

## Sikerdarabok

### *A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól*

Vannak esetek – különösképpen manapság –, amikor egy apóriának a tárgyalását kérdéssel lehet kezdeni, noha körülírása után sem tudjuk a választ. Egyébként is, többen vélik, hogy csak a kérdésnek van létjogosultsága.

Részei-e a magyar drámairodalomnak az 1920–30-as években megírt vígjátékok; avagy kultúrahordozók, esetleg csak „történeti bizonyítékok”? (A következő szerzők a legfontosabbak: Ruttkay György, Vajda Ernő [Sydney Garrick néven is], Földes Imre, Hunyady Sándor, Lakatos László, Szenes Béla, Bús-Fekete László, Csathó Kálmán, Zágon István, Fodor László, Bibó Lajos, Andai Ernő, Bónyi Adorján, Boross Elemér, Vitéz Miklós, Zilahy Lajos, Bókay János, Vaszary János és Gábor. Az alábbiakban a felsoroltak közül nem mindegyik szerzőről szólunk.)

A kérdésnek több rétege van. Közülük igen sokat hosszú sorozatban játszottak a színházak, sőt: darabjaikat külföldön is bemutatták; ám azóta nem kerültek színre. Nyomtatásban – egy-két kivételtől eltekintve – csak az akkori *Színházi Élet* című lap mellékleteként jelentek meg. Meglétüket legfeljebb a napi színházkritika regisztrálta, irodalomtörténetek alig. Főként az irodalmi, kisebb mértékben a színházi köztudatból is kiestek.

Nem akarjuk azt mondani ezzel, hogy a jelzett időszakban nem születtek volna jelentős(ebb) magyar drámák; és azt sem, hogy nem mutattak be hazai és külföldi szerzőktől származó, komoly művészi értéket képviselő drámákat. Játszották Szomory Dezsőt, Móricz Zsigmond és Mikszáth Kálmán regényeinek adaptációit, Szép Ernő, Heltai Jenő, majd Kodolányi János, Németh László, Tamási Áron drámáit. Ekkortájt született Hágy Gyula és Füst Milán nem egy műve. Róluk éppúgy nem szólunk, mint például Molnár Ferencről, akinek életműve manapság már jól ismert.

A húszas–harmincas években, túlsúlyuk miatt is a magyar drámairodalmat ezek a szerzők reprezentálták. Képviselték és beilleszkedtek abba a műsortervbe, amely az akkori magyar színházi kultúrát jelentette – elsősorban a nagyközönség, és nem az igényes színházigazgatók szemszögéből. A színházak műsorának túlnyomó többségét az operettek, zenés és prózai vígjátékok tették ki. Az említett szerzők sok darabját a *Nemzeti Színház* is játszotta.

A színházi kultúrát nem a különböző drámák *bemutatóinak* száma jelzi, miként általában az irodalomtörténészek vélik. Alapvetően meghatározó az előadásszám; ez jelzi, mily műveket tartott el a közönség a látogatottsággal. Ezeket tartották el.<sup>1</sup>

Szembe kell nézni az apóriának ezzel az aspektusával is, hogy ezekről, a végül művészi, irodalmi vonatkozásban negyed-ötödrangú művekről érdeemes-e és miféle módon írni. Lehet-e azokkal a szempontokkal közeledni hozzájuk, amelyekkel az európai és a magyar drámairodalom kiváló műveihez lehet? Nem elegendő-e, ha annyit mondunk: az adott korhoz kötött, később érdektelenné váló munkák? Melyik az a nézőpont, amely éppen ezekkel a drámákkal kapcsolatban úgy fontos, hogy a további nézőpontok is hozzárendelhetők? Lehet-e kiindulópont az a téma, amely a közönség érdeklődését felkelti?; vagy inkább a drámaelmélet és a színházművészet ismérvei, ezek meglétének mikéntjei?

\*

Ezekről a színdrabokról az irodalomtörténetek alig írtak. Szerb Antal *Magyar irodalomtörténet* (1934) című művében egyetlenegy sem említett. Schöpflin Aladár – *A magyar irodalom története a XX. században* (1937) – még egy oldalnyira sem tartotta érdemesnek kortársai drámáit. Csak éppen megnevezte Lakatos László, Földes Imre, Fodor László és Bónyi Adorján nevét. Legtöbbre – jogosan – Zilahy Lajos drámáit taksálta. Várkonyi Nándor (*Az újabb magyar irodalom, 1880–1940*) felsorolta majd mindegyik szerző nevét, megadta darabjaiknak címét. Érdemben nem szólt róluk. Legújabban Nagy Péter *A magyar dráma életrajza* című esszéjében annyit jegyzett meg, hogy elfordultak a valóság problémáitól „a látszatvalóság látszatproblémái felé”.<sup>2</sup>

A napi színházkritikák értékítéletei szinte teljes mértékben megegyeznek a mai nézőpont értékelésével. Schöpflin Aladár általánosságként említette: „A színház nem alapíthatja életét kivételekre, folytonosságra van szükség, tehát nem a legmagasabb fokú drámából él, hanem az alsóbbfokúból, amelynek minden korban akadnak tehetséges szerzői és tetszetős termékei.”<sup>3</sup>

Kosztolányi Dezső Ruttkay György *Nagyvilági nő* című darabjáról és a szerzőről azt írta, hogy „a riportot, az elmés csevegést – az újságirodalom e korcs alkotásait, amelyek a mondanivalót pótolják – színpadra viszi, s három felvonásra tagolva leönti a pesti romantika rózsavizével”.<sup>4</sup> Fodor László *A szerelem nem olyan egyszerű* című drámájának alakjairól így vélekedett: „Nincs undokabb, mint egy pityergő csirkefogó. Nincs visszataszítóbb, mint egy szemét nő, aki a tetejében még érzélgős is.”<sup>5</sup> Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* című darabjáról viszont jó véleménye volt. Az emlékezetkiesést témává-tárggyá tevő írók közül M. Bontempelli, L. Frank és J. Giraudoux nevét említette. A regényből készült darabról is elismerte, hogy „csattanó, sima, lebilincselő”.<sup>6</sup> Más ítéletet hozott Bisztray Gyula. Képtelennek tartotta, hogy

az I. világháború során emlékezetkiesést szenvedett férfiről – aki férj és fiú – sem felesége, sem anyja nem veszi észre, hogy másik ember.<sup>7</sup> Zilahy Lajos *Tűzmadár* című darabja kapcsán olyat írt, ami általánosítható: „túl sokat áldozott fel a közönségért a kedvéért az írói mondanivaló rovására.”<sup>8</sup> Bisztray Gyula a témák azonosságát, egyformaságát is látta: „A húszas évek elején a falu volt divatban, azután a hadifogoly és irredenta témák következtek, majd az egyes foglalkozási ágakra került a sor, ma [az 1935–36-os évadban, B. T.] az állástalan mérnök a favorit.”<sup>9</sup> Szava volt a közönségről is: „A Nemzeti Színház épp a leginkább kifogásolható színművek előadásain látogatta a közönség, míg az értékes klasszikus estéken többnyire üresen szütyözték a széksorok.”<sup>10</sup> Megállapította azt is, hogy „A színművek nagy része korszerű dráma, úgynevezett »Zeitstück«. Létezésük nem az írói egyéniségben vagy a tárgy drámaiságában, hanem a napi érdeklődés futóhomokjában gyökerezik.”<sup>11</sup> Schöpflin Aladár véleménye ugyanez: „A mélyére nyúlni – csakhogy éppen erről nem lehet szó. Pesti színházi író ma nem mer, a színház sem engedi egy téma mélyére nyúlni. Meg kell kerülni a témát, óvatosan és jól megtanult tánclépésekkel, mert állítólag a közönség csak a könnyű, fölületes és vidám dolgokat bírja ki...”<sup>12</sup>

