

HUBAY
MIKLÓS-

emlékkonferencia



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Hubay Miklós-emlékkonferencia

A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei 6.

Szerkesztette: Bíró Gergely

HUBAY MIKLÓS-

emlékkonferencia

2013. május 3.



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

ISBN 978-963-89685-4-8
ISSN 2063-7942

© Magyar Művészeti Akadémia, 2013
© A kötet szerzői, 2013

TARTALOM

- 7 VILCSEK BÉLA
Hubay Miklós drámaírói életműve.
A Hubay-drámák hármass vonulata
- 31 TARJÁN TAMÁS
Apa, atya, fiú. Egy motívum
Hubay Miklós életművében
- 45 KABDEBŐ LÓRÁNT
A Hubay-életmű mozaikjai
- 51 ÁRKOSI ÁRPÁD
Kortársunk, Hubay Miklós egy rendező szemével
- 57 SÁRKÖZY PÉTER
Egy magyar író olasz „száműzetése”.
Hubay Miklós Olaszországban 1974–1984
- 69 WUTKA TAMÁS
Méltóság és méltányosság Hubay Miklós
naplójegyzeteiben

- 77 PÁLFI ÁGNES
A női éberség másállapota. Éva alakjáról
Hubay Miklós Madách-könyve kapcsán
- 91 SZÁSZ ZSOLT
A kezdet és vég problematikája
Hubay Miklós *Elnémulás* című darabjában.
Egy színházi dramaturg töprengései
- 103 SZÖLLŐSY MÁTYÁS
„Minden nyelv egy világmagyarázat”
(interjú Vidnyánszky Attila rendezővel, a Nemzeti
Színház igazgatójával Hubay Miklósról és kettejük
kapcsolatáról)
- 109 Hubay Miklós műveinek bibliográfiája

VILCSEK BÉLA

(1956) irodalomtörténész, kritikus, az ELTE BTK oktatója

HUBAY MIKLÓS DRÁMAÍRÓI ÉLETMŰVE

A Hubay-drámák hármas vonulata

A magyar irodalom története hagyományosan a líra és az epika története. Irodalomtörténetünkben a dráma mindig is mostohagyereknek számított. Egy-egy jelentős dráma legfeljebb valamely költő vagy prózaíró egyszeri és elszigetelt próbálkozásának vagy író és színház alkalmi, szerencsés találkozásának köszönhetően születhetett meg. Teljes és akár a honi és aktuális színházi viszonyoktól is független, tudatosan megformált drámaírói életművekre nálunk elvétve akadt példa. Ilyen kivételes, a jelentőségéhez mérten viszonylag kevés (színházi) figyelemre méltatott drámaírói életmű Hubay Miklósé.

A SZEMTANÚ HITELESSÉGE

Hubay Miklós életútja és pályaalakulása szorosan összefonódik a XX. század történelmének és művészetének alakulástörténetével. Nagyon szép és jelképes értékű gesztus az, hogy 2008 decemberében a C. E. T. (Central European Time). Ország és irodalom című „irodalmi és gazda(g)sági” folyóirat különszámot adott ki, mellyel egyszerre kívánta megünnepelni a Nyugat századik évfordulóját és Hubay Miklós kilencvenedik születésnapját. A lapszám megjelenése alkalmából a C. E. T. Klub 2009. január 9-én ünnepi estet rendezett a budapesti

Bálint Házban. Az est tiszteletbeli vendége és főszereplője természetesen Hubay Miklós volt, aki ekkor még egyike azon közöttünk élő keveseknek, akik személyesen kötődhetnek a legendás irodalmi folyóirathoz és nem kevésbé legendás alkotóihoz. Az est többnyire fiatalokból álló közönsége nem kis ámulattal hallgatta a szemtanú hitelességével tartott visszaemlékezést. „Köszönöm a C. E. T. Klubnak, hogy idehívtak – kezdi emlékezését az ünnepelt. – Semmi más jogcímem arra, hogy itt, erről a csudálatos nagy jelenségről, ami a Nyugat volt, és talán van is bennünk, bennetek, beszéljek. Talán csak az, hogy a Nyugat asztalánál, itt a Duna-parton, a Duna-korzó kávéházban két kólépcső vezet fel a Duna-partról ma is ahhoz az üvegajtóhoz, ami mögött az a nagy, elég nagy szoba van, amelynél még ülhettem. És akárhogy veszem számba azokat, akik akkor még oly sűrűn ültek ott e körül az asztal körül, egyike se tud most már telefonon felhívni, vagy randevút adni, vagy egy pohár vörösbort koccintva meginni velem. '42 kora őszén voltam ott utoljára. Akik leghamarabb elmentek: Bálint György, Radnóti, Sárközi György, aztán a többiek. Miután visszajöttem Magyarországra, mert akkor jó néhány évre elmentem innét, talán épp a legöregebb még élt, Gellért Oszkár. És hát, ott voltak ezek a nagyszerű emberek, nagyszerű barátok: Vas István, Örkény, Ottlik.” „Na most – s innenől kezdve még személyesebb hangot üt meg az emlékező –, mivel itten mindenki magáról beszélhetett, beszélhetek talán én is. Hadd kezdjem: nekiveselkedtem egy szindarabnak, és valahogy előugrott a címe, de egy Ady-vers volt: *Dalok tüzes szekerén*. Nem merem befejezni, mert vállalni kell akkor azt a bűnt. De ez az Ady-sor, amely címben felugrott a darabra, ez a Nyugatról szól, és szerintem így nem közelített, nem vallott senki a Nyugatról, mint éppen Ady:

Vad paripáim, hajrá.

Tomporotok ma véresre verem.

Ma én vagyok ifjú Apolló.

No, ki jön utánunk?

Ki éri utól tüzes szekerem?

Gyí keselyem: fiatal Bűn,
 Gyí jó lovam: fekete Álom,
 Mi áttörünk vad paripáim,
 Ezen a szürke életen,
 Mi áttörünk a barna halálon.

Kerekeim a sár ne érje,
 Patáitokat semmi piszok.
 Fény-országúton, hajrá paripáim,
 Nem vágnak élénk
 Soha gyöngye karú vén kocsisok.

Kis kordék döcögése
 Átkát utánunk szórja, no, szórja,
 Úgy-e paripáim? Hol járunk mi akkor,
 Hol jár már akkor
 Az új daloknak ifjú Apollója?

Én úgy érzem, hogy ebben a versben a Nyugat indulatát, erejét, világ-bíró erejét idézi meg. Egy világháborúnak kellett jönni, hogy ezt a világbíró erőt leterítse, és utána egy második világháborúnak kellett jönnie, hogy végképp leterítse. Ne kívánják tőlem, hogy méltassam, nem lehet. S mióta zsongnak fülemben Weöres Sándor *Hála-áldozat* című versének emlékezetes sorai is! Nekem talán első olvasása, diákkorom óta:

Szememnek Ady nyitott új mezőt,
 Babits tanított ízére a dalnak,
 és Kosztolányi, hogy meg ne hajoljak
 azt-ezt kívánó kordivat előtt.

Kölyök-időm mennykárpitján lobogtak...”

A Nyugat indulásának és Ady személyének megidézését természetes módon a nagyváradai emlékek követték. Az est hallgatósága pedig szinte a modern magyar irodalom megszületése részesének érezhette magát itt, a XXI. század elején! „Hát, igen – folytatódik a vallomás. – Nagyváradon még szinte meleg volt a Rimanóczy Kávéház teraszán az a szék, márványasztal két oldalán két szék vagy három szék, ahol Fehérné bemutatta a fiatal újságíró, Adyt Dióssy Ödönnének (Lédának). És ezzel elkezdődhetett a huszadik század. Hát, ezzel kezdődött el, és szinte egy pillanatban mindenütt a világon. Szinte mindenütt a világon elkezdődött. Az a fekete, gyí, jó lovam, fiatal, gyí, jó lovam, fekete álom. Annak a fekete álomnak ugyanabban az évében, amikor bemutatja 1900 januárjában Fehérné Ady Endrét Dióssy Ödönnének, ugyanakkor jelenik meg az *Álomfejtés*, amelyiket szintén olybá vehetjük, hogy vele kezdődik a huszadik század. És mehetnénk Londonba, hogy ottan mi történik, vagy Berlinben, vagy Párizsban, vagy Kijevben, vagy Zágrábban, vagy Triesztben, vagy Prágában, mindenütt valami olyan történik, ami emblematikusan azt jelentette, hogy elkezdődik az a huszadik század, amit érdemes lesz végigélni 1999-ig. Aztán tizennégy év múlva kiderült, hogy nem így volt. De a Nyugat volt akkor, egy-két évig a Nyugat volt a huszadik század, és utána is!

Emlékszem, hogy milyen keserves volt, erre tényleg emlékszem, már 1941-ben, Babits halálakor! Nem ismerhettem, de az utolsó hetekben sűrű kapcsolatban voltam vele, mert halálos ágyán fordította az *Oedipus Kolonosbant*, meg is jelent együtt, a Parthenon Klasszikus Műveltség Barátai Egyesületének a kétnyelvű kiadásában. És a Klasszikus Műveltség Barátai Egyesületének a titkára, havi ötven pengőért, akkor én voltam. És ki kellett sürgetni tőle a kefelevonatot, a javításokat, Esztergomból. A telefon, a posta, a küldöncök mentek-jöttek, hogy meglegyen ez a kiadás. Na most, Babits meghalt, és mostanában találkoztam Illyés naplójában azzal, hogyan járogatott Illyés fel a minisztériumokba, hogy engedélyezzék a Nyugatot Babits halála után. Még akkor is, ha Babits nevére szólt a lapengedély, és ilyen módon nem volt a lapengedélynek tulajdonosa, nem engedélyezték.

Így született meg a Magyar Csillag, és életem első büszkesége az volt, hogy a harmadik számban, 1941 karácsonyán, szép vastag szám volt, megfogalmazhattam drámaírói hivatásomat, *Megváltó mutatvány* címen. Azóta is igyekszem tartani magam hozzá.

Nagyváradon a Rimanóczy Kávéházban ma is, ha elmegyek, első pillantásom oda, a színház elé fordulva, a Bémer téren odaesik, hogy hol van az az asztal. Hogy ha itt most szinte a Duna-parton lakom, és ott elmegyek a régi Duna-korzó kávéház üvegajtájú bejáratánál, hát persze, hogy ott is megdobbán a szívem erre. Azt hiszem, a Nyugat szerkesztőjének, végső szerkesztőjének, Babits mellett Illyésnek, majd a Magyar Csillag szerkesztőjének az emlékezését a Nyugatra kevesen ismerik. Furcsa módon, nem tudom, miért, Illyés sokáig nem közölte ezt az *Ady* című versét. Egyszer, tudom, villamoson, peronon összer kerülve, meg is kérdeztem tőle. Végül az utolsó kiadványokba aztán bevette.

*Támadj, merülj fel, elsúlyedt haza,
legszebb, mi felé útra tört magyar!
Verecke után legtágabb mező,
zászlaival, lányaival
új rend ezerévé tündökölő...*

– és megy tovább a vers. S akkor engedjétek meg nekem, hogy befejezésül ismét Weöres Sándor *Hála-áldozat* című, számomra talán legkedvesebb versének végét idézzem:

*Oltáromon vadmacska, páva, bárány:
három költő előtt borul le hálám.
Bár a homokban lábnyomuk lehetnék.*

Köszönöm, hogy meghallgattak!”

A KÖZTES LÉT KÉNYSZERŰSÉGE

Hubay Miklós 1918. április 3-án született Nagyváradon. Középiszkoláit Debrecenben és Gyulán, bölcsésztanulmányait (esztétikából, filozófiából és művészettörténetből) a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen végezte (1936–1940). A Nemzeti Színház akkori igazgatója, Németh Antal hamar felfigyelt rá. Neve 1939-ben már szerepelt a színház műsorlapján, egy Rembrandtról szóló angol dráma átdolgozójaként. Huszoneves korában két darabját is játszotta a Nemzeti Színház (*Európa elrablása – Lear herceg; Hősök nélkül*). 1941-ben jelent meg első, természetesen drámai és színházi tárgyú könyve: egy párbeszédesszerű esszé, jellemző és beszédesszerű, *Nemzeti színházi játékok – drámai magyarság* címmel. Ettől kezdve, életre szólóan és végérvényesen elkötelezte magát a magyar dráma ügyének és a drámaírásnak.

1942 tavaszán a Nemzeti Színház kamaraszínháza bemutatta *Hősök nélkül* című társadalmi drámáját. A bemutató jelentőségét növelte, hogy vendégként Somlay Artúr vállalta benne a főszerepet. Ugyanabban az évben titkára lett a két idegen nyelvű magyar szemle, a Hungarian Quarterly és a Nouvelle Revue de Hongrie közös szerkesztőségének, s ez a megbízatása genfi külügyminisztériumi ösztöndíjhoz segítette. Svájci és francia íróbarátaival (többek között Gilbert Trolliettel és André Prudhommeaux-val) magyar költők, mindenekelőtt József Attila francia nyelvű fordítását és publikálását szorgalmazták. Hatásukra kezdte el Umberto Albini a maga, olasz fiatalságot meghódító József Attila-kultuszát és Stefan Hermlin a francia hadifogságban a német fordítást.

1944 márciusában, Magyarországon német megszállásakor Hubay Miklós újrakezdte az itthon betiltott Nouvelle Revue szerkesztését és kiadását. 1946-ban a Magyar Tájékoztató Könyvtár (Bibliothèque Hongroise) igazgatójává nevezték ki, valamint állandó delegátusnak a Genfben székelő nemzetközi nevelésügyi hivatalba (Bureau International d'Éducation). Segítségével sok magyar író, képzőművész és

muzsikus (például Déry Tibor, Ferenczy Béni, Illyés Gyula, Márai Sándor, Nagy Lajos, Cs. Szabó László, Szőnyi István) kapott genfi meghívást.

1949-ben hazatért, hogy folytathassa tíz évvel korábban megkezdett magyar írói pályáját. 1950 és 1957 között a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola tanárává nevezték ki, emellett, az 1955 és 1957 közötti időszakban, a Nemzeti Színház dramaturgjaként dolgozott. Mindkét állásából ugyanazon a napon bocsátották el. 1956-os szerepvállalását követően – október 27. és november 2. között az Írószövetség küldöttjeként a Szabad Magyar Rádió irodalmi adását vezette a Parlamentben – hirtelen megfagyott körülötte a levegő. Éveken át elsősorban filmforgatókönyveket írt (például *Angyalok földje*, *Bakaruhában*, *Katonazene*, *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*) és műveket fordított (például Marceau, Miller, Molière, Sartre darabjait).

Tizenöt évi állástalanság után, olasz meghívásra, hosszú ideig Firenzében, az ottani egyetem magyar tanszékén oktatott; a magyar irodalmat és kultúrát szerettette meg diákjaival (1974–1988). Megbízását elsősorban a Firenzében is előadott darabjainak és a művészettörténész Tolnay Károlynak (Charles de Tolnay) köszönhette, aki a firenzei Buonarrotti Ház igazgatójaként meggyőzte az egyetem professzorait, hogy hívják meg Olaszországba bemutatkozásra azt a Hubayt, akit személyesen addig ő maga sem ismert.

Hubay Miklós drámáit sok esetben korábban mutatták be olasz vagy francia nyelvterületen, játszották különböző nemzetközi fesztiválokon, mint Magyarországon. Hazai sikereit inkább a drámához kötődő valamely társműfajban, egy-egy kolléga vagy barát lelkes ügyszeretetének köszönhetően érte el, nem pedig egy intézmény, egy társulat vagy a hivatalosság támogatásával. 1961-ben például Szinetár Miklós és a Petőfi Színház megbízásából készítette el az *Egy szerelem három éjszakája* musicallibrettóját, 1962-ben Petrovics Emil és a Zeneakadémia felkérésére írta a *C'est la guerre* operaszövegét, a nyolcvanas években az *Egy szerelem...* történetét Révész György és Félix László is feldolgozta film, illetve tévéjáték formájában.

Ez a mind egzisztenciális, mind szakmai értelemben vett, sajátosan köztes létállapot egyszerre „külső” és „belső” nézőpont érvényesítését tette lehetővé a számára. A viszonylagos függetlenséget nyújtó helyzet ugyanakkor lehetőséget teremtett arra is, hogy a napi esetlegességeken és érdekviszonyokon mintegy felülemelkedve, drámaírói elveit és színpadi gyakorlatát nagyobb léptékkal mérve, a modern dráma alapidilemmáival, társadalom és történelem, a létezés alapvető kérdéseivel szembesülve formálja meg. Arany János-díja átvételekor, 2004-ben joggal mondta róla Ács Margit írószövetségi laudációjában: „Hubayt a sors érdekli. A hetvenes években, amikor általában a hatalommal való viaskodás erkölcsi tandrámáit ünnepeltük, talán észre se vettük, hogy ő messzebből néz csatáinkra: nagyobb erő markában tudja az emberi életet, mint a diktatórikus és kevésbé diktatórikus hivatalok korifeusai. Ő tudta, amit mi nem akartunk észrevenni, hogy a sorsunkban több a szabadság és több a determináció is, mint a rendszer alattvalóiként véljük.” (*A dráma írása öröm. Hubay Miklós életmű-díja*, Új Horizont, 2004/6.)

1981-től Hubay Miklós ismét bekapcsolódott a hazai művészeti és közéletbe. Őt esztendőn át, firenzei katedróját megtartva, a Magyar Írószövetség elnöki posztját töltötte be. Kezdeményezésére ünnepeljük meg például azóta is – *Az ember tragédiája* bemutatásának századik évfordulója nyomán – minden esztendőben a Magyar Dráma Napját. 1991-től egy évig Vas István mellett ügyvezetője, majd kilenc évig elnöke volt a Magyar P. E. N. Clubnak. Márai Sándor halálára többnapos emlékülést, Szász Imrével közösen, a *Szabadság dzsungelében* címmel nagyszerű írótalálkozót szervezett, valamint nemzetközileg is elismertette az önálló magyar P. E. N. Centrumot Romániában. A magyar Szerzői Jogvédő Hivatal (Artisjus) kiküldöttjeként rendszeresen képviselte a magyar drámaírókat a párizsi székhelyű Confederation Internationale des Sociétés d’Auteur et Compositeurs (CISAC) közgyűlésein.

Európa jelentős városaiban gyakran tartott előadásokat a régi görög és a modern drámáról. Nemegyszer hívták előadást tartani

a Sorbonne-ra és Madridba, ahol a XX. század drámairodalmának számvetését tárgyalták. Invitálták egy félesztendő kurzusra Rómába is, aminek gyümölcse *Az ember tragédiájának* bemutatása lett Pressburger rendezésében, valamint a szintén római Accademia dei Lincei-re, mely Tolnay Károlyra emlékezett. Rendszeresen járt nyaranta Delphibe, a klasszikus görög dráma ünnepére, ahol minden esetben előadást is tartott. Szinte hazajárt Friuliba is, miután fesztiváljukon Colonosban friuli nyelven előadták drámáját, a számukra egzisztenciálisan aktuális *Elnémulást*. A katalóniai sitgesi fesztiválon szintén előadásokkal és a *Tüzet viszek* című drámájával szerepelt. Kezdetől fogva részt vett Civaldaléban a közép-európai fesztiválon, ahol *Egy faun éjszakája, avagy hová lett a Rózsa Lelke?* című drámája is szerepelt. Arezzóban, a hosszú éveken át tartó egyfelvonásosok fesztiválján többször vett részt a zsűri munkájában; egy esetben a *Nero játszik* című műve volt a kötelezően előadandó darab.

Többek között háromszor jutalmazták József Attila-díjjal (1955 után 1965-ben és 1975-ben), kétszer kapta meg a Munka Érdemrend arany fokozatát (1972-ben és 1978-ban). 1987-ben a Magyar Népköztársaság aranykoszorúval díszített Csillagrendjével tüntették ki. A Kossuth-díjat 1994-ben nyerte el. 2003-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztje kitüntetésben részesült. 2005-ben az Olasz Szolidaritás Csillagrendjét adományozta neki az olasz államfő. Ebben az évben jelölték Prima Primissima-díjra is. 2006-ban a Hazám-díjat, 2008-ban a Babits Mihály Alkotói Emlékdíjat vehette át.

2004-től az Elektra Kiadóház egy egész könyvsorozat keretében vállalkozott összes drámájának folyamatos megjelentetésére. Az életműsorozat különlegessége a különféle szerkesztői szempontok változtatása és változatossága, s annak a bizonyos, az életmű egészét vezérlő „eszmei rendnek” az érvényesítése. A sorozat, miközben természetesen mégsem mondhat le teljesen a hagyományos időrendi vagy téma szerinti felosztásról, elsődlegesen a pálya egészének belső építkezését reprezentálja, az életmű egységes voltáról ad hírt. Célja nem lehet más, mint annak a rendkívül gazdag, sokszínűségében is egységes, a szakma

és a nagyközönség számára évtizedekig csak részleteiben megismerhetett drámaírói munkásságnak a felmutatása, amelyre a modern magyar dráma története kevés hasonló példával szolgál. Az életút sajátos lezárulása, ugyanakkor a drámaírói életmű kiteljesedése, valamint az életműkiadás mindenestre jó alkalmat teremt a pálya főbb vonulatainak, alapvető drámatípusainak áttekintésére.

A KLASSZIKUS MODERN DRÁMA ESZMÉNYE

A drámakötet-sorozat első három darabjához Hubay Miklós címként klasszikus vagy klasszikus modern magyar költők és írók műveiből választott idézeteket. (Az első kötet *Kívül Magamon* címe például Szabó Lőrinc-től származik, a második, *Az én koromban* Kosztolányi Dezső *Litánia* című költeményének ismétlődő sora, a harmadik, a *Gím a fekete csalitban* Ady Endre *Küldöm a frigyládát* című verséből való.) A drámaíró ezzel a címadási vagy címválasztási megoldással is a magyar irodalmi folytonossághoz való kapcsolódásnak és az idézett irodalmi személyiségek és művek által képviselt értékek folytatásának szükségessége és folytathatóságának lehetőségessége mellett tett hitet.

Hasonló cél vezérelte akkor is, amikor az európai és a magyar drámatörténet nagy korszakaihoz, alakjaihoz és műveihez fordult. Az első kötetébe például úgynevezett görögös drámáit válogatta (*Nero játszik; A Szphinx; Nyomkeresők; Búcsú a csodáktól; Tűszszedők*). Hubay Miklós a görög tragédia nagy korszakát, a drámaíró triász, Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész együttes fellépését az emberiség rendkívüli pillanatának nevezte, s egész pályája során amolyan vezérlő csillagának tekintette. A hagyománytörténés folytonossága jegyében olyan alig ismert vagy régen elfeledett drámák, drá mavázlatok egyéni feldolgozásait gyűjtötte egybe, mint a XVI. századi *Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáról* s más középkori népi tréfás játékok, komédiák átíratái (*Színház a Cethal hátán; Csak tréfa; Én vagyok Ravelszki!; Régi*

kanavászdarabokra új hímzések). A sorozat utolsó kötetébe kerültek azután, az értékőrzés és értékközvetítés újabb megnyilvánulási területeként, Hubay Miklósnak a francia és angol drámatörténet klasszikus és modern műveiből készített fordításai (Molière: *Szerelem mint orvos*; Musset: *Vagy ki, vagy be*; Sheridan: *A rágalom iskolája*; Giraudoux: *Hölgyem, ez téboly!*; Marceau: *A Tojás*; Sartre: *Oresztész és a legyek*; *Főbelövendők klubja*; Miller: *A salemi boszorkányok*).

A szerző tevékenységének ez a – görögös, átdolgozó és fordítói – vonulata mintha önmagában is dacolni kívánna az ezredforduló időszakára szinte általánossá váló korszellemmel, amely mindennek (történelemnek, társadalomnak, tudománynak, filozófiának, művészetnek vagy irodalomnak), az érték- és strukturáló középpont nélkülivé vált világnak a közelgő végveszélyét és elkerülhetetlen pusztulását sugallja. Dacosan és látványosan száll szembe a dráma- és színháztörténészek, gyakorló dramaturgok és drámaírók sokaságával is, akik, ezzel szoros összefüggésben és egymással csaknem egybehangozva, a klasszikus dráma- és színházeszmény mai körülmények közötti kiürülését, követésének lehetetlenné válását állítják.

Harmadik kötetének függelékében kategorikusan fogalmaz: „Érvényes drámát – pláne tragédiát – írni ma, ezekben az évtizedekben legalábbis, olyanfajta feladat, mint egy eleddig gyógyíthatatlan kór gyógyszerét kitalálni, kikísérletezni.” Maga is pontosan érzékeli a század- és ezredvég mindenfajta értéket és mértéket gátlástalanul pusztító hatását. Az ezredvégi ember(iség) végveszélybe sodródásáról, még inkább végveszélybe rohanásáról például naplófeljegyzései vagy esszéi magyar nyelven az elsők között tudósítanak. Oktatói, irodalomtörténeti és írói hite azonban mindegyre arra készítette, hogy alkotóművészként mégis a klasszikus érték és mérték mai körülmények közötti vállalása és követhetősége mellett álljon ki. Higgyen abban, hogy mégiscsak és csak azért is kialakítható egy saját drámaírói mítosz, akár a klasszikus drámaforma modernizálásával, átdolgozásával, műfordításával, akár a mítosz hiányának dramatikussá tételével.

A szakmai kihívás nagyságát jól mutatja – csak a Hubay-drámák, -átdolgozások és -fordítások megszületésének időszakából, a hatvanas-hetvenes évekből említve példákat –, hogy a neves amerikai elméleti szakember, Walter Kaufmann *Lehet-e manapság tragédiát írni?* címmel tett közzé tanulmányt, amelyben azt fogalmazza meg, hogy a modern drámában szükségszerűen „a szenvedő hős helyét mindinkább elfoglalja a szenvedő áldozat, a nemes, cselekvő hőstét a passzív antihős”. (In: *A dráma művészete ma. Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról*, vál., szerk., előszó és bev. Ungvári Tamás, Bp., Gondolat Kiadó, 1974.) Heiner Müller, a korszak egyik legnevesebb német drámaírója szerint mind nehezebbé válik a történet egybentartása is, s ezért látható módon egyre szaporodnak a kihagyásos, asszociációs vagy montázs technikával készülő, nyitott dramaturgiájú művek, az etűdök, a rögtönzések, a helyzet- vagy stílusgyakorlatok. „Nem hiszem – mondja egyik nyilatkozatában Müller –, hogy az a történet, amelyiknek eleje és vége van (a klasszikus értelemben vett mese), még képes elérni a valóságot”.

George Steiner egész könyvet írt *A tragédia haláláról* (Bp., Európa Kiadó, 1971.), s a könyvének címében megjelölt problémát három elvi-ideológiai okra vezeti vissza. Eszerint a nyugati világ számára a XX. századig három átfogó mítosz állt rendelkezésre: a görög-római mitológia, a zsidó-keresztény hit, valamint a marxizmus. A század elejére-közepére azonban megítélése szerint mindháromról kiderült, hogy antitragikus, „nem alkalmas a jelenbeli valóság komplex káoszának rendbeszedésére”. Az első a holt múltba visz, a második metafizikus világmagyarázatot ad, míg a harmadik valami megfoghatatlan és beláthatatlan távoli jövő felé mutat. A sok hétköznapi tragédiát tapasztalva ugyanakkor a közönség is lassan érzéketlenné válik újabb és újabb tragédiák befogadására. „Mindennap lehörpintjük a magunk borzalomadagját”, s így a költői képzelet óhatatlanul alatta marad a valóságos tényeknek. Ezért is nincs a II. világháborúnak *Iliásza* vagy *Háború és békéje*; napjainkra „mintha a nyelv is megfulladna a tényektől”.

Mit tehet ebben az alapvetően megváltozott helyzetben a modern kor drámaírója? Steiner szerint három lehetőség kínálkozik a számára. Az első ezek közül, hogy kísérletet tesz a klasszikus tragédiaforma vagy valamely mitikus téma modernizálására, újfajta feldolgozására. A második, hogy megpróbálkozik az elvesztett mítoszok helyett egy saját mítosz kialakításával. Végül harmadjára a modern drámaíró megteheti azt is, hogy magát a hiányt, a hit, a mítosz elvesztésének tényét állítja műve középpontjába; a megváltó, a próféta várásának élményét igyekszik drámává formálni. Mindhárom kísérlet megvalósítására jócskán történt próbálkozás a XX. századi dráma történetében.

Hubay Miklós egyiknek a létjogosultságát sem vonja kétségbe. Maga is pontosan érzékeli a század- és ezredvég mindenfajta értéket és mértéket gátlástalanul pusztító hatását. Ezért sem győzi, minden lehetséges alkalmat megragadva hangsúlyozni Madách nagy és mindig is az eszményt jelentő művének minden korábbinál időszerűbb voltát. „A millenizmus világvége-hangulatát – írja a *Tragédia* filmes feldolgozásait elemző beszámolójában –, úgy látszik, ezen az ezredvégen sem kerülhetjük el: az emberiség további léte, jövője fölött megjelent egy kérdőjel. S ha, tudjuk, ezelőtt ezer évvel a kétség, a riadalom babonákból született, most, látnunk kell, ennek konkrét alapja is van. A tudomány és technika mai művelői minden korábbi nagyságrendet meghaladó veszedelmet hívtak elő, hasonlatosat ahhoz, amit Madách már a *Tragédia* első színében jelez, Luciferrel szólva: *Az ember ezt – tudniillik az anyag végső titkait – ha egykor ellesi, / Vegykonyhájában szintén megteszi... / De hogyha elfecsérli s rontja majd / A főztet, akkor gyűlsz késő haragra, s* amit az eszkimó színben ugyancsak Luciferrel így fogalmaz meg: *A tudomány nem győzött végzetén.* Madách a tudomány e csődjét a teremtés pillanatától fogva általános veszélyként érzékeli, s így szorongása a *Tragédia* koncepciójának szerkesztésének része. Nem véletlen, hogy az olvasó/néző éppen napjainkban vált oly fogékonyra Madách művének erre a szellemi vonulatára: indokolt érzés egy létében fenyegetett világban... *Vége a komédiának!* – kiáltja Ádám az utolsó színben, és kétségbeesésének, az ember öngyilkos

szándékának különösen tragikus aktualitást ad, hogy az emberi nem, fejlettségének mai fokán, megint képes önmagát kiirtani.” (*Élet-balet*, Filmvilág, Angyali üdvözet, 1984/9.)

