

Spiró György

## HUBAY MIKLÓS ÉS A „JÓL MEGCSINÁLT DARAB”

A XIX. század közepe óta a színpadi szerzők a magyar kritikai életben lesajnálandó, bohém szöveggyártókként vannak számon tartva. A romantika, a klasszicizmus értékrendjének továbbélése következtében, piederstálra emelte a drámát, a nemzeti tragédia megalkotásának követelménye azonban a polgárosuló színházi életben elhalt, emiatt a XIX. század vége óta a színpadi szerzők esztétikailag és filozófiailag nem veendők komolyan. Érdekes fejlemény, ha netán egy másik kelet-európai irodalmi tudattal vetjük össze a miénket: a lengyeleknél máig a drámaíró áll a műfaji hierarchia csúcán, a regényírókat jóval kevesebbre becsülik, a költőkről nem is szólva.

A magyar színházak a zenés vagy prózai vígjátékokat részesítették előnyben a veretes, többnyire nemzeti tematikájú tragédiákkal szemben, és ez a XIX. század második felében küszködő Nemzeti Színház műsorpolitikájára is rányomta a bélyegét, egyébként a nemzetközi trendeknek megfelelően: a XIX. század folyamán világszerte több Kotzebue-bemutatót tartottak, mint ahányszor Goethe, Schiller és Kleist által írott drámát játszottak. A vígjátékot mellesleg a közönség mindig és mindenütt jobban szerette, mint a tragédiát. A bécsi népszínházból és a francia sikerdarabokból levont tapasztalatok alapján Szigligeti, Szigeti, Csiky, Csepreghy és a többi tehetséges darabíró jó előre kidolgozta a jól megcsinált magyar bulvárdarabok tematikáját és formavilágát, amelyhez Molnár Ferenc, Lengyel Menyhért, Bús-Fekete könnyen csatlakozhatott. Molnár egyszer bevallotta, hogy minden új darabjának megírása előtt Kotzebue-t olvasgat. A Molnár-dramaturgia valóban készen volt a XIX. század első felében, ha ehhez ifjú Dumas-t, Sardou-t és társaikat, valamint a remek tollú operettlibrettistákat és a neoromantika néhány sikeres nyugati művelőjét is hozzávesszük. A XIX. század második felétől kezdve a magyar magánszínház polgári jellegű, és kizárólag a polgárságnak játszik; ha egy szerző meg akar élni, jól teszi, ha a nézők igényeihez alkalmazkodik. Ez az igény filozófiai és esztétikai szempontból lenézhető, az ilyen igényhez alkalmazkodó szerzők pedig vagy úri huncutságot művelnek – népi szempontból –, vagy silány kabarészerzők – a polgári magas igények szempontjából. Így talán érthető, miért mellőzte és mellőzi hallgatással másfél száz éve esztétikai közgondolkodásunk a darabszerzők tevékenységét. Lukács György, aki a mindmáig legmélyebb drámatörténetet írta száz évvel ezelőtt, a sikeres darabírókra egyetlen szót sem vesztegetett – igaz, Csehovra sem sokat, akit Ibsen aleseteként tárgyalt, Gorkijt epigonnak tartotta, Wyspiańskiról pedig nem is hallott. Ami még súlyosabb: nem foglalkozott a zenés színházzal, az opera és az operett kívül került a figyelmén, holott a zenés színház ősi, mint a prózai, és a XIX. században mindvégig népszerűbb, mint a prózai színművek. (Ez a XX. században is így maradt, igazi tömegsikert operettel vagy musicallel lehet csak elérni.) A darabszerzők a magyar filmes ipar felívelésével nagy tömegben váltak forgatókönyvíróvá, a harmincas–negyvenes évek magyar filmjeit, operettjeit és vígjátékait ugyanazok írták, és a színészek közül ugyanazok játszották kiugró sikerrel, aminek a

lassú lecsengését még az ötvenes és hatvanas évek szocreál filmjeiben és színpadán is meg lehetett figyelni.

