

[*Nemzet és hagyomány*]

ABLONCZY LÁSZLÓ

*Egy párizsi színházi este Blaha Lujzával**Móricz Zsigmond a nemzeti játékszín feladatáról**A nyolcvan éve született Czine Mihály emlékének*

MINTASZERŰ az, ahogyan Czine Mihály Móricz Zsigmond indulását összegző monográfiájában (Magyar Könyvkiadó, 1960) a *Sári bíró* című színmű szellemi hátterét felderíti. Újabb dokumentumok, vallomások mellett Móricz egykori tanulmányait, jegyzeteit felidézve csak erősödik bennünk a kérdés: miért, hogy az az író, aki társadalmi hogylétünk örökös pokoltüzében égve a XX. századi próza megújítója, darabjaival nem rengette meg a modern magyar színpadot? Természetesen nem Lukács György siket teoretikussága indít meditációra, amelynek bomlási ideje és roncsolási természete máig nem maradt abba, s ezért pökhendi fölényeskedés is pállasztja az irodalmi a színházi-művészi közeletet és a magyar dráma sorsát. Mert egy alkotás provinciális volta nem földrajzi és társadalmi formáció hovatarozandósági kérdése, hiszen ezen teóriák szerint a világ Bartók Béla, Kodály Zoltán munkásságát se illesztené a legmagasabb helyre, vagy a Nabisok körében egyenjogúsított Rippl-Rónai Józsefnek Párizsból hazatérve se zuhant, inkább emelkedett a művészi árfolyama. Avagy a bolsevik sötétségben alkotó Pilinszky János vagy Weöres Sándor nem sorsukat párolták sorsunkká és egyetemes emberivé? S vajon az *Egy mondat...*-ot, vagy a *Kegyencet* író Illyés Gyula művészi és erkölcsi értelemben nem fölötté áll Louis Aragonnak, aki Moszkva-igazodásában haláláig el nem tántorodott. Dráma és színház kérdésében, ahol a rendező és az előadás eleven szakralitása estéről estére újra hangolódik, különösen hiábavaló s épp ezért izzadmányos elvakultság esztétikai diktátumokkal szórazkogni. Amely például a Szegedy-Maszák Mihály és Veres András irodalomtörténetét is áthatja. Mert épp a színházi-teremtő képzelet híjával okoskodnak olyan írott művekről, amelyek épp életre támasztva, színpadon eleven és közösségi térben méretnek meg.

Példával szolgálva: Móricz *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című darabját egy-egy színház könnyed, közönségfogó előadásként ígéri a nagyérdeműnek. Számos előadást láttam ebben a megengedő igényben, de olyan sűrű szövetű, felfokozott, Örkény István vagy Páskándi Géza abszurdoid játékosságban is a történelmi idő tragikus huzatú előadását nem, mint Harag György kolozsvári rendezését. Amelynek zárásaként, midőn már gyanútlanul elmerülnénk a derűs végben, ágyuk dőnődülnek az elkomoruló színpad fölött: a világháború döbbenete hasít át az előadá-

A Nyíregyházi Főiskolán rendezett *Móricz emlékezete* című konferencián elhangzott tanulmány teljes változata.

son – visszamenően is; az háborús téboly, rémlátomás, amely annyi Ady verset is áthat. Móricz Zsigmond színművét Harag György látomása valósággal a trianoni összeomlásig feszítve mutatta meg. Balga, önpusztító gyanútlanágunkat, amely a *Muzsikaszó* fogantatását illetően még filológiailag is találó, hiszen Kós Károlytól és Móricztól is tudjuk, hogy 1914 telén a sztánai kirándulás és mulatság ihlette a kisregényt, amelyből a darab íródott. Harag Györgyöt említettem; az *Uri murit*, Csehov, Sütő András, Székely János, Gorkij, Kisfaludy Károly, Madách műveit rendező Harag Györgyöt, aki a diktatúra sötét éveiben Peter Brook, Giorgio Strehler magaslátában teremtett színházat, s ezt nem én állítom baráti elfogultsággal, hanem például a legkiválóbb román rendező, Pintilié is vallotta. Ebben a gondolati tágasságban kalandozva a színház megelevenítő-hitelesítő ígézetében a művészi képzelet expedíciójának olyan magasában járunk, ahová laboratóriumi ide-o(da)lógusok oxigénpalackkal se igen jutnak fel.