Hubay Miklóst írói és gondolkodói hite mindegyre arra készítette, hogy mégis a klasszikus érték és mérték mai körülmények közötti vállalása és követhetősége mellett álljon ki. Higgyen abban, hogy mégis csak és csak azért is megírható a XX. század *Iliásza* vagy *Háború és békéje*. Kialakítható egy saját drámaírói mítosz akár a klasszikus drámaforma modernizálásával, átdolgozásával, műfordításával, akár a mítosz hiányának dramatikussá tételével. S ebbéli hitében szintén Madách művét tekinti mindenekelőtt a maga számára követendő példának. „A veszélyeztetett embernek – folytatja idézett cikkének okfejtését – világos öntudatra van szüksége, ezért kulturális tartalmáinak mozgósítása is fontosabb, mint bármikor. Érdemes és szükséges a *Tragédia* s a hozzá hasonló művek újabb és újabb interpretációival kísérletezni. A tradíciókat követő feldolgozások *mellett* olyan produkciók is szülehetnek, amelyek a művet nem annyira tizenkilencedik századi drámai kultúránk becses mintadarabjaként prezentálják, hanem újszerű kifejezési eszközökkel megpróbálják felmutatni a mondanivaló eleddig rejtett tartalmait... Madáchot interpretálni azt is jelenti, hogy mindannak birtokában, amivel az eltelt százhusz évben a magyar kultúra gazdagodott, így viszonzzuk az ő jövőbenező – felénk vetett – tekintetét.”

AZ ABSZURD ÉS ABSZURDOID DRÁMA ESZMÉNYE

A mítoszhiány dramatikussá tételének kérdése azonban már a Hubay-drámák egy másik fő – egyszerre tematikus és formai–dramaturgiai szempontú – vonulatát érinti. A drámasorozat második kötetébe ugyanis a témájukban abszurd, de hagyományos drámaformában íródott darabok kerültek (*Párkák, avagy Isten füle mindent lát; Te Imre,*

itt valami ketyeg, avagy credo quia absurdum; Harmadikos..., és meg kell dögleni; Zsenik iskolája; Kalóz; Elnémulás; A bál után), míg ennek mintegy párdarabjaként, a negyedik kötet a hagyományos témák abszurdoid formájú egyfelvonásosait tartalmazza (*Kánoni kor; Ők tudják, mi a szerelem; Antipygmalion; Finish; Lélegzetvisszafojtva; Mennyből egy angyal; Fiatal nők kékből és pirosban; Angyalbőrben; Magnificat; Mint gyümölcs a fán; C'est la guerre*).

A XX. századi dráma- és színháztörténet egyik legmeghatározóbb irányának, az abszurd téma és forma meghonosítására nálunk elvéve történt kísérlet. Hubay Miklós, most látszik igazán, abban a tekintetben is élen jár, hogy mindegyre keresi a maga egyéni választát a modern kor drámatémát és drámaformát érintő egyik legalapvetőbb kihívására. „A dráma, amely mindig a jelen idejű, interperszonális történés költői formája volt – írja *A modern dráma elméletében* Peter Szondi –, a tizenkilencedik század végén válságba került, s ezért a krízisért az a tematikus változás volt a felelős, mely e hármas fogalom mindegyik tagját saját megfelelő ellentétével helyettesítette” (Bp., Osiris Kiadó, Osiris tankönyvek, ford. Almási Miklós, előszó P. Müller Péter, 2002).

A XIX. és a XX. század fordulójának időszakában a klasszikus dráma tartópillérei egyenként és együttesen is megrendültek. Ibsennél a múlt telepszik rá a jelenre, és robbantja szét az emberi kapcsolatokat. Strindbergnél már meg is szűnnek az emberi kapcsolatok; a középpontba a szubjektív én kerül, a történetet a szubjektum belső változásai jelentik. Csehovnál a nosztalgikus emlékezések és utópikus elvágódások dominálnak; történés helyett önreflexiókkal találkozunk. A modern dráma hőse az interperszonális kapcsolataiból kiszakított, elidegenedett, elmagányosodott ember, akinek természetes közege leginkább a hallgatás vagy a monológ lehetne. Megbomlik tehát jellem és cselekmény, egyén és kollízió, ember és tett egysége. A tett leválik az emberről. A személyiség nem tud kiteljesedni, cselekedeteiben maradéktalanul megnyilvánulni. A felszíni cselekvések nem az egyéniséget, legfeljebb az általa betöltött szociológiai státust,

társadalmi elvárást jellemezhetik. Az ember elidegenedik önmagától is. Az önazonosság, az identitás, a ki vagy mi vagyok én kérdése válik alapdilemmává. Az egyén nagy formátuma mint adottság válik kérdésessé. Végül az ember nem is vállalja önmagát, tetteit és azok következményeit. Úgy érzi, idegen erők kiszolgáltatottja. Egyetlen feladata a túrás, saját kényszerű sorsának az elszenvedése.

„A legszemélyesebb problémám pedig, és egyre kínzóbb – jelenti ki mindezzel kapcsolatosan és ez esetben is ellentmondva az irodalmi közfelfogásnak Hubay Miklós is *Az emberi tett hitelessége a modern színpadon* címmel tartott milánói előadásában –: vajon drámaírás közben el tudom-e vezetni a hőseimet ahhoz a pillanathoz, amelyben cselekedni tudnak, s ha eljutnak ide, és tesznek valamit, vajon hitelesnek tűnik-e a cselekedetük?” Ebben a tekintetben igaza lehet Pomogáts Bélának, amikor a szerző egyik legfőbb jellemzőjeként azt emeli ki, hogy „valódi *poeta doctus* módjára ismeri és használja a modern dráma technikai változatait és fogásait: Ibsen, Csehov, Shaw, a szimbolisták, Pirandello, Brecht vagy Németh László dramaturgiáját. Mégsem utánoz, inkább átlényegít. Saját dramaturgiája van, az anti-drámák korában a cselekvés színpadát képviseli. Akárcsak a klasszikusok tették, ő is a drámai tett lehetőségein építkezik.”

Úgy tűnik, Hubay Miklós esetében végképp különös fontossággal bír drámaíró és színház, dráma és színpad, író és recepció viszonyának kérdése. 1996-ban a Debreceni Irodalmi Napok keretében a mai magyar dráma helyzetéről tanácskozást rendeztek. A tudományos összejevetel résztvevői, noha elismerték a kortárs dráma sokszínűségét, leginkább a jelen korral és a jelen színházával való kapcsolatát tartották problematikusnak. A nyitó korreferátum és a zárzó tartója, Fodor Géza helyzetértékelésében még a XX. század eleji, önmagában is problematikus állapotokhoz képest is sötétebbnek látta és láttatta a kortárs dráma és színház viszonyát. „Úgy gondolom – mondja –, nem lehet nem szembesülni azzal a problémával, hogy a színház és az irodalom között feszült a viszony, és én nem tudom elképzelni, hogy ugyanolyan naiv pátosszal adhassa át magát

az ember a színház tökéletes szuverenitásának és az irodalmat merő nyersanyagként és kiszolgálóként tekintő szemléletnek, mint ezt a század elején az avantgardisták megtehették... Mit látok hát a mai magyar színház és dráma viszonyában égető problémának? Először is úgy látom, hogy a hetvenes évektől a fiatal irodalom és a fiatal színház nem talált igazán kapcsolatot egymással. Kevésbé talált, mint a színház és az irodalom korábban” (*A dráma ma*, Alföld, 1997/2). A tanácskozás másik főreferátumának előadója, Tarján Tamás az egész műnem elszigetelődését állapította meg. Így érvelt: „A dráma két-három évtizede az irodalmi élet periferiáján éldegél. Régi dicsőség oda. Csip-csup dolgokkal és történelmi, illetve esztétikai mozgásfolyamatokkal egyként magyarázható e félreszorultság. Szegény dráma! Már az sem használ neki, hogy drámának hívják. Korunk ugyan habzsolni vágyó érdeklődéssel lesi a »tragédiákról« és »drámákról« szóló híreket (vagyis ami a nagy horderejű eseményekből újságoldalakra préselhető, a televízió képernyőjén megjeleníthető), ám mitől sem idegenkedik jobban, mint a tragédiától és a drámától” (*Fel is út; le is út. A /magyar/ dráma közelmúltjáról és jelenéről*, Alföld, 1997/2). Alig telt el néhány esztendő, s az egy egész színházi évad termését mérlegre tevő színikritikusnak, Koltai Tamásnak még ennél is sanyarúbb állapotokról kellett beszámolnia: „Nem túlzok, ha azt állítom, hogy a befejezéséhez közeledő évad az új magyar dráma szempontjából (is) elhanyagolható. Azoknak a daraboknak a jelentős részét, amelyeket láttam – a fővárosban és vidéken –, jobb lett volna nem látnom. Jobb lett volna be sem mutatni őket. Nem igaz, hogy a szerző fejlődéséhez szükség van a bukott bemutatóból levonható tanulságra... Több színpadkép-telen új magyar darab előadását követően szegyenkezve jöttem ki a színházból, holott nem írtam, csak láttam őket. Egyre meg elmentem, de nem láttam. Nem volt megtartva. Ott állt az író-rendező a becsődölt épület ajtajában a periferián, és bánatosan közölte, hogy nem lesz előadás, mert nem adtak el jegyet. Egyetlen egyet se” (*Kortárs dráma*, Élet és Irodalom, 2003. május 23.).

Adott tehát egy tudatosan építkező és mindinkább gazdagodó drámaírói életmű, s adott egy ezzel a gazdag és megformált drámaírói életművel kezdeni mit sem tudó hazai színházi állapot. Önmagában abszurd vagy abszurdoid helyzet! Jellemzésére álljon itt a Hubay-drámák e vonulatának egyetlen, talán legmarkánsabb, mind téma-választásában, mind dramaturgiai megoldásában talán legvéglete-sebb és legtanulságosabb példája: a *Zsenik iskolája*. „A színdarab tárgya az – mondja a szerző a drámához fűzött széljegyzetében –, ami az író célja is: kivájni magunkat a kazamatából, ahová drámaíró-ként élve eltemettek. Egy magyar drámaíró életének és életművének sűrített képlete ez az egyfelvonásos. Cselekménye szerint is, és az író túlélési kísérlete szerint is. És a levezetésnek mindkét vonalon ugyan-az az eredménye: a bunkó. Az ötletgazdag »zsenit« agyonvágja az eltunyult elméjű idióta, és ez szabadul ki a börtönből helyette. *Hoc erat demonstrandum*. A *Zsenik iskolája* is olyan darab volt, amely formai merészségével túlmutatott a magyar színházban eladdig szok-ványos polgári és szocreál színdarabokon.”

Hubay Miklósnak ezeket a drámakísérleteit többen és többször illették azzal a váddal, hogy azok nem mások, mint a nyugaton akkor divatos darabok utánérzései. A *Zsenik iskoláját* például egyenesen az *Emigránsok* másolatának nevezték. A valóság az, hogy Hubay darabja alighogy megjelent 1977-ben az Új Írásban, azonnal lengyelre fordították, s meg is jelent a modern színház akkori legendás lapjában, a *Dialogban*. A *Zsenik iskolája* tehát valójában nem az *Emigránsok* utánérzésének, hanem éppenséggel az előképének tekinthető, ami meglehetősen nagy különbség! (S ami még ennél is nagyobb és szá-munkra további tanulsággal szolgáló különbség, hogy míg a lengyel szerző és műve hamarosan világhírnévre tett szert, addig a magyar szerző és műve többnyire és továbbra is kamaraszínházi vagy lelkes amatőrszínházi pódiumokra szorult. A darab valódi ősbemutató-jára csak évtizedekkel később, a Karinthy Színpadon kerülhetett sor, noha olyan neves színész várt négy évtizeden át hiába az eljátszására, mint Sinkovits Imre!)

S még egy tanulságos adalék, ha már nem is közvetlenül a *Zsenik iskolájához* kötődik. Hubay Miklós szintén az egyfelvonásosaihoz illesztett megjegyzései között említi, hogy a *Párkák, avagy Isten füle mindent lát* kéziratát elkészülte után közvetlenül eljuttatta Párizsba, a neves íróhoz és színikritikushoz, Claude Royhoz. „A Moszkvától elnyomott népek írói – érkezett hamarosan a nagyon is határozott és meglepő reagálás – ne beszéljenek mellé, ne szituálják a drámáikat távoli földrészekre, hanem nyílt sisakkal támadják szembe a maguk elnyomó, bolsevista rendszerét!” Tiszta beszéd! Nehéz lehetett vele alkotóként mit kezdeni. Azt bizonyítja ugyanis, hogy miközben Hubay Miklós drámaíróként pontosan és adott esetben korát megelőzően ráértett a legkorszerűbb szemlélet- és alakításbeli újítások szükségességére és szükségességére, addig ezeket az újításait – rajta és az irodalmon kívülálló indokokból – itthon túlságosan is direktnek és nyugatiasnak, míg nyugaton túlságosan is bátortalannak és kevésbé egyértelműnek tekintették. A drámák megszületése szempontjából termékeny, egyszerre „külső” és „belső”, köztes nézőpont tehát a drámák bemutatása és fogadtatása szempontjából hosszú ideig inkább teherként jelentett.

A MODERN TÖRTÉNELMI-TÁRSADALMI DRÁMA ESZMÉNYE

Végezetül a Hubay-drámák harmadik meghatározó vonulatát a drámasorozat harmadik, *Gím a fekete csalitban* és az ötödik, *Apokrif találkozások* című kötet darabjai jelentik. Az előbbibe a következő drámák kerültek: *Egy szerelem három éjszakája*; *Késdobálók*; *Tüzet viszek*; *Római karnevál* és a sajnálatosan töredékesen maradt *Napsugár a Hold utcában*. Az utóbbi kötet négy drámát tartalmaz: *Színház a Cethal hátán*; *Császár és analízis*; *Freud – Az álomfejtő álma*; *Egy faun éjszakája, avagy hová lett a Rózsa Lelke*. Mindkét kötet darabjai a XX. század magyar és európai történelmének egy-egy konkrét és mégis általános

érvénnyel bíró eseményéhez és személyiségéhez kapcsolódnak. Egy-egy újabb kísérletét jelentik a modern (magyar) tragédia megteremtésének.

Robert Brustein egy, a drámaválság problematikáját feltáró másik neves elemző a modern dráma(író) kulcsfogalmaként a lázadást jelöli meg; a modern dráma időszakát a „lázas színháza” korszakának nevezi (*A lázadás színháza. A modern dráma útja Ibsentől Genet-ig I-II*, Bp., Európa Kiadó, Modern Könyvtár, ford. és utószó Földényi F. László, 1982). Brustein a dráma- és színháztörténet két alaptípusát különbözteti meg: a klasszikus (közösségi) és a modern (a lázadásra épülő) drámáét és színházét. A modern drámaíró számára három lehetséges világhoz való hozzáállást, egyszersmind a modern drámaforma megteremtésének három lehetséges módozatát tartja elképzelhetőnek. Az első az úgynevezett messianisztikus lázadás színháza. Ez a modern dráma első korszaka/iránya, amikor a drámaíró Isten ellen lázad; megpróbál a modern kor Prométheusza, Mózes, Krisztusa lenni, s közönsége nevében megszólalni. (Előzményét Goethe *Faustja*, Victor Hugo *Hernanija* vagy Schiller *Haramiákja* jelenti, első példái pedig Ibsen korai darabjai vagy Wagner drámaciklusa és összművészet koncepciója.) A második drámaforma a társadalmi lázadás színháza. Ez a modern dráma második korszaka/iránya, amikor a drámaíró a társadalom berendezkedése, intézményei, szokásai, erkölcei ellen lázad. A dráma ember és társadalom, egyén és közösség konfliktusát, a társadalomban élő ember küzdelmét ábrázolja. (Előzménye a francia és német felvilágosodás drámái, első példái Ibsen második korszakának és G. B. Shaw-nak a drámái, valamint Brecht epikus színház koncepciója.) A harmadik modern drámaforma az úgynevezett egzisztenciális lázadás színháza. Ez a modern dráma harmadik korszaka/iránya, amikor a drámaíró létének feltételei, az egész emberi létezés elviselhetetlensége miatt lázad. (Előzményét Büchner, Jarry, Kleist, Wedekind XIX. században botrányosnak ítélt darabjai jelentik, első képviselői pedig az egzisztencialista–abszurd irodalom megteremtői: Beckett, Camus, Ionesco, Mrożek, Sartre.)

Hubay Miklós ennek a drámatípusnak a kimunkálása során is valami sajátosan köztes út megtalálásán fáradozott; bármifajta végletesség vagy kizárólagosság elkerülésére törekedett. A hagyománytörténet folytatása és megszakítása vagy megújítása, ha tetszik, ha hagyomány és abszurditás egysége egyaránt jellemezte. Témában és formában úgy tudott egyszerre klasszikus és modern lenni, hogy mindeközben alapvetően módosított a közvetlen elődök és kortársak látás- és alakításmódján. Nem úgy kerekedett felül a hagyományos drámaforma eszköztára kiüresedésének veszélyén, hogy a létezés abszurditásának végletes érzését sterilen modellizált szituációkkal, társadalmi vagy morális üzenetek közvetítésével fejezte ki. Nem elvont konstrukciókba helyezte történeteit és alakjait, hanem nagyon is konkrét témák, helyzetek és sorsok megidézésével volt képes érzékelteni a XX. századi (poszt)modern létezés és létérzés képtelenségét és elviselhetetlenségét. A pályatárs Szakonyi Károly találó jellemzése szerint a harmadik kötet „magában foglalja a Hubay-drámák természetét, tartalmát, szándékát. Darabjaiban valóban egy ország rejtőzik, tragédiáival, kudarcaival, fájdalmaival, de azért ott a jelző is, a *szép*, mert a drámaköltő mindig felcsillantja a *csalítban rejtőző* reményt. Az erkölcs győzelmét, amit szenvedélyesen hisz és remél. Műveiből átáramlik az olvasóba ez a szenvedély, a hit és a szeretet lángholása, drámáinak igazi magva, indítéka. Ebben a kötetben ez különösképp érezhető, nyomon követhető. Azok a küzdelmek, melyeket emberei – így mondom: emberei, és nem alakjai, mert valamennyien eleven társaink a huszadik században, tehát mindazok, akikről történeteik szólnak, a halállal, a pusztulással néznek farkasszemet, s ha a végzetten nem is mindig, de az amoralitással szemben győzedelmeskednek. Mert Hubay hirdeti, hogy létezik az igazságnak akkora ereje, ami felülkerekedik a vesztésen” (*A fekete csalítban*, Új Könyv/Piac, 2005. szeptember).

Nem véletlen, hogy a korban leginkább ezekkel a darabokkal gyűlik meg a baja az éppen aktuális hivatalos és színházi hatalomnak. Az 1957 nyarán írott *Késdobálókat* például előbb Major Tamás, majd

Ádám Ottó és Szendrő Ferenc, valamint főiskolai hallgatók kezdték próbálni, de a bemutató előtt rendre megérkezett a letiltás. A darabot végül, hatévnyi hányattatás és a próbák többszöri leállítását követően csak 1963-ban mutathatta be a Szegedi Nemzeti Színház. A Radnóti Miklós és ifjú felesége, Gyarmati Fanni tragédiába forduló szép kapcsolatát megidéző *Egy szerelem három éjszakája*, mint szó volt róla, még viszonylag szerencsésebb fogadtatástörténettel büszkélkedhet. Szinetár Miklós rendezésében és elsősorban az ő harcos kiállításának köszönhetően, Ránki György zenéjével és Vas István verseivel a Petőfi Színház 1961. január 8-án nagy sikerrel mutatta be a magyar színháztörténetnek ezt az első musicaljét. S később is, évtizedeken át, ha egy színtársulat az operetten kívül zenés darabot kívánt műsorára tűzni, legelőször és természetesen módon Hubay Miklós szövegkönyvének új feldolgozásába kezdett. Annál érthetlenebb, hogy a sikeres darab folytatásaként megírt és sajnálatosan töredékesen maradt, *Napsugár a Hold utcában* című „lyrical comedyre”, mely az egykori szerzőtárs, Vas István első feleségének, Nagy Etel mozdulatművésznőnek az életét dolgozza fel, már nem akadt se határon innen, se határon túl támogató színházi érdeklődés. A *Római karnevál* 1967-es bemutatójának megismétlését másfél évtizeddel később, kevéssel a halála előtt, maga Ruttkai Éva szorgalmazta. Miután tervének megvalósítására saját színházában, kétévi hadakozás és társulati állásfoglalás ellenére sem adódott lehetősége, egy alkalmi társulattal vitte azt színre Ruszt József rendezésében, Benkő Gyula, Ruttkai Ottó és Szilágyi Tibor társaságában a váci művelődési központban, majd Pest megye kultúrházaiban és néhány alkalommal a befogadó színházban, a Játékszínben, 1983-ban. A népi származású és önmagát elemésztő színésztehetség, Soós Imre alakját megidéző darabot, a *Tűzet viszeket* a szerző többször is átírta, de amikor valóban komoly színházi érdeklődés és formátumos színészi figyelem segítette törekvését – például a Thália Stúdióban 1972-ben Kozák András vagy a Játékszínben 1985-ben Bubik István főszereplésével –, akkor jelentős visszhangot keltett.

Többek között ezek a tényszerű adatok magyarázzák, hogy a már idézett tisztelgő beszédét Ács Margit sem zárhatja másként, mint a költői és emberi tisztánlátás és helytállás előtti főhajtással. A következő összegező és a kortársi elismerést megfogalmazó mondatokkal fejezte be írószövegségi laudációját: „Ugyanakkor elbámulok – mondja az Arany János-díj átadásakor, 2004-ben –, ha számba veszem, hogy mégis ő írta meg drámaiban a korszak nagy emberi kihívásait. Soós Imre sorsában a jóhiszemű népi származású tehetséges ember felmorzsolódását a hazugság világában, még a lehallgatók és besúgók totális rendszerét is a *Párkákban*, a magyar múlt atlantiszi süllyedését a *Színház a Cethal hátánban*, a trianoni magyar tragédia és a második világháború minden bűne és borzalma az ő két drámájában kapcsolódik össze a Ferenc József-i békeidőkkel, a Monarchia korával (*Utolsó császárkeringő, Hová lett a Rózsa Lelke*). S még tavaly is bevégzett egy olyan drámát, amely korunk egyik legégetőbb gondját tárja fel, a nyelvek pusztulását, egész nemzetek kulturális halálát (*Elnémulás*).”

*

Összességében megállapítható, hogy Hubay Miklós esetében valóban különös fontossággal bír a recepció alakulástörténete, drámaíró és színház, dráma és színpad viszonyának a kérdése. Egy mára nemcsak kordokumentumként, hanem drámai erejével és korszerűségével is emblematikusnak nevezhető drámaírói életmű sorsa tehát a tét, amit talán végre napi aktuál- vagy szakmapolitikai szempontok nem kérdőjelezhetnek meg, és nem lehetetleníthetnek el. A drámasorozat tartalmát, tehát a drámaírói életmű egészét együttesen látva és olvasva, talán végre szakma és publikum egyaránt szembesülhet azzal a kijózanító ténynyel, hogy minden ellenkező híreszteléssel szemben a modern magyar irodalom története igenis kínál tudatosan felépített, elméletileg megalapozott és szerencsés pillanataiban gyakorlati sikerekkel is megerősített drámaírói életművet. E kijózanító szembesülés pedig talán megteremti annak lehetőségét is, hogy Hubay Miklós drámaírói életműve végre az őt régóta megillető elismerésben és megbecsülésben részesüljön.

A bevezetőben megidézett C. E. T.-est végén a nekiszegezett szokványos kérdésre, hogy hogyan is szolgál az egészsége, a meghívott tréfásan válaszolt: „Köszönöm szépen! Még kitart. Hogy aztán meddig? Addig jár a korszó a kútra, amíg el nem török.” Sajnos az a bizonyos „korszó” már nem sokáig járhatott a „kútra”. Alig telt el két esztendő, s nem sokkal az író kilencvenharmadik életévének betöltését követően, a szövetségi tagok már csak a tragikus vég bekövetkezéséről értesülhettek. „A Magyar Írószövetség fájdalommal adja hírül – szól a hivatalosan kiadott közlemény –, hogy tegnap, 2011. május 7-én elhunyt Hubay Miklós Kossuth-díjas drámaíró, műfordító és esszéista.” Jellemző és beszédes tény, hogy erről a kivételesen gazdag életútról és életműről mind a mai napig még átfogó bibliográfia sem készült.

TARJÁN TAMÁS

(1949) irodalomtörténész, egyetemi docens, színikritikus, dramaturg

APA, ATYA, FIÚ

Egy motívum Hubay Miklós életművében

(*Szubjektív bevezető*) A Forrás című folyóirat 2008. januári számában Hubay Miklós írása, a *Naplójegyzetek* első bekezdésével (*Déli harangszó* – 2006. április 26.) három, egyazon délelőttön sorra került temetésről ad számot. Egy órával ezelőtt még feleségének, Irkének ravatala mellett állt. A temető kapuján kilépve befelé tartó ismerős írókat, irodalmárokat lát, akik Püski Sándorné Ilus néni koporsójához sietnek, leróni kegyeletüket. „És valahol egy másik pesti temetőben ugyanezekben a percekben hangzik el a »*Requiescat in pace*« Bundy János barátom nyolcvan esztendő során elnyűtt teste fölött, amelyet tizen-nyolc éves deli szépségében ismerhettem, amikor a gödöllői premontrei gimnáziumban érettségizettek egy kiseded rajával (Tóth Miklós, Forgách-Waldbott Ferenc, Hovhannesian Yervant stb.) bevonult a budai kollégiumba, ahol elsőéves létére valamiféle kiválasztott lett, mint egy hatalmával nem élő hegemon...”

Hovhannesian Yervant az apám volt. A nagyváradi születésű Hubay, aki élénken emlékezett a váradi premontrei gimnáziumra és a fehér reverendás atyákra, a jogi és a bölcsészeti kar körötti ifjonti nyüzsgésekben barátjává fogadta az apai ágon örmény származású Hovhannesian testvéreket, a nála két évvel fiatalabb Yervantot és öccsét, Zavent (aki előbb Bottyán János, majd Bor Ambrus szerzői néven lett ismert író, műfordító, Hubaynak megbecsült céhtársa. Az ő lakásának ajtaján egy időben négy névtábla igazította el az érkezőt. Születési

neve és két írói neve fölött magyarosított polgári neve volt olvasható: Lukács János. Apám pedig Tarjánra változtatta családi nevünket. Miért mindketten másra? – a kérdés messzire vezetne, de adalékul szolgálhatna Yervant Károly és Zaven János fivéri kapcsolatához, valamint apjuk, nagyapám, dr. Hovhannesian Eghia síron túl is örök-hagyó tekintélyének, akaratának érvényesüléséhez. A fiúk maguk is megszerezték nevük elé a dr. két betűjét, de – indulásuk rövid időszaka-t leszámítva – egyikük sem jogi pályán működött).

Egy bekezdésen belül említődik tehát Hubay Miklós épp elhunyt feleségének és akkor már harminc éve nem élő apámnak a neve. Szaporább lesz hirtelen a szívverés. Hosszú telefonbeszélgetésben kérdeztem Hubayt érzések és emlékek torlódásáról. A feltáruló kép, amelyet válaszul megrajzolt, olyan tudások birtokosává tett, amelyeket felmenőim sosem nyitottak meg – de nem családi, hanem kor-fotográfia bontakozott, 1941-ből, 1942-ből.

Két esztendővel később, 2010 márciusában az Eötvös Kollégium-ban került sor a *Két kuruc beszélget* című, Csillaghy András és Hubay Miklós száznolcvan oldalnyi dialógusát tartalmazó könyv bemutatására. A Napkút Kiadó *Beszélgetők könyvei* sorozatának harmadik kötete iránt számos kollégista mellett sok író- és művésztárs, barát, tisztelő is őszinte érdeklődést mutatott. Az esemény előtt nekem, a nem minden izgalom nélkül készülődő moderátornak a saját betűit már alig látó Hubay Miklós az előzéklaphoz közel hajolva így dedikálta a kiadványt: „Tarján Tamásnak, megindultan emlékezve a 30-as, 40-es évekre, amikor mindent akartunk – egy boldogabb Magyarországot, s a háború után egy má[sikat?]. Szeretettel: H. Miklós”. A kék rosttollal rótt hatalmas – nem mindenütt világosan kivehető – betűk kissé átfutnak a lapszélén a belső borítólapra. Az író nevének leírása után azonnal ráébredt: összevett engem apámmal és/vagy a nagybátyámmal. Színházi nyelven szólva: szeme villanásának *spét-jével* jelezte, hogy bár időnként kimondva-kimondatlanul az apa–fiú viszony egy lehetséges modelljének tekintettük mindkét oldalról írá-sokkal is dokumentált négy évtizedes ismeretségünket (jómagam

több ízben írtam bírálatot, tanulmányt Hubay drámáiról, könyveiről, bemutatóiról, ő alkalmanként nyugtázta dráma-érdekvédelmi igyekezetemet), mégis előbb bukkant fel tudatában a saját ifjúsága, s vele az apám (akire szinte semmiben nem hasonlítottam soha), mint a jelen, s benne én magam. Így volt rendjén.

A *Két kuruc beszélget* tartalmaz, meghittén sikerült könyvbemutatóján is történt egy villanásnyi síkváltás az 1940-es évek közepe és a 2010-es jelen között. A hallgatóság épp csak észlelte a nagy ívű előadás hirtelen időparadoxonát: Hubay mosolyogva és emlékezetét korholva azonnal javította magát. A diák- és íróközönség értette: nem egy hanyatló elme iránt kell tapintatos megbocsátást tanúsítania, hanem a kilencvenkét éves korban már nem mindig katonásan szolgáló memória képzettársításos-értelmező, *teremtő* ugrásával van dolga. A múlt és a jelen egymásba íródott. Hubay a szemünk láttára, fülünk hallatára idősíkváltó drámát rögtönzött a pillanatnyi időütközésből.

(*Könyörületet!*) Az apaszerep, a családi apafunkció Hubayt kora eszmélésétől foglalkoztatta. Egyéves volt, amikor elvesztette édesapját. Anyja második férje, Domokos László szeretettel, megértéssel közelített nevelt fiához. Erről az élménykörről emlékezik meg *Bíró fia: író* című 2006-os írása. Az életrajzi események nyilván átszüremkedhetnek a szépírói megnyilatkozásokba. Hubay óriási terjedelmű, részben máig rendezetlen és kiadatlan naplói, jegyzetei vissza-visszatérnek az apa-problematikára. Köztudottan vonzódott az „apa/anya típusúnak” nevezhető művész- és tudósegéniségekhez, amilyen az ő számára – többek között – Illyés Gyula, Charles de Tolnay, Ferenczi Béni volt.

Ha nem is sűrűn, ki-kitért a maga alapította családra, saját apai énjének megnyilvánulásaira. A választékos (és túlzó) panaszkultúra kivételes képességeivel rendelkező Hubay Miklós – aki például vélt vagy valós drámáirói kudarcait a túlméretezéssel magyarázta, s párhuzamként a lakását hozta fel, amelyet ugyancsak a szükségesnél és ellenőrizhetőnél tágasabbra álmodott (kései tervei között még az is szerepelt, hogy kilencvenkilenc fős nézőterű magán-kamaraszínházat

működtet otthonának falai között, valóban egy kis színpad-dobogóba futó dolgozószobájában) – nemegyszer panaszkolt az apai feladatok ellátására való alkalmatlanságát. Személyében az író mindig előnyt élvezett a családfővel, férjjel, apával szemben, ismerte el.