A jól megcsinált darabok harsány, a cselekmény során mit sem változó karakterekkel, ügyesen bonyolított, fordulatos, könnyen követhető cselekménnyel, poénra kihegyezett végkifejlettel és döntően magánéleti konfliktusokkal operáltak. De hát nem jól megcsinált darabokat írtak már a görögök is? A különbség annyi, hogy a polgári világ látköre óhatatlanul sokkal szűkösebb, mint a mitológiát variáló görögöké, és az érzékeny szomorújátékok inkább az operába szorultak, a vígjátékok pedig vagy prózaiak, vagy operett-alapanyagok maradtak. A polgári világ Shakespeare-je, szokták megrovóan mondogatni Molnár Ferencről, számon kérve rajta a shakespeare-i mélységeket, amelyektől drámái valóban nem szenvednek. Csak azt felejtik el, hogy az Erzsébet kori színház más közönségnek és más játékmódban született. A polgári színháznak Puskin, Kleist, Büchner vagy Wyspiański is nehéz. Azt azonban nem állíthatjuk, hogy Gogolnak ne lett volna sikere, holott nagy író – csak éppen vígjátékban fogalmazott, a hagyományos formát látszólag betartva. Nálunk, Kelet-Európában sok kis Gogol lett sikeres: Nagy Ignác, Nušić, Caragiale vagy éppen – náluk jóval később – Gábor Andor. A polgári színház eleve tragikumellenes, polgári önvédelemből, vagyis kisebbségi komplexusból. A polgár nem a lét nagy kérdéseivel óhajt szembesülni a színházban, hanem szórakozni szeretne, elsősorban úgy, hogy a nála is butábbak bukducslását figyelni.

A színházban ennél többre vágyó nézők igénye megteremti a polgárság naturalista – többnyire tézisekre épülő – drámáját, amelyről azonban Lukács meggyőzően kimutatta, hogy dramaturgiailag eleve sérülékeny, legyen szó akár Ibsenről, akár másokról. Még sérülékenyebb a naturalista tézisdramákat romantikus lélekkel író Németh László például, de ugyanez az egykor divatos Claudelre is áll. Sikerre mindvégig csak a könnyeden fogalmazott, a felszínen maradó, boldog véggel ellátott vígjáték számíthat, legföljebb a boldog vég némi fanyarsággal van elegyítve. Molnár Ferenc sikerdrámái közül, úgy látom, mindössze egyetlen valódi remekmű akad, a bravúros egyfelvonásos EGY-KETTŐ-HÁROM, amely több démoniságot rejt, mint mondjuk a VÖRÖS MALOM. De a Molnár Ferenc-i dramaturgia – nevezhetjük akár kotzebue-i dramaturgiának is – mindmáig eleven, a pompás TÓTÉK-at szerző Örkény is építhetett rá.

Minden drámaíró óhatatlanul abban a színházi formában fog a drámáról gondolkodni, amelyet felcseperedésekor készen talál. Lehet, hogy dráma- és színháztörténeti stúdiumokat is folytat, és a készen talált formát elvi okokból reformálni akarja, az újításokat a megelőző színházi formákból vagy a kor lázadó színházesztétikáiból levezetve, de a reform sosem lehet radikális, ha sikeres színpadi szerző kíván lenni.

E bevezető fejtegetés ahhoz kellett, hogy Hubay Miklós indulásának dramaturgiai és színházi tájképét fel lehessen vázolni. A magyar színházi állapotot kiegészítette a franciával és az olasszal, ezek közül a francia némileg hatott is Magyarországon, az olasz kevésbé, de alapvetően azt a polgári színházat találta, amelyről eddig beszéltem. Láthatta, hogy a prózában zseniális Móricz Zsigmond nem él meg igazán a színpadon. Láthatta, hogy az avantgárd Magyarországon egyáltalán nem hat, ami a Trianon utáni neokonzervatív közhangulatban nem csoda. Bosszanthatta a népszínművek számos tovább élő ódon, giccses fajtája. Elutasíthatta a már a XIX. században idejétmúlt szokványromantika újabb darabjait, például Herczeg Ferenc műveit. Stílus- és formaérzékét bánthatta a nála fél nemzedékkel idősebb Németh László számos irodalmias, ideo-