Ilyenképpen a színpadra készülődő s majd a Nemzeti Színházban is nagy megszakítottaságokkal visszatérő Móricz Zsigmondot nem azzal szembesítjük, hogy a debreceni vagy a sárospataki kollégium egykori kisdiákja például miért nem Jarry módjára háborogott zsarnok-tanáraitól vagy a *Légy jó mindhalálig* helyett miért nem a Wedekind *Tavaszbredésének* módján, Kosztolányival szólva, „sápkórós süldőlányok és boldogtalan gimnazisták”-féle hangon robbantotta a hazai színpadot. A darabíró Móricz és a honi színi élet közötti gyötrődés némely személyes és intézményes vonását említve talán a késetttség és zavarok oka is felvillan előttünk.

CSOKONAITÓL CSIKY GERGELYIG áttekintve a magyar drámaíróik sorát, elmondhatjuk: darabírónak Móricznál egyikük se készült komolyabban. Tanulmányaiban szempontok sokasága árad, amely a drámaíró erejét és a színpadi műhatását tárja fel. Elsőbben az egyetemes klasszikusokkal alapozott. *Elektra első sorainál* címmel 1902-ben Szophoklész művét idézve a gyermekkor közös álmáról, a mítoszról beszél, a közös történelmi emlékről, mondván: „Visegrád, Budavár – Argoszunk nekünk.” A mitológia mellett Móricz fontos tétele az „elvarázslás”. Mert egy magyar történetben Mátyás, Zrínyi neve vezethet oly képzetekhez, amelyek mítoszi erővel az előadás emelkedett voltát és összefogó természetét szélesebb, társadalmi méretekben szolgálhatja. A görög dráma sodró monumentalitással, megrendítő magasságba varázsolta el az egykori közönséget. A görög nézők hatalmas seregét képzelel Móricz, mert „ötezer ember színpadra” meredő tekintetét is látni véli. De benne él a hazai színi hatás is, hiszen Jászai Mari „kolosszális Elektaráját” látva „fásult lelkének” rázkódását és könnyező tekintetét említi. Esztendővel később, 1903-ban *A fűsvény* fordításáról írott tanulmányában már Molière írói fogantatásának természetét összeveti a honi állapottal: „Magyar ember abban az időben semmi áron sem lehetett volna drámaíróvá. Nálunk még akkor s vagy százötven évig azután szó sem volt a színészetről”. Úgy látta Móricz, hogy itthon „ma van olyan általános érdeklődés a színház iránt, mint volt az angoloknál a Shakespeare és a franciáknál a Molière idejében.” A *Tartuffe*, a *Don Juan*, a *Mizantróp* nyomán Móricz igazoltnak látja: „a tragédia és komédia között csak stiláris különbség van”. Igazi, modern tétel, s ezt Móricz dolgozatának összegzése is láttatja,

[*Nemzet és hagyomány*]

amikor a darabíró halálát leírja: a *Képzelt beteg* előadása közben „Rosszul lett, úgy vitték haza. Teljes ép elmével volt mindvégig. De egy óra múlva a vígjáték műzsája zokoghatott: meghalt Molière, Molière halott!” Ahogy Móriczot olvasom, Ariane Mnouchkine zseniális Molière filmjének záró kép-sora villan előttem: szájából kibugyogó vére-lucskosan lépcsőn lefelé robognak a haldoklóval, aki az imént a színpadon még a Doctorandus forgatagában komédiázott, s a játékamítása azonmód tragikus életté fordult, s haláltánca égi emelkedéssé változott.