Összefügghet ezzel, hogy egyik naplókötete, az 1997-es *Végtelen napjaim (Új folyam)* élére a következő margináliát helyezte (címe: *Könyörület!*): „Natalia Ginzburg családi krónikája apja ordításával kezdődik. Valamelyik gyerek feldöntötte az asztalnál a vizespoharat. Aztán a további oldalakon sem fogy ki az elfeledhetetlen atyai ordítások emlékeiből. / Én is emlékszem... Nálunk is így volt. / Soha védtelenebb nem voltam, mint amikor a vasárnap i asztalnál feldúlt családfőként ordítanom volt muszáj. És soha könyörületre méltóbb. De senki sem könyörült rajtam. Hagyták, hogy magamon kívül legyek. / A családban most már örökké élni fog egy üvöltő szörnyeteg képe. Mint Ginzburgéknál”.

(*Apuka*) Számos kínálkozó széljegyzet közül ragadjunk ki még egyet. Móricz Zsigmond drámaírói életműve szívügye volt Hubaynak. Többször megírta, elmondta, mennyire keseríti, hogy ezt a hatezer oldal terjedelmű drámaköltői munkásságot majdnem egészében negligálja az irodalomtörténet, s két-három sűrűbben játszott színműn kívül a színház sem sokra megy vele (jelentékeny sikert pedig csak nagyon ritkán arat). Pedig Móricz főleg 1926 és 1929 között (a második feleségével, Simonyi Mária színésznővel való kapcsolat, majd házasság „mézeséveiben”) *Naplójának* tanúsága szerint is a drámaírásra tette fel életét, s jóval korábban és jóval később szintén folyamatosan, nagy ambíciókkal dolgozott a színháznak.

Hubay Miklós nem szegődött a modern irodalomelmélet(ek), „a szerző halott” megállapítás hívévé, mindig kereste az embert is az alkotások mögött – hogy a kifürkészett magánéleti tényeket, titkokat beépítse a szövegértelmezésekbe. Madách Imre és Ady Endre iránti rajongó érdeklődésével ugyan nem versenghetett igazán más író, de nem jelenhetett meg új könyv, új ismeret Móriczról sem Hubay tudta

és kommentárja nélkül. Ezért is nyomatékos, amit egy másik napló-füzére, a *Talán a lényeg* (1999) lapjain ír: „Véletlen volt-e az éjszaka hazaballagó Móricz Zsigmond találkozása Csibével a Ferenc József hídon? Ez a talán legsorsfordítóbb pillanata mindkettőjük életének? A halál felé lejtő utolsó éveknek ott elkezdődő életre-halálra kalandja és kegyelme – s többek között – írói felszabadulása? / A Vámház téri sokablakos sarokház – ahol még nemrég Máriával lakott – szigorú asszonyszemekkel nézi ezt a jelenetet. Aztán az egész kandi főváros, az ország, az utókor – bizony így nézi. Micsoda kurázi kellett hozzá, hogy ott, abban a menthetetlenül cukrosbácsi helyzetben Móricz ne meneküljön el kalimpáló szívvel sorsa e nagy kínálata elől (hogy aztán otthon ábrándozzék róla, hogy mi lett volna, ha...), hanem volt mersze a halálra (mindenre!) elszánt kölyöklány mellett, vállalva, hogy felismerik (lehet, hogy a lány is csak tette, hogy nem ismeri), és vállalt mindent, másnapi találkozást, szerelmet, gyereket, kiállást vele a család elé, a világ elé, vállalta a kinevetést, a kora-halált... / Hogy egy ilyen üdvösségre, ilyen kárhozatra vivő találkozót már régóta – sorsa boldog esélyeként – rezervált magának Móricz, az kiteszik itt-ott az írásaiból. Számomra legfátumosabban az *Odysseus bolyongásaiból* – e nők között a hármast uton toporgó férfi vallomásait, reményeit, kötelességeit lírában megszólaltató darabjában... (Miközben ezt írta, lett Janka öngyilkos.) E színdarabban lesz legmélyebb Móricz ön-sorsanalízise. Janka várja (Ithakában a halott Janka?) Penelopeként. Simonyi Mária mint Kirke tusázik vele, kifárasztja, megőrjíti, ő meg elhagyni akarja és szabadulni tőle. Csak Nausikaa figurájába nem lehetett behelyettesíteni élő nőt. E serdülő kislány alakját, aki apja-anyja előtt kész vállalni a tengerparton felszedett Ulysses bácsit, álmaiból szötte Móricz Zsigmond. A valóság ezúttal megint utólag igazolta a drámajelenetet. Tizenegynéhány év múlva. A Duna-hídon feltűnik Csibe-Nausikaa, aki aztán bevezeti Zsiga bácsit a pesti proletárgyerek különben oly megközelíthetetlen világába, melynek valóságáról és mitikus díszítményeiről eladdig talán csak József Attila verseiből lehetett Móricz hiteles értesülése...”

Noha a citátum más kontextusban használja az apa szót, tudvalevő, hogy Csibe (Litkei Erzsébet – aki, kiderült, már ott a hídon felismerte az országosan híres író) konzekvensen apukának, apukámnak szólította Móriczot. „Ulysses bácsi” – a nagyjából valószínűsíthető, ámbátor másként is interpretált tények szerint – az 1936. szeptember 25-i (első? vagy nem is első?) találkozás éjszakáján egy olcsó szállodában, úgymond lelkiismereti kötelességből is, magáévá tette a nála harmincnyolc évvel fiatalabb (húszéves) „Nausikaát”, majd segíyezni, nevelni kezdte, magához emelte, örökbe fogadta, kisfiát a nevére vette, egy fedél alatt élt velük, s végül Csibét (akit közben férjhez adott) örökösei egyikeként jelölte meg. Az apafunkció más funkciókkal történő különös keveredése mitikus színezetű, s ezt Hubay képes beszéde (a móriczi képes beszéd, a drámai szimbolika origójától indulva) ki is aknázza. Mintha valóban a mitológia lenne a hitelesítő közeg, amelyben Móricz választása a bátorság formátumára és az apaszerep – ez esetben igencsak különleges, Hubay csodálatát kiváltó – ellentmondásos sokfunkciósságára is rávilágít. (Vajon milyen újabb megjegyzéseket tenne Hubay, a naplóró, ha ismerhetné Móricz mostanában folyamatosan nyilvánossá, kiadottá váló *Naplóinak* Csibe-részleteit, a férfinyő, „apa-gyerek” kötődés azon nyersebb tényeit, amelyeket Szilágyi Zsófia 2013-as, *Móricz Zsigmond* című monográfiája kendőzés nélkül dokumentál és elemez?)

A szemelvény ismét ékes példája annak, hogy Hubay *bármely* életsituációt, valós vagy fikciós eseményt, tapasztalatot vagy hipotézist drámakezdeménnyé transzponált, önmagában drámalehetőségként raktározott el. A fentiekben is jelenetről beszél, és – itt egy kapóra kívánczó dráma, az *Odysseus* sorvezetőjét követve – drámai alakokat körvonalaz, idősíkot bont, „instrukciós” párhuzamot keres (a legjobb helyen, hiszen akad Csibe-novella, amelyben Móricz az Erzsikétől kapott epikus anyagot a József Attilára vonatkoztatott ismeretekkel keverve hozta létre a külvárosias-vidéki proletár miliőt).

(Az eltűnt fiú eltűntetése) Az apa/atyá(-fiú) motívum, szerep (szerep-pár) több Hubay-drámában fontos mozgató (*Papa element a harmincéves háborúba; Tűzszedők; Pápvárók* stb.). Olykor csupán a háttérben, sőt az anya-fiú viszonylat függelékeként, árnyékeként (*Nero játszik; A Szphinx; Freud – az álomfejtő álma* stb.). A nagy kiterjedésű drámai életművet problémacsomókra formalizálva, egyszerűsítve viszonylag kevés, de annál intenzívebben körüljárt alapkérdésre bukkanunk. Ilyen alapkérdést tárgyal az európai kultúra hanyatlásának, megszűnésének aggodalmában írt „finis”-, „világévgzene”-drámák csoportja (*Párkák; Te Imre, itt valami ketyeg; Finish; Egyik Európa; Hová lett a Rózsa Lelke; Elnémulás* stb.), ilyen kérdés – egyben sajátosság – a dráma, drámaírás, színház, színjátszás, teatralitás roppant gyakori tárgyiasítása, s ilyen alapkérdés az apa-problematika.

A Hubay-darabok az örökös tökéletesítési szándék, a mindig új elemeket adaptáló újrakomponálás folytán általában több változatban maradtak fenn (címük írásmódja sem feltétlenül egységes). Az író iránti tisztelet ellenére sem lehetünk meggyőződve, hogy például a *Tűzet viszek* sokadik kidolgozása (az Elektra Kiadónál 2005-ös, az életmű-sorozatba illeszkedő kötetbeli közlése) elé írt „nec varietur” (már nem változik) ellenére nem módosult volna-e, ha még adatik idő és ígérek új bemutató.

E 2005-ös gyűjtemény, a *Gím a fekete csalitban* beszédes ajánlással bocsáttatott útjára: „Ifjabb Hubay Miklósnak köszönettel, áldozatos, fáradhatatlan munkájáért, amellyel e kiadás darabjainak szövegeit felkutatta, kritikailag gondozta, nyomdára előkészítette”. Nyilván elkélt az odaadó segítség a technikai bíbelődéssel már kevésbé boldoguló apa számára. De felkutatni legfeljebb a *Napsugár a Hold utcában* című töredéket kellett, amely történelmi vaksötétben, de ama „boldogabb Magyarország” lelki-tudati reményidejében (1944 tavaszán) játszódik, s mint az ugyancsak sok változtatást, változást megért *Egy szerelem három éjszakája* mellé szerkesztett csonka színmű, jelzi az előbbivel való együttállását. (Az *Egy szerelem...*, a zenés tragédia zeneszerzője Ránki György, társszerzője Vas István. Ezért ajánlotta utólag Hubay

a *Napsugár...*-drámakezdeményt Vas István emlékének – életrajzi-tematikai okokból is indokoltan.) Az őszinte köszönetmondásból viszont talán egy fricska is kipattan: ahol a családban – az ismert tényeknél maradva – Hubay Miklós volt az ordibáló vasárnapi apa, ott nyilván ifjabb Hubay Miklós az egyik pohárfeldöntő gyerek. A kis élettény önmagát tölti fel tágabb jelentéssel.

A *Gím...*-ben kapott helyet a *Késdobálók* című kétszemélyes dráma („Játszódik az ötvenes évek végén Budapesten”). Első kidolgozása 1957-es. Mielőbbi bemutatásának szándékát a próbák megkezdése után a cenzúra törte derékba, kétszer is. A válásközeli élethelyzetbe sodródott Imre és Dóra közötti feszültséget (az írónál nem ritka „családi poklot”) részben elvesztett fiuk hiánya, a közös és külön lelki-furdalás szorongása fűti. Hubay ekként tekintett vissza a premier megtorpedózására és saját reakciójára: „A betiltások nem jártak indoklással. Az arctalan cenzúrának próbáltam elébe menni öncenzúrával. A darabban szereplő házaspár fiúgyermek a dráma eredeti változatában az októberi, utcai harcokban tűnt el... Az erre vonatkozó utalást kihúztam a darabból, mert tudtam, hogy a hatalom minden 56-os célzásra allergiás. De ez sem segített”.

Az erkölcsileg nem makulátlan, kompromisszumos, ráadásul eredménytelen döntést a szerző később azzal tette jóvá, hogy kérelemmel fordult az utókorhoz: „Ha még valahol előadásra kerül ez a darab, kegyeletes kézzel állítsák vissza az emlékező sorokat a Budapest utcáin annyi más fiatallal együtt elesett gyerekek”. A változtatás, a változtatások sora, elkísérve a drámát eddigi útján, dramaturgiai szerencsés módosulást is előidézett. A fiúmotívum visszafogása az eredetihez képest azt eredményezte, hogy egyes színrevitelekben a házaspár mintha csak a maga mentségére és egymás vádolására találná ki a sosem létezett gyereket: homályosan szcenírozná eltűnését, valószínűsíthető halálát, anyai és apai felelősségük tragikus kudarcát. Ezzel – mint Hubay is reagált rá – a *Késdobálók* Edward Albee az 1960-as évek legelején keletkezett *Nem félünk a farkastól* című, hasonló megoldással élő drámájának közelébe mozdította magát.

(*A legeslegnagyobb apa*) Hubay Miklós egyik legfontosabb és legkedvesebb drámájának tekintette az 1979-ben könyv alakban kiadott, de színre soha nem került Szophoklész-tragédiáját (ebben hangzik fel a „világvégzene”). A *Búcsú a csodáktól* főhőse, az aggságában is élet-erős nagy ókori drámaíró részben az alakmás szerepét tölti be: egyes vonásait önmagáról ruházta át rá Hubay. Méltósággal és iróniával. Az apa/anya/fiú kettős-hármas motívumát ebben a tragédiában teljesítette ki, mesteri motívumhálóval. Ahol a főszereplők közvetlenül nem jelennek meg (a keretjátékban: az A, B, C, D elnevezésű figurák hosszabb prologusában és négymondatos epilógusában), ott illusztratívabb a darab, viszont belső drámai terében csak gyózzuk követni az apákat és fiúkat!

A koncepció szerint a kilencvenévesen is a zeniten levő drámaíró zseni, hadvezér és fegyvergyáros Szophoklész tegnap feljelentette a húszéves fia: nem egészen beszámítható, ápolásra és felügyeletre szorul. *„Athén bukásával egy időben zajlik le Szophoklész pöre – tudatja az előhang –: elmebeteg-e vagy sem? Akinek az élete jelkép volt, az összeomlása is az. Mindjárt hozzátehetjük: annak az írónak a pöre ez, önnön fiával szemben, aki a generációs konfliktusokat nem is oly régen egy drámájában évezredekre szóló érvénnyel az »Ödipusz-komplexus« képletébe sűrítette”.*

A fiú, Iophón, a még kezdő, apja sikereivel vetekedni a fényes hírnév, a rengeteg dráma-verseny-győzelem miatt talán a jövőben is képtelen, ezért féltékeny fiatalember és fiatal drámaíró nem pusztán gonoszságból, nemzedéki értetlenségből jelenti fel apját. Szeretné elkerülni azt is, hogy Athén leigázóinak martaléka, áldozata vagy a külvilág előtt mutogatott díszűza legyen az öreg. Konfliktusuk már kettejük nagy korkülönbségében is kódolva van. A fiú mintha apai „szemérmelenségnek” tulajdonítaná kései fogantatását. Egyidős vele, ugyan csak húszéves a saját unokaöccse, Szophoklész unokája (aki jellemzően egyénítő tulajdonnév nélkül, mint Az unoka kap szót). Iophón élesebben fogalmazza meg, ami apja számára sem kétséges, és a Hubay által a XX. század utolsó harmadában, világméreteken észlelni vélt

generációs nemzedéki diszharmónia, eltérő eszmény- és cél-kijelölés summája, halvány társadalmi-szociológiai mögöttesel: „Nem jó két generációnak együtt élnie. Ugyanegy fedél alatt. Ugyanegy világrészben”. Különösen nagyszabású válság, hatalomváltás erkölcsi, egzisztenciális próbája közepette nem, amikor a fizikai megmaradás, a lét is tét. „Menj el, apám” – óhajtja és javasolja Iophón, egyszerre remélve a magán- és közéleti dilemmák felszámolását (mivel apja „szereti összekutyulni a kis családi konfliktusokat az emberiségével”).

Megmenthetné-e Athént a már a városban tanyázó idegen túlerőtől Szophoklész tekintélye, esze, egykor bizonyított katonai talentuma? A válasz valószínűleg: nem, de a darab nem is erre megy ki. A Hubay által olyannyira kedvelt anakronisztikus eszközökkel, késő modern stílusfordulatokkal, a 3. évezred közeledtére valló eszmékkel bátran élő dráma azt vizsgálja: Szophoklész *mint drámaíró* (azaz, Hubay világában, mint hivatásánál fogva a legjobb életismerő) képes-e mindenki másnál magasabb rendűen átlátni s legalább ész és morál fölénnyel uralni a perzsa hódítás, a hazaárulás, az anarchia folytán kialakult, nyilvánvalóan távlattalan helyzetet? A felelet amolyan „nyolcvan százalékos igen”. A szövegből az csendül ki: Szophoklésznek csak fiával és unokájával összefogva lenne bizonyos (a jövőre irányuló) taktikai vagy stratégiai esélye. Azonban a fiú és az unoka, egyazon nemzedék két reprezentánsa is hadilábon áll egymással az erőviszonyok, teendők megítélésében, és a nagyapját pártoló unoka nem kellően energikus segédcsoport az időnként ingadozó, de összességében apja ellen szegült Iophón legyűrésére. Hármuk nem csupán szavakban lezajló megmérkőzése (az idős író útja valóban az ápodába vezet) a náluk sokkal nagyobb, bár intellektualitásban és morálban törpébb külső erők szeme láttára, sőt részbeni katalizálásukkal, változó célú provokálásukkal, érdeklesésüktől kísérve folyik le.

Szophoklész, „a legeslegnagyobb apa” művész-elvakultságával, önzésével maga is előidézője kelepcéjének. Az első részt Iophón monológja úgy zárja, hogy azt az apának (ekkor) nincs módja cáfolni. „...nem tudad, apám – kérdi Iophón –, hogy minden fiúgyerekekkel egy

isten költözik a házba? Ezek az én nagysági téveszmém. Volt kitől tanulnom. Tőled. [...] A te embertelenségednél nem volt csodálatosabb. Ha a fiaddal ráértél volna törődni, és kézen fogtad volna őt – engem, apukám, engem! –, hogy elvigyél az olimpiai játékokra. Hogy vártam erre négyéves koromban, nyolcéves koromban – hogy ott a nyakadba ültetsz, és én nem is a kocsiversenyt nézem, hanem azt, hogy nincs más gyerek, aki magasabban ül nálam, mert nekem van a legeslegnagyobb apám”.

A dráma mindössze kilenc figurával építi ki erő- és szereplőviszonyait (nem számítva a három „Kart”, a polgárok, betegek, katonák „karát”). A Tüché nevű nőalak egyértelműen Szophoklész pártolja, talán a fiatal nő titkolt, a potens aggot bálványozó szerelmi lázával is, de bátortalanságában és székepszisében inkább Iophónhoz, a fiatal férfíhoz (másfelől az unokához) húz. Csöndes, majdnem szótlán értője és jósa a fejleményeknek. Négy szereplő (Alkibiadész, A százados, Segédtsz, A Herold – törvényszéki szolga) a világtörténelemből és/vagy az írói fantáziából kilépve dinamizálja azt a csekély, szinte csak látszólagos, kicsiny mozgásteret, amelyre a főhős (mint pontszerű élet-végállomásba) visszaszorul. Hubay vérbeli drámáiról leleménnyel gondoskodik arról – és ez a lelemény darabjának klasszikus matériájából evidensen ered –, hogy Szophoklész totális, többoldalú, létkioltó vereségét erkölcsi és szellemi győzelemként, a halhatatlanságba érkezés első lépéseként jelenítse meg. Szophoklész ugyanis, aki hadvezérként, fegyvergyárosként Athén „atyja” is volt, nem mással, mint „az istenek atyjával”, Zeusszal találja magát szemben. Zeusz batyus házalóként, ócskaruha-kereskedőként, legalja szegényként bukkan fel. Öregen (jövőre lesz hatvan...), de atléta izomzattal. Talán „olimpuszi kém”, álruhában? Mire a befejezőkor viszontlátjuk, Szophoklész ruháját viseli. Öltözéket cserélt vele. Ezzel a drámában – s még inkább a színen – beérik Szophoklész „zeuszi” halhatatlansága, isteni „atyasága”, amely – írói zsenialitása okán – kétségbevonhatatlan, ellentétben kikezdehető, sérülékeny apai formátumával.

Az apa/atyá/fiú motívum belső motívummozgásának gyönyörű tanúsága, midőn Iophón az elcsodálkozó Szophoklész szemére lobbantja (és az apa, mint aki mulasztott valamit, máris jegyzetelni kezd): Aeneasról (végső soron majd „Róma atyjáról”), az apját, Anchisest menekítő hősről nem írt soha drámát: „Aeneasról, aki az apját veszi a nyakába, a fiú az apát, és kihozza őt az égő Trójából. Ha nekem fiam lesz – fogadja meg Iophón –, s ha élünk, én majd Aeneasról mesélek neki, és nem holmi apagyilkosokról...” Ezzel már-már lírai összecsengésként ékelődik a szövegbe a nyakba vétel gesztusa, az utalás pedig Oidipuszra, az apagyilkos, átkával fiai vesztét is okozó uralkodóra céloz, mivel Szophoklész kevéssel előbb, alkotói öntudattal egyik hőse, Oidipusz nevével azonosította magát. Hubay Miklós maga is megírta Oidipusz-drámáját, a posztumusz közreadott *Ölj meg! Ölelj meg!*-et, az apagyilkos Oidipusszal és apjával, Laiossszal a középpontban. (A mitológiai nevek görög vagy latin írásában, ékezesében Hubay nem mindig következetes, pontosabban inkább a közismertebb névalakokat használja.) A Zeusz-, Anchises-, Aeneas- Oidipusz- apaság motivikus megjátszatása az apa–fiú szerepkettőt, motívumot egyé is forrasztja, egymásban értelmezi, bár sem nemzedéki, sem családi, sem egyéni-életkori antagonizmusukat nem oldja meg és fel. Mert igaz ugyan – Alkibiadész, a háromszoros hazaáruló, köpönyegforgató politikus világosítja fel Szophoklészt –: „Egy drámaíró, mesterségénél fogva, dialektikus” – de az apa–fiú dialektika a drámaíró Hubay Miklósnak rendre disszonancia képében, széthullásában mutatta magát.

(Az *eldadogott apa*) A választott motívumot korántsem merítettük ki, a motívum hordozóinak néhányáról említést sem tettünk (például – Alkibiadésznél időzve – a fattyúság tényéről, Szophoklész pöréhez érve a *Fratría* hatalmáról). Holott a szülőhely, a hon (a *pátria*, az *anyaföld!* melye[ke]t, ím, az apa és anya szó is betájolhat), *apasága*, „fiainak” hozzá való ragaszkodása is kardinális kérdés. Még Vörösmarty Mihály *Szózatának* egy töredéke is felhangzik mint athéni hazaszeretet-

himnusz. (Miért ne hangozna? Akad Arany János/Sarkadi Imre-venégszöveg is, enyhén módosítva: „No lássuk, uram Zeusz, mire megyünkketten?”). „»Az nem lehet... az nem lehet... az nem lehet« – hogy annyi szív, hogy annyi vér, hogy annyi hű kebel... Aztán kiderül, hogy lehetett” – kérdőjelezi meg Iophón apja patriotizmusát, bár jól tudja egyik okát, amiért az öreg a perzsák szabad elvonulást ígérő édesgetésére is maradni akar Athénban. „Meghalni mindenütt tudok. Felátadni csak itthon” – jelenti ki pátosz nélkül Szophoklész. Hubay megőrzi, egyben nagyszerűen felülírja az „Itt élned, halnod kell”-t.

Az ismétlés dadogásként is bekerül a stílusesszók sorába; szavak, félmondatok szétmetszése fejezi ki egyebek mellett a világ bomlottságát. A szophoklészi „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs csodálatosabb” (Hubay ekként idézi) szlogenné, szinte slágertörédkké válik a Kórus ajkán: „Sok van, mi cso... / Sok van, mi cso... / ... dá-dá-dá...” (E töredék átírt töreke volt „A te embertelenségednél nem volt csodálatosabb” vád Iophón ajkáról.) Ez a beszéltetés, másutt a „Lá-lá-lá”-zás a *Búcsú a csodáktól* általános tépettségének, a vesztes korpillanatnak, a megsemmisített génusz Szophoklésznek az állapotjelzője is. Olyan beszédmód artikulációs, muzikális és tipográfiai kifejeződése, amely logikus következménye a Hubay drámaiban, írásaiban sokszor tematizált, *megvívott* apamotívumnak. Azon tapasztalatnak, tudásnak, érzületnek, amelynek csalafinta, kétséges zeuszi meghaladásához – az apa/atyá Szophoklész „Zeusszá lényegüléséhez” – magának a tapasztalatnak, felismerésnek a nyílt kimondása szükséges. Nem véletlen, hogy e keserű kimondás joga a drámában nem az apát, Szophoklészt, és nem a fiút, Iophónt, hanem Az unokát illeti, ugyancsak dadogva-dúdolva-rímeltetve, antik sortöredékek, ezeréves-örök emlékezet nyomán: „Apát fiú levág – így megy előre –, előre – előre a világ! Üsd-vágd az apád!”

KABDEBŐ LÓRÁNT

(1936) irodalomtörténész, kritikus, a Miskolci Egyetem professor emeritusa

A HUBAY-ÉLETMŰ MOZAIKJAI

1. A FÉLSZÁZADOS EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJA

Utolsó személyes találkozásunk a Bajor Gizi házában volt. Ott emlékeztünk az első magyar musical félszázados születésére. Idéztem előtte Vas István szavait, amivel a drámaíró Hubay Miklóst jellemezte nem egyszer: a legnagyobb magyar drámaíró zseninek nevezve barátját és szerzőtársát. Azt már nem folytattam, amit mindig hozzátett: egy baja van, nem tudja befejezni drámáit. Ő, aki együtt dolgozott a musical megírásában Hubayval, figyelte meg: ahány előadás, ahány felújítás, mindig átírja a befejezést. Mégis továbbmondtam számára a Vas István-i észrevételt, de mint saját javaslatomat. Emlékeztettem a darab egyik utolsó bemutatójára, az akkor még fiatal Hegyi Árpád Jutocsa által rendezett miskolci változatra. Az akkori előadás zárójelenetében egy oratórium-jellegű színeváltozás (transzfiguratio) tanúi lehettünk: a veszélyes élet mindennapi író-költő szereplői emlékeztének megünneplését élhettük át. Egy új nemzedék ifjúsága keresi fel a már klasszikusként tisztelt halottak életének helyszínét: virággal, koszorúval, ifjonti ámulattal. Hatásos zárás, bennem mégis hiányérzetet hagyott. Különösen azután, hogy visszaemlékeztem az elbeszélésre, amit Szántó Piroska, Vas Istvánnak akkor már régóta felesége, a nagyszerű festőnő mesélt szigligeti autós kirándulásaink alkalmából.

Az Egy szerelem három éjszakája a köztudatban Radnóti Miklós emlékezetét alakítja musical-drámává. Különösen azzal, hogy ő lett a magyar irodalomban a mártír-költő szimbóluma, és a zeneileg is

kiemelkedő „Letéptem ezt a hangszálat” kezdetű sláger az Apollinaire-fordító költőre emlékeztetett mindenkit. A félszázados megemlékezésre is stílusosan a százéves Radnótiné Fifi ebédvendégségéből érkezett a színpadi megformálás akkor még élő klasszikus mestere. Ha pedig Radnótira emlékeztet a daljáték, akkor rendben is van az oratórikus zárás. A mártírra való emlékezés.

De Szántó Piroska elbeszélésében a készülődő darab egy nemzedék, egy baráti kör, és személy szerint a Piroska által leginkább ismert Vas István életének mozzanataiból tevődik össze. Az Apollinaire-vers is Vas István fordítása, a hangszál pedig a természetrajongó Szántó Piroska leleménye. Ő, az emlékező asszony mondta a történeteket Hubaynak, és azt alakította drámává a mester. Így született a darabba az életrevaló, ügyeskedő, mindenkin segíteni akaró, mégis sokszor sikertelenül tevékenykedő jó barát alakja. Valóságos modellje pedig: Aczél György. Az ostrom előtti lúzer személy, a színésznek készülődő fiatalember. A költő pedig a mű dalbetéteinek valódi szerzője, maga Vas István. Számomra természetesen adódott tehát az ötlet: játszd újra a zárást, Miklós! A lúzer költő és a lúzer politikus Rákosi-korszakbeli vergődésével. Rövid dicsőség után féltvezetes hallgatás várt a költőre, ugyanennyi börtönév a politikusra. Ennek iróniáját írd meg! Igen, meg kéne írni. Mondta, és ezt ismételtük el utolsó találkozásunkkor is. Mivel tudta Hubay Miklós, hogy ez a tragiko-ironikus befejezés is benne van darabjukban, változtatgatta a záró képet. Az utókorra végül mégis a Radnótira-rájátszó oratórikus színeváltozás maradt. Most már véglegesen.

2. KÜZDJ, BÍZZ!

Felemelő, elgondolkodtató, vívódó – egyben szórakoztatóan olvasható és olvasandó remek szöveggel ajándékozott meg kilencvenedik születésnapján a XX. század nagy magyar drámaírója. Kevés kortársamat

ismerem, aki ilyen szeretettel és belső tüzzel tudná társa művét értelmezni és figyelmembe ajánlani. Évek óta – megromlott látása miatt – felolvasók segítségével szorult, de tudom, hogy még így is többet és figyelmesebben olvasott, mint bármelyikünk, aki igyekszik figyelni kortárs jelenségekre. Ezzel, a Napkút kiadó lelkes gondozásában készült könyvével különleges dologra vállalkozott. Jellegzetes XX. századi tapasztalatokon és tájékozódáson alapuló szemléletével ajánlja a XXI. század olvasóinak a XIX. század világirodalmi szintű remekművét: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*” *Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára*. Közben, ahogy olvasom, kiderül: az értelmezések írója maga is XXI. századi problémaérzékenységgű gondolkodóvá alakul.

Előttünk a feladat: iskoláinkat a klasszikus hagyományos szintre emelni. Mert a magyar iskola az én tanáraink idején is világszínvonalú embernevelő, tudásgyarapító műhely volt. A „tanár úr” a diktatúrák idején is fogalom maradt. Hogyan lehet ezt a rangot újra elérni? Hubay Miklós könyve jó példa lehet arra, hogy egy jól képzett és tájékozott mester hogyan tudja kézen fogni társaságát, elbeszélgetve velük felkelteni érdeklődésüket.

Színházakban és színházakért élt le hosszú életet Hubay Miklós. És nagyszerű érzéke volt ahhoz, hogy minden sort, minden megfogalmazást kilazítson a szokványból, a megmerevedett sémákból, közben óvjon az elvadult újraértelmezésektől is. Belehelyezkedik a komor politikai üldözött drámát alakító magányos szerepébe, elképzeli Arany Jánost, amint legyőzi kezdeti ellenérzését, és társszerzőül szegődik. Megnyugtat, hogy nem Goethe *Faustját* gondolta újra a szerző. Hanem... És ez a hanem a könyv egésze: egy mai ember gondolkozása a létről. Nemzete, az emberiség és saját maga sorsáról. Mint Madách Ádámja, maga is érző, szenvedő és jövőt remélő ember. Aki a kétségbeejtő, de teljes ívelésű álom után (lásd a József Attila-i sorrszletet: „kész az idő egésze”) felriadva, a szirttetőn az öngyilkosságot is végig gondolva mégis vállalja a történelmet. Miért?