logikus drámai próbálkozása. Polgári drámát kellett írnia, el kellett sajátítania e dramaturgia fortélyait, kötelező ötletességét, miközben érdeklődése tágabb volt, mint későbbi életműve bizonyítja: a magyar XVI. század éppen úgy izgatta, mint a görög mitológia, és a normális vígjátéki keretet szétfeszítő freudizmus is érdekelte, amely az amerikai naturalizmusban futott be e korban jelentős karriert. (Hubaynál témaként, nem pedig eszközként jelenik meg a hetvenes években.) A zenés színház sem hagyta érintetlenül. A sárba ragadt naturalizmus soha nem volt gondolkodására jellemző, talán ezt érezték meg benne a zeneszerzők, így vált egyik egyfelvonásos opera, másik drámaötlete sikeres musical librettójává. Amikor az abszurd színház hatása érte, jó szemmel vette észre, hogy a jól megcsinált darab alól mindössze a konkrét társadalmi talajt kell kihúzni, s máris abszurdá minősül. Neki Karinthy is elődje volt, Ionesco nem érthette váratlanul.

Mit tehet egy színpadi szerző, ha a jól megcsinált darab műfaját színpadra teremt drámaíróként esztétikailag és filozófiailag el szeretné ismertetni mindazokkal a komoly, tekintélyes ítésekkel, akik lebecsülik? Megtartva a formát, igyekszik a szövegben mélyebb tartalmakat közvetíteni. Sok Hubay-drámában ezért beszélnek túl a szereplők a szituációt, és a kötelező szellemesség követelményét betartva ugyan, de jó nagyokat és mélyeket filozofálnak. Mintha Hubay által a jól megcsinált darab emancipálódni szeretne. Mintha Plautus azt mondaná: igaz ugyan, hogy a példaképem Arisztophanész, de tessék engem Aiszkhüloszként is tisztelni. A C'EST LA GUERRE ÉS AZ EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJA ezt az indulatot megússza, librettóban a cselekményvázat és a karaktereket nem lehet túlbeszélni, mert ezt a célt szolgálja a zene és a dalszöveg.

Azt is láthatjuk, hogy Hubay, szabadulni kívánván ösztönösen kedvelt, neki való, ám kevés megbecsülésben részesülő műfajától, többfelvonásosra duzzaszt fel olyan témákat, amelyek egyfelvonásosban lennének gazdaságosan megírhatók. Az egyfelvonásossal – termékeny műfaj, a görög dráma nem is ismert más formát, sőt Shakespeare műveit is szünet nélkül játszották, a felvonásokra való tagolás utólagos – a polgári színház nem tud mit kezdeni, a közönség egész estés műre áhít, két-három szünettel, hogy társadalmi életet is élhessen a szórakozás mellett, az azonban megzavarja, ha két-három különböző tárgyú egyfelvonásost kell befogadnia egy estén. Mások is szívesen fűjnek fel egyfelvonásost háromra, pl. Molnár Ferenc. (Szerencsénk, hogy a tökéletes EGYKETTŐ-HÁROM egyfelvonásos maradt.)

Az egyfelvonásos túl közel esik a húszas-harmincas-negyvenes évek nagy műfajához, a kabaréjelenethez. Ahol Karinthy, Aszlányi, Rejtő, Nóti Károly, Békessy és mások remekül megírt tréfáit és az új magyar operettet – köztük a zseniális Harsányi-darabot, a negyvenes évek elején írt XIV. RENÉ-t – nem becsüli más, csak a közönség, a komoly színpadi szerző legjobb ösztöneit meghazudtolva egyszerre menekül az egyfelvonásostól és az operettgyanútól, nehogy kabarészerzőként bánjanak vele, vagyis lenézzék.

Hubay dilemmáját a legvilágosabban a NÉRÓ JÁTSZIK mutatja, amely több egyfelvonásosból áll: A PÁVATOLL, AZ ISTEN TÖKKÉ VÁLÁSA, A TÖK ISTENNÉ VÁLÁSA, JELSZÓ: A LEGJOBB ANYA, A SZERELEM HATALMA, AZ ANTIKRISZTUS SZÜLETÉSE, AZ ÁLOM, A BESTIA, AKI VOLT, NINCS, NOHA VAN. E hét egyfelvonásos szerves összetartozását, fejlődési tendenciáját, vagyis egyetlen estére alkalmas mivoltát a szerző a Madách Színház művészeihez írott 1967-es levelében igyekezett megindokolni, nem túl meggyőzően. Egy „mellékdramát” is fűzött hozzá nem sokkal később, amely szintén egyfelvonásos, pontosabban terjedel-