De ebben a Molière-tanulmányban Shakespeare és a francia darabíró tehetségét ismételtelen úgy jellemzi: „*Vitte őket a bennük rejlő őserő...*” Alighanem ez inkább a magát kereső Móricz erejének sűrűsödéséről való igény és híradás, mert azidőtt Móricz kereste megnyilatkozásának formáit. Molière-t tartós országjárása, Shakespeare-t mindennapi Globe-beli színészi és írógyakorlata csiszolta kivételessé, s a mindenkit mulattató hatásismeretük ezáltal tisztult mesterivé. Amit úgy bámul Móricz, mondván: a *Fösvényt* „minden rangú és korú közönségnek írta”. Móricz a francia komédia mesterének rejtélyeit Rákosi Jenőnek címezve összes vígjátékának fordítási tervében önnön darabírói programjáról is vallva, a „színszerűség” és a „költői képzelem” erejét emelte ki. S még valami, ami alighanem a drámaíró Móricznak példaként szolgált: „Ő csudamódon megmaradt a színpadi konvenciókban” – írta szinte bámulattal Molière kivételes erényeként. *A kényeskedőkkel* kapcsolatban talán a maga darabírói parancsát is megfogalmazta: „Az újtóknak nem szabad mindenben radikálisnak lenni” (1908). Azt is tudjuk Móricz feljegyzéséből (Móricz Virág: *Tíz év*. I. köt., 311), hogy a *Népköltési Gyűjteménybe* anyagot jegyezve Szatmárt járta, s közelről tanulmányozhatta „a szegény nép életét”. Harminc év múltán is izzik a hangja, amikor élményeit felidézi: „Töménten harag, felzúdulás és méreg volt bennem, hogy a mi drága népünk, amely úgy tud magyarul, hogy az utolsó kondás az összes egyetemi tanárt játszva dugja zsebre magyar nyelvtudásban, oly mérhetetlen éhségben, testi-lelki nyomorban él. Ez volt az én falukatatóm.”

Móricz tehát az őserőt bámulja a két világirodalmi kiválóságban. Ebből és falujáró élményeinek robbanó tapasztalatai nyomán következne, hogy a népszínmű formáját és stíljét szétvetve, sistergő népdramákkal álljon elő. Idézett 1935. január 7-ei emlékezésében azt is feltárja, hogy az ő írói útjában a *Nyugat* jelentette a fordulatot, ilyenképpen: „Addig nem támadtam. Csak helyeseltam. Kerestem azokat a szempontokat, ahol helyeselni lehet valamit.” De a *Hét krajcár*, a *Tragédia* szerzője a drámát, a színpadot nem tekintette harci terepnek. Amelynek okára Molière egy tanulmányát idézve utaltunk. Tételét 1905-ös *A magyar színpad tradícióiban* megerősítette: „Molière sosem szakított a színpadi tradíciókkal, csak kibővítette azokat.” *Sári bírójának* a népszínműből a népdramába való átmeneti s nem fordulatot jelentő volta *e teoretikus önlefokozásban is keresendő*. Hogy Móricz élettapasztalatát őserővel nem merte színpadra vinni. Őserő – mondja, s darabírói talentumként újra és újra vadságot emleget, s ifjúkorától életén át ezért nyűgözi le Shakespeare *Athéni Timonja* is. De a hagyományos forma megtartó (tágító?) elvében történelmi tanulságok is sűrűsödtek. 1910 őszén Párizsban járt, s a Sarah