Hubay gondolkozásában talán túl hangos a XX. századi egzisztencialista filozófiai áthallás, Camus kortársa írta volna ezeket a jegyzeteket?

Ezért érezném magaménak magyarázatait? Vagy ahogy egészként nézi az emberiség és az egyes ember történetét? A teológusok Jézust „második Ádám”-ként, a feloldó megváltóként is értelmezik. Hubay Miklós a záró Úr hangjaként az evangéliumok Fiúistenét álmódja vigasztalónak a döntésre kényszerülő Ádám mellé. Ezáltal születhet újjá a Teremtővel megszakadó párbeszéd. Rendezőként Jézussal sutogva mondatná az újrakezdésre buzdító – oly sokféleképpen értelmezett – szavakat: „Mondottam ember: Küzdj, és bízva bízzál!”

Bennem a sóhaj: bárha egy mai színház és rendezője is felhasználná Hubay elképzeléseit. De még inkább ajándékként ajánlom unokáim számára: bölcs derűvel vezessék őket a jegyzetek a remekmű majdani saját felfogású értelmezései felé.

3. AZ OLVASÓ

Érdeemes volt írni, mert Hubay biztos elolvasta. Vissza is jelezte. Minden telefonbeszélgetés órákkal mérhető ideig tartott. Utolsó találkozásunkat követően még szerencsém volt egy telefonbeszélgetéssel is biztatást kapni munkámhoz. Szó került utóbbi évtizedem írásainak háttéréül szolgáló poétikai elképzelésemről, amelyet egyik kötetem címéül is választottam: harc az elégiáért. A poétikában megformálódó metafizika felmutatásáért. Ha Szabó Lőrinc 1940 húsvétján egy rádióelőadásban azt mondta, hogy „[a]teista verset még nem írtak; s ahogy a modern fizika sugárzásá differenciálja az egész anyagi világot, úgy finomul szellemmé a földi matéria sok tüntetően materialista költeményben.” Majd hozzáteszi: „A szerelemben és minden misztikumban mindig istennek vagy isten modifikációinak a mágneses borzongatja a költők idegeit. Még esetleges kételyük, lázadásuk és panteista önistenítésük is csak új és rejtettebb kísérlet a csöndes vagy rettentő titok, az igazság megközelítésére és megvilágítására; s ebben is nem egyszer filozófusoknak és egyházatyáknak a rokonai.” Eszerint

Szabó Lőrinc *Harc az ünnepért* korszaka egyfajta poétikai küzdelem, amely a számára oly igen vágyott istenélmény megformálásáért folytatott küzdelelként fogható fel. A *Tücsökgzene* ennek a poétikának a megvalósulása lehet. Erről a „lehet”-ről beszélgettünk. Olyannyira átlelkessedett a gondolat variálása során, hogy kódájaként ekként fejezte be beszélgetésünket: okvetlen írd meg! Ezt még meg akarom élni. Olvasni akarom. Halálhíre – talán a könyvemet is eltemette.

ÁRKOSI ÁRPÁD

(1948) színházi rendező, a debreceni Csokonai Színház prózai tagozatának vezetője

KORTÁRSUNK, HUBAY MIKLÓS EGY RENDEZŐ SZEMÉVEL

Nehéz helyzetben vagyok, hiszen színházi előadások megidézésére vállalkoztam, amelyek csak az azokon résztvevő nézők szívében és lelkében történtek meg. Eszembe jut az a kivételes kísérlet, ahogyan Andrzej Wajda világhírű filmrendező „rögzíteni” próbálta a szintén világhírű Tadeusz Kantor *Halott osztály* című színházi előadását. Az előadás élményének birtokában kiábrándítónak találtam a filmet. Még a film sem adhatta vissza azt, ami a színházban történt, hogyan eleveníthetné fel a puszta szó?

Hubay Miklós három drámáját rendeztem: 1982-ben a *Zsenik iskolája*, 2008-ban az *Egy szerelem három éjszakája*, 2010-ben az *Elnémulás* színrevitelén dolgoztam.

Hubay Miklós a színházhoz való viszonyát tekintve erősen különbözött a kortárs színpadi szerzőktől. Volt benne valami arisztokratikus tartás, zárkózottság, a művész titokzatossága. Nem akarta kiszolgáltatni a színházak aktuális igényeit, talán csak az *Egy szerelem három éjszakája* volt kivétel, amelyet mintegy megrendelésre írt, de akkor a szerzőtársakkal való együttműködés és egy új színház indulásának alkalma is ösztönözte. Más darabjainál azonban a maga belső világa diktált, szuverén világot akart megteremteni a drámáiban. Egy beszélgetés során ki is mondta: a színházak legyenek kíváncsiak az ő drámaírói világára, és ne fordítva, hogy ő legyen tekintettel a színházak szempontjaira. A mű szuverenitása az ő számára magától értetődő volt, minden alka-

lommal saját világot teremtett, és ennek közérthetősége, a közönség előtti sikere nem volt garantálva. De ő megírta a darabjait, és várt. Nagyon sokszor hiába várt. Egész pályáján végig ott kísért e várakozás keserősége. De ha valaki egy színháztól megkereste, azt végtelen szeretettel fogadta, és lelkesen figyelemmel követte az alkotói folyamatot.

A színházi világ, a színházi piac aktuális igényeivel szembeni ellenérzése tehát élesen elütött pályatársai többségének attitűdjétől, de elütött a valóságban térdig járó korabeli színháztól Hubay dramaturgiája is, úgyszólván kezdettől fogva. Drámáinak olyan formát keresett, amely eltérítette a történetet a nyilvánvalótól, a köznapitól. Drámaötleteit a való világból vette, sőt, különös érzéke volt ahhoz, hogy a világból a rendkívüli mozzanatokat emelje ki, és ha áttekintjük ezeket a drámaötleteket, meglepődhetünk, hogy mennyire a korszak jellegzetes, emblematikus jelenségeire figyelt fel. A valós történetet azonban elmozdította vagy a költői, vagy az abszurd felé, s ennek technikája a klasszikus dráma szerinti formázás volt. Olyan formába öntötte a kortársi életanyagot, amely túl tudta emelni a mulékony aktualitáson.

De, mint már utaltam rá, ennek a fajta színháznak a közönségsikere meglehetősen kétséges. Kihívást jelentett a színháznak, a rendezőnek, hogy Hubay kódrendszerét a néző számára hitelessé, megélhetővé tegye. Közel kellett vinni a darabot a közönséghez, és ezt a szó szoros értelmében is megtettem két rendezésemben is. Egy román színházi szakember, Georges Banu felhívja a figyelmet egyik írásában, hogy a nézőben keltett feszültség a színpadhoz való térbeli viszonyától, 'megfigyelő' státuszától függ. A magyar színjátszás a '80-as években nem tartott ott, hogy a színpad–néző viszonyt ezt a változatos lehetőségét kihasználja. Pedig maga Hubay is éppen azért nevezte az *Egy szerelem három éjszakájának* szegedi előadását a darab egyik legkiválóbb megvalósításának, mert ott a néző szinte bent ült a színpadon, és ezáltal a darab új arcát mutatta meg.

A *Zsenik iskoláját* a dunaújvárosi bemutató színpadon úgy valósítottam meg, hogy a nézők egymással szemben ülve, „közrefogva” a színpadot, közvetlen közletről élhették át egy rab szabadulási kísérletét.

Hubay ezzel a művével csatlakozott azokhoz a szerzőkhöz (Mrożek, Beckett, Alby, Dürrenmatt stb.), akik a szabadság eszményét állították alkotásaik középpontjába. A magát zseninek tartó rab, akár egy művész, folyamatosan újraalkotja önmagát és szabadulási tervét, de nem számol azzal, hogy ostoba rabtársa (aki egész idő alatt hallgat) bunkóval agyonveri, és ő szabadul ki a börtönből. Ez a dráma meg tudta fogalmazni az értelmiségi lét és gondolkodási mód eredendő tehetetlenségét és szükségszerű vereségét a puha diktatúrában. A börtön magát a világot, de egyben a kelet-európai bezártságot is szimbolizálta. Fontos előadás volt, nekem személyesen is, hiszen fiatalemberként napi életemet is meghatározta a szabadságvágy, a kitörés vágya. Miklóssal a bemutatón találkoztam először, és szó nélkül öleltük meg egymást. Ebben a néma ölelésben köszönet és hála találkozott.

Az *Egy szerelem három éjszakája* rendezésével, amelyre a Debreceni Csokonai Színházban került sor, sokkal nehezebb volt megbirkózni, hiszen ez a zenés darab a művei közül a legsikeresebbé nőtte ki magát. Azt is figyelembe kellett vennem, hogy a mű keletkezése óta mintegy negyven év telt el. Kezdetben aggodalommal töltött el, hogy az a naiv humanista világszemlélet, amely a darab szereplőit jellemzi, anakronisztikusnak és szinte nevetségesnek számít a mi korunkban. A fiatalok már nem szavalnak egymásnak klasszikusokat a kávéházakban. A darab világát túl fennköltnek, életidegennek érezheti egy mai fiatal. A felkészülésem során a Miklóssal folytatott beszélgetések feloldották bennem az aggodalmakat. Ő hitt abban, hogy a tisztaság, amely a darab hőseiben jelen van, meg fogja érinteni őket. Hogy ők is vágyanak rá. A költészetbe és a humánumba vetett hitét olyan szenvédéllyel képviselte, hogy munkatársaimat is sikerült fellelkesítenie. Megértette és elfogadta azt a dramaturgiai ötletünket, hogy a darab harmadik felvonása a fiatal szerelmespár álma legyen, így a frontról megérkezett három király szürreális jelenete is belesimul a darabba, a néző természetesen veheti. Az előadás a fiatalok felébredésével fejeződött be, a fiú elindult a háborúba. Eldöntetlen maradt, hogy mi lesz a fiatal költő sorsa; a néző remélhette, hogy sorsa nem a megálmódott lesz.

Ezzel a dramaturgiai fogással sikerült megmozdítani és átlényegíteni a darab színterét, a hatalmas szobát, és új érzelmi töltést kapott a darab befejezése. A szoba mint csontvázzá égett szerkezet a költő életművének elpusztulását is jelentette, és haláltáborokat idéző látomássá vált.

Az *Elnémulás* debreceni bemutatóját betegsége miatt már nem láthatta Hubay Miklós, és nemsokára ő is elnémult. Ezt olvashatjuk az Elektra Könyvesház által kiadott életműsorozatában az e drámához fűzött szerzői utóiratában: „Állunk az Úri utcán anyámmal, a fehér papok templomával szemben, és némán nézzük, hogyan költöztetik kifelé a gimnázium szertárát, könyvtárát, hogyan is fogok én továbbtanulni magyarul, szülővárosomban, erősebben szorítottam anyám kezét. Azóta közbejött szinte az egész XX. század, mindvégig felmerülő hasonló kérdéseivel, végeérhetetlen magyarázkodásokba vesző kataklizmáival.” Mivel huszonkét éve rendszeresen rendezek határon túli magyar színházaknál, és még hátizsákkal, autóstoppal kezdem járni e színházak előadásaira, igen jól megértettem és átéreztem Miklós üzenetét. Egy nemzet utolsó képviselőjét semmisítik meg, amelynek tanúja és szemlélője az a nézősereg, akiket siralomházba invitál a szerző. Az utolsó ember egy olyan asszony, akinek halálával születendő gyermeke is megsemmisül. Egy kórust állítottam a színpadra, gyermekkórust, amely mintegy végig kommentálja a főhős tragikus sorsát. A kórus az antik görög drámák elengedhetetlen része, amelyekhez Hubay Miklós különösen erősen kötődött mind témáiban, mind a drámák megformálásában. A gyermekkórus felléptetésével az előadás az *Elnémulás* rejtetten klasszikus dramaturgiáját bontotta ki, a görög tragédiák végzetszerűségét idézte fel. Előtűnt a történet mítoszi színezete. E mitikus hangütés a dialógusok emelkedettségét is természetessé tette a színpadon. A kórus kivonul a dráma végén, s ekkor a siralomház múzeumi teremmé változik, amelyben már csak az elpusztított asszony ruháit láthatjuk kiállítva – tanúi vagyunk annak, hogy a történelem egykedvűen túllép a tragédián.

Mindhárom darab kísértetiesen azonos terekben játszódik (börtön, szoba, pince). Ezekben a zárt, szűk terekben fogalmazódik meg a kinti világ összes ellentmondása és tragédiája. Hubay halála után önkéntelenül is sorszerűnek kezdtem látni a műveivel való találkozásaimat. Mindhárom alkalommal személyes életérzéssel függött össze a mű, amellyel dolgoznom kellett. A *Zsenik iskolája* – mint említettem már – fiatalkorom szabadságvágyának elemi indulatával fonódott egybe. Az *Egy szerelem három éjszakája* alkalmat adott arra, hogy általa szóljak a rendszerváltás után kialakult világról, amelyből hiányzott a nemzet újrateemtésének kísérlete s a felszabadult öröm. Az *Elnémulás* rendezésekor 23 év emlékeire támaszkodtam, a szorongásra, hogy a végső fogyatkozás mennyire közeli határon túli nemzetrészeink számára.

Csupa keserű tanulság volt ez a világunk természetéről, de a Hubay-művek hősei mégis úgy halnak meg, hogy bukásukkal felmagasztosulást, üdvözülést üzennek. Ebben is az ókori görög tragédiák mintáját követte drámaíróként. Úgy gondolom, hogy ez irányú kísérletei rendhagyó és rendkívüli életművet eredményeztek, amelyre színházat és színházi jövőt lehet építeni.

SÁRKÖZY PÉTER

(1945) irodalomtörténész, a római La Sapienza Tudományegyetem oktatója

EGY MAGYAR ÍRÓ OLASZ „SZÁMŰZETÉSE”

Hubay Mikós Olaszországban 1974–1984

Köztudott, hogy igen hosszú a sora azon magyar íróknak, akik a XVIII. századtól kezdve politikai okokból kénytelenek voltak több éven, évtizeden át hazájuktól távol élni és alkotni, de mindvégig magyar íróként a hazai magyar közönség számára írták műveiket – kezdve Mikes Kelemtől Batsányi Jánosig, az 1848/49-es forradalom és szabadságharc emigráns íróitól (gondoljunk Jósika Miklóstra, vagy Eötvös Józsefre) az 1918/19 kevésbé dicső forradalmait követő emigráció jelentősebb íróiig (mint Balázs Béla, Ignotus Hugó, Kassák Lajos vagy Illyés Gyula), majd a '30-as és '40-es évek emigránsaiig, akik között Molnár Ferenc hagyta el elsők között a világháború és a fajgyűlölet felé sodródó országot, őket pedig tíz éven belül egy igen tekintélyes menekülthullám fogja követni a második világháború után, benne jelentős íróegyéniségekkel (a közvetlenül a háború után nyugatra menekült Nyirő Józseffel és Wass Alberttel, majd a „fordulat évének” csúfolt esztendő emigrációjának íróival, Zilahy Lajossal, Márai Sándorral), akiket végül az 56-os forradalom ismét meglehetősen furcsa összetételű íróemigrációja követett, amelyben Ignotus Pál, Faludy György, Méray Tibor és Aczél Tamás, valamint Tollas Tibor és Tűz Tamás egyaránt megtalálhatók.

Egészen különös emigrációt jelentett azon írók és értelmiségiek csoportja, akiket az 1957-es bebörtönzés után a rendszer a '60-as évek

közepétől „kiengedett” „nyugatra”. Így került Franciaországba Tardos Tibor, Svájcba Háy Gyula, és még a nyolcvanas években is megesett, hogy a „kényelmetlenné” vált értelmiségieket és írókat „világútlevelnek” nevezett útilapuval ajándékoztak meg. Konrád György és Szélényi Iván kezdték a sort, őket pedig a budapesti iskola egy teljes filozófusgenerációja követte.

Mindez meglehetősen ismert történet. Kevésbé ismert az Aczél-féle kultúrpolitika ennél raffináltabb, „szoftabb” megoldása, amikor „munkavállalási engedéllyel” tették ki az országból a világhírességre szert tett, de itthon kellemetlen művészeket és írókat. Így kapott engedélyt (tudomásom szerint) az egyre érthetlenebb filmeket forgató Jancsó Miklós, hogy Olaszországban élhessen és dolgozhasson, valamint Hubay Miklós is, hogy 1974-ben elmenjen botcsinálta magyar tanárnak a firenzei egyetemre.

Hubay Miklósról életét közelebbről nem ismerő, irodalom és színház iránt érdeklődő magyar ember úgy tudja, illetve véli tudni, hogy az egyik legsikeresebb és legünnepeltebb magyar író, akinek első darabját már 24 éves korában, 1942-ben bemutatták a Nemzeti Színházban (pontosabban a Nemzeti Színház Andrásy úti Kamaraszínházában, a mai Bábszínházban), aki szerencsésen megúszta a háborút, mert 1942-ben a front helyett Genfben utazhatott ösztöndíjjal, ahonnan csak 1948-ban jött haza, és a recski munkatábor foglya helyett az ötvenes években a Nemzeti Színház dramaturgja és a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára lehetett, akinek két műve is sikerdarab lett a '60-as évek elején: a *C'est la guerre* az Operaházban, az *Egy szerelem három éjszakája* a Petőfi, a mai Thália Színházban, majd egy sor vidéki színházban (és még filmet is forgattak belőle). Darabjait külföldön, idegen nyelvekre fordítva is bemutatták, hosszú éveken át Olaszországban élhetett, mint a firenzei egyetem magyar tanszékének professzora és mint sikeres magyar drámaíró, akinek darabjait olyan híres színházakban adták elő, mint a római Teatro Argentina vagy a torinói Teatro Regio, és a darabok szövegét fordításban is megjelentették. Legalábbis erről tájékoztatták a magyar közönséget a magyar lapok, már amikor tájékoztattak róla, néha-néha.

Nyugdíjaztatásakor, 1981 végén megválasztották a Magyar Írószövetség elnökének, majd a rendszerváltás után (1991-ben) a Magyar Pen Club elnökének, és a korábbi három József Attila-díj után (1955, 1965, 1975), 1994-ben (76 éves korában) Kossuth-díjat kapott.¹ Mi kell még a boldogsághoz?

Hubay Mikósnak a megbecsülés és az igazi színházi siker kellett volna. Ugyanis mindaz, amit eddig elmondtunk, egyszerre igaz és egyszerre nem. Mert Hubay Mikós mindezek ellenére nem volt sem itthon, sem külföldön megbecsült, sikeres író, és azt hiszem, boldog ember sem. Pedig szerencsés csillagzat alatt született. Nem vitték ki a Donhoz, nyugatról való hazatérése után 1949-ben nem Recskre került, mint Faludy György, hanem taníthatott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, bekerült a Nemzeti Színház dramaturgiájára, de az '50-es években darabjait senki sem kérte és mutatta be, tulajdonképpen nem fogadták be a magyar irodalmi és színházi életbe. 1956 után néhány napos, a Szabad Kossuth Rádiónál viselt irodalmi-szerkesztői megbízatása „díjaként” elbocsátották korábbi állásaiból. Nem börtönözték be, mint más írókat, csak épp még jobban kívül került a színházi és irodalmi életen. Freelance fordítójaként (Molière, Musset, Sheridan, Giraudoux, Sartre, A. Miller és más neves szerzők darabjait fordította) és filmdramaturgként dolgozott (*Bakaruhában, A harangok Rómába mentek, Katonazene, Micsoda éjszaka, Pesti háztetők, Angyalok földje, Egy szerelem három éjszakája*), és darabjaival ostromolta a különböző pesti és vidéki színházak igazgatóit. Ezek közül nem egyet be is mutattak (*Késdobálók*, 1959; *Tűzet viszek*, 1970; a *Zsenik iskolája*, 1977 stb.), de igazi sikere csak a Vas Istvánnal közösen írt musicaljének és a *Nero játszik*nak volt 1968-ban (hála a címszerepet játszó Márkus Lászlónak), és joggal panaszkodott, hogy őt elnyomják, nem hagyják érvényesülni, ami miatt kezdett éppúgy „kényelmetlenné” válni a rendszer kultúrpolitikusai számára, mintha politizált volna, ha nem még jobban.

Ekkor kapta meg a hírt, hogy öreg barátja, régi genfi ismerőse, az 1918 óta külföldön élő művészettörténész Tolnay Károly, immár

mint Charles de Tolnay a firenzei Casa Buonarroti neves igazgatója, aki tudott egykori ifjú (akkor már 56 éves) barátja otthoni mellőztetéséről, őt javasolta a firenzei egyetem vezetőségének, hogy az akkor elhunyt magyar tanár, Pálinkás László helyébe hívják meg a neves magyar drámaíró-t a magyar tanszék tanárának. Olasz fordítója, Caterina Tropea pesti olasz lektor addig rágta barátnőjének, Radnóti Miklós özvegyének, Fifi asszonynak a fülét, az pedig barátjának és pártfogójának, a kultúra terén mindenható Aczél Györgynek kajla bajszát, míg az elintézte, hogy az itthon csak panaszkodó Hubay Miklóst kiengedjék „nyugatra”.

Igen ám, de Hubay Miklós nem megbecsült professzornak ment ki Firenzébe, hanem a legkisebb fizetésű, megbízott egyetemi előadónak (professore incaricato), akinek munkája csak annyiban különbözött a többi lektorétól, hogy neki megengedték, hogy a nyelvórák mellett irodalmi előadást is tarthasson négy-öt diák számára (nem évfolyamonként, hanem összesen!). Fizetéséből lakást bérelni és családját eltartani képtelenség volt, így a „megbecsült” magyar drámaíró alkalmi olasz ismerőseinél lakott szívésségi albérletben, illetve családjával együtt ide-oda utazott Firenze, Róma és Budapest között. (Én akkor ismerkedtem meg vele személyesen, amikor 1980-ban Rómába érkezve, az első fél évben a Római Magyar Akadémián kaptam elszállásolást, ahol nyugdíjba vonulása előtti utolsó éveiben Hubay Miklós is élt, főleg egyedül, néha szegény feleségével, néha lányával és fiával egy egyszerű ösztöndíjas szobácskában, minden kényelem és szolgáltatás nélkül, és onnét járt át két napra tanítani Firenzébe.)

Mivel több éven keresztül egymás közelében éltünk és tanítottunk, így tanúja lehettem olaszországi életének és munkásságának. Láthatam, hogy az egyik legrégebbi magyar történeti család leszármazottjának, a vörös postakocsi minden bizonnyal utolsó utasának, immár pénztelenül, őt ellátó inas és hódolók nélkül kellett hatvan-hetven éves korában hánykolódnia Olaszországban, mintha még mindig a Genfben élő huszoneves ösztöndíjas fiatal lenne, akinek általában nincs rá pénze, hogy fehérműjét, ingeit kimosathassa és kivasaltat-

hassa, hogy vendéglőkben rendszeren étkezhesen, és főleg, hogy rendszer saját lakásában, könyvtárszobájában dolgozhasson.

Tapasztalhattam azt is, hogy a nagy irodalmi műveltséggel rendelkező, a fél magyar költészetet kívülről ismerő tanárt diákjai (az a négyöt) istenítették (annak ellenére, hogy óráit félig magyarul, félig franciául tartotta), hogy az öregkorában is igen sármos, tengerkéek szemű européer írók az olasz szalonok, főleg az idősebb arisztokrata hölgyek szívesen befogadták, de azt is tapasztalhattam, hogy Hubay Miklósnak annak ellenére, hogy majd két évtizedig Olaszországban élt és dolgozott, nem sikerült beilleszkednie az olasz kulturális és színházi életbe, amelynek képviselői ugyan szívesen beszélgettek vele, de sosem fogadták be maguk közé, nem írtak róla kritikákat, nem segítettek műveinek előadását. Ő is, akárcsak az előtte a szintén két évtizedig Olaszországban élő Márai Sándor, Olaszországban is megmaradt teljes mértékben magyar írónak, aki magyarul, a hazai magyar közönség számára írta műveit, és mindenekelőtt a hazai színházi irodalmi elismerésre és színházi sikerre vágyott.²

Ez annak ellenére így volt, hogy Hubay Miklós műveit, ellentétben társaival, lefordították olaszra. Ebben egykori genfi barátjának, a József Attila költészetéért rajongó, az időközben firenzei klasszika-filológus professzorral vált Umberto Albininek volt nagy szerepe, akinek, mint a siracusai görög színház és színházi intézet igazgatójának azt is sikerült elérnie, hogy az általa lefordított Hubay-darabokat bemutassák az olasz színházakban. Ugyanakkor nem igazak azok a legendák, hogy ő elfogadott vagy sikeres szerzőnek számított volna Itáliában. Darabjainak legtöbbje nem ért meg többet négyöt előadásnál, nem kerültek be az olasz színházi és kritikai élet vérkeringésébe. (*A Római karnevál* Teatro Belliben történt bemutatóján alig volt jelen valaki, és a harmadik előadáson hét diákkal mi jelentettük a teljes publikumot. Igaz, sem a pesti Játékszín-beli előadásnak, sem a televíziós változatnak nem lett nagyobb sikere Ruttkai Éva remeklése mellett sem).

Pedig a szerző mindent megtett nemcsak saját művei, de általában a magyar színház és irodalom olaszországi népszerűsítéséért. Ő hívta

fel a figyelmet Olaszországban a '70-es években Csurka István darabjaira. Éveken át harcolt *Az ember tragédiája* olaszországi bemutatója érdekében, de csak azt sikerült elérnie, hogy Giorgio Pressburger a római színiakadémia növendékeivel egy hétórás előadás keretében előadatta a teljes szöveget (a Hubay Miklósból és egy-két római magyarból álló közönség előtt). A sok csalódásért talán némi vigaszt jelenthetett számára, hogy 2000-ben a Cividale di Friuliban rendezett Mittelfest színházi fesztiválra felkérték egy új darab megírására, és 82 éves korában félvakon egy kis alpokaljai gasthof vendégszobájában megírta a kis nyelvek kihalását megelőlegező herderi jóslat igazáról, a kis nyelvek végső kihalásáról szóló utolsó darabját, az *Elnémulást*,³ valamint az, hogy a Rubbettino Kiadó megígérte olaszra fordított összes drámájának megjelentetését. Szerencsére azt már nem kellett megérnie, hogy megtudja: a Rubbettino Kiadó a korábban megígért magyar támogatás hiányában visszalépett a már megszerkesztett kötet kinyomtatásától, ami pedig komoly elégtétel lett volna számára, és talán lehetővé tette volna, hogy az olasz dramaturgok végre felfedezék ezt az egyébként intellektuálisan igen mély és érdekes európai drámaírórt.

Sajnos azt is el kell mondanunk, hogy akárcsak Márai esetében, nála sem beszélhetünk igazi olaszországi kulturális kapcsolatokról. Igaz – ellentétben Máraival –, neki Firenzében és Rómában is voltak barátai és ismerősei, köztük olasz művészek, írók és rendezők is, de megítélésem szerint igazi szakmai kapcsolatai nem alakultak ki az olasz irodalmi és művészeti élettel, legalább annyira nem, hogy ebből neki vagy a magyar irodalom olaszországi befogadásának túl sok haszna lett volna.

Néhány személyes barátját kivéve, mint Umberto Albini, Sauro Albisani, Giorgio Pressburger, közvetlenebb munkakapcsolatban nem volt szinte senkivel, és nemcsak az olaszokkal, de az Olaszországban élő magyar értelmiségiekkel sem. Sem a Katolikus Szemlét szerkesztő Békés Gellérttel, sem a Madách-kutató Fáy Attilával, sem a többi olasz egyetem magyar tanáraival, Pásztor Lajossal, Ruzicska Pállal, Tóth

Lászlóval, köztük római kollégáival, Szauder Józseffel és Klaniczay Tiborral sem, vagy a magyar irodalom olasz fordítóival, mint Mario De Micheli, Paolo Santarcangeli, Jole Tognelli vagy Gianni Toti – kivéve a Triznya kocsma látogatóit, de ott is elsősorban az otthoni vendégek (Karinthy Ferenc és társai) barátságát kereste.

De akkor mit csinált két évtizeden keresztül az egyik legjelentősebb XX. századi magyar drámaíró Olaszországban? Ahogy néhai Antall József mondta saját magáról: „lemerült” és kivárt. Kivárta, hogy vége legyen az általa választott száműzetésének. Sajnos, hazatérése sem úgy sikerült, ahogy szeretete volna, mert az, hogy a lengyelországi katonai hatalomátvétel pillanatában megválasztották írószövetségi elnöknek, megítélésem szerint nem annyira a megbecsülés jele volt, mint egy régi számla ára, és ő is úgy érezte, akárcsak hajdanán Arany János a kiegyezés után: „pályám bére: / égető, mint Nessus vére.”

Ugyanakkor mindezen kudarc és keserűség ellenére semmiképpen sem volt felesleges vagy haszon nélküli a magyar kultúra javára, hogy az egyik legműveltebb és legeurópaibb magyar író két évtizeden keresztül Olaszországban élt és tanított egy neves európai egyetemen. Tanártársai ugyan egy kicsit „lesajnálták” amiatt, hogy új kollégájuknak, az olaszul gyengén beszélő, Kelet-Európából jött drámaírónak az ő fizetésük egy harmadáért néhány diák számára kell nyelvórákat tartania. Ám hamar tapasztalniuk kellett, hogy az a négy-öt diák, akik óráira jártak, legendákat zengtek az új magyar tanár európai műveltségéről és széles és mély irodalmi tudásáról, amelyről maguk is meggyőződhetnek Firenze leghíresebb irodalmi szalonjában, a Giubbetto Rosso kávéházban zajlott beszélgetések alkalmával.

Ráadásul utolsó éveiben még tanári sikere is volt. A nem magyar szakos diákok között ugyanis lassan elterjedt a hír, hogy az egyetemen van egy kedves idős tanár, aki, amennyiben bárki is egy vagy két olasz fordításban megjelent magyar irodalmi művet elolvas és jelentkezik nála, akkor óralátogatás nélkül jelesre levizsgázhat, amelyet mint „világirodalom” vizsgát elismertethet a tanulmányi osztályon. Amíg

a dékán ezt le nem állította, hosszú sorokban álltak a diákok Hubay Miklós ajtaja előtt, hogy egy kellemes félig francia, félig olasz nyelven való beszélgetés után jeles eredménnyel vizsgázzanak le (magyar irodalomból). Azt hiszem, nincs ma olyan 40–50 év közötti, egykor a firenzei bölcsészkaron végzett hallgató, aki ne emlékezne vissza szívesen az egyetem legelbűvölőbb tanáránál óralátogatási kötelezettség nélkül letett világirodalom-vizsgájára.