\*

A témákat tekintve leggyakoribb a különféle cselekményekben megjelenített karrier, amely kettős értelmű. Nemcsak hivatali, állásbeli, anyagi, pénzügyi emelkedést érnek el az alakok, hanem boldog szerelmi házasságot is kötnek. A vadóc, erdőben nevelkedett lány a drámaíró-földbirtokoshoz megy feleségül (Zágon István: *Marika*, 1925); a gazdaasszony unokája a földbirtokoshoz (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). Szenes Béla *A csirkefogó* (1925) és Bónyi Adorján *Egy kis senki* (1932) című darabjában a szegény ifjú egy gazdag gyáros, illetve bankvezér lányát kapja meg. Fodor Lászlónál a modern, dolgozó, diplomás nő is férjhez megy a földbirtokoshoz (Fodor László: *Dr. Szabó Juci*, 1926). Egy évvel később – 1927-ben – a szegény dolgozó lányba, a titkárnőbe, már a világ egészére kiterjedő üzletekkel foglalkozó bankár szeret bele és veszi feleségül (Fodor László: *A templom egere*, 1927). Egy túlbuzgó fiatalember beleszeret egy titkárnőbe, s a lány mellett még rokonának Váci utcai ékszerüzletét is megkapja (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928). Az *Anyám kunyhója* című egyszerű tangóval egy fiatal lány arat sikert Amerikában, s magával viszi oda szerelmesét is (Zágon István: *Az ígéret földje*, 1933). A darabon belüli világhírű író segítségével befutott színésznő lesz egy kezdő, az író szerelmét is elnyerve (Bús-Fekete László: *A hálás kis nő*, 1931.) Ugyanez a témája Zágon István *Feltételes megállóhely* (1936) és Andai Ernő *Aranyfüst* című (1932) darabjának is. Egy vidéki városban élő kultúrtaácsnoknő férjhez megy a nagy olajkitermelő vállalat vezérének fiához (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937).

Édes-bús darabok is vannak, amelyek enyhe szipogást válthatnak ki a befogadóból. Egy dolgozó nő azzal biztosít munkanélküli szerelmesének újra elfoglaltságot, hogy a saját állását szerzi meg neki, noha a férfi végül mást vesz feleségül. Persze ő is révbe jut a híres kutató fizikus oldalán (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). A szerelmes orvosnő fizikus szerelmesével a gazdag gyáros lányát veteti el, hogy folytathassa kísérleteit, ő pedig búsul (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933).

Az 1920-as években az I. világháború különböző következményei elsősorban Zilahy Lajos drámáinak a témája (*A Fehér Szarvas*, 1927; *A tábornok*, 1928; *Szibéria*, 1928). Bónyi Adorján *Az elcsereült ember* (1930) című drámájában nemcsak a háborúban emlékeztetkiesést elszenvedett férfi fogad el idegen nőt feleségének, idős asszonyt anyjának, hanem ők is sajátjuknak látják. Egy idő múlva megjön az elcsereült férfi valódi anyja, felismerik egymást, de nem változik semmi. Megmarad a feleség, a család, a földbirtok.

A paraszti témák Bíbó Lajosnál jelennek meg, persze az örökségért való tusakodásban, gyilkossággal (*A juss*, 1925). Falun játszódik *A csodadoktor* (1931). A kuruzsló apának végzett orvos fia van, aki le akarja beszélni a „természetgyógyászatról”, ám a végén szerelmesét kapja meg. *Az egyetlen asszony* című munkájában (1932) láplecsapolást végző mérnökök kubikusok környezetében viaskodnak a kietlen vidékre vetődött egyetlen asszonyért.

Egy-két, a korabeli nézők ízléséhez igazodó „krimi” is bemutatottak, szerelemből-féltékenységből fakadó gyilkossággal (Vajda Ernő: *Szerelem vására*, 1919; Zilahy Lajos: *Tűzmadár*, 1932; Lakatos László: *Láz*, 1937).

A témáknak ilyen leegyszerűsített rögzítéséből talán nem derül ki egyértelműen, hogy kevés kivétellel mindegyik darab diadalmas happy enddel végződik. Ez vígjátékok esetében nyilván természetes is. Ezekben a darabokban azonban hihetetlenül gyorsan és egyszerűen következik be a boldogság. Bónyi Adorján *Egy kis senkijében* (1932) már az is szokatlan, hogy a svájci intézetben nevelődött bankárlány az életet akarván megismerni, álnéven kezd dolgozni apja bankjában. A szegény és nem is úgynevezett jó családból származó titkárral megszeretik egymást. Az utolsó jelenetben derül ki, hogy a lány apja a bank vezére. A kedélyes apa előbb cégvezetőnek, majd lánya egyetlen szavára igazgatónak nevezi ki a férfit. Fodor László nőalakja olyan szegény, mint a templom egere; a milliomos bankár Párizsban egyszer csak rájön, hogy szereti, és feleségül veszi.

Ez a két téma mutatja egyértelműen, hogy a legtöbb darab a nagyközönség vágyképeinek kielégítésére irányult: a szegény férfi, a szegény lány házasságot köt a gazdag lánnyal vagy férfival, s boldogok lesznek. Az ezekkel a darabokkal összefüggő problematikának itt mutatkozik meg az egyik benső ellentmondása. Általában ugyanis meghatározó módon veszik figyelembe a társasági szokásokat. Az említett házasságokat a társasági szokások lehetlenné tették. Az ezekhez való igazodást jelzi viszont, hogy házasságtörés alig

fordul elő. Ha a nőalak szeretője lesz is valakinek, mindig felvillan, hogy a jövőben a házasság megkötetik. A legjellegzetesebb példa erre Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931) című darabja. Judit Gedeonék nevelt lánya, András édes fiuk. A lánynak jól fizető állása van egy gyárban, a híres fizikus mellett, aki szerelmes belé. Mikor Andrást elbocsátják, lemond állásáról, s a fizikust megkéri, adja azt Andrásnak, ő ugyanis régóta szereti András, aki viszont a szomszédban lakó újgazdagnak a csinos lányába szerelmes. András egyszer össze is borul ezzel a lánnyal, s így el kell vennie. Az önfeláldozó Judit, sebbel a szívében, a híres fizikussal távozik, aki biztosítja, hogy mint menyasszonyával lép ki vele a nevelőszülők házából. Egyébként egyikben sincs „szex-jelenet”, legfeljebb egy-egy csók. Ugyanakkor mindegyikben érződik a „szexualitás szele”, hiszen ezt a korabeli befogadó is érezte, még ha – éppen úgy, mint a darabok alakjai – nem engedett is a vágyaknak. Csak „játszani a tűzzel” – valahogy ez volt az alapmagatartás. Ez látható Ruttkay György *Keringőjében* (1918) és az 1920-as *Nagyvilági nő* című darabjában is.