Bernhard Színházban ámulva nézte a *Sasfiókot*: „Magyarságom tudatára ébredtem, s megsemmisült gyötrődéssel zsugorodtam kicsire, semmivé.” Megrendültségének villámcsapása: „Négyszáz éve nincs magyar történelem.” A párizsi estére egy év múltán is úgy emlékezik Móricz, hogy „Nem színházban vagyunk tovább, hanem egy hazafias ünnepélyen”. Noha, folytatja: „...az egyre lelkesedő francia publikumon, tudtam, hogy ez is egy avult lendületnek végső ívét éli”. Avult, de mégis hazai minta, mert: „Az egész történelem egyszerre csak Blaháné hangján csendült fel nekem!” Blahánét említi, aki *Sári bírójával* a drámaíró Móriczot sikerrel röptette színpadra. S az is kifejező, hogy miközben a *Sasfiók* élménye hevítette, előadás közben fogant meg benne az *Aranyos öregek* című vígjátéka, amelyben „a fiatalok győznek, s az öregek vesztenek”. Ennek a párizsi estének művészeti és magánemberi történéseit akár regényesen is folytathatnók, hiszen majd 1925. június 16-án Simonyi Máriának írott levélből értesülhetünk arról, hogy Jankával való kapcsolatuk is súlyosra fordult Párizsban és főként azon az estén: „Fokról fokra elvadultunk egymástól”, emlékezett a másfél évtizeddel korábbi viszálra, mely abban sűrűsödött, hogy Móricz egyedül ment színházba, „ő azalatt otthon aludt”. Janka fékezte volna férjét, aki szenvedélyesen járt, tanulmányozta a múzeumokat, falta az élményeket, miközben nem érzékelte felesége törekenységét. Mert Janka akkor Györgyöt hordta a „szíve alatt”. Élet és művészet feszültsége: íme az alkotó gomolyos ihletforrása – a nappali viszályok nyomásában! Este pedig történelmi nyugtalansága izzott a színházban, és Móricz mégis *a megbékélés vígjátékát* gondolja ki. A párizsi előadás hazatekintő tanulságaként a színházban pedagógiai, nevelési küldetést lát: „a magyar nemzetet nem véres cafatokkal kell betegre izgatni, hanem az Élet kenyerével és a Lélek borával nevelni, hogy büszke sassá lehessen”. A felismerés olyannyira felzaklatta, hogy Rostand darabjának harmadik felvonásában felállt a zsöllyéből, „és egy csomó vígjáték hangulatával, sőt ötletével gazdagodva mentem ki az utcára, ahol megint az a Párizs tűnt elém, amely mindnyájunké, amelynek a francia nemzet szinte letéteményese”. A sasfióki mitológiateremtés felismerése is magyarázhatja, hogy majd *Ludas Matyiról* és *Csokonairól* is darabokat körvonalazott, színpadi sorsukat tekintve: kudarcos eredménnyel. Párizsi élménye Móriczot megerősíti: Blaha Lujza jelenti azt a *sikererőteret*, amely a színpad és a nézőtér között a mitologikus együteműséget jelenti, amit a *Sasfiókot* nézve átélhetett.

S ebben a kérdésben már a színészek képessége és készültsége is felmerül. Csiky Gergely *Buborékok* című darabjának előhangjaként (1912) „kitűnő”-nek mondja a Nemzeti együttesét, mert „két hónap alatt tizenhat darabbal állottak ki a rögtönítélő törvényszék, a közönség színe elé...” De Újházi Edéről szólva általánosítva megállapítja: a magyar színész a „zsáneralakok” formálását „páratlan tökéletességre fejlesztette”. Komédiás-karakterológiai elemzését folytatva úgy véli: „a magyar ember szerepköre nem a tragikai hőse, hanem a kedélyes apáé”. Móricz talán okkal véli ebből következően, hogy efféle színészi képességek folytán „alacsony képet kapunk rajtuk keresztül a magyar életből”. Shakespeare mindennapi színházcsinálásáról véli: „...soha nem teremthetett drámaíró igazi alakot színész nélkül”. Bizonyos, hogy a da-

[*Nemzet és hagyomány*]