Diákjai között egy-két kiváló hallgatója is akadt, így Antonello La Vergata, ma a Modenai Egyetem filozófiaelmélet-professzora, egykor Hubay Miklós és általa József Attila költészetének nagy tisztelője, valamint Sauro Albisani költő és műfordító, aki Hubay Miklós baráti rábeszélésére magyar költők olasz fordítására vállalkozott. Hubay Miklóssal együtt dolgozták át újra Szophoklész töredékben maradt szatírijátékát, a *Nyomkeresőket*, amely megjelent az olasz színházi folyóirat, a *Sipario* 1994. évi 3. számában (*I segugi*), de amelynek előadásáról nincs tudomásom. Sauro Albisani igazi költő volt, és neki köszönhetjük, hogy Arany János balladáinak 1987 óta létezik egy igazi költői olasz fordítása is (Venance, Marsilio), hasonlóképp szép fordításokat készített Illyés Gyula verseiből is (*Europa*, 1986), köztük az *Egy mondat a zsarnokságról* című verssel.

Végezetül beszélnünk kell Hubay Miklós legfőbb olaszországi munkatársáról, Umberto Albiniről. A fiatal klasszika-filológusnak készülő tanár, aki aktívan részt vett az olasz ellenállás fegyveres harcaiban, 1947-ben szintén részt vett a genfi *Rencontres internationales* szemináriumain, és itt ismerkedett meg a nála csak néhány évvel idősebb Hubay Miklóssal, akit azonnal arra kért, hogy segítsen neki József Attila-verseket olvasni.⁴

József Attilára az olaszországi közvélemény figyelmét még 1942-ben Benedetto Croce hívta fel. A baloldalisággal igazán nem vádolható nemzeti liberális filozófus az olasz nyelvű magyar folyóiratban, a *Corvinában* olvasta az anarchista forradalmárként bemutatott öngyilkos magyar költő néhány olaszra fordított versét, köztük a *Mamát* is, amelyet nyersfordítás alapján is azonnal remekműnek ítélt.⁵ A bal-

oldali érzelmű fiatal olasz értelmiségi elhatározta, hogy olaszra fogja fordítani ennek a tragikus sorsú kommunista költőnek a verseit, és ebben kérte magyar barátja segítségét. Ettől kezdve szinte egyszerre bekövetkezett halálukig tartott munkakapcsolatuk és barátságuk.⁶

Albini Hubay Miklós segítségével vált József Attila egyik legjelentősebb olasz fordítójává és népszerűsítőjévé, míg Hubay Mikós az időközben a firenzei, majd a genovai egyetem görögprofesszorává és a siracusai színházi intézet igazgatójának kinevezett Umberto Albiniak köszönheti legtöbb darabjának olasz fordítását és színházi bemutatóját.

Albini még az '50-es években több fordítást és tanulmányt tett közre olasz lapokban József Attila és Ady Endre költészetéről. 1952-ben jelentette meg József Attila verseiből készített fordításainak első, 1957-ben második kötetét, amelyet még két újabb válogatott kétnyelvű verskiadás követett (1952, 1957, 1962, 1965).⁷ 1949 után tíz év szünet következett Albini és Hubay Miklós munkakapcsolatában. Ez idő alatt Albini a firenzei egyetem görög irodalom tanára lett, és az ott magyar nyelvet és irodalmat tanító Pálinkás László segített magyar fordításainak elkészítésében (Radnóti, 1958, Déry Tibor, 1958, *Füveskert* antológia, 1959, Illyés: *Petőfi*, 1960, Il Ponte magyar száma 1960), ugyanis Albini nem tudott magyarul. Hubayval való kapcsolatuk a Madách Színház 1966-os firenzei vendég szereplése és az azzal egy időben tartott nemzetközi színházi konferencia idején újult meg, amely Hubay Miklós 1974-től tartó húszéves itáliai munkássága idején meghozta újabb gyümölcseit, mindenekelőtt a XX. századi nyugatos költők és Illyés Gyula olaszországi megismertetését (*Poeti ungheresi del '900*, Torino, ERI, 1976; *Poesie*, 1967, *La vela inclinata*, 1986). Ez idő alatt Albini tíz Hubay-drámát fordított le olaszra (*Solo loro conscono 'amore*, Einaudi, 1962; *I lanciatori di coltelli*; *Lerici*, 1964; *Nerone é morto*, Cappelli, 1970; *La scuola dei geni*, Carnevale romano, Freud, ultimo sogno, 1991).

Umberto Albini nagy olaszországi népszerűsítője volt a magyar irodalomnak, de meglehetősen zötyögő műfordításokat készített.

(Aki nem hiszi, olvassa el József Attila *Születésnapomra* című versét Albini fordításában, vagy nézze meg, hogy a klasszika-filológus Albini nem vette észre az antik metrumot az általa „fordított” Radnóti-eclogák fordítása közben.) Magam, fiatalabb koromban, amikor még őszinte ember voltam, nagy ellenzője voltam Umberto Albini magyar műfordítói tevékenységének, mert nem tudtam elfogadni, hogy csapnivaló, rím nélküli formában, szinte nyersfordításban adja közre olasz nyelven Kosztolányi, József Attila, Radnóti Miklós, Vas István vagy Weöres Sándor verseit. Akkor úgy véltem, hogy a rossz fordítások csak elriasztják az olasz olvasókat a magyar irodalom és költészet befogadásától. Ma, több évtizedes olaszországi tanári gyakorlat után, revideálnom kell fiatalkori álláspontomat. El kell ismernem, hogy ezek a fordítások sem voltak hiábavalók. Felkeltették az olvasók és főleg a magyar irodalom iránt érdeklődő többi olasz fordító figyelmét, hogy érdemes lenne jó, formahű fordításban is közreadni a XX. századi európai költészet és irodalom magyar remekműveit.

Így kezdtek el egyre többen (Sauro Albisani, Edith Bruck, Bruna Dell’Agnese, Jole Tognelli, Gianni Toti, majd végül Tommaso Kemeny) magyar költőket fordítani, illetve hála az új prózafordító-generáció (Gianpiero Cavaglia, Marinella D’Alessandro, Antonello Sciacovelli, Maria Rosaria Scigliano, Bruno Ventavoli és mások) munkásságának, a modern és kortárs magyar irodalom legnagyobbjainak (Kafka Margit, Kosztolányi Dezső, Füst Milán, Szerb Antal, Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Kertész Imre, Esterházy Péter, Nádas Péter és így tovább) művei ma már olasz fordításban hozzáférhetők.⁸

És ez, a magyar irodalom olaszországi jelenléte – közvetve – Hubay Miklós és barátja, Umberto Albini úttörő tevékenységének is köszönhető. Éppen ezért nagy adóssága a magyar és olasz kulturális életnek (illetve annak irányítóinak), hogy máig nem jelenhetett meg Hubay Miklós olaszra fordított tizenhat drámájának már megszerkesztett kötete.

Ennek kiadása volna az igazi tisztelgés a húsz évig önkéntes olaszországi „száműzetésben” élő egyik legjelentősebb XX. századi magyar drámaírójának és a magyar irodalom egyik legjelentősebb olasz népszerűsítőjének emléke előtt.

JEGYZETEK

- 1 Vö.: Csillaghy András – Hubay Miklós, *Két kuruc beszélget*, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.
- 2 A XX. század második felében a külföldön élő magyar írók döntő többsége, még azok a szerzők is, akiknek a több évtizedes emigrációs lét alatt sikerült beilleszkedniük a befogadó ország kulturális intézményrendszerébe (mint Cs. Szabó László, Határ Győző, Sárközi Mátyás, Békés Gellért, Ferdinandy György és Mihály, Gömöri György, Kibédi Varga Áron, Kemenes Géfin László stb.) mint írók nemigen keresték a kapcsolatot a befogadó ország irodalmi életével, és többnyire nem ambicionálták azt sem, hogy műveiket idegen nyelven is megjelentessék. A párizsi Irodalmi Újság és Magyar Műhely, a müncheni Látóhatár, a római Katolikus Szemle, a kanadai Árkánium és más magyar lapok immár könyvtári példánnyá vált, lezárt évfolyamai mind azt mutatják, hogy a lapok köré tömörült írók és értelmiségiek egyrészt a nyugaton élő magyar emigráció, másrészt meg a hazai „közönség”, ha tesszik, az „utókor” számára írtak – magyar írókként, magyarul, magyarok számára. Ezzel szemben állt a külföldön menedékre talált magyar íróknak és értelmiségieknek azon csoportja, akiknek sikerült beilleszkedniük a nekik új otthon és új hazát jelentő ország kulturális és irodalmi életébe. Közülük a legnevesebbeknek az angolul író Arthur Koestler és George Mikes és a franciául író történész–kritikus, Francois Fejtő számít, ám esetükben a szépírói munkásság kritikai, filozófiai munkássággal is társult, azaz őket a külföldi kulturális környezet elsősorban mint „másként gondolkodókat”, a közép-kelet-európai társadalmi–történelmi folyamatokat számukra is érthetővé tevő értelmiségieket fogadta be, és csak azt követően mint írókat. Erről részletesen beszámol a később neves angol humorista íróként elfogadott George Mikes a *How to be Alien* című 1946-ban, Londonban publikált (Ungváry Tamás által magyarra is lefordított) könyvében. Igazi „migrációs” magyar íróknak azokat nevezhetjük – megítélésem szerint –, akik külföldön élve, magyarságukat sosem tagadva, a befogadó ország nyelvén, a befogadó ország kultúrájába szervesen beépülve formálták saját írói életművüket. Ilyennek tarthatjuk a már említett George Mikes mellett a svájci írónőként nemzetközi hírnévre szert tett Ágota Kristófit, egy-két magyar származású, újhéber nyelven író izraeli író, mint Efraim Kishont, és sajátos módon négy olaszországi író, Paolo Satarcangelit, Edith Bruckot,

- Giorgio Pressburgert és Tommaso Kemenyt. Vö.: Sárközy Péter: *Az olaszországi magyar írók identitástudata*, in *A magyar irodalom égtájai*, A tokaji írótábor évkönyvei, XX, szerk. Serfőző S., Miskolc, Bíbor, 2011, 93–101), ill. uő: *Márai Sándor olaszországi írói magánya*, Magyar Napló, 2012/10, 32–41.
- ³ A darabnak még volt egy előadása Catanzaróban. A délolasz város 2008. évi Guttenberg-fest ünnepségének díszvendége a 90 éves Hubay Miklós volt, és ez alkalomból a Silvio d’Amico színésziskola három növendéke előadta a Rubbettinónál „kiadásra” előkészített *The rest silence* című darabot. Vö.: L. Tassoni, *Jón tengeri napló Hubay Miklóssal*, Európai utas, 2008, 2–3.
- ⁴ Erről Hubay több visszaemlékezésében is beszámolt. Vö.: Albert Zsuzsa, *Irodalmi legendák, legendás irodalom*, III., Pécs, Pro Patria, 2003.
- ⁵ Sárközy P., *József Attila Crocéről – Croce József Attiláról*, in *Benedetto Croce ötven év után*, szerk. Kelemen J. és Takács J., Budapest, Aquincum, 457–467.
- ⁶ P. Sárközy, *Umberto Albini, Miklós Hubay*, in *Rivista di Studi Ungheresi*, (XXVI), 2012, 11, 189–194.
- ⁷ Vö: Nicoletta Ferroni, *La fortuna di Attila József in Italia*, *Rivista di Studi Ungheresi*, 1989, 10, 147–153; Sárközy P., *József Attila versei olasz nyelven*, in *József Attila égtájai*, Tokaji Írótábor Évkönyve, XIV, 2005, 129–143.
- ⁸ Sárközy P., *A magyar irodalom fogadtatása Olaszországban (1849, 1956, 2006)*, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Jeney É. – Józsan I., Budapest, Balassi, 2008, 49–64.

WUTKA TAMÁS

(1951) esszéista, a Lyukasóra folyóirat munkatársa

MÉLTÓSÁG ÉS MÉLTÁNYOSSÁG HUBAY MIKLÓS NAPLÓ- JEGYZETEIBEN

A köztudatban még ma is él az a beidegződés, hogy az író naplójegyzetei mintegy melléktermékei az életműnek, fel nem dolgozott vázlatok. Pedig nem egyszer bebizonyosodott, hogy legalábbis egyenrangú alkotássá válhatnak, gondoljunk, mondjuk Füst Milán naplóira. Sőt, túlzás nélkül állíthatjuk: olykor főmű lesz belőlük, mint Márai Sándor naplóiból. Hubay Miklós is alaposan elmorfondírozott a naplórás mi-benlétén, mielőtt megragadta a lényegét: „A napló legtitkosabb magja az eszkatológikus ígéret. Hogy életünk igazsága egyszer majd kiderül. Hogy a palackpostázott naplók mind ott lesznek az Utolsó Ígéretnél, hol a Bíró el fog jönni, és a Nagy Könyv kinyitattik.”

Ma már elvétve találunk olyan kvalitású gondolkodót, aki annyira egygyé vált a magyar és az európai kultúrával, mint Hubay Miklós. Aki mindig is egy összetartozó szellemi egységet, egymás értékeit kiegészítő, nem pedig egymás ellen fellépő európai kultúrát vallott magáénak. Fiatalon hosszú éveket tölthetett Svájcban, s mialatt az ottani mesebeli békét és szervezetséget szinte valóságértelmennek érezte a háborgó Európa közepén, már akkor úgy látta: a háború (helyesebben a harc), az ember – az élet – mintegy természetes állapota. Nem virtus, inkább kényszer. És döbbenetes, hogy mennyire megszokható! „Akkor még nem tudtam, hogy amit egyszer fiatalon a válunkra vettünk, azt halálunkig cipelhetjük. Minden batyunkból púp

lesz” – tapasztalhatta később. Kivételes lehetősége adódott sok hazai értéket – az ő kifejezésével – „odacsempészni”, de: „A magyar irodalom megismertetése ne a nemzeti exhibicionizmusunkat szolgálja, a kisujjamat se mozdítanám ezért, hanem szolgálja – bárcsak hajszálnyit – a világ megváltását, egyre súlyosbodó válságaiban. Erre persze itthon a Nyugat-majmolók csak a szájukat húzzák el. A divatok nyomában lihegők mikor veszik észre, hogy a divatok mozgalmi között állandó esengés van a hiteles után? És a hitelesség ritka madara nemcsak a magyar zenében szólalt meg, hanem a költészetben is” – mondta erről az időszakról, majd így folytatta: „Amikor világirodalmat mondanak, és ennek univerzalitásából (lopva vagy nyíltan) kirekesztik a magyar irodalmat: úgy érzem, mintha engem is kettébe hasítottak volna. De ha világirodalmat mondanak, és (lopva vagy nyíltan) ezt szembeállítják a magyarral, e mégoly abszurd és hamis alternatívában választásra kényszerítette: feltétlenül a magyart választom.” (Mind ezekért „cserébe” az itthoni kultúrpolitika évtizedeken keresztül igyekezett őt ellehetetleníteni.)

Nagy kérdés, mit fog érni Európa az európai szellem nélkül, a kereszténység vállalása nélkül, a magasba röpítő költészet nélkül; mind a nélkül, ami lényegét adta? Hubay véleménye szerint: „...a kultúra ott kezdődik, ha az emberek szívét megejti a vers vagy a zene, vagy pedig a kép. Nem az a fontos, hogy én nézzem Monet képein, hogy milyenek a tavorózsák, hanem az a fontos, hogy ha kapok egy olyan kérdést a televízióban, hogy melyik festő vágta le a fülét, akkor azt ki tudjam pipázni, hogy Van Gogh volt. Az információs kultúrcivilizáció ezt a dolgotról való tudást tartja fontosnak, és nem azt, hogy a kultúrában levő üzenetek belevágjanak a gyomromba, vagy körülfontják a szívemet valami olyan élménnyel, amelyet eladdig soha életemben nem éreztem. A kultúra pedig ezekből a mozzanatokból épül.” Köztudott, hogy a humán kultúra hatása a társadalomra drasztikusan megcsappant. Ezzel mi itthon a rendszerváltoztatás után hirtelen szembesültünk, Hubay azonban ennek folyamatát és előzményét már jó előre látta: „Hirosimától kezdve számíthattunk a humán kultúra és az iro-

dalom, különösen a költészet rohamos háttérbe szorítására. ...Hirdetik is, hogy a gazdasági *érdekek* oly nagy gonddal egyensúlyban tartott hálózatait – egyensúly, óh! – nem lehet kitenni a szellemi *értékek* kiszámíthatatlan beavatkozásának. S az irodalom pedig csakugyan egy kiszámíthatatlanul nagy hatású értékstimulátor. Hála Istennek... Bármi történik ma Magyarországon – jött legyen a konzumizmus, jöjjön most az új-auszteritás –, a kultúrának épp ez a fele szorul még inkább háttérbe. Mintha minden mozgás ebbe az *antihumanista irányba* konvergálna.”

„Vajon ki kormányozza most a világot? – teszi fel a költői kérdést Hubay. – A kirakatban állókat ismerjük. És őket ki kormányozza? És a háttérben állókat meg *mi* kormányozza? Milyen csoportérdek? Milyen személyes érdek? Milyen nacionalista gög? Milyen elmebaj? Milyen (holnapra majd tévesnek bizonyuló) elmélet? Vagy a világteremtésnek a nagy számok törvényein át kiható miféle intenciója?... És most mi mozgatja a történelmet? Talán az, hogy ugyanazok, akik valamikor meghasonlottak a polgársággal és a leghűbb leninisták-sztalinisták lettek (vagy ezeknek már a fiai) most visszatérnek a polgárság kebelére. Koestlertől Semprunig tart, s egyre tart a tékozló fiúk megtérésének világtörténelmet mozgató (imitáló?) idillje. Miután Marxtól Lukács Györgyig végigcsinálták a bankárgyerekek Ödipuszkonfliktusait.”

Európai kultúra a civilizált viláéért? Paradoxonnak tűnne egy széles kultúrájú személyiség kapcsán arra gondolni, mintha egyetlen, kizárólagos kultúra képviselője volna. Különösen korunkban, amikor a zsolozsmaszerűen ismételtetett multikulturális labirintusokban vált kötelezővé keresgélni (és megtalálni) a válaszokat a fontos kérdésekre. Amelyek jobbra azért keringenek önmaguk körül, mert – *horribile dictu* – igenis vannak egymással össze nem egyeztethető, össze nem mosható dolgok, akár önálló értékek, s ezeket semmiféle mesterségesen kijelölt útvonal, semmiféle erőltetett összeboronálási kísérlet tartósan nem egyesítheti. Szuverén létezésüket – a maguk helyén – kellene elismerni, elfogadni és elfogadtatni. S e tekintetben a befogadó,

valódi értelmében vett európai kultúra értékei még mai, rohamosan hanyatló állapotukban is egyértelműek. Annak ellenére, hogy ijesztő jelei vannak a szellemi értékek átalakulásának, devalválódásának. Ezek mellett akkor sem mehet el szó nélkül a felelősséget érző értelmiségi, ha csupán annyit tehet, hogy hangot ad aggodalmának. „Ahol a nonszensz polgárjogot nyer – az evidenset magyarázni kell” – döbben rá Hubay, talán éppen a nyugati demokráciákban természetessé váló abszurdítások kapcsán: „Sztálin századik születésnapján Firenze falait beborította egy jóságos tekintetű, pirosposzsgás arcú, nyírott fehér bajszú Téalapó képe, marsall-sapkában. Az ünnepelté. Szélsőbal fiatalok adóztak emlékének, felsorolva követeléseiket, Sztálin nevében, fokozottabb szabadságjogokért.” „Nem lehet a békéről és a háborúról beszélni, figyelmen kívül hagyva az emberi pszichét. És ennek *irracionális tényezőit*” – fűzi hozzá.

„Egyetlen kultúra felsőbbségére sem bizonyíték az elterjedettsége, pláne nem az elterjesztettsége, kiváltképp nem az általa megsemmisített kultúrákkal szemben” – állítja Hubay Miklós. Saját megfogalmazása szerint életének egyik felét a drámaírás teszi ki, a másik felét, hogy az egyetemes mondandójú, magyar lírát ismertté tegye a világnyelveken. Eközben emberként és drámaíróként egyaránt fájlalhatta, hogy a modern társadalmakból kiveszőben van a tragikus hős. A nemesítő, a megtisztuló-megtisztító. Hovatovább csak komikus és/vagy szánalmas figurákat láthatunk magunk körül. A tragédia soha nem a halálban, hanem a megélt emberi sorsban rejlik. Hubay életműve részének tekinthető Madách Imre *Az ember tragédiájával* kapcsolatos, véget nem érő elmélkedésfolyama. Madách nagy műve a szakralitást jelentette számára; de nem vallási értelemben. A lét szakrális jellege izgatta. „Isteni optimizmus kell az Úr utolsó szavaihoz. Biztatni Ádámot... Csak rajta! Ember, küzdj! Honnan veszi az Isten ezt az optimizmust? Hiszen neki aztán igazán minden oka meglehetne a kétségbeesésre... Akkor hát? Az a gyanúm, hogy Ádámtól. Itt a legantropomorfabb az Isten. Itt tényleg olyan, mintha Ádám teremtette volna őt a saját képére. Ez a *legádámibb* szó a Tragédiában: Küzdj és bízva

bízzál.” Gondolataink szárnyalhatnak, sokszor úgy érezzük, hogy együtt szárnyalunk velük, aztán hirtelen ránk tör a kijózanodás: a kezdeteknél toporgunk megint. „Atyai düh, féltékenység, irigység, bosszúvágó illenek-e Jehovához, s illenek-e Madáchnak a Teremtés művét éppen befejező Urához?” – töpreng Hubay, majd így folytatja: „Miért is ne illenék hozzá. Az agresszivitás és az erős szenvedélyek éppúgy hozzátartoznak a világ fenntartó erőihez, mint ahogy hozzájuk tartozik a virágoknak beporzásra sóvár illatozása, a libidó, a szerelemvágy... Most már kezdjük nem szégyellni az utóbbiakat, ne becsüljük le tehát az előbbieket se.”

Miközben az ember mindinkább terjeszkedik, egyre kevésbé találja önmagát. Pedig csak erre vágyik. Istenben is folytonosan magát keresi. Emberi tulajdonságokkal felruházott vagy emberi elvárások szerint igazságot osztó istenképpel, úgy tűnik, nem sokra megyünk. Isteni jellegűnek remélt-vágyott kvalitások eléréséhez pedig az ember nem bizonyul képesnek. Nem csoda hát, hogy oly ritkán, oly nehezen jön létre, akár egy pillanatnyi ihletett, emelkedett találkozás, amely a katarzis élményét nyújthatná. S az időnk is mind kevesebb erre. „Hát igen – állapítja meg Hubay –, az élet nem csak azért rövid, mert rövid. Hanem azért lesz még rövidebb, mert egyre gyorsul a napok átfutási ideje. Szabadon esik át rajtunk az idő minden eleme. A szeme is, az öröme is. Nincs meg már rostjainkban az az ellenállás, amely visszafogta – a fausti óhaj szerint – a pillanatokot.” Igazán hiteles csak a szakadatlan istenkeresés lehet. Nehéz szabadulni a gondlattól, hogy valamiféle értékelő Isten nélkül nemcsak értelme nincs az életnek, de tétje sem. Hiszen akkor tehetünk bármit, egyre megy; csakis rajtunk, esetleges lehetőségeinken és a vak véletlenül múlik minden. Sem azzal, aki mindezeket kategorikusan elveti, sem azzal, aki végleges és megingathatatlan válaszokat vél találni, a szüntelenül meditáló, mindig újra- és továbbgondoló embernek nincs mit kezdenie. „Bár értelmiséginek tartom magam, de éppúgy elveszik a kedvemet attól, hogy éljek az értelmiségiek előjogával, az ateizmussal, mint ahogy elveszik a kedvemet attól is, hogy istenhez éppen ezeket

az utakat keressem. Az igazat megvallva röstellném, ha istenkeresésben az volna a meghatározó, hogy fáj-e a hasam vagy sem” – jegyzi fel Hubay. „Bosch képe előtt kételkedésem imádság-formát öltött: – emlékszik másutt – Uram Jézus, nézd! Gonoszság és bárgyúság ül minden ember arcán. Az öregapjuk is ilyen volt, a kisfiuk is ilyen. Megválthatatlanok. Ezért az emberiségért akarod megfeszíttetni magad? És Jézus mondá: Nem nézem. És nem is tudom, kikről beszélsz. És nem látlak téged se. Azt se tudom, hogy például a te arcodra mi van írva. Behunyt szemmel viszem a keresztem.” Hubay azonban tovább tűnődik: „Isten próbára tette Jóbot. Ráküldte a szenvedést, hogy lássa: kitart-e a hitében? Jób vállalta a szenvedést. Még jöhet – sügta Jehovának. Mert ő meg próbára tette barátait: kitartanak-e a barátságukban? Vajon megmarad-e egy is? Egyetlenegy, akit nem ijeszt el majd, hogy őt a szemétrakáson kivette találja? Ki látott még két ilyen bolond optimistát, mint Jób és a Jóisten?” Kézenfekvő a következtetés: „Ez a *nagy Minden* oly beláthatatlan és amellett oly apróra kifundált, hogy ebbe aztán belépillantgatva a világra rácsodálkozó gyermek (vagy aggastyán!) számára, bármely teremtésmítosz kozmológia, feltelezett ősrobbanás vagy akár a Sixtus-kápolna mennyezetfreskója oly lehetetlenségnek és éppoly lehetségesnek tűnik, mint akár az egész képtelen és létező Univerzum.” Úgy látszik, a titokzatos, megmagyarázhatatlan és sokszor érthetetlen remény az, ami az emberrel utolsó pillanatáig együtt él. Semmilyen körülmények között nem nélkülözhető. Hiszen remélni azt is lehet, amit egy pillanatra sem hiszünk.

„Huszonnyolc éves koromban nem is sejtettem, hogy azok a nagyszerű emberek, akiknek barátsága beragyogta ifjúságomat, ennyire halandók legyenek. Elhunytak, kihunytak” – idézi fel egy ősrégi notesz váratlan előkerülése kapcsán, amely a szellemi elit számtalan, valamikori nagy neveit, elérhetőségeit tartalmazza. Ki emlékszik ma rájuk? Hubay Miklós véleményét egyértelműen, mégis mértéktartóan fogalmazza meg, szem előtt tartva az eltérő vélekedések létjogosultságát. Egymás megértésének szándéka, a tisztaság igénye kíséri végig

munkásságát. Élete történelmi korszakokon ível át, párhuzamosan élt Európa nyugati és keleti részén. Igaz, nem mindig önszántából, többnyire az itthoni körülmények okán. „Három percig tartott, hogy láttam. Egy óráig tartott, míg leírtam. Hány száz évig kéne élnem, hogy számot adhassak az életemről?” Pedig az intimitás határát sosem lépi át: „A családban csak nem panaszkodhatom? Úgyis látják, mi van, s maguk se tudják, hogy a természet sugalma szerint idegenkedéssel vagy inkább ingerültségbe csapódó részvétellel adózzanak-e a megöregedni (pláne meghalni, tele kufferral elmenni!) alig-alig akaró elszótlanodottnak. Barátaim hümmögve hallgatnak, ha személyes dolgaimról beszélni kezdek, s csak várnák a pillanatot, hogy viszonzásul elkezdjenek engem traktálni a maguk bajaival... A barátnék szemében az első panaszszóra felgyulladna ugyan az érdeklődés fénye, mohón fürkészközve szavaim mögött egy felelőssé tehető nőt (nők számára minden nő rivális) vagy éppen valami tovább pletykálható fészekkuladékat. Nem. Barátoknak és barátnőknek egy szót sem!”

Mint más hasonló nagy szellem, bizonyára sok mindent magával vitt, ami hasznára válhatna az itt maradtoknak. De talán az is segíthetne, ha ránk hagyott műveit, gondolatait figyelmesebben forgatnánk, hogy hozzá hasonlóan tisztábban láthassunk. Természetesen ő sem hitt a könyvek mindenhatóságában; hogy általuk kielégítő válaszokat kaphatnánk az élet nagy kérdéseire. Emlékeztet arra, hogy mindig voltak, vannak korszakok, amikor – a mindenkor szokásos túlzásokkal és aránytévesztéssel –, függetlenül az egyes ember vélekedésétől, a könyvet mint elvont teóriát mintegy a valóság ellenlábásának tekintették-tekintik. „Ha a könyvet szembeállítják az élettel, biztos, hogy a könyv húzza a rövidebbet. A könyv a Virágzó Élet mellett mindjárt poros lesz, penészes, sárga, dohos; aki a könyvet bújja, nemkülönben; holmi éjjeli bagoly. Egy avatott lélekbúvár érdekesen elemezhetné azt a szenvedélyünket, amelynek – ha kitör – botrányos gyümölcse lesz a könyvmáglya, a bezúzás, a Római Index stb. ... Túl könnyű volna ezt hatalmi vagy ideológiai kérdésnek tekinteni. Becsületesebb, ha tudomásul vesszük és beismerjük, hogy bizony lappang

bennünk valami könyvellenesség.” Íme, egy újabb rejtély. De ez is a tisztánlátás része. Az erre való törekvésről pedig soha nem kell, nem szabad lemondanunk. Miként Hubay sem tette. „...miközben olvasószemüvegem dioptriái növekedőben vannak, úgy érzem, egyre élesebb a látásom. Hogy mögéje látok a manipulálók manipulációinak és a lobbyzók maffiáinak. Pedig csupán arról lehet szó, hogy már nem érdemes vaknak tettetnem magam. Lehet, hogy régen ezért a luciditásért hitték bölcsnek az öregeket” – jegyzi meg ironikusan.

Talán ebből a rövid összefoglalóból is kiderül: Hubay Miklósnak nem csupán mindenkor vállalt mondandója van, de sajátos stílusa is. A stílus maga az ember, tartja egy régi mondás, nem is alaptalanul. Nem vitás, a stílus kezd kimenni a divatból. Vajon az ember marad-e?

PÁLFI ÁGNES

(1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője

A NŐI ÉBERSÉG MÁSÁLLAPOTA

Éva alakjáról Hubay Miklós Madách-könyve¹ kapcsán

„A nők csak amolyan árnyék-lények” – egy fiatal költőnő állította ezt önálló szerzői estjén, s én sehogyan sem értettem, hogy viharos sikeirei ellenére vajon miért gondolja így. Anyám erős, szuverén egyéniség volt, népszerű tanár, gyermekként semmi okom nem volt hát rá, hogy esélytelen, elnyomott „kisebbségnek” tekintsem magam. Fiatal felnőttként is leperegtek rólam az olyasfajta „jó tanácsok”, hogy inkább a férjem karrierjét kellene építgetnem a magamé helyett. Csak az utóbbi időben kezdem belátni, hogy ifjú pályatársam talán mégsem mondott merő ostobaságot.

