gézbe bugyolált élő múmiaként előlép az ugyan eddig is látott, de mellékesnek tekintett Ellen-Sűgő, és hírül adja: „A színészek a privát halálfélelmük sokkjai alatt, de a halál félelmét mégis legyözve – rendkívülit produkáltak. Hogy mi lett velük? Elmondhatom. Hivatásuk teljesítése közben érte őket a halál, így mind a mennyországba jutottak. Együtt a színház többi dolgozójával... Sőt, együtt az egész közönséggel, mert a kivételes művészi élmény mindnyájukat a megszentelő kegyelem állapotába hozta.” A tordalék-

szerű befejezés elindít egy külön drámát – a tanúság fontoskodásának jellemképét –, megerősíti a gens una sumus tényét (mintha a színházi dolgozók: otthonról jöttek és helybeliek, s a társulat meg a publikum: vendégek és vendéglátók egyetlen nagy család lennének) – viszont semmiképp sem hihető (bármily patetikus, vallomások is), hogy a színészek „rendkívülit produkáltak”. Idáig magunk láttuk, hogy egészen különlegesen, végsőt, ám esztétikai értelemben már-már zagyvát, szinte végig kacagtatót produkáltak.

A befejezés nem egyértelműen megoldott, mert noha az Ellen-Súgó szavai közben ebben a másik, még fel nem robbantott színházban, ebben a „mi színházunkban” „Most először – a mi fülünkkel is hallhatóan! – csendes ketyegés kezdődik, ami a következőkben folyton erősödik”, „a metronóm lusta kattogása”, a félelmet keltő hangeffektus ismétlődésként intonálja az aláaknázottságot. Lényegét tekintve ugyanilyen ellentmondásos a televíziós változathoz a Tűzoltó robbantás utáni előkerülésével készített (a cselekményidőben kevésbé utóidejű) variáns. A Tűzoltó a „Hát ez is megvolt” robbantás-szakmai elégedettségével referál a történelekről; sajnálkozik, hogy az ő szép művének dicsőítésére hivatott kritikusok sem maradtak életben; s arról locsog, miért épp színházat célszerű robbantani. A Tűzoltó mint túlélő meggyőzőbb az agyonégett, csupa seb, báb Ellen-Súgónál. De amikor ebben a változatban is beindul a ketyegés, sőt – deus ex machina – „A díszlet hátsó felén – mint már egyszer láttuk, láthatatlan kéz írásával – ez íródik fel: UTOLSÓ FIGYELMEZTETÉS – MÉG EGY PERC...”, a Tűzoltóról kiderül (korábban erre nem feltétlenül lehettünk figyelmesek), hogy süket (még „vak” is, mert a tarkója irányába nem lát). Ez a könnyedebb, „molnárosabb” lezárás. Sajnos, a második, itteni robbanás eshetősége az ismétlő jelleg folytán megint hatástalanabb elem a befogadói hatásmechanizmusban (persze az ismétlés súlyosító voltáról és folyamatot jelölő jellegéről se feledkezzünk el).

Hubay, drámáinak fáradhatatlan átírója, nyolcvanötödik életévében járva is tervezi, hogy e mindeddig sajnós színházban bemutatatlan egyfelvonásosának zárlatát módosítja. Ki tudja, miképp. Talán az lenne az üdvös, ha a darabbeli színházat úgy látnánk éppen az elkerülhetetlen robbanás előtti legeslegutolsó pillanatban, hogy ekkor már a mi nézői, olvasói színházunkban is ketyeg ugyanaz a pokolgép: ha a Lear-előadás megszakadásának, a végnek a másodperce és a ‚Te Imre...’ befejeződésének másodperce egyazon kimetszett idő-ponttá lényegülne.

Az átírásra az is sarkallja az író, hogy a színházakban mind mellőzöttebb, a közönség érdeklődési köréből már-már kiesett egyfelvonásos műfaj élő műfajnak szeretné tudni. „A görög tragédiák megannyi egyfelvonásos – írta 1977-ben. – Vagy ahogy szívesebben nevezem őket: tragédiák, egyetlen szituációban. S persze, a középkori farceok! Arlequin fekete selyem álarca s benne Oidipusz király két kivájt szemgolyója: ez lehetne a műfaj címerében. Kár volna ezt a címet fejfel fordítani, ahogy a kihalt családokét szokás.”

(P. s.: A ‚Te Imre...’-vel nagyjából egyszerre keletkezett ‚Csillagszóró’-ban az író, Hernádi Gyula Szókratész nevű drámahőse ezzel zárja a darabot: „Ezt az antianyag-mennyiséget harminc évig gyűjtötték a fegyvergyárosok. Én most megsemmisítem ezt a fegyvert. És megint harminc évre lesz szükségük, hogy újat tudjanak csinálni. De hiába csinálnak újat, én mindig ellopom, és mindig csillagszórót csinállok belőle!” A sokszor idézett Mezei-interjúban Hubay is úgy látja: „a költő kiveszi a pokolgépből a gyújtószerkezetet” – poéta és terrorista között azonban kétféle: szövetkező és elszakadó viszonyt tételez: „...a költő rokona a terroristának. Mindketten fel akarják rázni a világtörténelem közönyös kibiceit”; „A jó mű hozzájárul emberi érzékenységünk ébren tartásához. És ha a közvélemény igazán érzékeny, a legelkeseredettebb terrorista is kevésbé érzi majd szükségét, hogy bombát robbantva rázza fel a világot. Rábizza ezt a munkát a költőkre.”

Nemes álláspont. Talán igazolhatatlanul naiv. Akár naiv, akár nem, a ‚Te Imre, itt valami ketyeg avagy credo quia absurdum’ egyfelvonásosának – Sinkovits Imre emléke miatt is, a műfaj megőrzendő presztízse miatt is, a mű kvalitásai és jellege miatt is a mai, új Nemzeti Színház valamelyik játszóhelyén illene felhangzania. Abban a Nemzetiben, ahol a két repertoáralapozó előadás – Madáchtól ‚Az ember tragédiája’ és Shakespeare-től ‚A vihar’ – után a ‚Lear király’ előadását vették tervbe; az összes szerepet színésznőkre osztva.)