rabíró keserősége is szól Móriczból, hiszen a *Falu* című három egyfelvonásosát magában foglaló színi este után (1911) a Nemzeti több művét visszautasította. Nem feladatunk most, hogy az induló Móricz darabírói törekvéseit elemezzük, de a *Falu (Magyarosan – Mint a mezőnek virágai – Kend a pap?)* sikertelenségére mégis hivatkozunk, mert sok vonásában bizarr jelenetekkel riasztotta meg a *Sári bíró* fényében megfürdetett közönségét. Voltaképp változó hangvételben életképek elevenülnek meg Móricz színpadán, miközben különös színek és indulatok tűnnek elő: a *Magyarosanban* a Tanító szinte kedélyes hetykeséggel utasítja el, hogy a teherbe esett lányt elvegye, még rá is lő az apára, Kovácsra, aki szinte elborult elmével megfojtja a csábítót. Szinte „őserőt” szikráztató pillanat, amely mégsem tragikus hangoltsággal hanem anekdotikus kedéllyel, már-már cinikus fordulattal zárul, amikor a kurátor rezignáltan közli a tetem felett: „Most már járhatunk a törvényre tanúskodni.” Bizony tanácstalanul tűnődött a Nemzeti jól nevelt közönsége: ugyan mit tapsoljon? Az erkölcsi ítékezés váratlanul sújtott, hozzá: egy mesterember értelmiségit gyilkolt. És az előjárónak, vagyis a falu közösségének ennyi volna az ítélete? Borongató szétesettség. Valami bomlottság szele fú át a jeleneten, mintha nem is a valóságimitált színpadon elevenedne meg, hanem egy sejtelmesen felfokozott rémálomszerű képben. A *Mint a mezőnek virágai* is valami abszurdot villant az életből: mert a Dohányos és a Dohányosné elválnak, de mégis együtt akarnak élni, miközben a férj kegyetlenül bánt asszonyával. A *Kend a pap?* – a házasság nemzedékek közötti szikráztatása komédiázó hangoltsággal – a párizsi színházi est elgondolt kedélyében az *Aranyos öregek* színpadi gondolata tűnik elő. S tán Jankával való viszályok holnapba álmodott képe is felderül, amikor a Pap így vádolja a nagytiszteletű asszonyt: „Ki akadályozott meg! Ki tett tönkre! Ki ette meg a karrieremet!” Válaszában nem a Papnét vádolja, hanem: „a boldogság akadályozott meg benne, hogy előrejussak!... Hát hogy lehet dolgozni annak, akinek a nyakán van egy szerelmes kis asszony!”

Külföldi színpadi dicsőségről Móricz aligha képzelődött, ezért is érdemes már a német, francia, angol színpadokra jutott író társairól való vélekedését is felidézni. Molnár Ferenc *Az ördög* című darabjának kolozsvári bemutatója előtt elhangzott bevezetőjében Móricz a magyar dráma történeti dimenziójában védte: „a nyugatiaskodó *Az igaz papságnak tükrében* éppen úgy benne van az akkori magyarság igazi lényege, mint *Az ördögben* a mai magyarságé” (1912). Lengyel Menyhért *Tájfúnának* erénye: a szerző: „nem ügyes pallér..., hanem okleveles építész a drámai technikának”. Ebből következik: „Nincsenek sorok; minden perc a színpadra van elgondolva.” Nevét nem említve, de a rendező (a Kolozsvárról Pestre került Jób Dániel első rendezése) szerepét is hangsúlyozza az előadás dicséretében. S a nézőtér légköre, az „ébresztés módja” is fontos Móricznak: „a hatás, amit a zsúfolt, izgatott, minden lázas pillanat után fellihegő nézőtér közönsége érez át a darab láttára” – így tudósít a bemutatóról.

ÚJHÁZY-TANULMÁNYÁBAN már a Nemzetit nem tekintve kitüntetett színháznak, Móricz darabírói voltában súlyos kérdéssel áll elő: „Ki tud ma parasztot játszani? Mai parasztot. Senki.” Igen, falujárása során megismert életet s a novellákban, regényekben megírt parasztot szeretne látni a színpadon, de hát a *Sári bíróval*