Meg kell említenünk, hogy hiányzik ekkor már a „végzet asszonya” (aki az I. világháború előtt például Garvai Andor *Bent az erdőben* [1913] című művében még megjelent), de még az úgynevezett vamp is. Viszonylag kevés a „meg nem értett, elhanyagolt” asszony. Ezek Szomory Dezső darabjaiban tűnnek fel; ezekben a vígjátékokban inkább csak mellékalakként. (Például Szenes Béla *Nem nősülökjében* [1926].)

Több viszont az úgynevezett modern lány. Ők flörtölnek, bubifrizurát hordanak, cigarettáznak, sportolnak, autót vezetnek stb. Például Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921); Szenes Béla *Nem nősülök* (1926); Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931); Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjában; mellékalakként a modern asszony Bónyi Adorján *Az elcserejt emberében* (1930); Boross Elemér *Világrekordjában* (1932) ilyen lány Tilla, aki „flapper és szenibilis”.

\*

Ezek a szerzők voltaképp tökéletesen igazolják Aristotelést, miszerint dráma van jellem, de nincs cselekmény nélkül. Itt azt a drámai konvenciót követik, amelyet E. Scribe kezdeményezett és követői révén terjedt el. Az úgynevezett jól megcsinált színdarabok szerkezetéről, drámapoétikai ismérveiről bőven olvashatunk. Legfőbb ismérvük a fordulatossá cselekmény.

Már az I. világháború előtt nálunk is megszülettek a francia dráma két irányzata nyomán írt színdarabok. Különbséget lehet tenni a tézisdrámák és a jól megcsinált színművek között; noha azonos technikát alkalmaznak. A tézisdrámák valamilyen társadalmilag érdekes, éppen aktuális témával foglalkoznak; például Sardou: *Váljunk el* (1880); E. Brieux: *A vörös talár* (1901). A másik csoportba tartozók csak szórakoztatnak, nevettetnek, egyéni, személyes témákkal; G. Feydeau: *Osztigás Mici* (1899); Caillavet-Flers: *Az őrangyal*

(1905). Nálunk inkább a tézisdrámákat művelték; például Szilágyi Géza-Lenkei Henrik: *Májusi fagy* (1911), Drégely Gábor: *A szerencse fia* (1908), Pakots József: *Egy karrier története* (1914). Jellemzően, ezek mind karrierdrámák. A húszas évek kezdetével a tézisdrámák jószerével eltűnnek, s maradnak szaporodnak a szórakozató darabok.

Noha a cselekmény uralja ezeket, az alakok cselekvései mögül nagyon gyakran hiányzik az ok, a motiváció. Ha van, hiteltelen. Közhelyes Szenes Béla *Nem nőülökjében* (1926) a férfialak oka arra vonatkozóan, hogy végül mégis megnősül. A „modern” lány átváltozik szolid, csendes úrilánnyá, öltözködésében és viselkedésében is; és az ember ilyen lányt már elvehet feleségül. Az *Egy kis senkiben* (1932) a gazdag bankár svájci nevelőintézetből hazatért lánya azért akar apja bankjában álnéven elhelyezkedni, hogy megismerje az életet. Voltaképp azért van erre „szükség”, hogy a szegény titkárral összejöhessen. A *templom egerében* (1927) az üzleti ügyeivel az egész világot átfogó bankvezér – aki melleleg: báró – azért veszi el az angyalföldi lányt, mert éppen olyan viharos tempóval tud dolgozni, mint ő. Sok darabban nincs is ok és motívum, amely a viselkedéseket, az egymáshoz való viszonyok benső tartalmát értelmezné. Az a kérdés, „Miért szeret bele?”, persze önmagában értelmetlen. A tisztességes művekben viszont drámabeli következményeit tekintve mindig van rá magyarázat. Itt ezekben általában azért szeretnek egymásba, mert van szerelem a világon, s mert így lehet boldogság is, meggazdagodás, anyagi jólét is. (Lásd például: *Dr. Szabó Juci*, 1926, *Egy kis senki*, 1932, *Az ígéret földje*, 1933, *Hódítás*, 1937.) „Édesem, a szerelem mindig indokolatlan, de jó”, mondja Rita, az *Édes ellenség* (1931) modern lányalakja.

A cselekmény elindítása, a kezdeti szituáció is hihetetlen, noha lehetséges. (Aristotelés: „a költészetet illetően inkább kell választani a hihető lehetetlent, mint a hihetlent és lehető.” *Poétika*, 25. rész, Ritoók Zsigmond fordítása.) A vidéki orvos közli a földbirtokossal, egy éve van csak hátra. Később derül ki, hogy rosszul diagnosztizált, s ez a tévedés indítja el az eseménysort (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). A vidéken élő íróvá lenni akaró újságíró és a vidéken játszó színésznő „csak úgy”, egyszerre Budapestre kerül újsághoz, színházhoz, amikor mindenki állástalanságról panaszkodik (Andai Ernő: *Aranyfűst*, 1932). Egy bankbeli titkárnő az ékszerüzletben véletlenül magán felejtve szórakozottan elviszi a vagyont érő igazgyöngysort, s az eladó fiatalember egy szót sem szól. Csak azért történik így, hogy a fiatalember keresesse, és így jöhessen össze a lánnyal (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Hihetőbb a cselekvéssor elindulása akkor, amikor valakinek az állástalansága, munkanélkülisége vagy éppen elbocsátása az elindító ok (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931; Bús-Fekete László: *A pénz nem minden*, 1933). Fodor László *A templom egere* című darabjában (1927) még ez is hiteltelenné válik, lévén, hogy az állástalan gépírólány egyszerűen, bármiféle nehézség nélkül besurranhat a hatalmas bankpalotába, egyenesen a vezér szobájába.