mét illetve jelenet. Néró alakjához kedvezőtlen társadalmi tapasztalatok múltán szoktak nyúlni az írók – nálunk például Kosztolányi regényben –, és bízhatnak benne, hogy a közelmúlt vagy a jelen diktátorára gondolnak a nézők. A polgári dráma egyébként sem feltétlenül mond le a királydrámáról, számítván a színházat látogató kispolgárnak az arisztokrácia, a királyok és császárok iránti babonás tiszteletére. (Füst Milán drámája, a IV. HENRIK mutatós példája annak, hogyan stilizálja fel világjelentőségűvé a kispolgár a maga szűkös, nyomorult vágyait egy királyi fenségbe helyezve.)

A NÉRÓ JÁTSZIK valamennyi darabja a „jól megcsinált” egyfelvonásos – vagy filozofikus kabaréjelenet – körébe tartozik. Amiként a polgári komédia a maga frivol módján nem sokat ad a jellemek mélységére, Hubay sorozata sem ettől jelentős. Alapfeltevése, miszerint csak cinikus, erkölcstelen alakok élhetnek a Római Birodalom csúcán, nagyon is hihető. A NÉRÓ JÁTSZIK legjobb darabjaiban a szokványos fordulatok nincsenek túlbeszélve, a szerző nem tartja szükségesnek, hogy az alakok álláspontját filozófiailag megindokolja: cselekszenek – vagyis átverik a partnereiket –, és ezt élvezik. E sorozat egyik dramolettje sem játszható önmagában a mai kőszínházi ipar körülményei között, de egyikük sem annyira triviális, hogy kabarében adhatnák elő. A PÁVATOLL, ez a félórás jelenet, amelyben Claudius császárt már megölték, mégis úgy tesznek, mint ha még élne, remekmű. A JELSZÓ: A LEGJOBB ANYA negyvenperces jelenet, az anyagvilágosság végrehajtásáról szól, szintén nagyszerű. Mindkét kis gyöngyszem a jól megcsinált darab szabályai szerint épül fel, de nem lehet azzal lepöccenteni, hogy akár irodalmilag, akár szellemileg ne lenne komolyan veendő. (A többi darab szerkesztési ökonómiáját tekintve nem ennyire jó.)

Hubay legjobb drámája valamivel korábbi, 1959-es, az is egyfelvonásos: az ÓK TUDJÁK, MI A SZERELEM. Klasszicista hármasesység, polgári környezet, aránylag kevés szereplő, markáns és egysíkú – emiatt jól játszható – szerepek. A mulatságos csavar tartalmi. A polgári, érzelmileg és szellemileg szűkös, praktikus világba berobban egy elkésett romantikus alak, a zeneszerző Berlioz, hatvanhárom éves létére feleségül akarja venni ideálját, az életét polgári módon leélt nagymamát, akit kamaszként az unokabátyjával való szeretkezés közben lesett meg, s azóta bálványozza, de hiába, mert húsz éve írott levelére az akkor megözvegyült hölgy nem válaszolt, és most sem hajlandó csapot-papot odahagyva Berlioznak utolsó éveire társa lenni. A szenvedélyt a szereplők nevetése oldja fel; a darab végén a nagymama leánya derék ügyvéd férjének szemére veti, ő miért nem volt képes ennyire szenvedélyesen szeretni. Minden szereplőt egyszerre kell komolyan vennünk és nevetségesnek látnunk. Egyetlen mondat sincs, amely fölösleges rátét lenne. Nincs olyan dialógus, amelyben akár egyetlen szó ne lenne a helyén, amelyből egyetlen vesszőt húzni lehetne. A jól megcsinált darab a maga tiszta – s ezúttal feddhetetlen – lényegében áll előttünk, talán mert az anakronisztikus szenvedély magát a polgári létet relativizálja. A polgári dráma legjobb magyar darabja ez a mű, még éppen a polgári formán belül, azt csak majdnem szétfeszítve. Heltai Jenő időn és társadalmakon túl álló, irodalmilag persze komolyan sosem tárgyalt remekművén, A NÉMA LEVENTÉ-n kívül nem tudnék még egy ennyire monumentálisan egyszerű formával tüntető magyar darabot mondani.