ő se új életre hangolta a színpadot, hanem inkább arra a kedélyre, amely a Blaha Lujza-mítoszt erősítette. S bár bámulva írta Pethes Imréről, hogy Tömörkény egyfelvónásában micsoda feledhetetlen embert formált a kubikusban, de ugyanez évben (1913) Blaha Lujzát is ámulja, egykori *Sári bíró* sikerét felidézve a családi-baráti együttlét aranyfüstjével vonja be: „művészetének édes melegét, önfeláldozó munkájának elragadó varázsát s egyénisége meseszép kivirágzásának soha nem feledhető, a barlangok mélyét is megvilágító intenzitását”. Csathó Kálmán, a *Sári bíró* rendezője írta emlékezésében (*Ilyennek láttam őket*. Magvető, 1957), hogy Móricz Rákosi Szidivel képzelte el a címszerepet, de Tóth Imre, a Nemzeti igazgatója azt mondta: „ellenszenves boszorkányt csinálna az alakból”. Így a direktor Blaha Lujza mellett döntött, mondván: „özönlenni fognak az emberek”, ha a darab „kissé megcukrozódik is”. És valóban, a hatalmas siker, negyvenkilenc előadás Móricz írói hírét nagyban emelte és visszhangozta. Csathó úgy emlékszik, hogy Blaha Lujza engedelmesen simult az együttesbe, „kellemes és könnyű” volt vele dolgozni. Az erősebb, természetes nyelvi fordulatokat kerülte volna, de Móricz ragaszkodására a színésznő engedett. Csathó a *Sári bíró* bemutatója előtti évben (1908-ban) írott Móricz-levelet közöl, amelyben *A fősvény* fordítását ajánlva majdani darabjának irányát és színházi nézetét is összegzi: „...magasabb, elvontabb és bonyolultabb összhangulatú, komoly vígjáték még sokáig nem lesz ott-hon a magyar színpadon s a magyar közönség előtt. Mi még mindig egyszerűbb problémákkal, jellemekkel, színekkel vagyunk tele. Az íróink nagyon lassan nevelik differenciálódottabb meglátásokra népünket.” Móricz tehát mindenekelőtt a társadalom nevelési terepének tekintette a színházat, így *darabírói gondolkodásában az engedményes kedély kezdetektől és programosan működött*. De, mintha Móricz teoretikus igénye már 1905-ben is szelídségben fogant volna, mert az „igazi élet illata, szellője” az ő holnapi drámaképe s nem a nyers fordulatban reméli a színpad megváltását. S még egy személyes szempontot is: a próbákról szólva azt írja Csathó: Móricz „gyönyörködött képzeletszülte alakjainak fokozatos megelevenedésében”. Később, 1915-ben *Próbán* címmel Móricz is megvallja szerzői meghatottságát: „aranyos öregeknek” látta a Nemzeti nagy színészeit, akik napról napra „őmiatta vannak most itt... Borzasztóan tetszett neki, hogy ő csak egyszer szenvedte végig azoknak a szóknak a kikötését”, amit a színészek nap nap után újra elmondanak, s elevenné hevítenek. Azt pedig az író Csathó idézte leveléből tudjuk, „én nagyon nebáncsvirág-fajta vagyok”. Érzékenység? Avagy írói hiúság? Értelmezés kérdése, hát persze, sokszorosan elgyöngült az első műves szerző, amikor régóta csodált művészek, Blaha Lujza mellett Ujházi Ede, Gabányi Árpád Ligeti Juliska mondják, játsszák, élik a szövegét! Aztán esténként írásának szinte mámorító erejű meghódítását élhette meg azzal, hogy a közönség azonmód igazolja a sikert! Prózáíróként efféle hírt és ünneplést soha nem remélhetett. A *Sári bíró* anyagiilag is életfordító hozománnyal járt, hiszen hétköznapi kínládásukból kitorve a *Hét krajcár* szerzője, a második évfolyamát élő *Nyugat* munkatársa Jankával először utazhatott Nyugatra.

A párizsi színházi este Móricz felismerését tehát megerősítette: színpad és közönség együtteműsége népünneppé emelkedhet, neki tehát darabíróként estéről estére nevelni kell a közönséget, hogy nemzetté érlelődjön. Művészi igényekben

[*Nemzet és hagyomány*]