A minap elmentem egy nyilvános kerekasztal-beszélgetésre,² melyen a Színház folyóirat 2013. márciusi számában több oldalról is exponált téma, a nő és a színház viszonya volt a terítéken. S amikor a végén a közönség is szót kapott, felállt egy filozófia szakos egyetemista lány, és tiszteletteljesen azt kérte a fórum résztvevőitől, hogy ugyan ajánljanak neki néhány olyan műsoron levő előadást, amelyben a nő emancipált lényként van jelen, emberként, mint a férfi. A már-már kínossá váló csöndet a kritikus Tompa Andrea törte meg azzal a meglepő válaszával, hogy hát bizony, így hamarjában ő nemigen tud egyetlen ilyen előadást sem ajánlani. Egyébként magát a témát – a nőknek írt színpadi szerepek méltatlan kliséit, sztereotípiáit – Eszenyi Enikő vetette föl előzetesen, aki, mint tudjuk, nemcsak színésznő és rendező, hanem sikeres színigazgató is. Többszörösen is érdemes hát

felkapni a fejünket, ha azt állítja, hogy csupa hisztérika, csupa elrajzolt karikatúra van fönn manapság a hazai színpadokon, beleértve Csehov népszerű nőalakjait is. S ezért alig várja már, hogy a szerinte igen kiváló hazai női szerzők – költők és prózaírók – rászánják végre magukat a drámaírásra.

Talán valóban nem árt feltenni magunknak a kérdést: hány olyan előadást láttunk életünkben, ahol egy-egy emancipált, izgalmas nőalakkal azonosulni tudtunk? Hirtelenjében a gyermekét szoptató Mária-„reinkarnáció” jut elsőként az eszembe, amellyel Halász Péter hetvenes évekbeli szobaszínházában találkoztam. Aztán Bicskei (Daróczi) Zsuzsa hihetetlenül kifinomult egyszemélyes *Psychéje* ötlik föl a nyolcvanas évek elejéről. Ladik Katalin mondén jelmezben előadott performance-a is provokatív és felkavaró élmény volt annak idején Fodor Tamás lakásszínházában. Úgy tíz évvel később, már a '90-es évek vége felé Monori Lili lepett meg a maga hiper-naturalista családi pinceszínházának fenomenális asszonyszemélyeként, férjével, Székely B. Miklóssal és két gyermekével. Azután a már régen halott délvidéki lány, Szemerédi Virág rendhagyó, fejlejtetetlen személyisége idéződik elém, aki Pintér Béla *Kórház Bakony* című előadásában a betyár Savanyú Jóska szeretője volt... Lennének nyilván többen is, ha jobban belegondolnék. De ami a kőszínházakat illeti, nagyon is jogosnak találok Eszenyi Enikő kritikai attitűdjét – hozzátevé, hogy én azt sem igen tudnám megmondani, mikor láttam utoljára a színpadon egy „igazi” férfit.

Érdekes azonban egy másik nézőpontból is megközelíteni ezt a kérdést. Hiszen valójában nemcsak Shakespeare a kortársunk – mint azt Jan Kott sugallta annak idején híres könyvének címével³ –, hanem Madách is *Az ember tragédiájával*, amelyben az Évát játszó színész nő melleleg egészen kivételes helyzetben van: a nő szereplehetőségek egész tárházát próbálhatja végig, s alakíthatja a maga kortárs arculatára.

Hubay Miklós hosszú évtizedeken át – Németh Antal 30-as évekbeli híres rendezésétől egészen a XXI. század első évtizedének végéig – nem tudott elszakadni Madách művétől. 2010-ben „*Aztán mivégre*

az egész teremtés?” címmel publikált könyvét mindenekelőtt ez a hihetetlen időbeli tágasság teszi unikálissá. Más-más kontextusba helyezve, a legújabb hazai és külföldi rendezői koncepciók felől közelítve meg a *Tragédia* egy-egy jelenetét, annak a meggyőződésének ad újra és újra hangot, hogy ennek a „világdrámának” a fölvetései a XX. század második felében váltak igazán aktuálisakká. „Ha én rendező lehetnék!” – sóhajt fel nem is egyszer. De hogy mint drámaíró is kortársának tekintette Madáchot, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy túl ezeken a kiváló esszéken a *Tragédia* egy önálló színpadi mű megírására inspirálta őt, amely szintén helyet kapott ebben a kötetben.

A *bál után* című egyfelvonásos 1968-ban született, amikor már nálunk is felütötte fejét az abszurd (jól emlékszem, milyen izgalommal vetettük rá magunkat elsős gimnazistaként Örkény egypercesre). Első hallásra talán furcsának tetszik, de Hubaynak ez az eszkimó szín témájára írott „variációja” engem a *Szentivánéji álom* legutóbbi, Mohácsi János-féle interpretációjára⁴ emlékeztet. Ámbár Shakespeare és Madách művét már eleve összekapcsolja, hogy mindkettő álomdramaturgiára épülő misztériumjáték, amely végső soron azt viszi színre, hogy az ifjú párok milyen stációkat végigjárva válnak éretté a felnőtt életre. A Hubay-darab és a Mohácsi-rendezés közötti hasonlóság viszont pontosan ennek az ellenkezőjéből fakad: utóbbiban éppúgy elsikkad a shakespeare-i dramaturgia beavató-színházi jellege, mint előbbiben az a bizonyos „beavatás”, amelyre pedig Hubay többször is úgy hivatkozik Madách-jegyzeteiben, mint Ádám és Éva álomlátásának végső értelmére.

Mohácsi színpadán látszólag ugyan érvényben marad a szüzsé shakespeare-i végkifejlete: a történet végére minden zsák meglegli a maga foltját, ám a szerelmespárok eltávolításuk után egymáshoz visszatalálva épp olyan „nemek fölötti”, androgün iker-állapotban leledznek továbbra is, mint annak előtte. Vajon mi lehet ennek az oka? Talán az előadásban újra és újra elerődő eső? – a Shakespeare-szövegnek ezt az ismétlődő motívumát Mohácsi úgy emlegette föl nyilatkozataiban, mint sajátos rendezői koncepcióját igazoló „filológiai”

felfedezést. Meglehet, hogy ez a barátságtalan, mondhatni ellenséges természeti közeg valóban lehűti kissé az ifjonti szenvedélyeket – ámbar ebben az erdőben a nyár zenitjén azért talán mégsem lehet annyira hideg, mint Madáchnál az eszkimó színben. Vagy mégis? Hiszen a záró színpadképben Theseus és Hippolyta egymásba temetkező, lassúdad tánca végképp egyértelművé teszi, hogy ezt az előadást a múlt idő, az öregség témája uralja. Azt látják a nézők, s bámulják apatikusan a színpadon felejtett fiatal párok is, ami a vitális energiák fogytán, a szerelem elhamvadása után várja az embert: a vissza-szüziesedésben való kényszerű összetartozás – avagy újbóli egymásra találás? – keserédes melankóliáját. Ám öregség ide vagy oda, Mohácsi színpadán ez az életkora szerint már jócskán felnőttnek titulálható fejedelmi páros hasonlóan infantilis, mint az ifjú párokat alakító huszonévesek.

Hubay darabjában, *A bál után* kamaraszínpadán kísértetiesen hasonló a szereplők habitusa: mintha két hirtelen megöregedett kamasz keseregne azon, hogy eljött a világ vége, és hogy ők sem tehetnek már semmit, hiszen fölöttük is eljárt az idő. Olyanok, mint két testvér: Éva magtalan (mert báván hagyta magát sterilizálni), így aztán hol keresztretjérvény-fejtéssel, hol meddő szócsépléssel, egymás sértegetésével ütik agyon az időt.

Joggal kérdezhetjük hát: Hubay egyfelvonásosa és ez a Mohácsi-rendezés netán egyaránt arról szól, hogy immár az emberiség utolsó nagy mítoszának, a szerelemnek is végérvényesen befellegzett? Szolgálhatunk ugyan egy talán kevésbé lehangoló magyarázattal is: Hubay 1968-ban 50 éves, Mohácsi 2012-ben 53 – így meglehet, hogy az úgynevezett „legszebb férfikorhoz” társuló szépségszisz művészi vetületéről van csupán szó itt is, meg ott is – annak dacára, hogy a két produkció között pontosan fél évszázad telt el (ami akár úgy is felfogható, hogy az idő, lám-lám, Hubay mester abszurd felvetését igazolta).

Ám ha jobban belegondolunk, e két interpretáció között mégis lényegesebb a különbség, mint a hasonlóság. Mindenekelőtt azért, mert Hubay nem írja felül Madáchet, hanem csak – mintegy aktuális

kommentárként – mellé teszi a magáét. Különös színpadi teret képzel el, amelyben az eszkimó színt követően szimultán zajlik a két produkció. A nagyszínpadon a *Tragédia* előadása az eredeti dramaturgia szerint folytatódik: az eszkimó Éva karjaiból Ádámnak ugyanis – legalábbis Hubay szerint – még időben sikerült kimenekülnie. S így a kamaraszínpadra, ahol az utolsó földi emberpár köznapi „idillje” bontakozik ki, időnként behallatszik egy-egy foszlány az eredeti történet utolsó jelenetsorából, majd a közönség élénk reakciójából, az összülők álomból való ébredését és az Úr végszavát fogadó tapsból.

Az eszkimó szín kamaraszínpadán rekedt két színész, aki az utolsó emberpárt alakítja, a szerző instrukciója szerint civilben van, és életkorát tekintve meglepően fiatal. Holott már túl vannak mindenen: eltemették gyermekeiket is, akik vélhetően ugyanannak az atomkatasztrófának estek áldozatul, amely a földi élet végső pusztulását magával hozta. „Körülmén minden úgy él, úgy mosolyg, mint elhagyám” – az álmából ébredő Ádámnak ezek az ujjongó szavai úgy visszhangoznak ennek az eszkimó jelmezéből kivetkőzött fiatal férfinak az emlékezetében, mintha ő maga mondta volna ki őket valamikor, egy másik időben. Ádám és Éva jelene, az ébredés pillanata ugyancsak múlt idejűnek tűnik a számukra, hiszen az ő jelenükből immár nem vezet út a jövőbe. Nemcsak létérzékelésük apokaliptikus, hanem a szituációjuk is az, hiszen ítélet alatt állnak valóban. Az abszurd világállapot ismérve egyébként nem is más, mint hogy ítélet alatt állunk folyamatosan: egyszerre vagyunk utána és előtte annak az egyetemes katasztrófának, amelyet úgymond vétlen áldozatokként mi magunk okoztunk, s okozunk nap mint nap. A helyzet paradox voltát Pilinszky nevezetes kétsorosra találja telibe: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem” (*Merénylet*⁵). De visszatérve Hubay darabjához: ennek a két, hirtelen megöregedett kamasznak ugyan az „idő érzésére”⁶ van rálátása, ám a jelekből mégsem képesek olvasni – azt hiszik, hallucinálnak csupán, amikor arról a másik színpadról, abból a másik téridő dimenzióból érkező üzenetet hallják. Ahogyan Hamvas mondaná: végképp elvesztették az éberségüket.

Szabadulni szeretnének az emlékeiktől és egymástól is – de hiába, hiszen ezen az elnéptelenedett bolygón bíróság sincs, amely elválaszthatná őket.

De leginkább a közönytől szeretnének megszabadulni, meg az unalomtól: „Ki gondolta volna, hogy [a világvége] ilyen lesz? Ilyen semmilyen. Csak mint egy gyermektelen házaspár élete” (232) – mondja apátiába süllyedt hitvesének a férfi. Igencsak árulkodó ez a hasonlat: hiszen be sem hallatszott még hozzájuk a nagyszínpadon zajló *Tragédia* utolsó jelenetének *Deus ex machinája* – „Anyának érzem, ó, Ádám, magam!” –, amikor kettejük között lassan már minden szó, minden mondat e körül a boldogtalanságukat okozó gyerek-téma körül forog. Igaz, a madáchi „happyendet” a férfi már jó előre meg lehetős cinizmussal kommentálja: „A cilinderből előhúznak egy csecsemőt. Itt a vége, fuss el véle! Hogy a nézők ne legyenek öngyilkosok a ruhatárban.” (Az apokaliptikus létmódra jellemző ez is: még meg sem történt a dolog, de már úgy reflektálunk rá, mintha túl lennénk rajta.) Kicsit lejjebb azonban ugyanő egészen más, tragikus hangnemre vált: „Üres a méhed. Üres az ég”. És végül így summázza, hogy miféle öntudatvesztés okolható ezért a végkifejletért: „Mert elfelejtettünk róla, mi hülyék, hogy csak egyetlen emberiség van”.

A férfi tehát – igaz, immár a cselekvésre alkalmas téren és időn kívül, a „senki földjén” – csaknem eljut a *beavatásig*, pontosabban a tragikai vétség felismeréséig jut el. A nő azonban itt is csak amolyan „másodhegedűs” – mint ahogy Hubay szerint Madách *Tragédiájában* is mindvégig az marad: „A *Tragédia* az »ember«-ről szól, s ez – a magyar szóhasználatban talán még inkább – a »Férfi«-t jelenti. A »Nő« talányként, katalizátorként, rendhagyó faktorként, paradoxákkal tele tűnik fel” – mondja egyik jegyzetében (173). Hubay ugyan hajlamos a sarkításra (például amikor azt állítja, hogy míg Ádámra a „progresszió” akarása a jellemző, Évára a „regresszióra” való hajlam – lásd 76. oldal), majd’ minden esetben elfogulatlanul, több oldalról is megvizsgálja meditációjának tárgyát, s így egyre árnyaltabb lesz a kép. Ami Éva alakját illeti, mindenekelőtt a londoni szint inter-

pretálva sejklik föl, hogy vajon mi is lehet Hubay szerint a madáchi dramaturgiában a női főszereplő „titkos történetének” a nyitja.

Éva „színeváltozásán” túl London azért is fontos Hubay számára, mert ez az utolsó történelmi szín. S mert – mint azt nyomatékkal hangsúlyozza – ez a végjáték korántsem zárult le még. Most is, az emberiség jelenében is folyamatosan zajlik tovább bennünk és körülöttünk, illetve általunk. Ha jól értem, Hubaynak ez a jegyzete valamikor a '80-as évek közepén íródhatott (a jelennel vonható párhuzam legalábbis akkor merülhetett föl benne, mint új értelmezési horizont).⁷ Hadd tegyem hát hozzá: most, immár harminc évvel később ezt a mai Londont igazából már egy százalmas „retró” színjátékként volna érdemes megrendezni, ahol a „köztörvényes bűnözők” új elitje továbbra is a régi forгатatókönyv szerint próbálja működtetni a világot – a neoliberalizmus voltaképp totálisan csődöt mondott ideológiájának a jegyében.

Hubay fontosnak tartja, hogy Ádám ebben a színben már nem történelmi személyiség, nem hadvezér és nem is tudós, hanem közember, egy gazdag kereskedő. Épp olyan „halálszagú”, mint a többiek, akik a „sírjuk szélén üzletelnek, szeretkeznek, sörözgetnek” (109). Ám Éva váratlanul átszökken a megnyíló tömegsír fölé. „Mi lesz vele, hová megy? – telitalálat ez a provokatív kérdés, és nemkülönben az is, ahogyan Hubay rögvest megválaszolja: „Visszaszáll teremtdőjéhez a még ki tudja, hány ezernyi emberiségnek a magjával, tervével, képletével... Mint ... akinek az volt a feladata, hogy mentse a *kódot*” (112). És Ádám azonmód fel is ismeri benne „az élet zűrzavarából az égbe szálló eszményi nőt” (113). Ez a felismerés Hubay szerint annyira intenzív, hogy a „beteljesüléssel, szerelmi extázissal ér fel” (Uo.). (Olvasata szerint egyébként a *Tragédiában* a tényleges nász beteljesülése színről színre egyre csak halasztódik, mert valami mindig közbejön).

A londoni szín ebből a szempontból tényleg rendkívüli, hiszen a szerelem újrafelfedezésével zárul: a romantikus ideál, az elérhetetlen eszménykép testet öltésével, amely Ádámban az archetípust támasztja fel, immár kettős értelemben is. Hiszen nemcsak egykori párjára,

a Paradicsom első asszonyára, hanem a magzatával viselős Máriára is ráillik ez a képmás. S maga a jelenet kétségkívül Goethe művének a legvégére is emlékeztet, amikor Faust – Hubay fordításában – így szólal meg: „Az örök nőiség magasba vonz” (113). Kálnoky László klasszikus verziójában ugyanez így hangzik: az Örök Asszonyi emel magához”.⁸ S meglepő adalék, amit Hubay mindehhez még hozzátesz: „a sztregovai katolikus templom főoltárképét, a kígyón taposó Máriát a mennybemenetel pillanatában... Madách, az amatőr festő... maga restaurálta” (113).

Jogosnak látszik azonban a kérdés: vajon hol van a *Tragédia* abszolút mélypontja? Pap Gábor korszakos jelentőségű „csillagmítoszi” fejtevése szerint (amelyet Hubay feltehetően nem ismert, ami nagy kár) ez a mélypont a mű tengelyében álló párizsi szín, amely mint a Vízöntő Mérlegének apokaliptikus ítélet-szituációja nem a hétköznapi létszinten jelenik meg, hanem vízióként, mint álom az álomban.⁹ Ha viszont azt kérdezzük, melyik az a két, egymásnak megfeleltethető szín, amely testiesen konkrét valóságként szembesít a véggel, egyértelmű a válasz: a londoni szín, amely a történelem utolsó felvonása, és az eszkimó szín, amely a földi élet végjátéka.

Ám ez a naturálisan konkrét végjáték Madáchnál nem a pusztulásba torkollik. Ezen a ponton érdemes szó szerint idéznünk a szerző instrukcióját, amelyből az derül ki, hogy ő az eszkimó szín után nem egy szokásos színpadkép-váltásra gondolt, hanem egy valóságos metamorfózist képzelt maga elé:¹⁰

(A nézőhely átváltozik a harmadik szín pálmafás vidékévé. Ádám, ismét mint ifjú, még álomittasan kilép a gunyhóból s álmélkodva körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a középén áll. Ragyogó nap.)
(83)

Az eszkimó szín tere, „hóval és jéggel borított vidéke” eszerint a néző szeme láttára változik át pálmafás vidékké. S bizonyára nem véletlen az sem, hogy az első emberpár hajlékát Madách most ugyanúgy

„gunyhónak” nevezi, mint az imént az eszkimó színben. A harmadik színben eredetileg még nem ez a „gunyhó” állt, hanem „egy kis durva fakaliba”. Ezért is vélhetjük jogosan úgy, hogy Évából, amikor hamarosán szintén felebred, és külsőleg már újult alakban kilép a fényre, még az előző színben álomba merült eszkimó asszony beszél:

*Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el,
Utolsó csóкод oly hideg vala,
S gond vagy harag van most is arcodon... (84)*

Korántsem biztos, hogy Éva itt *ugyanabból* az álomból ébredt, amelynek Lucifer volt a dramaturgja. Hiszen az imént úgy szólalt meg, mintha mindabból, amit pedig Ádámmal együtt elvileg neki is látnia kellett, semmire sem emlékezne. A történelmi színek mintha érintetlenül hagyták volna. És láthatóan nem is gyanítja, hogy Ádám végzetes lépésére, az öngyilkosságra készül.

Az édenkertben ő volt pedig az ősbűn. Almát a tiltott fáról ő szakított. Ő volt a „kegyetlen” alkotója ellen lázadó, minden titkokat tudni vágyó női hübrisz, a kíváncsiság. Nem hőkölt vissza Lucifer ajánlatától, nem félt az Úr haragját. Ő volt az „első bölcselő”, az isteni tervbe vetett ősbizalom:

*Miért büntetne? – Hisz ha az utat
Kitűzte, mellyen hogy menjünk, kívánja,
Egyúttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.
Vagy mért állított mély örvény fölé,
Szédelgő fejjel, kárhözatra szánva.
Ha még a bűn szintén tervében áll,
Mint a vihar verőfényes napok közt,
Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
Mint azt, mivel éltetve melegít? (16)*

Ádám előbb, megízlelvén az almát, e női túlerőnek enged, s csak aztán hallja meg Lucifer ajánlatát, és szánja el magát a nagy kalandra, immár valóban férfimód:

*Jövõmbé vetni egy tekintetet.
Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek. (20)*

Küzdelem? Szenvedés? – a női fül ezekre a szavakra a jelek szerint süket. A jós-álmom, a „bűbáj”, amit Lucifer bocsát reájuk, Éva szemében (Madáchtól micsoda pimasz nyelvi ötlet!) egészen mást jelent:

*Hadd lássam én is, e sok újulásban
Nem lankad-é el, nem veszté-e bájam? (20)*

Lucifer, a pedáns dramaturg, a történelmi színek sodrában e hiú női kérdésről sosem feledkezik el. S válasza rendre pozitív: a női nemnek e tekintetben nincs mitől tartania. Éva vonzereje töretlen, az idő nem fog rajta, s hiába vált szerepet, kosztümöt, Ádám őt látja minden „újulásban”. Ámbár szerelme azért korántsem lángol érte mindig ugyanúgy. Csalódik benne többször, és két esetben mintha végképp el is fordulna tőle. A párizsi színben a néplázadás felgerjedd „asszonytigrisétől” borzad el, aki szenvedéllyel férfit öl, s „egy éjet” csak a „nagy férfiúval”, Ádám-Dantonával – jutalmul véres tettéért csupán ennyit kér, sőt követel. S az ébredés előtti utolsó jelenetben Ádámot vélhetően ugyancsak a női erőszak rettentí vissza a felkínált szextől. – Vagy mégsem? Az eszkimó Éva állati vonzereje mégiscsak legyűrte volna benne az undort?

„Mindég az állat első bennetek” (81) – veti oda neki előzetesen Lucifer, aki ezt a színt az utolsó „önismereti leckének” szánta. Ádámot, ezt a „megtört aggastyánt” az eszkimó férfi viszont valóságos istennek hiszi, s nemcsak az első fókát áldozza neki, hanem asszonyát is. Igaz, a „vendégjog” szokása is ezt diktálja; a profán felszín mögött azonban e gesztus szakrális háttere is fölsejlik: az eszkimó szemében ez nem

pusztán szexuális aktus, hanem az „öreg istennel” való egyesülés rítusa, az életet megújító „szent nász” – vagy, ahogy Pilinszky mondaná: „a mélypont ünnepélye”. S innen nézvést jogosan vetődik fel a kérdés: vajon ezt követően a tér csodaszerű átváltozása a tizenötödik szín elején nem azt jelenti-e, hogy Ádámnak az eszkimó Évával éppen itt, ezen a mélypontra sikerült végre elhálnia és meg is szentelnie a nászt, amely – mint könyvében Hubay állítja – ez idáig egyre csak halasztódott? S vajon az Úr nem ugyanezért szólal-e meg újra, s gyakorolja úgymond az „ingyen kegyelmet” – nem pusztítván el mégsem az emberiséget?¹¹

Akárhogyan is értelmezzük e jelenetsort, az vitathatatlan, hogy Madáchnál ez a szövegrész kétértelmű. Arra vonatkozóan nem ad ugyanis semmi támpontot, hogy Ádám és az eszkimó Éva vajon mit tesznek, vagy nem tesznek, és hogy voltaképp mennyi időt is töltenek el együtt ebben a bizonyos „gunyhóban” – csak egy pillanatot, egy órát, avagy egy teljes éjszakát?

AZ ESZKIMÓ (*gunyhójába lépve*) Nöm! Vendégeink

Érkeztek ím. Lásd őket szívesen.

(*Éva Ádám nyakába borul, s a gunyhójába vonja.*)

ÉVA Légy üdvözölve, idegen, pihenj meg.

ÁDÁM (*bontakozva*)

Segítség! Lucifer! El innen, el,

Vezess jövőmből a jelenbe vissza,

Ne lássam többé ádáz sorsomat:

A hasztalan harcot. Hadd fontolom meg:

Dacoljak-é még Isten végzetével. –

Joggal tételezhető föl, hogy ezen a kényes ponton Madách tudatosan határozott úgy, hogy az aktus elhagyását avagy realizálását a majdani színpadi rendező ízlésére, vérmérsékletére, szellemi habitusára bízta. Mint ahogy jogos az a kérdés is, hogy – az Eszkimó-színre való visszataláláson túl – mit olvashatunk ki abból, hogy az álmából ébredő Éva

ahelyett, hogy a történelmi színek negatív tapasztalatát hozná szóba, Ádám elhidegülésének az okára kérdez. Vajon azért-e, mert csak önmagára, romolhatatlan bájának szappanoperájára kíváncsi? Vagy egy mélyebb belátás indítja erre?

Éva az én olvasatomban nem ugyanazt az álmot látta, mint Ádám. Ezt Madách szerintem már azzal is nyilvánvalóvá teszi, hogy sosincs jelen harmadikként Ádám és Lucifer társaságában, amikor ők az előző színen túllépve már a következő stáció felé tartanak.¹² Éva egészen máshol van – avagy, másképpen közelítve meg a kérdést, ugyanúgy láthatatlanul van csak jelen a színváltások pillanatában, ahogyan az Úr. Éva az emberiség történetének stációit végigjárva igazából egyetlen képet dédelget magában: Ádám változó alakját, arcvonásait.

A *Tragédiában* Éva álma az új Ádám fogantatásának titkos története. És az anyává érés titkos története, amelyről az irodalom legjellegesebb műveiben is alig van híradás. Apuleus regényében¹³ a Psychéről szóló elbeszélés ezért annyira becses: a „földi Vénusz” női beavatás-története ez, amelynek az Erósszal való misztikus nász a fordulópontja, s amelyet a kíváncsiságáért kiérdemelt büntetés, Psyché száműzetése követ: ezek a teherbe esésétől a gyermekszülésig végigjárt stációk érlelik őt anyává, míg elnyeri végül Zeusz kegyét, és méltó rangját az égi és földi hierarchiában.

Platón *Lakomájában* van egy szövegrész, ahol Szókratész azt állítja: a terhesség megelőzi a megtermékenyülést. A filozófus itt már nem a maga nevében érvel; Diotimát, a papnőt idézi mint hiteles kútfőt, vele mondatja ki a férfiak vitáját eldöntő utolsó szót Erósz természetéről:

„Ha a terhes lény a szépség közelébe jut, felvidul, elömlik benne az öröm, megtermékenyül és szül; ha azonban a rúthoz közeledik, elkomorul, búsan begubózik, elfordul, összehúzódik, s nem tud szülni, hanem kínlódva hordja tovább terhét. Innen az a mély-séges megrendülés, amit a terhes s már vajúdó lény a szépség közelében érez: mert nagy fájdalomtól szabadulhat meg általa.

Mert Erósz nem a szép szerelme – mondta [Diotima] –, ahogy te gondolod, Szókratész.

– Hát akkor mi?

– A szépségben való nemzés és szülés vágya.”¹⁴

Vajon Madách Évája esetében mit értsünk ezen a terhességét követő megtermékenyülésen, foganáson? – Úgy képzelem, álmában Éva ugyancsak aktív: a férfi szenvedéstörténetét, történelmi báb-állapotait szemléli, s viszi át azonmód szellemi léttapasztalatként a psziché szűrőjén át az élő, biológiai anyagba. Divatos műszóval élve „bekó-dolja” a születendőbe, hogy mi lesz a dolga. Ágyúttöltelék, sorozatembert lehet gyártani másképp, lombikban akár, vagy klónozással. Ám e mesterségesen előállított lény genetikai programjából hiányozni fog Éva álmának spirituális többlete.

Goethe Helénájából a női éberségnek ez a másállapota – amelyben egyként aktív a szellem, a lélek, a test – ugyancsak fájdalmasan hiányzik. Ő és Faust egymás álmában tükröződő, ikerszerű lények: a tökéletes szépség szobrai. „Eszttetikai” nászúk gyermeke, Euphorion elragadtatott művész; szellemteste az égbe emelkedik, nincs többé földi küldetése.

A *Tragédiában* Éva álma viszont maga a folyamatos női éberség. Foganárra kész, termékeny másállapot. Olyannak képzelem őt, mint a híres szkíta övcsat nőalakját, a hajából indát sarjasztó ósasszonyt, aki egyenes derékkal ül a világfa tövében. Virrasztja, ölébe rejti a lázas férfi-fejet, s *lelki* szemével tekintve belé nem a luciferi komédiát kémleli. Egy másik Egyiptomot lát, egy másik Bizáncot, Athént, Rómát, Párizst és Londont – s fülelvén magzata szívdobogását, egy másik Budapestet...

Az élet nagy ajándékának tartom, hogy 2009-ben még megoszthatam Hubay Miklóssal ezt a felvetésemet.¹⁵ Elismerően nyilatkozott róla, és láttam, hogy valóban őszintén örül neki – nem tudhatta pedig, milyen elégtétel volt ez akkor a számomra, alig fél évvel azután, hogy megszűnt oktatói státuszom az egyetemen. Madách-könyvéből, amely

a következő könyvhéten jelent meg, akkor még csak a Kortársban megjelent részleteket ismertem. Pedig szívesen elbeszélgettem volna vele arról, hogyan volna megjeleníthető az Úr a *Tragédia* végén. Azt a megjegyzését, hogy ő az Urat fiatal férfiként – vagyis Krisztusként – tudná leginkább elképzelni Ádám mellett a színpadon, fölöttébb izgalmasnak találom. Hogy miért? Azt hiszem, bármiféle fejtegetésnél többet ér, ha válaszként prózaversemet idézem:

HÁROM APOKRIF

1.

*Ősten a víztükör fölé hajolt, és elképedt:
egy ismeretlen arc nézett rá vissza onnét.
Ímhol az Ember! – ocsúdott ámulatából,
és óvatlan mozdulattal megérintette a vizet.
A tükör örökre elhomályosult.
De azt az éles, metsző tekintetet
Ősten sohasem tudta feledni többé.
Mintha a veséjébe láttak volna.*

2.

*– Tudhatnék mindent, de nem akarok – mormolta Ősten maga elé,
s becsukogatta sorban a Pokolra nyíló ablakokat.
A sötétséget akkor pedig még vágni lehetett volna – sóhajtott
az Ember Fia,
akiről azt beszélük, hogy valaha ördöge volt.*

3.