A hiteltelenül elinduló cselekményszál azonban fordulatokkal – vagyis a drámához alapvetően szükséges elemmel – halad tovább. Egészen a befejezésig. Ezek ismét hiteltelenek. A gyáros vagy a bankár apa minden további nélkül hozzáadja lányát a szegény fiúhoz, csak azért, mert épp azt szereti (Szenes Béla: *A csirkefogó*, 1925; Bónyi Adorján: *Egy kis senki*, 1932). A tévedésből hercegnek hitt titkárra belehabarodik az ifjú lány, csak azért, mert május van, és benne nagy vágyódások törtek föl. A titkár rohamtempóban akarja meghódítani, ettől viszont megretten. Van egy imádója, félszeg művészet-történész, akit a végén a lány kér meg (Andai Ernő: *Porcellán*, 1931). Az ékszerész üzletéből egy bank titkárnője szórakozottságában elviszi a milliókat érő gyöngysort a hamis helyett. Az eladó ifjú nem szól, így az író az ifjút a bankba irányíthatja, és ott szerelemre lobbantja őket. Az ifjú véletlenül belecsöppen egy több országra kiterjedő valutaügyletbe; akaratán kívül nagy nyereséghez juttatja a bankot. A megoldás mégsem ebből fakad. Az eddig az unokaöccsére dühös, őt nem becsülő ékszerész átadja Váci utcai üzletét ennek az ifjúnak, mert a felesége kéri rá. Így az ifjú és a bankbeli titkárnő boldog és gazdag lesz (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Ezek a végső megoldások igen-igen egyszerűen, hiteltelenül következnek be.

Írói gyengeség jele, hogy a fordulatok több darabban nem dialógusok révén történnek meg, hanem szerzői instrukcióban közlik. A legfeltűnőbb ez Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* (1930) című darabjában. A háborúból több év múlva emlékezetvesztéssel hazatérő férfi a számára idegen családba belépésének hatását éppúgy hosszasan leírt instrukciókban közli az író, mint a valódi anya találkozását fiával. A templom egereként jellemzett lány besurranását a bankvezér szobájába és ennek módját ugyancsak hosszú instrukciókban jelöli a szerző. Az *Édes ellenség* (1931) egyik fordulópontja, amikor az önfeláldozó lány meglátja, hogy mással csókolózik, mást szeret az a férfi, akiért elhagyta állását. A jelenet és a lányra tett hatása instrukciókban olvasható. Voltaképp majd mindegyik darabra jellemző, hogy az alakokat igen hosszú instrukciókban írják le. Így rögzítik bensejüket, küllemüket, tulajdonságaikat, szokásaikat. Dialógusaikból az instrukciókban leírtak gyakran egyáltalán nem derülhetnek ki. Az instrukciók ismeretében *tűnik* úgy, hogy az alakok sajátossága is megnyilvánul a dialógusokban.

Jellemző ezekre a darabokra az is, hogy tele vannak úgynevezett zsánerfigurákkal. Ők több funkciót is ellátnak. Mindenekelőtt humorosak, ők szórakoztatják a közönséget a mikrohelyzetekben. A cselekmény az összes fordulatával együtt voltaképp nem lenne elegendő három felvonásra. A fordulatok közötti hézagokat a zsáneralakok töltik ki. Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921) című darabjában a három sértődékeny, gonoszkodó, képmutató öregasszony; a krémest evő barátnő (Ruttkay György: *A nagyvilági nő*, 1920), a színházi témájú darabokban a „színházi mama”, a „színházi barátnő”, a pletykás öltöztető, a ruhákat kunyeráló öreg színésznő, a vidéki ripacsok, férjet fogni

akaró színésznők. Ahol bolt és eladó van, azonnal megjelennek a procc és buta úgazdagok. Humoros zsánerfigura az ölebre vigyázó inas (*Egy kis senki*, 1932); a találkahelyet kiadó asszony, aki Marxot olvas (Ruttkay György: *Keringő*, 1918); a 11 gyerekes altiszt, akinek azért van ennyi, mert mindegyik gyerek születése után mindig csak szerette volna, de nem merte keresztapának megkérni a híres fizikust (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). Az agglegény professzorral fensőbbéségesen bánó, pénzét is „beosztó” egyetemi altiszt (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933) éppen úgy zsáneralak, mint a kultúr-tanácsnoknőt az olajügylet miatt hol dicsérő, hol ledorongoló pártvezérek (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937); illetve az olyan feleségre vágó férfi, akinek füstölt kolbásszal és diópálinkával kedveskednek öregkorára. Az esküvő után csak joghurtot és főtt krumplit kap (Bónyi Adorján: *Az elcserélt ember*, 1930).

Az alakok feltűnő jellegzetessége, hogy még a főalakok között sincs úgynevezett drámai hős vagy hősnő. Még vígjátéki hős vagy hősnő sincs. Nem az alakok, az író állítja elő azokat a helyzeteket, amelyekben megnyilvánulnak. Fodor László *Dr. Szabó Juci* (1926) című darabjában a címadó alak modern lány, orvosnő is, aki önmaga hite szerint önmaga irányítja életét. A Kuti Bálint nevű földbirtokossal való megismerkedése után szavakkal-válaszokkal hadakozik a férfi ellen, mert az csak a nőt látja benne. Az író hozza létre ezután a véletlenszerű helyzeteket a földbirtokos kastélyában, amelyben egymásra találunk, s a doktornő itt marad feleségnek. Ha Fodor László azt akarja közölni, hogy *A szerelem nem olyan egyszerű* (1931), akkor úgy vezeti az eseményeket, hogy ne legyenek egymáséi azok, akik szeretik egymást. Persze a férfit és a nőt is eljuttatja a házasságba; mással ugyan, de olyannal, aki nagyon gazdag. A végén a Margitszigeten eljátsszák a *Romeo és Júlia* erkélyjelenetét, hogy a befogadó sajnálhassa, nem lettek egymáséi. Benedek Péter, az elcserélt ember; Tomi és Kata, a „két kis senki” (a bankárlányt is annak tartják, mikor álnéven az apja bankjában dolgozik megismerni akarván az életet); továbbá Valéria, a kultúr-tanácsnoknő csak és kizárólag elfogadják azt, amit az író létrehozta helyzet kínál nekik. Zágon István darabjában a Peti nevű hölgy karrierje Amerikában két felvonás között történik meg; a híressé vált tangót írta csak meg ezért (*Az ígéret földje*, 1933). Ha a színésznőtől elveszik szerepét és utánautazik annak az újságírónak, aki cikkeivel segíthetné visszakapni, mégis megbékél, ha az újságíró saját érdekében továbbutazik. A végén is csak elfogadja az újságíró segítségét, hogy a világhírű író neki adja új darabja főszerepét (Zágon István: *Feltételes megállóhely*, 1936). Judit ugyan lemond állásáról, hogy azt szerelme kapja meg (*Édes ellenség*, 1931); de ezek az édesbús, a női nézőkből jóérzésű, szomorú szipogást kiváltó esetek, nem hősnői attitűdök. Bözsi is főalak, és egy kis szerepet meggy kérni az igazgatóhoz, amikor éppen alkalma nyílik arra, hogy aztán erre föl ő kapja meg a főszerepet, és így befuthasson (Andai Ernő: *Aranyfüst*, 1932).