Nem kerülhető meg azonban a kérdés, mennyire képes a jól megcsinált darab a sajátos magyar problémákra válaszolni.

Weöres Sándor KÉTFEJŰ FENEVAD című műve – szerintem az eddig született legjobb magyar dráma – nem tartozik a jól megcsinált polgári színmű kategóriájába. Weöres

Hubay nemzedéktársa, mindössze három évvel született előtte. Weöres eredeti, sosem volt, megismételhetetlen formát talált fel, semmiféle drámai példát nem követett, művét a nyugat-európai színházi formák utánzására beállított magyar színház a mai napig nem is tudta tisztességesen, tehát hatásosan előadni. Weöres másik, Shakespeare-t követő drámáját, az Octopus-t inkább, amely azonban nem sajátos magyar problematikát hordoz.

Weöres a drámát irodalmi műfajként kezelte, szemben Hubayval, aki a drámát színházi műfajnak tekintette, és az irodalmi kánon figyelmébe a színpadról ajánlotta. Weörest a színház jövevényként kezelte, nem értette, nem vette komolyan, és a további drámák megírásáról lebeszélte. Weöres a speciális magyar létet írta meg, a Kompország-szindrómát, nem törődve a magyar színház létező eszköztárával. Hubay a létező nyugat-európai polgári dráma formáit variálta, ama meggyőződésben, hogy a kelet-európai fejlődés szükségszerűen a nyugat-európaiat fogja követni. Színházilag igaz volt: a magyar színház a kezdetektől máig a nyugat-európai divatokat követi, ezért is lehetett Hubay egyes műveivel sikeres szerző. Ha azonban azt vizsgáljuk, mely művei tekinthetők sikeresnek esztétikai vagy színházi szempontból, azt találjuk, hogy a magyar tárgyú műveit a magyar tudat nem fogadta be, csak akkor, ha nemzetközi forma garantálta a sikerét (a két, már említett librettójára gondolok). Weöresnél más a helyzet: az irodalmi tudat az egyetlen magyar témájú drámáját úgy-ahogy befogadta, a színházi tudat viszont egyáltalán nem. Ezen a befogadáson a közönséget is értem, nem csupán a kritikai fogadtatást. A magát európaivá felstilizáló magyar kispolgár – és a tipikus színházlátogató nálunk száz éve ilyen – zavartan és rémülten fogadja a KÉT-FEJŰ FENEVAD mind formai, mind tartalmi látomását, és elutasítja.

Nem a mindössze öt-tíz-husz évre érvényes politikai cenzúra tiltása a fontos, az elmúlik, hanem a hosszú távú befogadói mentalitás. A jól megcsinált darab középszerű hőseivel a kispolgári befogadó akkor is tud azonosulni, ha kineveti őket. A minduntalan köpönyeget váltó, hitét pénzért zálogba csapó, árulást árulásra halmozó, bármikor rablásra és gyilkolásra kész vagabundban azonban a mai konszolidált jó- vagy rossz-létéhez ragaszkodó nézőnk, akinek alapos okkal rossz a lelkiismerete, nem óhajtja felismerni magát.

Hogy sikerült-e Hubay kísérlete, vagyis elfogadtatta-e a jól megcsinált darabot a magyar kritikusokkal és esztétákkal, arra csaknem igenlő a válaszom. Íróként ugyan soha nem vették igazán komolyan, de a műveihez szokva az öt követő két-három drámaírónemzedék műveit elnézőbben ítélték meg, ha minden újabb divatos izmussal és ideológiával szembeszállva épkezláb cselekményt és játszható karaktereket tettek színpadra. Arról nincs szó, hogy a jól megcsinált darab valódi irodalmi karrierre számíthatna honunkban – nem is lenne egészséges –, de a sokféleségbe az utóbbi évek tanúsága szerint már – vagy most éppen – beletartozik. Nem hiszem, hogy az ifjabb írók Hubay műveit alaposan ismernék – elődeiket eltökélten nem szokták olvasni –, de hogy örök hálával tartoznak neki, azt határozottan ki kell jelentenem.