*Az a pillanat oly régen váratott magára, hogy amikor végre érkezett,
a Fiú szakálla már a földet verte,
s az a csúfondáros, feledhetetlen szempár oly áthatóan világított,
hogy menten kilyukadt tőle a kék ég.
Dobok és trombiták riadoztak, éktelen zsvivaj hallatszott odaátról.
De hogy mióta állt már a bál, arra senki sem emlékezett.
Pedig a menyasszony ott ült középen most is, a Fiú oldalán.
Ősz-öreg atyjával reszkető szíve alatt.*

JEGYZETEK

- ¹ Hubay Miklós „Aztán mivégre az egész teremtés?” – Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára. Napkút Kiadó, Budapest, 2010. A könyvből való idézetek oldalszámát zárójelben adtam meg.
- ² A *Mennyi a nő?* címmel 2013. március 15-én a Yederman Caféban rendezett fórum szakértő résztvevői a következők voltak: Eszenyi Enikő, Önödi Eszter, Pető Andrea, Schuller Gabriella, Szilágyi Zsófia és Szabó István; a moderátor Tompa Andrea volt.
- ³ Lásd Jan Kott *Kortársunk, Shakespeare*. Gondolat, Budapest, 1970.
- ⁴ 2012-ben a POSZT-on ez az előadás kapta meg a legjobb rendezés és a közönségzsűri díját is.
- ⁵ Vö. Pilinszky János: *Kráter*. Szépirodalmi, Budapest, 1981, 176.
- ⁶ József Attilának erre a kifejezésére, mely *A Dunánál* c. költeményben szerepel, Hubay is gyakran hivatkozik.
- ⁷ Erre utal a Hubay által idézett szerző, Jean-Marie Domenach könyvének megjelenési dátuma: 1982.
- ⁸ Vö. Goethe: *Faust*, Európa, Budapest, 1974, 421.
- ⁹ Lásd Pap Gábor – Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*. Örökség Könyvműhely, Érd, 1999, 97–100.
- ¹⁰ A *Tragédiában* az egyetlen hasonló szerzői instrukció az álom-dramaturgia másik kitüntetett pontján, a párizsi szín elején olvasható. E leírásban a megelőző prágai színben szereplő tárgyak metamorfózisa egészen szürreális: „A nézőhely hirtelen Párizs Greve-piacává változik. Az erkély egy Guillotine-emelvényné, az íróasztal nyaktilóvá...” (50) (Madách művének részleteit a 9. jegyzetben szereplő kiadványból idézem, zárójelben feltüntetve utánuk a megfelelő oldalszámokat.)
- ¹¹ Pap Gábor értelmezése szerint az emberpár álomból való ébredésének helyszíne a Nyilas téridő-egysége, ahol a jótékony atyai energiák kiáradásának hála következik

be a pozitív fordulat (lásd id. mű, 133–134). Ám ha ez igaz, akkor az újjáéledő ősszülők a Nyilással szemközti Ikrekben öltenek testet. Ez pedig azt jelentheti, hogy a mítoszok iker-istenségeiként (avagy az Úr androgün képmásaiként) ott fog-nak egyesülni az „égi” nászban. Az eszkimó színből kiindulva viszont egy másfajta olvasat adódik: a téli napforduló Bak közegeben elhált „szent” nászt követően az ősszülők testi értelemben az átelleni nyári napforduló Rák közegeben születnek újjá. Mint köztudott, e közegeben válik esedékessé a családalapítás és az utódért való áldozathozatal (a fiókáit vérével tápláló pelikán ismert képtípusa a Ráknak ezt a tulajdonságkörét jelképezi). Lásd ehhez Susánna monológját Weöres *Kétfejű fenevad* című drámájában: „Laktunk Ambrussal hóban, zombékban, feldúlt temető koporsójában, s csak ritkán valamely megmaradt gunnyóban. Ha éhtül már haldokoltam, adott Amrus a vérből egy csuporral. Vagy amikor ő nem bírt menni tovább, én adék vért innya nékie (...) S tudod, akik halálos nyomorúságba jutnak, már egyebet mit tehetnének, gyereket csinýálnak.” Vö. Weöres Sándor: *Színjátékok*, Magvető, Budapest, 1983, 466.

¹² Némileg kivételnek tekinthető az athéni szín, ahol Évává az utolsó szó – bizonyítván, hogy a Nő szájából Madách felfogása szerint akár egy politikai kortesbeszéd is hiteles lehet.

¹³ Apuleus: *Az Aranyszamár*. Európa, Budapest, 1993.

¹⁴ *Platón válogatott művei*. Bratislava, Madách, 1983.

¹⁵ Lásd az erről publikált mini-esszét: Pálfi Ágnes *Éva álma Madách Tragédiájában*. Napút, 2006/5.

SZÁSZ ZSOLT

(1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja,
a Szcenárium felelős szerkesztője

A KEZDET ÉS VÉG PROBLEMATIKÁJA HUBAY MIKLÓS *ELNÉMULÁS* CÍMŰ DARABJÁBAN

Egy színházi dramaturg töprengései

Hubay Miklós 2011-ben bekövetkezett halálával az *Elnémulás*ra, erre az utolsó, még életében bemutatott műre mintha túl nagy teher nehezedne. Erről egy kicsit a mester maga is tehet, gondoskodott ugyanis arról, hogy ez a vélhetően 2001-ben egyszer már elkészült szöveg újra és újra színpadra kerüljön (lásd Kada Erika 2006-ban közölt interjút a szerzővel a kecskeméti Forrásban). Alaposan megküzdött ezért előbb a külhoni, s aztán a hazai közeggel is. De másról is nevezetes ez a 2001-es év. Utólag látjuk, hogy szeptember 11-e egy világméretű korszakváltás látványos bevezetője volt, amikor is a terrorizmus ellen meghirdetett harc örve alatt egy olyan új világoralmi szisztéma kiépítése kezdődött el, amely elsődlegesen a tömegtájékoztatás és a világháló eszközzrendszerének bevetésével operál. Gondoljunk bele: vajon ez a tudatunkra és a tudatalattinkra most már közvetlenül is hatni képes eszközzrendszer nem alakította-e át egyúttal a drámáról és a színház mibenlétéről alkotott képünket is az elmúlt tizenkét év alatt?

Magam a New York-i tornyok robbantásának idején éppen Párizs egyik főterén, a St. Sulpice-en álltam. Az első Orbán-kormány kulturális offenzíváját fémjelző Magy-Art rendezvényeihez kiszállított

installációk lerakódása zajlott a Párizsi Magyar Intézet közelében, amikor is az egyik kamion sofőrje éktelen kiáltásban tört ki: hagyjátok abba, megtámadták Amerikát, kitört a harmadik világháború! Nem hittük el, de a teret lassan egyenruhások lepték el, s éjszakába nyúló pakolgatásaink közepette szép lassan elkezdtek lehegeszteni a kukákat és az aknafedeleket. Érezni lehetett a levegőben, hogy nagy horderejű változások tanúi vagyunk, gyanútlan közép-európai átutazókként. Késő éjszaka a szállásunk közelében, a Place Pigalle környékén a feketék ujjongva még örömtüzeket gyújtottak, körtáncot lejettek, s közben mindenki más a kirakatokba pakolt képernyőkön nézte végig századszor is az acél- és betonkolosszusok önmagukba zuhanását. Másnapról már a saját mutatóanyagainkkal voltunk elfoglalva, s mivel a magyarok kirakodóására volt az egyetlen engedélyezett, egy hétig nyitva tartó szabadtéri rendezvény, szép lassan testközelből is megismerkedünk Párizs belvárosának idősödő, sokkal kevésbé szilaj fehérbőrű lakóival is, akik szinte vallásos áhítattal idézték fel egykori vidéki gyereklétük emlékeit egy-egy régi magyar kézműves remek láttán, annak anyagát tapogatva. Pedig hol volt már az a mi régi, kedélyes, édes életünk...

Sajnos azt, hogy alapos ismerője lennék Hubay Miklós drámai életművének, még most sem mondhatom el magamról, de a bíró feleségének, Melittának ez a Ránky György által megzenésített franciás szonja, ami az imént eszembe jutott, ugyanúgy belém ivódott, mint az *Egy szerelem három éjszakájának* másik „slágere”, a háromkirályok énekének groteszk tragikumuma. A mi időnkben még eseményszámba ment a *C'est la Gerre* bemutatója Petrovicstól, aminek úgyszintén Hubay mester volt a librettistája.

Az én generációm tudatában Hubay Miklós mindig is létezett, de mint egy olyan legenda, aki talán már nem is él, és nem tudni, hogy mikor halt meg. Mindenesetre tény, hogy a politikai rendszerváltás idején, s a még ennél is elsöprőbb erejű civilizációs váltó hullámvéréseinek közepette személye nem került reflektorfénybe a színházi közéletben, pedig a lakiteleki konferencia idején még a Magyar

Írószövetség elnöke is volt. Hozzám legalábbis, mint aki a színházi nyelvújítást nem a nagy kőszínházakban kezdtem, csak 2003 után hallatszott el a hangja. Az Ő saját hangja. Egy rádióriportot csíptem el vele, amelyben a drámáról még mindig mint „megváltó mutatóváltóról” beszélt, és arról tudósított, hogy megalkotta élete főművét, az *Elnémulást*.

Meglepődve konstatáltam, hogy lehet még ilyen erőteljesen és tisztán fogalmazni. Teljesen elütött ez a hangnem és tónus az addigra alaposan megromlott értelmiségi közbeszédétől. Utoljára Domokos Pál Péternél és Lükő Gábornál tett látogatásaim alkalmával tapasztaltam testközelből ezt a tárgyára koncentráló teljes odafordulást, valamikor a '80-as évek végén. Volna még idő és lehetőség talán személyesen is találkozni a magyar drámairodalom egy még élő legendájával? Hirtelenjében fel is jegyeztem, hogy el ne felejtsem: *Elnémulás*, elolvasni!

85. születésnapján a Kortárs e darab megjelentetésével tisztelgett a szerző előtt. Csak a mostani fölkészülésre való internetes szörfözés során bukkantam rá, hogy a Jordán Tamás vezette Nemzetiben fel is olvasták e művet. Azt az intézményt mi, a Csokonai Színház művészeti műhelyének tagjai – akik 2002-ben bedolgoztunk Vidnyánszky Attila és Márta István pályázatába – akkor éppen nem szerettük. A digitális színházi szaksajtó sem létezett még ilyen kifejtett formában, mint ma, így a híradás sem jutott el hozzám. Ez az élmény kimaradt hát az életemből. 2004-ben viszont már játszották is Nagyváradon a darabot, 2006-ban pedig szélesebb körben is lehetett tudni arról, hogy Kecskeméten megtörtént a magyarországi ősbemutató.

Figyelemre méltó, hogy a híros városbéli előadás okán nyilatkozó Merő Béla, a rendező az *Elnémulás* kapcsán adott interjújában áthallásosan szóba hozta az 1939-ben Szekfű Gyula által szerkesztett *Mi a magyar?* című kötetet, s abban Babits írását, mint ami közvetlenül hathatott Hubayra, előbb a *Nemzeti színjátszás – drámai magyarság* című dramatizált esszé megírásakor, majd később e darab formálódásának idején is. Ezzel már a címben jelzett témánknál vagyunk, hiszen ez a Babits-idézet (a *Naiv ballada* két záró sora): „... Ha meghalok,

az *Isten behunyja egy szemét*” a dráma egyik fordulópontján kerül föl a falra. Nem annyira Aleluja vallomásaként érdemes ezt olvasnunk, hanem inkább úgy, mint az induló drámaíró programjához társítható heroikus önképet. De nemcsak ez a fajta pátosz jellemezte őt, hanem a véletlenek szerepének hangsúlyozása is, amelyekből – mint mondta – „ezren és tízezeren” kellene, mert ezek a legnagyobb mozgatók, legalábbis a drámai műalkotások létrejöttének folyamatában.

Nekem is megvoltak a magam véletlenjei, melyek 2010-re az *Elnémulás* dramaturgiájává avattak. 2006-ban a Csokonai Színház élére Vidnyánszky Attilát nevezték ki, akiről tudni lehetett, hogy személyes jó kapcsolatot ápol Hubayval, s hogy rendezte is tőle a Nizsinszkijről szóló *De hová lett a Rózsa Lelke?* című darabot. Az ő vezetése alatt egy olyan színházi műhely kezdte meg működését Debrecenben, amelyről sejteni lehetett, hogy otthonra fog lenni benne a Hubay által képviselt nemzeti színjátszás ideája. Helyet fog adni az érvényesen közölni képes kortárs drámairodalomnak, és fel fogja vetni a költői színház mibenlétének elméleti és gyakorlati kérdéseit is. Az arculat kialakítása és az első évek műsorpolitikájának megtervezése során nagyon hamar terítékre kerültek Hubay szövegei is. A már említett 41-es tanulmány úgy került szóba, mint egy még mindig aktuális meditációs alap a színház szellemiségének megfogalmazásához, a drámák pedig úgy, mint amiket kortárs darabként újra forgalomba kell és lehet is hozni. A Hubay-életmű körüli események 2007-ben, az első debreceni DESZKA Fesztivál megrendezését követően kezdtek felpörögni. Amikor nagy tömegben árasztottak el bennünket a negyvenes éveik felé tartó favorizált drámaírók darabjai, először szembesültünk azzal, hogy a színpadi szöveg státusza immár végérvényesen megváltozott ahhoz képest, ahogyan társadalomkritikai éllel még Csurka nemzedéke fogalmazott. Ahhoz képest pedig végképp, ahogyan – az úgynevezett „irodalmi dráma” magas níveljén, műfaji konvencióit megőrizve – Németh László, Illyés vagy később Hubay írt színpadra.

Az új fogalom, a költői színház lehetséges jelentéskörének feltérképezése, forgalomba hozásának módja már kezdett formát öltetni

a színház művészeti műhelyében. Vidnyánszky Attila egy költői műből, Borbély Szilárd *Halotti Pompájából* készült előadást csinálni, s Hubay Miklós 90. születésnapjának apropóján 2008-ban műsorra tűztük az *Egy szerelem három éjszakáját* is Árkosi Árpád rendezésében, amelyről köztudott, hogy az új zenés színház műfajteremtő darabjaként komoly történelmi témát vitt színre poétikus formában.

Hadd idézzem fel a két, egymást követő produkció zárójelenetét, mert a halál-tematika mint végső referenciális gyújtópont katartikusan jelent meg mindkét rendezésben, s így az *Elnémulás* kapcsán tárgyalandó kérdésekhez is kapcsolódik. Az *Egy szerelem három éjszakájának* végén Árkosi Árpád a szerzővel nem kis háborúságot vállalva anonim személyként léptette fel Vas István műzsáját, a darabbéli versek egyik ihletőjét, Nagy Etelt, az egykori neves táncművészt. A záró képben az ő manökenszerű szólója lett az a metanyelvi közlés, amely az egész darab jelentését megemelte. A táncos színésznő jelenetének végén kitűnni igyekezett a képből, aztán a színpad jobb szélén hirtelen kifordult, majd lassított mozgással visszatért, kezében virágot tartva. Átlósan haladva, a színpadközép felé vonzotta az egyre nagyobb számban érkező, a színpad terébe ellenállhatatlanul benyomuló holt lelkeket, a második világháborúban odaveszett névteleneket. Soraik között ott láthattuk a darabban felléptetett szereplőket, az előadás során nevesített értelmiségi figurákat. Néztük a képet, hallgattuk a szaggatott táncmozdulatokkal diribdarabokra tört, mégis egyre intenzívebb bakanótát... A hatás leírhatatlan volt. Mintha csak ekkor, a darab lezárultával kezdődött volna az igazi dráma, amely minket, magyarokat a kimondhatatlanság tragédiájának szorításában máig összetart.

A *Halotti pompa* végén Vidnyánszky Attilánál a szereplők – immár együtt a gyilkosok és áldozatok – a színpadközépen futó síneken egészen a nézőkig előretolt plató szélén üldögéltek sorban, mint a verebek. Ebben a jelenetben Oleg Zsukovszkij volt az egyetlen szereplő, aki mozgásban maradt (eddig a halál angyalaként vagy dibukként brillírozott, majd az egyik gyilkos jelmezében lépett fel). Egy fém szaggatóval gyártotta az ominózus, sárga csillagra emlékeztető tészta-

darabkákat, abból az alapanyagból, amit a darab elején az anya, a későbbi áldozat kezdett el nyújtani a karácsonyi vacsorához. Sorban a szereplők homlokára ragasztotta őket. Egy haszid nóta hallatszott. Ezenközben a most rabbit játszó színész a jóistenről, a teremtséről, az első betű jelentéséről mesélt elégikus tónusban. A sínre rakott plató nagyon lassan elindult a hátsó tűzfalig kitágított színpad mélye felé. Zsukovszkij a síneken szteppelni kezdett, vonatzakotolást imitálva. Egyre halkabban kattogott a vonat, a mesélő szövege sem volt már tisztán érthető, aztán az énekhangon egyre több szájból hangzó, de egyre gyengébben hallható zene hangjai mellett csöndben kihunytak a fények is. Az Auschwitz-élmény így felidézve, és egyúttal feloldva is, mintha Pilinszky elhíresült mondásának testet öltő színpadi demonstrációja lett volna: ami megtörtént, botrány, de mert megtörtént, szent.

Ez a fajta kegyeletes csönd dobolhatott szerintem Hubay Miklós fülében is, amikor írás közben az *Elnémulás* végkimenetelének hatásmechanizmusát latolgatta. De a felidézett két rendezésben tetten érhető Tadeusz Kantor halálszínházának esztétikája is. Ámbár Hubay írásaiban – én legalábbis – nem találtam nyomát ennek a fajta radikális ontológiai érdekelttségnek.

De egy bekezdés erejéig még térjünk vissza azokhoz a bizonyos véletlenekhez. Az *Egy szerelem három éjszakája* premierjén már tudtuk, hogy a 2009-es kortárs drámafesztiválon játszani fogjuk a darabot. Természetesen adódott hát, hogy januárban, a Magyar Kultúra Napján felléptessük a debreceni közönség előtt Hubay Miklóst egy beszélgetés keretében. Moderátorként az volt az inspirációm, hogy Hubaynak, Árkosinak és nekem – mint három generáció képviselőjének – érdemes volna egy olyan időutazást celebrálni, aminek során 1941-től napjainkig szellemtörténeti magaslatról tekinthetjük át a drámai műnem és a magyar színházkultúra alakulástörténetét. Legbelül arra voltam kíváncsi, hogy él-e még bennünk annak a hite, hogy színházcsinálással közvetlenül is lehet alakítani a szellemi közéletet. Hubay válaszaiból számomra az világlik ki ma is, hogy a klasszikus drámai műfajoknak, köztük is elsősorban a tragédiának ugyanolyan

létfajosságát van ma is, mint akár Szophoklész idejében. Ennél is nagyobb hatású volt az a fellépése, amikor ugyanez év tavaszán a DESZKA díszvendégeként felolvasta manifesztum értékű szövegét, amelyben a felnövekvő generációk iránti felelősségünkre apellálva azt hozta szóba, hogy a színházak bűne, ha a színpadon nem találkozik a gyerek a formátumos ember ideál-képével, s így egyre inkább a törpe lelkek szaporodnak el.

Tulajdonképpen ennek a közönségre is nagy hatást gyakorló krédónak köszönhető, hogy a Csokonai Színház vezetése 2010-ben másorra tűzte az *Elnémulást*, úgyszintén Árkosi Árpád rendezésében. Amikor mint fölkért dramaturg másodjára is kézbe vettem a szöveget, immár mint munkadarabot, beláttam, hogy – bármennyire egyfajta „halálszínház” ez is – Hubay drámai alkatától éppúgy idegen Kantor eltárgyasított színpadi világa, mint Beckett abszurd téridő-kezelése. Arra jutottam, hogy az *Elnémulás* finitizmusa, sors- és végzet-értelmezése egy harmadik típusú dramaturgiával volna megközelíthető. Pedig a szüzse látszólag egyszerű, és ha akarjuk, a klasszicista hármas egység szabályának is megfelel. A darab egy kivégzésére várakozó állapotos asszony utolsó óráit beszéli el, amelyet rabtartójával (aki, mint kiderül, a gyermek apja), illetve egy gyóntató pap társaságában tölt el. A nő már belenyugodott, hogy meg fog halni, s vele együtt eltűnik az a nyelv is, amelyet utolsóként már csak ő beszél (a pap igazából azért jött, mert e nyelv iránt érdeklődik). A nőnek már csak egy vágya van, hogy születendő gyermekével együtt juthasson át arra a túlvilágra, aminek a létezéséhez láthatóan ragaszkodik. A törvény azonban tiltja az ilyen „gyermekgyilkosságot”, s így amikor a pap merő jó szándéka következtében kitudódik a várandóssága, előbb abortuszra viszik, s csak azután végzik ki. Dióhéjban a történet ennyi. Mégis ez a látszólag egyszerű darab hasonlóan nehéz feladat elé állítja a rendezőt, mint a sokszereplős Weöres-drámák (amelyekhez a Hubay-féle dramaturgia szerintem talán egyedül hasonlítható).

Engem azonban az *Elnémulás*ban máig is az gondolkodtat el, hogy Aleluja szövegeiből – bármennyire jól is van szituálva a figura – végig

nem derül ki, hogy ez a nyelvét, kultúráját utolsóként képviselő asszony ki is valójában: milyen istenben hisz, mi az oka annak, hogy nem is olyan nehéz őt a társalgási drámákra emlékeztető csevegésre rábírnia a két férfinak a végső kiszolgáltatottság pillanataiban. Nem az olyan konkrét és/vagy szimbolikus tárgyakkal van önmagában bajom, mint a cigaretta vagy a cseresznye, a Biblia vagy a kereszt, és nem is a hozzájuk kapcsolódó dialógusokkal, hanem hogy a darabnak ezek a szegmensei óhatatlanul lebontják azt az ígéretes formátumot, amely pedig Aleluja alakjának exponálásakor – a magzatával folytatott intim dialógus révén – az olvasóban már-már felépült. Pedig Hubay előzetesen úgy konferálja be „Illyés találó szavával” Aleluját, mint aki „egy magánál több asszony”, tehát semmiképp nem egy olyan hétköznapi figura, akitől eleve nem várható el a görög sorstragédiák hősnőinek átok-beszéde (lásd például a *Perzsákban* Hekabé fellépését).

Ha a Mester el tudott volna jönni még erre a bemutatóra, bizonyára az lett volna az első kérdésem, hogy mi ennek a dimenzióvesztésnek az oka; netán valamiféle olyan globális identitásválságra kívánt utalni ezzel, amely ma már mindannyiunkra – magyarokra és nem magyarokra – egyaránt jellemző? S ami már nem csupán a nyelvvesztésből, hanem az emberi minőség leépüléséből fakad? Számomra ez azért kulcskérdés, mert évtizedeket töltöttem el a törzsi kultúrák szakrális dramatikus gyakorlatának vizsgálatával, s így bátran állíthatom, hogy az emberiség genetikus tartalékai korántsem merültek ki, ebből az archaikus kulturális örökségből bőven lehet még merítenünk. Ahogyan Hubay is ebben bizik Madách-könyvének londoni színről szóló fejezetében, amikor Éva csodás menekülését, és ezzel az emberi nem fennmaradásának esélyét így kommentálja: „Biológiai lényegében semmi baja az emberiségnek, az *élan vital* még úgy röpítené, mint nyílveszőt a felajzott, jó húrú íj”.

A konkrét próbafolyamat során persze sosem ezek a teoretikus kérdések merülnek fel, mert jóval gyakorlatiasabb a közelítésmód. A színész azt kérdezi: ebben a jelenetben honnan jövök be, hogy tartsam ezt a cigarettát úgy, hogy azzal a pillanatnyi lelkiállapotomat ki tud-

jam fejezni? Az ilyen típusú kérdések két dologra világítanak rá: egyrészt arra, hogy a magyar színész először még mindig a Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai realizmus eszköztárához folyamodik; másrészt arra, hogy az *Elnémulás* szövege meg is engedi ezt a fajta olvasatot. Ugyanakkor a rendezői koncepcióból adódóan volt itt még egy bökkenő: Árkosi egy olyan absztrahált centrális teret terveztetett, ahol a hosszanti tengelyvonal két végpontján egy-egy szimbolikus térelem kapott helyet. A bejárat, ami egyúttal a darab végén a veszőhely felé nyíló kijárat szerepét is betöltötte, egy fémbevonatú arany piramist formázott, rajta a mindent látó istenszem háromszögével. Átellenben foglalt helyet a kórus egy lépcsős emelvényen, mögöttük egy festett vászonfelület, barlangrajzokra emlékeztető mágikus jelekkel teleírva. A játéktér centrumában egy megemelt téglalap alaprajzú lépcsős emelvényt láttunk, amelynek négy sarkán egy-egy nagy átmérőjű, átvilágítható és színezhető plexi oszlop emelkedett. Ezek az oszlopok tartották a baldachinos tetőt. Ez volt Aleluja mozgástere, a színházteremnek mint börtönnek a legbelső cellája, amelyre mint pszichotérre a közönség balról és jobbról látott rá. Az emelvény szegélye egy medence pereméhez hasonlított, ami víz helyett homokkal volt tele. A leírásból is kitetszik, hogy a rendező ezzel a térkezeléssel a darabot a szimbolizmus felé kívánta eltolni; a színészvezetésben azonban megmaradt a pszichológiai realizmusnál, ami a színészek számára komoly kihívást jelentett, hiszen ez az egymásnak ellentmondó kétféle elv más-más gesztusrendszert feltételez egyidejűleg: az egyik spontán, a másik emelt értékű kellene, hogy legyen. E kettősséget feloldandó Árkosi szinte csontra húzta a szöveget, csak az akció-értékű megszólalásokat hagyta meg.

Felém mint dramaturg felé a kérdései mindig arra irányultak, hogy a megmaradt szövegnek hol vannak azok a pontjai, amelyekhez szimbolikus jelentés társítható. A legnagyobb találmánynak azonban a kórus felléptetése bizonyult, amely új dimenziót nyitott a darab értelmezésében. Számomra is ez adta meg a lehetőséget arra, hogy igazán alkotó módon vegyek részt a produkcióban. A kihívás ebben az eset-

ben az volt, visszaépíthető-e, és ha igen, akkor miképpen az a tragédiai formátum, amely Hubay drámai fikciójában lehetőségként igenis benne van. Milyenek legyenek, miről szóljanak azok szövegek, amelyeket nekem Árkosi kérésére a kórus számára kell megírnom? A dráma szövegében a következő támpontra építettem: Alelujának van egy olyan berendezett képzete a túlvilágról, ahová szeretné átrintgatni még meg sem született gyermekét. A magzatával folytatott abszurd, hisz voltaképp egyoldalú „dialógusában” úgy jelennek meg a madarak, virágok, csillagok, mint egy élhető tündérország lényei, akik között végre mindketten otthonra lelnek majd, ahogyan korábban az őseik is. A gyerekkórus tagjait fölfoghatom tehát úgy is – gondoltam magamban –, mint az elpusztított és a még meg sem született gyermekek örlekeit, akik visszaválaszolnak Alelujának, és az egész darab folyamán fenntartják a világ numinózummal teljes, lelkes állapotának képzetét. Mintegy zenei ellensúlyát képezve annak a brutalitásnak, amely a természetes cselekmény szintjén arról tudósít, hogy a humanizmusával kérkedő európai civilizáció még utolsó vágyától, a halálon túli élet esélyétől is megfosztja Aleluját, akinek beszélő nevében pedig ott van a feltámadás húsvéti örömhíre. Hosszas keresgélés után leltem rá Gennadij Ajgi *A sámán fia* című verseskötetére. Olyan költészet az övé, amely folyamatosan képes fenntartani az égiek és a földiek, az élők és a holtak közötti párbeszédet, ugyanazzal az intenzitással, ahogyan azt még nem is olyan régen a sámán hitű csuvasok nemcsak ünnepeiken, hanem hétköznapi közösségi érintkezéseik során is gyakorolták. Nem egész verseket választottam a megzenésítésre, hanem csak fragmenteket adtam Horváth Károly kezébe, amelyek együttesen rajzolják ki azt a világot, amely szétesettsége ellenére is minden ízében a holisztikus szemlélet jegyeit viseli magán. Az oratorikus forma arra is alkalmas keretnek bizonyult, hogy a Hubay által vizionált vég ne egy elkerülhetetlen katasztrófaaként hasson a nézőkre, hanem olyan mementóként, amely mögött mindvégig ott a reményen túli remény, a katarzis éteri közege.

„MINDEN NYELV EGY VILÁGMAGYARÁZAT”

Interjú Vidnyánszky Attila rendezővel, a Nemzeti Színház igazgatójával Hubay Miklósról és kettejük kapcsolatáról

– *Milyen kapcsolat volt Hubay Miklós és Ön között, mennyire volt szoros a kettejük viszonya?*

– Hosszú ideig nagyon szoros volt a kapcsolat közöttünk, és ez egészen a '90-es évek elejéig vezethető vissza, amikor is ő megnézte a Színművészeti Egyetemen vendégeskedő kijevei magyar osztály előadását – ő ugyebár ebben az időszakban tanított is, latint, klasszikus műveltséget az intézményben –, méghozzá *Az ember tragédiájának* római színjét, amit az akkori fesztiválon rendeztem. Innentől kezdve vált a viszonyunk egyre szorosabbá – talán barátságának sem túlzás nevezni, persze úgy érve, hogy ő megtisztelt azzal, hogy leült, beszélgetett, foglalkozott velem. Nagyon tetszett neki az általam rendezett római szín, és aztán a *Godot-ra várva* is, amit a Színművészeti valóság rendezésemet követően hoztunk Magyarországra 1995-ben. Ő volt az első, aki igazából felkarolt minket; több hasábos cikket írt a mi kis színházunkról az ÉS-ben, elvitt a Generali igazgatójához is, akitől ugyan pénzt nem kaptunk, de a lényeg igazából az volt, hogy Hubay látott bennünk fantáziát. Sajnos nem értették meg, hogy százszázötvenezer forint – a '90-s évek első feléről beszélünk – akkor megoldotta volna a Beregszászi Színház anyagi problémáit. Neki köszönhető az első nyugati utam is, és még ezt megelőzően ő hívott, illetve hívatott meg a Madách Társaság sziráki gyűlésére, ahol például volt szerencsém – először és utoljára – látni és hallani Pál Istvánt, ahogy a saját Madách-rendezéséről beszélt. Tehát Hubay egyszerűen megfogta

a kezem, és megpróbált beemelni ebbe az értelmiségi, kulturális közegbe. Ezen a Madách-konferencián találkoztam egy fiatal francia rendezővel, aki a Loire-mentén szervezett egy kis fesztivált, ahol franciául is felolvasásra került *Az ember tragédiája*. Minket is meghívtak ide a társulatunkkal. Kilenc napot töltöttünk együtt Párizsban aztán, a jegyzeteim azóta is megvannak, amiket az utcákon, a közösen eltöltött idő alatt készítettem, lenyűgözött az a tudás, az az intellektus, ami belőle áradt. Tucsatszor jött le aztán ő maga is Beregszászra, vállalva a határátkelés összes nyűgét-bajját, és hozzá egyáltalán nem méltó szállás körülményeit, részt vett a próbákban, megnézte az előadásainkat, és tanácsokkal látott el engem és mindannyiunkat. Megtisztelt például azzal, hogy az akkor íródo *Hová lett a Rózsa Lelke* című dráma történetét velem megismertette, és rajtam próbálgatta, hogy vajon működik-e. Beavatott Nyizsinszkij történetének minden apró részletébe, s amikor engem felkértek a Nemzetibe, nem is lehetett szó másról, minthogy Hubay darabját állítjuk színpadra. Összefoglalva tehát, én is és a beregszászi társulat is roppant mód sokat köszönhet Hubay Miklósnak, s nekünk két pici stúdiótermünk van Beregszászban, és az egyiket, ahol játszottunk, mi róla is neveztük el, oda ki is van akasztva egy tábla, hogy: Hubay Miklós terem.