\*



A határozott cél és/vagy akarat hiányában lévő alakok a helyzeteket sem képesek megragadni.<sup>13</sup> Ennek a kérdéskörnek az illetően megfogalmazása azonban itt félrevezető, mivel a helyzetet az író állítja elő és nem az alakok törekvése; ezért voltaképp fel sem vetődhet, megragadják-e ők helyzeteiket vagy nem. Ennek a hiánynak is van egy további következménye: egymás szellemiségébe nem képesek behatolni, nem képesek ott „olvasni”, onnan bármily tényezőt magukba-maguknak elhozni és ezt hasznosítani egy további akció számára. (Csak utalásszerűen, a megvilágítás kedvéért: Hamlet képes belépni Atyja, majd Anyja és a Király szellemiségébe, s ennek következtében ragadja meg saját helyzetét; éppígy Octavius, aki belépvén Antonius szellemiségébe, megragadja annak a távolléte által előállított helyzetet. Ceasar benső világába behatolnak az összeesküvők, Decius szövege is bizonyítja, hogy tudják, mivel lehet bizonyosan elhívni a szenátusba március 15-én hajnalban.) Ez annyit is jelent, hogy az alakok valójában nem egymásra reagálnak, mert reagálásaikat az író által előállított helyzet vezérli. Jellemző példája ennek Bónyi Adorján elcsérült embere. A meghalt férfinak sem a felesége, sem anyja nem ismeri fel a megérkezőben az idegent. A férfi valódi anyja viszont azonnal felismeri őt, s egy idő múlva ő is anyját. A háborúban életben maradt Pongrácz István azonban boldogan él a meghalt Benedek Péter feleségével, anyjával, fiával. Mit tegyenek, hogyan reagálnak a helyzetre? Akárhogy reagálnak is, mindenképpen ki kellene derülnie az igazságnak. Az író által létrehozott helyzet megoldását az író odázza el, s ezzel teremti meg az érzelgős befejezés helyzetét. Pongráczék most nem tárják fel az igazságot, csak majd egyszer, később, hiszen boldogan élnek. Sem Benedekné, sem az anya nem hatoltak be sem a valódi Pongrácz, sem ennek anyja benső világába; elhitették, hogy Benedek Péter érkezett haza, s hogy Pongráczné fia halt meg.

Az egymásra való reagálás hiánya – az ettől való *megfosztottság* – miatt minden alak elfogadja a helyzetet, jobban mondva csak belekerül abba a helyzetbe, amelyet az író állított elő, alakjaitól függetlenül.

Először 1919-ben mutatták be, de azután a húszas években nagyon gyakran és sok-sok estén játszották Vajda Ernőnek Sydney Garrick néven írt *Szerelmem vására* című darabját. A „vadromantikus” történetet – mely a húszas években eltűnik – egyértelműen az író „hullámoztatja”. A történet Amerikában játszódik. Lavínia rideg, önző, milliomos férjének az asszony legjobb barátnője pénzért elárulja, hogy Lavínia, egykori szerelmének, egy festőnek pénzt szokott küldeni. Morland dühében, féltékenységében nyomorba akarja taszítani feleségét, de ehhez Lavínia hűtlenségét illetően bizonyítékokra van szüksége. A bankár felbérelti a nőknél nagy sikert elért francia szélhámost, csábítsa el feleségét. Gaston – persze, hogy így hívják – rafinériával elérte, hogy Lavínia beleszeressen, azonban Gaston inasától megtudja, hogy család áldozata, Gaston pénzért vállalkozott meghódítására. Lavínia – hogy megbosszulja

magát – korbáccsal a kezében várja a szélhámost, aki nagy szerelmi vallomás közben elmondja, valóban pénzért közeledett hozzá, de komolyan bele-szeretett, és ezért nem tudja tervét végbevinni. Lavínia ennek a vallomásnak a hatására elhiszi, hogy Gaston komolyan szereti, és a szeretője lesz. A következő találkájukon Gaston a lakásában elbújtatja a férjet és a két tanút, akik a megfelelő pillanatban előlépnek. Gaston most azt is bevallja Lavíniának, hogy inasa tetteről is tudott, és ez is be volt építve a tervébe. Ezután sértegeti, becsmérli az asszonyt, mire az lelövi.

A noha furcsa, de mégis jó vég azért bekövetkezik. A keret Lavínia bírósági tárgyalása; a darab az asszony elbeszélése. Az esküdtek természetesen felmentik a gyilkosság vádjá alól, hogy gyermekével élhessen. A bankár férj megőrül, elmeegógyintézetbe kerül, s így vagyona Lavíniáé lesz.

Az író itt „hihetetlen és lehető” történetet beszél el. Lehető, hogy egy asszony ennyire nem hatol be sem férjének, sem a szélhámosnak a szellemiségébe, benső világába, de hihetetlen. A nehezen kialakuló „vad, forró, lázas” szerelmi történet tele van fordulópontokkal, de ezeket is az író állítja elő, és nem Lavínia egyénisége. Ezekben a helyzetekben igen változatos módon nyilatkozik meg – amivel igen nagy hatást ér el –: egyszer fensőbbes, majd magányosan szomorkás, illetve állatian vad, aztán mohón szexuális, a végén vérig sértve „az örület extázisában, őrvongve” lövi le Gastont, ami után azonnal a halottat „őrvongve rázni kezdi és elborítja csókjaival”. De voltaképp soha nem lépett be a szélhámos bensejébe és így megértésébe.

Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjának egyik főalakja a Wágner nevű egyetemi tanársegéd, aki a színes film(!) megvalósításán dolgozik. Kutatásaihoz azonban sem pénze, sem laboratóriumi lehetősége nincsen. Tudja viszont, hogy egy angol fizikus is ezen dolgozik, és hamarabb ér majd el eredményt, mert megvannak az eszközei. Meglehetősen régóta szerelmese és szeretője Kata, aki orvosnő. Kata véletlenül meglátja Monti Klárát, aki egy gazdag gyáros lánya és szerelmes Wágnerbe. Rábeszéli, vegye el a Monti lányt, s akkor majd apósa biztosítja kutatásaihoz az eszközöket. Úgy számít, hogy Wágnert emiatt nem fogja elveszteni, hiszen a lány csúnya, afféle „házinyúl”. Wágner is, Kata is elmond egy-két keserves és küszködést jelző mondatot ezen megoldás fölött. Az esküvő megtörténik, s Kata ekkor tudja meg, hogy Klárát összetévesztette húgával, aki éppúgy néz ki, csak csúnya. (Így mondják a darabban!) Wágner egy kis vonakodás után elfogadja Monti Klárának a szerelmét is. Ha igazán beléptek volna egymás szellemiségébe, benső világába, és így egymás megértésébe, ez a megoldás nem lett volna lehetséges. Kata észrevehette volna Wágner iránta való szerelmének csökkenését és Wágner is azt, hogy Monti Klára apja pénzkeresésre kényszeríti tudományos kutatás helyett. Ám itt is az író választatja Katával és Wágnerrel a megoldást; és ezért egyikük világismerete és emberismerete sem

bővül. Helyette Kata édes-bús, szomorkás példázata marad az öreg tölgyfáról, amelybe nagy sebet hasított a villám, de mégis tovább él.

A világ és egymás megértésének egy további módja-eszköze az olyan történetelbeszélés, amelynek következménye van. (Othello elbeszélte múltját Desdemonának, aki ebből értette és szerette meg őt. Hamlet a színészekkel eljátszatja, így beszélteti el apja megölésének történetét, aminek a révén képes belépni Claudius szellemiségébe és megismerni a királyt.)