a prózaíró és drámaíró közötti, oly gyakran említett ellentmondás ősoka vélhetően ebből tűnik fel. Mert színpadi engedményeit Móricz nem alacsonyodásnak tekintette, hanem népnemesítő feladatnak. Hiszen a prózaíró ismeretlenségbe küldi novelláit, regényeit, de a színház esténkénti hatalma megméri őt, a darabot, a színeseket és az előadást. Hogy tetszésbe rejtezten tehát közvetlen hatást érhet el – társadalmi méretekben; hogy írói életének további évtizedeiben a drámaíró és a színház kapcsolata, Móricz engedményei miként változtak, az majd még újabb tanulmányokban feltárandó. Mert túlzóan egyszerűsítő vélekedés, miszerint a folytonos megélhetési hajszája kényszerítette boldog végek engedékenységére. Ebben alkotói-drámaszerkesztési, rendezői hatások mellett alkati-személyes szempontok is befolyásolták, alakították. A húszas években például a Simonyi Mária-regény is gyönggítette színházi éleslátását. Csak így írhatta a negyvenegy éves Simonyi Máriának, a Vígszínház művészenek a harminchat éves, éppen családi zaklatottságát élő Bajor Giziről: „a napokban láttam, sovány, öreg, és már nem is az arcával, csak a fogaival nevet”. S tünődhetünk előre tekintve is: vajon Móricz Zsigmond protestáns volta folytán miért minősítette giccsnek Max Reinhard misztériumjátékát (*Mirákulum*) a húszas években? Salzburgban látta, s ezt az előadást, csaknem azonos időben, New Yorkban a katolikus Tamási Áron, amerikai életének legnagyobb színházi élményeként említette, s a majdani darabíró életre szólóan ébresztette. Újabb kérdés: a *Magyar Elektra* felfedezője, aki tanulmányában úgy ámul Bornemisza protestáns nyelvén, miért „szellősi” és könnyíti a tragédia rusztikus voltát? Avagy: miért törli a dráma végén a tragédia legsúlyosabb és előrettekintő gondolatát, amelyben a Mester tudatja a nézővel: jó tanácsaival Oresztészt óvja majd „veszedelmektől”, hogy „Jámbor és tiszta életű legyen”?! Ebben a hatalomrontásának újkori aggodalma is megrázó pontossággal feldereng. Egy másik és szomorú tényről is. *A csikós* „átdolgozásának” 1935-ös Nemzeti-beli története se igazán úgy áll, ahogyan Móricz Virág könyvében édesapjának panaszaként olvassuk. Mert Németh Antal emlékezéséből tudjuk: Móricz első „átdolgozása” „20–25 szó eltéréssel” megegyezett Szigligeti eredeti munkájával. Az író pedig önérzetesen eredetiségéhez ragaszkodott. Amelynek anyagi hozománya pengőben számolva ezres nagyságrendű tétet jelentett. Németh Antalnak igaza volt, nem engedett Móricz-nak, s a népszínművet nem mutatta be, bármennyire is tisztelte az író.

Móricz darabírói munkásságában a tragédia és a komédia terepén küzdött a drámai gondolat színpadi és életbeli összhangjáért. Ama idézett „őserő” felszabadítása mégiscsak teremtő fordulatot jelentett volna, s talán azért is méltatta Katona *Bánk bánját* úgy 1930-ban, hogy „Az első magyar író, aki túlhaladt a művészi spekuláció keretein”. Igaza van Hubay Miklósnak, aki kitűnő tanulmányában (*A dráma sorsa*. Szépirodalmi Kiadó, 1983) Móricz szerzői és emberi riadtságát, a folytonos kedvezőtlen fogadtatást is említi elbátortalanodásának magyarázataként. A *Sári bírónéban* a Csokonai–Kisfaludy vígjáték irodalomfolytonosságát dicséri Hubay, s megjegyzi: „Kár, hogy nem következtek rá a magyar *Tartuffe*-ök és a magyar *Fösvények*.” Változatos szempontok szerint a teoretikus sandítás épp az őserői ambíciót sorvasztotta Móriczban. Igényben a *Pacsirtaszó* és az *Égi madár* több évtizedes

[*Nemzet és hagyomány*]

alakváltozása igazolja Móricz Zsigmond folyamatos darabírói-alkotói gyötrelmét. És halála előtti utolsó darabja, a Pütkösti Andor Kis Madáchában színpadra jutott *Kismadár* sejdíti Móricz kései felismerését: miszerint az élet bátor színpadi éltetése a művészi formát is megújítja. S hogy a művet üdvözölve Németh László, Szabó Zoltán vagy Kárpáti Aurél az előadás esendőségeit, hiteles légkörét elmarasztalták, vele már a magyar színjátzás súlyos gondjait pendítették, amit Móricz évtizedekkel korábban panaszolt: hiteles színészek hiányzanak a paraszti szerepkörökben. Mégis e kései bemutató nyomán feltételezhetjük: Móricz Zsigmond előtt felsejlett: a „színpad zárt formája” mégsem örök törvény. Tamási Aron *Énekes madara* és Kodolányi János *Fölszólása* poézisében úgy újította meg a magyar színpadot, illetve zúgatta fel a társadalmi drámát, ahogyan csaknem három évtizeddel korábban elvi teóriák nélkül prózában cselekedte, és színpadon egy életen át maga is vágyta.

*Sirató*