– *Említésre került a Hová lett a Rózsa Lelke, amit Ön meg is rendezett 1999-ben. Milyen alkat volt Hubay Miklós? Szabadjára engedte a művet, a másik alkotó rendelkezésére bocsátotta, vagy igyekezett meghatározni, hogy az általa írt mű milyen módon, milyen formában jelenjen meg a színpadon?*

– Azt mondhatom, hogy egészen a nemzetis rendezésemig tartott a napi szintű barátság. Amikor elindultak a próbafolyamatok, és haladtunk előre, nagyon hamar „összeugrottunk”, és ott valami megtört köztünk között, évekre visszavetődött a kapcsolatunk. Egészen más stílusban akartam megrendezni a darabot, mint ahogyan ő megírta, vagy inkább elképzelte, mert én az elképesztően érzékeny és zseniális Nyizsinszkij lelkének a legmélyebb bugyrait igyekeztem feltárni, bemutatni, és a XX. század elejének ezt az egyszerre gyönyörűsége

és ugyanakkor iszonytató időszakát, tehát egészen máshogy képzeltem az előadást, amire ő azt kérdezte, hogy „Mit csináltál te az én társalgási drámából?” Ő egy időre elutazott Dél-Amerikába, és míg távol volt, én meghúztam a szöveget, s ezt nem volt képes elfogadni. Iszonyatosan megsértődött, vitatkozott, megpróbált beleszólni a rendezésbe, és egyszer csak eljutottam addig a pillanatig, hogy megkértem: a bemutatóig már ne jöjjön. Ez borzasztó dolog volt, hiszen én egyfajta apaként, szellemi atyámként is tiszteltem őt, hihetetlen mennyiségű könyvet olvastam el az ő hatására, tőle kaptam köteteket, darabokat, költőket és képzőművészeket ismertem meg általa – tehát egy egyetem volt tulajdonképpen számomra, és éltem is a lehetőséggel, amit ő nyújtott. Rengeteget tanultam általa. A bemutató előtt kaptam tőle ajándékba aztán egy könyvet, de láttam rajta, hogy nem elégedett. Ami azt illeti, én magam sem voltam az, hiszen a színész, aki Nyizsinszkijt alakította, nem volt igazából a legmegfelelőbb alkat, ő maga is kiemelte már a próbafolyamat legelején, hogy túlságosan egészséges ahhoz, hogy ezt a karaktert megformálja hiteles módon – nem tudta úgy hozni a szerepet, ahogy valójában kellett volna, így menet közben kellett sok mindenen korrigálni. Igaz ugyan, hogy ez a rendezés sok mindent beindított, és jó pár darabot rendezhettem még a színházban, de Miklóssal, a Tanár úrral, ahogy neveztem, a kapcsolatunk évekre gyakorlatilag teljesen megszakadt. Mikor a Csokonai Színházban rendeztem aztán a *Szarvassá változott fiút*, hosszú-hosszú levelet kaptam tőle, amiben hozsannákat írt az előadásról. Úgy jött el megnézni, hogy már alig látott, de mégis beült az első vagy a második sorba, és gyönyörűségeket írt az új színházi nyelvről. És aztán, amikor Debrecenbe kerültem, a DESZKÁN persze díszvendégként ott volt, hiszen iszonyatos lelkiismeret-furdalásom volt vele kapcsolatban, és van is, szóval egy nagyon furcsa történet a mi kapcsolatunk. Az életének utolsó két-három évében, a DESZKA kapcsán megint elindult köztünk a kommunikáció, hiszen színpadra tűztem az *Elnémulást*. Ő elvárta volna, hogy én rendezzem meg, és én is akartam rendezni, de úgy jött össze az évad, hogy képtelenség volt ezt

megvalósítani. Pedig, ami azt illeti, zsigerből érzem azt a szöveget, azt a témát, ami abban a darabban bemutatásra kerül, de végül is Árkosi Árpád csinálta meg, nagyon is tisztességes módon. De tudom, hogy Hubaynak ez is csalódás volt, hogy nem én rendeztem az előadást.

– Ez a fajta intellektualitás és hozzáállás okozhatta-e, hogy – annak ellenére, hogy rendszeresen bemutatták a darabjait – nem került a figyelem középpontjába? Vagy, hogy a darabjai nem hoztak olyan átütő sikert?

– Igen, színházi értelemben a drámái legtöbbször túlírtak, ugyanakkor meg nagyon inspirálóak. Anélkül, hogy hozzá ne nyúljon az ember, még a legérdekesebb darabjai sem működnek, és neki ezt el kellett volna fogadnia, illetve alkotótársként kellett volna kezelnie a másikat, adott esetben engem. Hagynia kellett volna, hogy hozzányúljak és átengedjem magamon a szövegeit, mert azok tényleg inspirálóak. Nagyon izgalmas, a színház szempontjából is különleges helyzetek, játszható szituációk vannak bennük, csak épp túl sokat bíz az irodalomra, és sokkal kevesebbet a színházra. És ilyen értelemben nem tudott kompromisszumot kötni, s nagyon nehéz volt vele együtt dolgozni. Egyébként úgy gondolom, hogy fel fogják fedezni, tehát lesz a Hubay-műveknek egyfajta reneszánszuk, én magam is tervezek Hubay-darabot bemutatni. Csak én úgy képzelem ezt, hogy akkor már, ha foglalkozunk valakivel, akkor azt szélesebb körben tegyük, és az ő intellektusa, az, hogy nagyon jól beszélt idegen nyelveken is, megköveteli, hogy összetettebben foglalkozunk az életművével. Olyan tudáshalmaz volt a fejében, ami páratlan. Úgy érzem, hogy a fiatalabb generációk nemhogy nem tudják produkálni ezt a tudásszintet, de tapasztalatuk se nagyon van ilyesmiről. Emlékszem, amikor egyszer felszállt a repülőre, előtte egy Orbán-kötetet kapott ajándékba, és másnap már szó szerint idézett belőle, és még nyolcvanévesen is fontosnak tartotta, hogy a kortársaitól is tudjon szövegeket kívülről!

– Az Elnémulás abba a csoportjába tartozik a Hubay-életműnek, amely a nyelvek eltűnésének és a kultúra hanyatlásának problematikáját tematizálja, illetve egzisztenciális kérdéseket feszeget, ezeket elemzi, járja körül; ide tartozik még a Párkák; a Finish és a Te, Imre, itt valami

ketyeg. A Hová lett a Rózsa Lelke pedig az I. világháborút lezáró békekötési folyamatokról szól. Ezek állandóan aktuális témák, és nemcsak nálunk – mennyire hitelesen mutatnak vagy épp kérdeznek rá a művei ezekre a problémákra?

– Azt hiszem, hogy a fájdalom, amit bemutat, ábrázol, teljes mértékben hiteles. A rendezés előtt magyar szakot végeztem Ukrajnában, és ezen időszak alatt kapcsolatba kerültem magam is udmurtokkal, marikkal, észtekkel, és úgy vélem, hogy a XX. század legnagyobb tragédiája, hogy az a több száz vagy ezer nyelv, ami megsemmisült, már nem hozzáférhető, és nem beszéli senki. Hiszen minden nyelv egy világmagyarázat, egy fogáskeresés a világon, egy elképesztően nagy kincs, és én egyszerűen ezt elkezdtem neki mondani, s amikor erről beszélgettünk, ő legtöbbször csak szorongatta a kezemet. Ez volt az egyik összekötő kapocs kettőnk között. A nyelvvesztés és ezáltal a kultúra elvesztésének veszélye ott lebeg felettünk is, csak talán egyelőre nem olyan erővel, mint az egymillióis észt nemzet fölött vagy a pár százezres udmurt nép fölött, ahol a nemzeti színházban már csak az évadnyitó előadás megy udmurt nyelven, a többi pedig oroszul, s ahol a gyerekeknek már csak oroszul játszanak, mert nem értik a fiatalok a saját nyelvüket. Szóval, úgy gondolom, hogy az *Elnémulás* az összes problémájával együtt egy olyan anyag, amiből lehetne egy nagyon jó előadást készíteni ismét. Biztosan hozzányúlnék, formálnám, de az indulat teljességgel őszinte, amely megszülte. Hisz a lelke mélyéig érintette ez a téma.

– *Ő műfordítóként is igen komolyat alkotott...*

– Igen, ilyen tekintetben is érdekes az ő munkássága, tehát az sem elképzelhetetlen, hogy a Nemzetiben olyan darab szerepeljen, amit ő fordított. És ami nagyon izgalmas még, azok a naplói. Ami azt illeti, nemcsak előadásokban gondolkodunk mi itt a Nemzetiben, hanem komplexebb projekteken. Például Tamási kapcsán is, de lehetne még sorolni, és arra gondoltunk, hogy ha az egyik darabját, mondjuk *Színház a Cethal hátánt* bemutatnánk itt a színházban, akkor abból csinálnánk egy széles körű Hubay-projektet. Az a kor, amiben létezett,

elképesztő, és nekünk, akárhogy is, közös fájdalmaink voltak, Trianontól elkezdve a nyelvvesztésig. A naplói, az egész élete alapját képezhetné ennek a kezdeményezésnek. Biztos, hogy feladatunk, és feladatunk is őt életben tartani, hisz a munkássága és a személyisége is mindenképp érdemes rá.

Szöllősy Mátyás

HUBAY MIKLÓS MŰVEINEK BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította: Vilcsek Béla

A legmértőbben talán akkor tisztelgünk az író emléke és munkássága előtt, ha mindenekelőtt számba vesszük szerzteágazó tevékenységének eredményeit. Hosszú életének és alkotói pályájának álljanak itt tehát végezetül az önmagukban is minden elismerést és az eddigieknél sokkal nagyobb figyelmet érdemlő szikár tényei és adatai:

DRÁMÁK, SZÍNJÁTÉKOK

Hősök nélkül, Singer és Wolfner, Budapest, 1942.

Egy magyar nyár (Színmű négy felvonásban), Művelt Nép Kiadó, Budapest, 1954.

Népi komédiák, Táncsics Kiadó, Budapest, 1960.

Hősökkel és hősök nélkül (antológia), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1965.

Játékok életre, halálra, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968.

Tűzet viszek (antológia), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Színház a Cethal hátán (Hat tragédia), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974.

Zsenik iskolája (27 rövid dráma), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.

A szív sebei (antológia), Magvető Kiadó (30 év sorozat), Budapest, 1978.

Búcsú a csodáktól (Tragédia két részben és hét képben), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979.

Világvéjátékok, Magvető Kiadó, Budapest, 1984.

Egy faun éjszakája, avagy hová lett a Rózsa Lelke? (Két dráma átkozott huszadik századunkból), Írószövetség–Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1997.

Kívül Magamon. Modern drámák az antik világból (Összegyűjtött drámák I.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2004.

Az én koromban. Abszurd témák – hagyományos drámaformában (Összegyűjtött drámák II.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2004.

Gím a fekete csalitban (Összegyűjtött drámák III.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2005.

Lélegzetvisszafojtva. 11 egyfelvonásos (Összegyűjtött drámák IV.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2006.

Apokrif találkozások (Összegyűjtött drámák V.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2006.

Lábnymok a porban (Összegyűjtött drámák VI.), Elektra Kiadóház, Budapest, 2007.

IDEGEN NYELVŰ KIADÁSOK

Antipygmalion. Dve jednoaktové hry: Antipygmalion aneb socharuv sen; Oni vedi, co je to láska, preloz. Anna ROSOVÁ, Prága, 1979.

C'est la guerre; Skola muzsesztva; Tři noci odnoj ljubvi, perev. G. BELJONOV, B. SEVÜKIN, E. MALÜHINA, Moszkva, 1979.

Eine Sonntagsliebe. Ungarischer Film (Drehbuch nach der Novelle von Sandor Hunyady), Hungarofilm, 1958.

E'la guerra, I lanciatori di coltelli, trad. Umberto ALBINI, Milánó, 1964.

Freuds laatste droom, Brüsszel, 1995.

Ironische Variationen zu tragischen Themen: Theater in Mitteleuropa Miklós Hubay, Hamburg, 1979.

Le Coq d'Esculape. Tragédie moderne, trad. par l'auteur et André PRUDHOMMEAUX, ed. des Portes de France, Párizs, 1946.

- L'Empire des songes*, Littera Nova, Budapest, 1999.
- Mladé ženy v modrom a červenom tragédia* Miklós Hubay, prelož. Alžbeta FELSOČZYOVÁ, Pozsony, 1985.
- Nerona e morto? La sfinge*, trad. Umberto ALBINI, Bologna, 1970.
- Néronissime ou l'empereur s'amuse; L'école des génies*, trad. et adapté par Jean-Luc MOREAU, Párizs, 1975, 1984.
- Sen vykladace: hra o sedmi obrazech*, prel. K. ROSOVÁ, Prága, 1988.
- Silenzio dietro la porta*, trad. Nicola PRESSBURGER, Torinó, 1964.
- Solo loro conoscono l'amore*, trad. Umberto ALBINI, Eva HUTTER = Luciano CODIGNOLA: *Teatro uno*, Torinó, 1962, 348–384.
- Teatro hungaro (Németh, Illyés, Sarkadi, Karinthy, Hubay)*, pról. y notas de Éva TÓTH, Budapest, 1984.
- De Tolnay e la letteratura ungherese*, Róma, 1984, 25–30.
- Tři noci odnoj ljubvi, Muzikalnaja tragédija*, Moszkva, 1978.
- Trois drames*, Littera Nova, Budapest, 1999.
- Vrhabi nizov*, prelož. Ladislav JÁNSKY, Pozsony, 1965.
- Vrhaci nozu, Hra o trech dejstvich*, prel. Anna ROSOVÁ, Prága, 1985.

ÁTIRATOK, MŰFORDÍTÁSOK

- Jean-Pierre CHABROL: *Varázsgömb*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1959, 349 p.
- Jurij CSEPURIN: *Tavaszi áradás*, 1956.
- Jean-Pierre GIRAUDOUX: *Hölgyem, ez téboly!*, 1966.
- Franz KAFKA: *A per*, 1966.
- Alekszandr KORNYEJCSUK: *Bodzaliget*, 1951.
- Félicien MARCEAU: *A Tojás*, 1957.
- Hecht-McARTHUR: *Rendkívüli kiadás*, 1967.
- Robert MERLE: *Korinthoszbán többé nem hal meg senki*, 1963.
- Arthur MILLER: *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963, 536 p.

- MOLIÈRE *Összes színművei I–II*, Magyar Helikon, Budapest, 1965–1966, 921+986 p.
- MOLIÈRE: *Szerelem mint orvos*, Népművelődési Propaganda Intézet, Budapest, 1979, 34 p.
- Alfred de MUSSET: *Vagy ki, vagy be*, 1955.
- Nyikolaj Fjodorovics POGOGYIN: *A Kreml toronyórája*, 1955.
- Romain ROLLAND: *A szerelem és a halál játéka*, 1975.
- Jean-Paul SARTRE: *Főbelövendők klubja*, 1956.
- Jean-Paul SARTRE: *Oresztész és a legyek*, 1966.
- SCHÉHADÉ: *Ibolyák*, 1963.
- Richard Brinsley SHERIDAN: *A rágalom iskolája*, 1957.
- André STIL: *Az első összecsapás*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1952, 215 p.

NAPLÓK, TALÁLKOZÁSOK

- Úton és itthon (Naplók, találkozások)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1970.
- Napló nélkülem*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978.
- Végtelen napjaim (napló)*, Ferenczy Kiadó, Budapest, 1996.
- Talán a lényeg (Genfi és firenzei naplók a magyar líráról)*, Littera Nova, Budapest, 1999.
- Végtelen napjaim – Új folyam (napló)*, Neumann Kht., Budapest, 2000.
- Hubay Miklós 90 éves*, VILCSEK Andrea (összeáll. és jegyz.), C. E. T. (Central European Time), XIV. évf., 115, különszám, 2008. december, 22–24.
- A Teremtéstől az Emberig* (LENGYEL Györggyel), Duna TV, 2009.
- Két kuruc beszélget* (CSILLAGHY Andrással), Napkút Kiadó (Beszélgetők könyvei 3.), Budapest, 2009.

ESSZÉK, TANULMÁNYOK

- Nemzeti színhátság – drámai magyarság* (tanulmány), Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1941.
- François Rabelais* (tanulmány), Művelt Nép, Budapest, 1953.
- A nyugat-európai dráma és színhátság a XVIII–XX. századig* (SZÁNTÓ Judittal és SZÉKELY Györggyel), Népművelődési Propaganda Intézet, Budapest, 1959.
- A megváltó mutatvány (Írások a magyar dráma ügyében)*, Magvető Kiadó, Budapest, 1965.
- Aranykor* (tanulmányok), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972.
- A dráma sorsa* (esszék), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.
- A Karinthyak (Egy budapesti művészcsalád száz éve képekben 1887–1992)*, Littoria Kiadó, Budapest, 1992.
- Történetek* (válogatott írások), Trikolor Kiadó (Örökségünk sorozat), Budapest, 1997.
- „Aztán mivégre az egész teremtés?” Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára*, Napkút Kiadó, Budapest, 2010.

DRAMATURGIÁK, FORGATÓKÖNYVEK

- A harangok Rómába mentek*, r.: Jancsó Miklós, 1958.
- Angyalok földje* (Kassák Lajos *Angyalföld* című regénye alapján), Hungaria Filmstúdió, r.: Révész György, 1962.
- A párkák*, r.: Szőnyi G. Sándor, 1975.
- Az utolsó kör* (Vészi Endre *Passzív állomány* című elbeszélése alapján), MAFILM, r.: Gertler Viktor, 1968.
- Az utolsó vacsora*, r.: Jancsó Miklós, 1962.
- Bakaruhában* (Hunyady Sándor novellája alapján), r.: Fehér Imre, 1957.
- Csutak és a szürke ló*, 1961.
- Egy szerelem három éjszakája*, r.: Révész György, 1967.

- Egy szerelem három éjszakája*, r.: Félix László, 1986.
Kard és kocka, 1959.
Ki látott engem?, r.: Révész György, 1977.
Micsoda éjszaka!, r.: Révész György, 1958.
Mit csinált felséged 3-tól 5-ig? (Mikszáth Kálmán *A szelistei asszonyok* című novellája alapján), MAFILM, r.: Makk Károly, 1964.
Pár lépés a határ (Mesterházi Lajos regénye alapján), Hunnia Filmstúdió, r.: Keleti Márton, 1959.
Pesti háztetők (Cseres Tibor regénye alapján), Hunnia Filmstúdió, r.: Kovács András, 1961.
Római karnevál, r.: Szőnyi G. Sándor, 1974.

HANGJÁTÉKOK, TÉVÉJÁTÉKOK

- Antipygmalion*, r.: Zsurzs Éva, 1978.
Egy szerelem három éjszakája, r.: Bozó László és Ruitner Sándor, 1966.
Egy szerelem három éjszakája, Zenés TV-Színház, r.: Szinetár Miklós, 1986.
Finish, r.: Sándor Pál, 1975.
Házasodj, Ausztria!, r.: Horváth Ádám, 1968.
Házasodj, Ausztria!, r.: Horváth Ádám, 1970.
Magnificat, r.: Barlay Gusztáv, 1970.
Magnificat, r.: Szirtes Tamás, 1977.
Mennyből egy angyal, r.: Zsurzs Éva, 1978.
Mint a gyümölcs a fán, r.: Horváth Ádám, 1969.
Ők tudják, mi a szerelem, r.: Ádám Ottó, 1964.
Ők tudják, mi a szerelem, r.: Ádám Ottó, 1986.

SZÍNHÁZI BEMUTATÓK

Akik ifjú szívekben élnek

1969 Szegedi Nemzeti Színház, r.: Versényi Ida

Álarcos komédiák

1958 Irodalmi Színpad, r.: Szendrő Ferenc

Álomfejtés

1971 Madách Kamaraszínház, r.: Szirtes Tamás

A nagy hazugság (Ravelszki)

1971 József Attila Színház, r.: Benedek Árpád

1972 Kecskeméti Katona József Színház, r.: Beke Sándor

Antipygmalion

1968 Madách Színház, r.: Kerényi Imre

1982 Debreceni Csokonai Színház, r.: Pinczés István

A Szphinx, avagy búcsú a kellékektől

1966 Universitas Együttes, r.: Ruszt József

1970 Irodalmi Színpad, r.: Bozóky István

1979 Ódry Színpad, r.: Seregi Zoltán

A túszedők

1984 Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, r.: Merő Béla

C'est la guerre (Petrovics Emillel)

1962 Magyar Állami Operaház, r.: Szinetár Miklós

1968 Győri Kisfaludy Színház, r.: Szilágyi Albert

1983 Debreceni Csokonai Színház, r.: Kertész Gyula

2001 Magyar Állami Operaház, r.: Kerényi Miklós Gábor

Csak tréfa

1971 Veszprémi Petőfi Színház, r.: Pétervári István

Csend az ajtó mögött

1969 Nemzeti Színház, r.: Major Tamás

Egy szerelem három éjszakája (Ránki Györggyel és Vas Istvánnal)

1961 Petőfi Színház, r.: Szinetár Miklós

1964 Szegedi Nemzeti Színház, r.: Angyal Mária

1965 Békés Megyei Jókai Színház, r.: Máté Lajos

- 1966 Universitas Együttes, Egyetemi Színpad, r.: Dobai Vilmos
1966 Madách Színház, r.: Lengyel György
1970 Ódry Színpad, r.: Szinetár Miklós
1974 Győri Kisfaludy Színház, r.: Szilágyi Albert
1974 Szolnoki Szigligeti Színház, r.: Valló Péter
1975 Madách Színház, r.: Szirtes Tamás
1978 Békés Megyei Jókai Színház, r.: Sík Ferenc
1981 Miskolci Nemzeti Színház, r.: Hegyi Árpád Jutocsa
1984 Szolnoki Szigligeti Színház, r.: Éry-Kovács András
1985 Debreceni Csokonai Színház, r.: Pethes György
1991 Nemzeti Színház, r.: Kincses Elemér
1993 Pincészház, r.: Bodansky György
1998 Szkéné Színház, r.: Éry-Kovács András
1999 Színházművészeti Egyetem Stúdiója, Marosvásárhely, r.: László Balázs Ildikó
1999 Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós, r.: Liviu Pancu
2000 Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós, r.: Liviu Pancu
2001 Tatabányai Jászai Mari Színház, Népház, r.: Harsányi Sulyom László
2003 Komáromi Jókai Színház, r.: Verebes István
2005 Szolnoki Szigligeti Színház, r.: Horváth Patrícia
2005 Szegedi Egyetemi Színház, Pincészház, r.: Czene Zoltán
2006 Echo Színház, r.: Major Róbert
2007 Gyulai Várszínház, r.: Makk Károly
2007 Budapesti Kamaraszínház a Tivoliban, r.: Makk Károly
2008 Debreceni Csokonai Színház, r.: Árkosi Árpád

Elnémulás

- 2004 Nagyvárad Állami Színház, Szigliget Társulat, r.: Vadas László
2006 Kecskeméti Katona József Színház, Üzemszínház, r.: Merő Béla

Fiatal nők kében és pirosban

- 1969 Szegedi Nemzeti Színház, r.: Versényi Ida
Freud – Az álomfejtő álma (Különös nyáréjszaka)
1983 Gyulai Várszínház, r.: Sík Ferenc

1984 Nemzeti Színház (*Freud, avagy Az álomfejtő álma* címmel), r.:
Sík Ferenc

1995 Brüsszeli Flamand Királyi Színház (Koninklijke Vlaamse
Schouwburg) (*Freuds laatste droom* címmel), r.: Franz Marijnen

2003 Nagyvárad Állami Színház, Szigligeti Társulat, r.: Pinczés
István

2005 Pécsi Egyetemi Színház (*Freud ultimo sogno* címmel, ford.
Umberto Albini), r.: Luigi Fusani

Házasodj, Ausztria!

1967 Miskolci Nemzeti Színház, r.: Orosz György

Egy faun éjszakája, avagy hová lett a Rózsa Lelke?

1997 Debreceni Csokonai Színház, r.: Lengyel György

1999 Nemzeti Színház, r.: Vidnyánszky Attila

2006 Evangélium Színház, r.: Udvaros Béla

Isten füle

1973 Thália Színház, r.: Kőváry Katalin

Késdobálók

1963 Szegedi Nemzeti Színház, r.: Nagy György

1964 Madách Színház, r.: Makai Péter

1979 Dunaújvárosi Színház, r.: Csizsár Imre

1981 Teatro della Tosse, Genova, r.: Aldo Trionfo

1982 Veszprémi Petőfi Színház, r.: Sík Ferenc

2006 Gózon Gyula Kamaraszínház, r.: Sipos Imre

Lélegzetvisszafojtva

1970 Irodalmi Színpad, r.: Bozóky István

2007 Főnix Színházi Műhely, r.: Bicskei Kiss László

Nero játszik – a fenevad hét komédiája

1968 Madách Színház, r.: Kerényi Imre

Ők tudják, mi a szerelem

1959 Pesti Színház, Bartók-terem, r.: Ádám Ottó

1993 Nemzeti Színház, r.: Sík Ferenc

1999 Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, r.: Hubay Miklós

Római karnevál

1967 Miskolci Nemzeti Színház, r.: Nyilassy Judit

1983 Váci Művelődési Központ, r.: Nyilassy Judit

Színház a Cethal hátán

1973 Nemzeti Színház, r.: Major Tamás

1995 Gyulai Várszínház, r.: Iglódi István

Tüzet viszek

1970 Kaposvári Csiky Gergely Színház, r.: Laczkó Mihály

1972 Thália Stúdió, r.: Kőváry Katalin

1980 Debreceni Csokonai Színház, r.: Balogh Gábor

1985 Játékszín, r.: Vámos László

1988 Nemzeti Színház, r.: Vámos László

1995 Ruttkai Éva Színház, r.: Nagy Miklós

2000 Ruttkai Éva Színház, r.: Nagy Miklós

A RECEPCIÓBÓL

B. NAGY László, *Hősökkel és hősök nélkül* = Uő., *A teremtés kezdetén*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966, 371–377.

RÉZ Pál *beszélget Hubay Miklóssal* = ERKI Edit (szerk.), *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1968, 300–307.

ABLONCZY László, *Arckép Hubay Miklósról*, *Alföld*, 1980/2, 52–57.

TÜSKÉS Tibor, *Hubay Miklós tanulmányai* = Uő., *Mérték és mű*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980, 222–226.

DOMOKOS Mátyás, *Magyar dráma – „csak tréfa”?* = Uő., *A pályatárs szemével*, Magvető Kiadó, Budapest, 1982, 149–167.

KABDEBŐ Lóránt, *Hubay Miklós* = Uő., *A háborúnak vége*, Kozmosz Kiadó, Budapest, 1983, 9–33.

TARJÁN Tamás, *Nemzeti dráma. Hubay Miklós* = Uő., *Kortársi dráma*, Budapest, 1983, 89–108.

- ILLÉS Endre, *Egy magyar nyár = Uő., Halandók és halhatatlanok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990, 471–473.
- HARAG György, *A magyar dráma sorsfelelőse. A 75 éves Hubay Miklós-sal beszélget Gálfalvi Zsolt*, *A Hét*, 1993/13, 8–9.
- SZAKONYI Károly, *Hubay Miklós köszöntése 75. születésnapján*, *Tiszatáj*, 1993/8, 10–12.
- BÓTA Gábor, *Kis formátumunk kora. Beszélgetés Hubay Miklóssal*, *A Hét*, 1995/33–34, 7.
- ABLONCZY László, *Római karnevál = Uő., Megélt színház*, Püski Kiadó, Budapest, 1998, 168–171.
- GÁLFALVI Zsolt, *A sorsfelelős. Hubay Miklós 80. születésnapja*, *A Hét*, 1998/14, 7.
- BLOKH Alexander, *Hódolat Hubay Miklósnak*, *A Hét*, 1998/18, 8.
- SALVAT Richard, *Az első 80 év*, *A Hét*, 1998/18, 8.
- KOPPÁNY Zsolt, *Nizsimyszkij szárnyai (Hubay Miklós: Hova lett a Rózsa Lelke; Talán a lényeg) = Uő, e-mailen szóla Zarathustra*, Uranus Kiadó, Budapest, 2000, 61–63.
- POMOGÁTS Béla, *A drámaírás iskolája. Hubay Miklós drámáiról művészetének első korszaka*, Várad, 2001/7.
- TALLIÁN Tibor, *Est-se que c'est l'opéra? (Petrovics Emil: C'est la guerre – Magyar Állami Operaház)*, *Muzsika*, 2001/4, 22.
- CZIGÁNY Lóránt, *Üdítő józanság = Uő., Talpalatnyi senkiföldjén*, *Kortárs*, 2002, 297–304.
- ÁCS Margit, *A dráma írása öröm. Hubay Miklós életmű-díja*, *Új Horizont*, 2004/6.
- KOPPÁNY Zsolt, *A drámáiról hatyúdala? (Hubay Miklós: Elnémulás) = Uő., Az öreg tölgy és vastag ága*, BIRÓ family, Budapest, 2004, 39–42.
- SZAKONYI Károly, *Az én koromban. A Hubay-életmű II. kötete*, *Új Könyvpiac*, 2005. február 10.
- NÁDOR Tamás, *A tragikum szépsége. Hubay Miklóssal beszélget Nádor Tamás*, *Új Könyvpiac*, 2005. szeptember 9.
- SZAKONYI Károly, *A fekete csalitban*, *Új Könyvpiac*, 2005. szeptember 9.

- KRISTÓ NAGY István, *A Hubay-életmű – első fele (Hubay Miklós: Összegyűjtött drámák I–III)*, Kortárs, 2006/3, 77–82.
- VILCSEK Béla, *Drámai életmű (Hubay Miklós: Összegyűjtött drámák, III. kötet – Gím a fekete csalitban)*, Kortárs, 2006/3, 83–91.
- SPIRÓ György, *Hubay Miklós és a „jól megcsinált darab”*, Holmi, 2007/7, 871–875.
- VILCSEK BÉLA, *Hubay Miklós = THIMÁR Attila (szerk.), Íróportrék II.*, Szépirodalmi Figyelő kiadása, Budapest, 2008, 69–77.
- SIRATÓ Ildikó, *Szerelem háború idején. Gondolatok az Egy szerelem három éjszakája és a Levél a hitveshez kapcsán = FÜZFA Balázs (alkotói szerk.), Levél a hitveshez (Az Abdán és Pannonhalmán 2009. szeptember 25–27-én rendezett Levél a hitveshez-konferencia szerkesztett és bővített anyaga)*, Savaria University Press, Szombathely, 2010, 227–238.

A 2013. május 3-án,
a Petőfi Irodalmi Múzeumban
megrendezett konferenciára
a Magyar Művészeti Akadémia
rendezvényeként került sor.

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia, 2013-ban
www.mma.hu

Felelős kiadó: Fekete György elnök

Felelős szerkesztő: Pécsi Györgyi

Sorozatterv, nyomdai előkészítés: Bornemissza Ádám

Készült a László András és Társa Bt. nyomdájában