Lakatos László *Láz* (1937) című „krimijében” Török főorvos professzorának beszéli el ifjúságának anyagi nehézségeit, szerelem nélküli életét, amelybe betört egy nő, aki anélkül, hogy ő valójában akarta és szerette volna, belesodorta a házasságba. Ezt a feleséget ölte meg az ápolónő. Ez az elbeszélés „csak úgy” hangzik el, nincs következménye. Még az sem, hogy emiatt Török doktor komolyan gyanúba kerül felesége meggyilkolásának ügyében. A professzor ugyan jobban megismeri Törököt, de ezen megismerésnek nincs semmi következménye. Fodor László nőalakja, a templom egere is elbeszéli szegénységét. Ennek szimptomájaként mondja el, miként szokott ebédelni. Egy kiflivel a kezében odaáll a csemegeüzlet kirakatához. A kifli egyik csücskét előételnek eszi, miközben a kirakatban lévő olajos pisztrángot nézi; egy további darabka majszolása közben a hideg angol bészint bámulja stb. Ez az elbeszélés csak humorforrás; a báró-bankár nem szegénységén vagy humorán meghatódva veszi el. Még gyakoribb, amikor a mellékalakok, a zsánerfigurák beszélnek el egy-egy történetet. Az *Édes ellenségben* (1931) Szűcs bácsi, a gyári altiszt beszéli el annak a történetét, miért van 11 gyereke; az *Aranyfüstben* (1932) egy színésznő beszéli el, miként szerzett földbirtokos férjet magának. Szűcs bácsi története is csak humoros, bármiféle következmény nélkül. A színésznő pedig bizonyos színésznők korabeli életére utal, a darabban nincs következménye. Bús-Fekete Lászlónál *A hálás kis nőben* (1932) Samuné, az öltöztetőnő története Tiniről, a kezdő színésznő, a „hálás kis nő” megváltozásáról szól, miután főszerepet kapott; és arról, hogy Dodó eddigi szerelme, a híres író most már Tinét pártfogolja. Dodó eddig is gyanította mindezt, de azonnal, szinte a következő pillanatban a belépő Tini mindent maga bizonyít. Az öltöztetőnő történetelbeszélése ismét csak következmények nélküli humorforrás, és az öltöztetőnők pletykahajlamát jelöli.

A történet elbeszélése az elbeszélő részéről önátadás, a befogadó-hallgató részéről belépés a másik megértésébe. Ezért a korszak emberképre vonatkozóan is kaphatunk ismereteket belőlük és általuk. Itt különbséget lehet és talán kell is tenni az alakok egymásnak szóló történetelbeszélése és aközött, amiből és ahogyan az író a cselekménysort összeállítja, s ezáltal elbeszéli. A kettő között nemcsak az elbeszélés címzettje a különbség, hanem az elbeszélés módja is. Az alakok egymásnak a szó szoros értelmű narrációban adják elő a történetet, de a Nevek közötti Dialógusokban rögzített helyzetek részeként. Az adott helyzet minden esetben újabb, az eredendő epikus nar-

rációhoz képest új jelentéssel látja el a történetet és elbeszélését. Például akár azzal, hogy csak humorforrás. Ezért is állíthatjuk, hogy bizonyos alakok történetelbeszélése nem épül be az alakok közötti viszonyokba, az azok változását hordozó cselekménybe. Jószerivel egyébként is anekdotikus jellegűek. Vagyis ezekben a vígjátékokban is megtalálható a magyar epikai irodalom egyik fő sajátága, az anekdota.

\*

A drámaíró egy bizonyos szempontból nézve ugyancsak elbeszél egy történetet; ő is Nevekben és hozzájuk rendelt Dialógusokban, amelyek révén mindig helyzet áll elő. A mai befogadó, elemző és értékelő attitűdök egyikéből több és mélyebb jelentésképzésre ad lehetőséget az írók által elmondott történet, mint az alakok történetelbeszélése. A korszak drámaírásbeli és színházi konvencióját az eseménysor összeállítása és írói elbeszélésének módja reprezentálja leginkább. De mit reprezentálnak és miképpen értelmezhetjük?

Az újabb irodalomelméletekben vagy irodalomértelmezésekben meglehetősen differenciált jelentése vagy inkább többféle jelentése van a kánon fogalmának. Valamiképpen még ma is jelenti a meghatározó, mérvadó műveket, ezek lajstromát. A kánonról szóló vagy ezzel foglalkozó munkák esetenként arra is lehetőséget adnak, hogy a mérvadó művekben megjelenő világképet és/vagy poétikai ismérveket-megoldásokat tekintsük kánonnak. Más értelmezés szerint „a kánont elvárások intézményesített nyelvtanának lehet nevezni”,<sup>14</sup> vagyis a kánon nem a műben van, hanem a befogadói tudat(ok)ban. Említik ugyanakkor, hogy van európai és nemzeti kánon, sőt a műnemekkel kapcsolatban is használatos ez a fogalom. (Ha ritkábban is.) Egy-egy korszakban több kánon is létezhet; s vannak évszázadokig és csak rövid időre érvényben lévő kánonok. A kánon azonban voltaképp mindig rendező elv, amely viszonyításra ad lehetőséget, sőt talán szükségességet; és ebből következően mindig kialakítja a művek hierarchiáját. A posztmodern irodalomértelmezés jószerivel csak „kerülgeti” a kánonnak ezt a jellegzetességét, hiszen alapelveivel aligha egyeztethető össze a művek hierarchikussága. A „kerülgetést” az is jelzi, hogy inkább használják a paradigma, a paradigmaváltás fogalmát. Am ez sem tolja félre a hierarchiát. A „posztmodern állapotot” ugyan jellemezheti, hogy érvényét veszti a magas és a népszerű kultúra, a jelenség és lényeg, sőt „a kánonhoz tartozó és azon kívüli kettőssége”,<sup>15</sup> vagyis ezek összemosódott avagy együtt-értelmezett volta jelenik meg. Ennek ellenére, mégis azokat a műveket elemzik, értelmezik, amelyek vagy a kánont vagy az érvényes paradigmát, illetve a paradigmaváltást reprezentálják. És ezáltal ezeket emelik a hierarchia csúcsára.

Ha a kánon „elvárások intézményesített nyelvtana”, vagy ha – mint Hugh Kenner mondja – „a kánon nem jegyzék, hanem helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolított történetmondás”,<sup>16</sup> akkor feltehető ez a kérdés is: azok

a művek értelmezhető-e mint kánonhoz tartozók vagy azt képviselők – egyéb értelmezési keretben megalkotható értékeiktől függetlenül is –, amelyek egy-egy korszakban, helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolítják a történetmondást, és amelyek egyben a színházi előadásokat illetően az „elvárások nyelvtanát” is prezentálják? Ha így, akkor speciális értelemben a kánont jelentik-e az említett magyar vígjátékok és/vagy színházi előadások?

Az író történetmondásának legfőbb ismerve a mindenképpen bekövetkező „jó vég”. Közismert, hogy ez minden – még a kánonokba a legegységértelműben beletartozó – vígjátéknak is az alapvető ismerve. A tragédia és a komédia Aristotelés által rögzített megkülönböztetése ma is érvényes; még ha más értelmező fogalmakat csatolunk is hozzájuk. A komédia cselekménye a „rossz” kiinduló helyzetet „jó véggé” fordítja. Ehhez a meghatározáshoz a német romantikus esztéták óta az érték fogalmát is hozzáértve a komédiák történetét úgy is értelmezheti a befogadó, miszerint a vígjátékbeli alakok törekvése, cselekedete a mű önálló világát – ha nem a megjelenítettek összes vonatkozásában is, de – *megjavítja*. A befogadó tehát azt a jelentést alkothatja meg, hogy a világ megjavítható, és ezt saját világára is vonatkoztathatja. Ismét utalnunk kell rá és hangsúlyoznunk kell, hogy a kánonhoz tartozó vígjátékok alakjai a maguk műbeli cselekvései, törekvései, viselkedései révén javítják meg a világot. Azonban ez az ismérv Scribe működése nyomán megváltozik; persze nem mindegyik vígjátékban. És ez a változás érvényes az említett vígjátékokban is.

Most ennek az értelmezői keretnek a szempontjából kell ismét emléteni, hogy a jó és boldog vég immáron nem az alakok cselekvéseinek, törekvéseinek, viselkedéseinek a szerves folyománya. Az író állítja elő, de nem alakjainak egyéniségéből, nem az ő saját viszonyrendszerükből. Magát a történetet ő akként szerkeszti meg, hogy mindenképpen a jó és boldog végbe érkezzék. Az írók történetmondásait illetően a vezérlő dinamizmus a történet grammatikáját – közelebbről „mondattanát” – állítja össze. És ez a vezérlő dinamizmus a *hatás, a befogadóra teendő hatás*. Nem az mondható, hogy a hatás az alakok karakterétől, egyéniségétől függetlenül, mintegy ezek hiányában bekövetkező hatás. Közismert, hogy a XIX. század második felétől igen sok drámaíró alapvetően problematikusnak, vitatottnak, netán nem is létezőnek minősítette a jellemet, a karaktert. Az úgynevezett abszurd drámákból el is tűnt. Az említett magyar vígjátékíróknál korántsem a például Strindbergnek a *Júlia kisasszonyhoz* írt előszavában taglalt okok miatt nincsenek jellemek. Ezekben az alakok *meg vannak fosztva* mind a világképtől, mind az egyéniségtől, és egy-egy történet részeit kimondó Nevekké válnak. És ez más megformáltságot eredményez, mintha egyszerűen csak írói gyengeségből nem lenne az alakoknak egyénisége, karaktere. A művészi, művilágbeli viszonyokat az író – és nem alakjai – rendezi el és uralja. Vagyis: a találkozás, az elválás, a megérkezés és más mozzanat – ha tetszik a bahtyini kronotoposz – teljes

mértékben, mindenképpen az író uralma alatt van, ő tartja birtokában. Ennek következtében az alakok nem is kerülnek döntési helyzetbe. Ennek következtében pedig sorsuk sincs, *csak esetek* történnek velük; az író állít össze egy esetet. A döntésekben ők csak a „száj”; a tőlük független, csak általuk végbemelő eset dönt helyettük. Ezért nincs szükség az alakokból kiinduló indokra, okra, motívumra. Másra van szükség: a jó, mindent elsöprő boldog vég bekövetkeztét ígérő *hangulatra*. Az író fordulatok, retardációk, előrevetítő sejtések stb. segítségével vezérli, hogy a befogadóban-nézőben kialakulhasson ez a hangulat. A befogadóban-nézőben pedig ott él a nagy, erőteljes vágy, az eset illeténvaló bekövetkeztének vágyképe. És ebből a hangulatból értelmezik, alkotják meg a jelentéseket az eset alakulásával kapcsolatban. Ez a vágyképből kiáramló hangulat siklatja át azokon az eseménymozzanatokon, amelyek egy más értelmezési, jelentésképzési keretben hiteltelenek lennének.

Speciális eszközt is alkalmaznak, hogy a befogadó-néző a hangulat-és-vágykép vezérelte jelentésképzésben önmagára vonatkoztathassa a boldog, jó véget. Szinte mindegyik darabban vannak olyan mondatok, amelyek a korabeli életvalóságban tapasztalható dolgokra utalnak. „Bethlennek sincs állása”, olvasható *A hálás kis nőben* (1931), amelyben még a szegénységről is elénekelnek egy kuplét; persze humorosan. *A Vihar a Balatononban* (1931) a B-listát említik. *A Cirkusz csillagában* – ez is Bús-Fekete László darabja, 1934-ből – az egyik néző fél, hogy a medve megeszi. Ezt a választ kapja: „Ezek német medvék. Ezek nem esznek, csak izraelitát.” *A Hódításban* (1937) a kultúr-tanácsnoknőhöz egy asszony állít be, segítséget kérni. Állástalanul nyomorog, noha kitűnően beszél angolul, és gyors- és gépíró. Lakatos László *Láz* (1937) című darabjában a közép-európai válságot és a valutarendeleket említik. Zsuzsi, a templom egere a nézőkben élő vágyképpel így lelkendezik: „Én, aki Angyalföldről jöttem, ma este Párizsban vacsorázom.” Ezeket a boldog véget váró hangulatban értelmezi a befogadó, és ez erősíti meg hitét abban, hogy hiteles lesz a boldog vég is: hiszen általa tapasztalt igaz jelenségeket is elmondanak. Elhangzanak afféle „aranyigazságoknak” minősíthető mondatok, ugyancsak ilyen jelentés-lehetőséggel: „A modern férfinek nincs kora” (*A templom egere*, 1927); „A férfi előbb az álmához legyen hű, csak aztán a szeretőjéhez” (*Több mint szerelem*, 1933); „Az élet nem egyetlen májusi éjszaka, az élet több... szebb... lángoló!” (*Harangvirág*, 1936); „Minden ifjúság boldogtalan” (*Tizennyolcévesek*, 1929).

\*

Ha műnemek is képezhetnek kánont és van nemzeti irodalmi kánon, vajon van-e magyar drámairodalmi kánon? Vannak, akik az európai kánont – nem is pusztán az európai drámairodalmi kánont – Shakespeare-ben, illetve Dantében látják; például Harold Bloom, *The Western Canon* című könyvé-

ben.<sup>17</sup> Az 1920-as évek európai drámairodalmában, úgy tűnik, G. B. Shaw *Szent Johannája* és Luigi Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című drámái azok, amelyekben mint drámákban a történelemnek, illetve az emberképnek egy – használjuk ezt a fogalmat – új paradigmája képződött. Ám ezen művek után azonnal jön Lorca *Öt év múlva* című drámája, amely talán az egyik legnehezebben értelmezhető „lírai absztrakt” dráma. Az értelmezői-elemző tudat számára ezek tekinthetők-e kánonképzésre lehetőséget adó drámáknak? Ha a XIX. századtól (vagy a XVIII.-tól?) több kánon is létezhet egy időben, a Scribe-bel elinduló drámaírás mint trend, alkothat-e kánont? Ha az európai kánon középpontjában Shakespeare van, továbbá ha Shaw, Pirandello, Lorca (csak az említett drámájával!) és esetleg O’Neill a húszas évek drámairodalmi kánonja, kanonizálhatók-e ők akként, miszerint műveik alapján a húszas években új emberkép válik értelmezhetővé? Ha ezek a mérvadó művek, akkor a húszas–harmincas évek magyar drámái csak „történeti bizonyítékokként” értelmezhetők.

A helyzetet – ebből a szempontból! – tovább bonyolítja, hogy Ibsen is bőven alkalmazta a scribe-i technikát; továbbá az is, hogy a scribe-i technikának Ibsen által alkalmazott változata nemcsak az említett vígjátékokban lelhető fel, hanem az 1960-as években induló magyar írók drámáiban is.<sup>18</sup>

Még egy – utolsó – értelmezési kerethelethez kell emlétenünk. Az úgynevezett drámai hős fogalmát többféleképpen szokták értelmezni. Körülírhatjuk a következőképpen is. A drámai hős a Nevek és Dialógusok által kialakított viszonyrendszer centrális alakja, akiben problémakörét illetően *rendíthetlenség* él. Ez megnyilvánulhat belőle kiindulóan viszonyváltoztatásra irányuló dinamizmusokban, akciókban is; lélektani, eszmei, intellektuális stb., stb. értelemben egyaránt. Ilyen például Antigoné, Hamlet, Ferdinánd, Nóra; a vígjátékokban a plautusi-terentiusi szolgák, Rosalinda, Whitefield Anna. A rendíthetlenség megnyilvánulhat abban, hogy a viszonyrendszerben elfoglalt centrális pozícióját semmiképpen nem adja föl. Ilyen drámai hős például a kolonoszi Oidipus, Antonius, Musset-nél Lorenzaccio, Estragon és Vladimir; a vígjátékokban a hetvenkedő katona, Viola, Harpagon, Shaw Tanner Johnja. Ha így értelmezzük, a tárgyalt magyar vígjátékokban nincsen drámai hős. A történeteikhez, pontosabban: a velük „megeső esetükhöz” rendíthetlenségüknek semmi köze. Minden az író akarata szerint történik. Ha van igazi drámaíró-„demiurgos”, akkor ők azok.

Nemcsak ezekben, de sok magyar drámában a központi alak „elnyújtott” – vagyis nemcsak egy-egy jelenetben megjelenő – zsáneralak. A magyar drámairodalomban Petronius Maximus, Bánk, Csongor, Ádám és talán Örkény Pistije természetesen kivétel. Vajon nem ez-e az oka, hogy a magyar drámaíróknak Telekyt, Katonát, Madáchot és talán Örkényt tartjuk? Az a kérdés is feltehető, hogy ezen alakok eljátszásának stílusába-jellegébe nem hatol-e be

az, hogy a leggyakrabban játszott magyar drámákban – az utóbbi évtizedekben megszületettekben is – a főalakok is „zsáner-jellegűek”?

\*

Közismert, hogy a magyar színházak közül egyedül a *Vígszínház*nak volt reá jellemző, saját játékszílus; és hogy ez a francia csevegő-beszélgető „szalon-vígjátékok” előadásain alakult ki. Az említett magyar vígjátékoknak is ez a stílus felelt meg. Vajon nincsen-e ez a színjátékszílus összefüggésben azzal, hogy a magyar színészek általában (kivétel persze mindig van) ennek a stílusnak a jellegzetességeit-ismérveit hordozzák mint a színházak légkörében-levegőjében élő hagyományt, ami a drámai hősök megformálásának jellegébe-minéműségébe is átszivárog. (Lásd például a Bánk bán-alakításokat, amelyeknek hiányosságaiért a drámát szokták felelőssé tenni.) A drámai hősök alakításában a rendíthetlenség helyett inkább – nem egyformán, hanem más és más módon, de mégis – a „patetikus furcsaság” fogalmával jellemezhető megoldásmódok érvényesülnek.

\*

Úgy tűnik, ezek a vígjátékok és színházi előadásai a húszas–harmincas éves színházba járó nagyközönségének vágyképeit intézményesítették azzal, hogy megalkották „elvárásai nyelvtenát”. Mással aligha értelmezhető dömpingjük és korabeli nagy sikerük.

De részei-e a magyar drámairodalomnak?

1 Csak példaként említve egy-két darab előadásszámát: Zágón István: *Marika* Budapesten 89 alkalommal; majd Ausztriában, Olaszországban, Svájcban, Hollandiában és Spanyolországban. Egyébként ő írta Nóti Károllyal a *Hyppolit, a lakáj* című filmet is. Ugyancsak Zágón István írta a *Szegény lányt nem lehet elvenni* című darabot, amelyet Hollandiában, Ausztriában, New Yorkban és Németország két városában is előadtak. Szenes Béla: *Nem nősülök* 190 estén, Fodor László: *A templom egere* két budapesti színházban is 200; Bús-Fekete László: *Búzavirág* 100, Vitéz Miklós: *Egy túlbuzgó fiatalember* 70 alkalommal ment. Vajda Ernő, Sydney Garrick néven írt *A szerelem vására* című darabját először 1919-ben mutatták be; de 1925-ben ismét elővették és 70 estén játszották. Ezek közül mindegyiket bemutatták az ország nagyobb városaiban is.

2 NAGY Péter, *A magyar dráma életrajza* = Uő, *Határkő*, Argumentum, Bp., 1997, 96.

3 SCHÖPFLIN Aladár, *Meddig fogsz szeretni? Halász Imre vígjáték a Belvárosi Színházban* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967, 601.

4 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ruttkay György A nagyvilági nő. Bemutató a Vígszínházban* = Uő, *Színházi esték*, I-II. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978, II, 187.

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, *A szerelem nem olyan egyszerű. Vígszínház* = i. m., II, 231.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bónyi Adorján Az elcsereült ember* = i. m., II, 204.

7 BISZTRAY Gyula, *Színházi esték, 1930–1940*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942, 37–39.

8 Uo., 56.



- 9 Uo., 140.  
10 Uo., 143.  
11 Uo., 145.  
12 SCHÖPFLIN A., *Szeretek egy színésznőt* = i. m., 559.  
13 Az egymásra való reagálás, a helyzet és a történetbeszélés kérdéskörét L. Jerome BRUNER, *The Culture of Education*, Harvard University Press, 1996.  
14 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizonytalanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, Literatura, 1992/2.  
15 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban = Az irodalomértés horizontjai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995, 88.  
16 Idézi SZEGEDY-MASZÁK M., *A bizonytalanság...*  
17 Harold BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Riverhead Books, Published by The Berkeley Publishing Group, 1994.  
18 L. BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával*, Balassi Kiadó, Bp., 1992.