

A drámaíró Krúdy Gyula és *A vörös postakocsi*

EGY ELTŰNT SZÍNDARAB NYOMÁBAN

Mint megannyi kortársát, Krúdy Gyulát is ellenállhatatlanul vonzotta a színház. Magánemberként rajongott érte, mint prózaíró témaként számtalanszor felhasználta, sokszor és szívesen írt színikritikákat, nem meglepő tehát, hogy végül drámaíróként is megszólalt.

1912: *Kárpáti kaland*, 1913: *Az arany meg az asszony*, 1913: *Zoltánka*. Ez utóbbi, egész estét betöltő színművét a Magyar Színház még abban az évben bemutatta, de mindössze három előadást ért meg. Krúdy kedvét azonban nem szegte a kudarc. 1913 novemberében dacosan így nyilatkozik: „Kedves Szomory, a *Zoltánka* című színdarab abszolút bukása minden más embernek örökre elvonná a kedvét a színműírástól. Én azonban kontreminőr vagyok. Azért is írtam egy játékot, amelyre Tóth Imrével kötötünk szerződést.” (Krúdy világa, Szabó Ervin Könyvtár, 1964) Valószínűtlen, hogy ez a mű megszületett, mert utána évekig nem hallani új Krúdy-drámáról, míg végül 1918-ban a kö-

vetkező meglepő szavakkal ad hírt *A vörös postakocsi* elkészültéről: „Ebből a regényből a nyáron színdarabot írtam, de amikor készen volt a dráma – megbántam, megijedtem, visszavettem, mert sokkal többet írtam bele a legbelső életről, mint amit a színpadon ki lehet fejezni. De nem dolgoztam hiába, mert valóban elmulattatott egy-egy régi kedves figura megjelenése. (. . .) *A vörös postakocsi* ifjúkori emlék, mint valami szerelem, ezért nem illik durva kézzel hozzányúlni. Vajon van finom megértő kéz a színpadon, amely a hervadó, törékeny virágot bántalom nélkül tartani tudja?” (Figaró, 1918. 2. szám. *Vallomás* című kötet, Magvető, 1963)

Krúdy döntésébe a közvélemény nem nyugodhatott bele, mert nem sokkal később az író újra visszatér a témára: „Az elmúlt héten nem sok hozzájárulással többet foglalkoztak velem a lapok, mint megérdemeltem. Arról volt szó, hogy írtam egy színdarabot, *A vörös postakocsi* című regényemből, és a színdarabot mielőtt benyújtottam volna, máris visszavontam. Ez volt a hírlapok témája. Leveleket kaptam. Ifjúkori öreg nevelőm írt. Ismerősök biztattak. Ismeretlenek korholtak gyávaságomért. Követ dobtam a kútba. Nos, a követ én már nem bír-

tam kiemelni.” (Magyarország, 1918. szept. 8.) Úgy tűnik, később mégis meggondolta magát, mert a Krúdy-hagyatékából ránk maradt dokumentumok szerint a Nemzeti Színház 1919 februárjában szerződést köt az íróval a darab bemutatására. Majd újra „megszakad a film”. Nem tudjuk, mi történt ezek után (vagy talán még ennek előtte) Krúdy és a Nemzeti között (valószínűleg a Tanácsköztársaság politikai és történelmi eseményei is közrejátszottak), de tény az, hogy a darab nem kerül színre. 1920 elején Ambrus Zoltánt, a Nemzeti akkori igazgatóját ismételt sajtótámadások érik, ahogy azt Magyar Bálint *A Nemzeti Színház története a két világháború között* című könyvéből megtudjuk, amelyek egyre nyíltabban politikai színezetet öltöttek. Azzal vádolják Ambrust, hogy a keresztény írókat mellőzi, és itt meglepő módon felbukkan Krúdy neve és *A vörös postakocsi*. Az utolsó ismert dokumentum a színmű sorsáról egy Ambrus Zoltán-levél: „Kedves Krúdy úr! Az Orsz. Színművészeti Tanács megalakítása óta a Nemzeti Színház igazgatósága csak olyan színműveket adhat elő, amelynek előadását az Orsz. Színművészeti Tanács ajánlja. Ez okból *A vörös postakocsi*-t az Orsz. Színművészeti Tanács elé terjesztettem. A Tanács e hó 18-án úgy

határozott, hogy *A vörös postakocsi* a Nemzeti Színházban nem adható elő. Amikor ezt tudatta velem, egyszersmind felhatalmazott arra, hogy a Tanács bírálatát – a két bíráló megnevezése nélkül – közölhessem önnel. Ha tehát a bírálatot megismerni kívánja, kérem, szerencsétlenül látogatásával bármely délben egy órakor vagy este hét óra tájban. Bp. 1920. május 20. Tisztelő híve: Ambrus Zoltán.” (Krúdy-émlékönyv. 1964)

A Színművészeti Tanács 1920-ban alakult a színházak felügyeleti szerveként, és feltehetően első ülései egyikén máris megpecsételte egy különleges hangú dráma sorsát, mint ahogy a későbbiekben Ambrus további színigazgatói sorsát is meghatározta. Ambrus ugyanis ebben az időszakban kívánta színre vinni a Nemzetiben Strindberg, Schnitzler, D’Annunzio, Leonyid Andrejev, Claudel és Maugham darabjait, de javaslatait a Színművészeti Tanács sorra elutasította. Ezek a nevek azt jelzik, hogy Ambrus szinkronba akarta hozni a Nemzeti Színház szellemét a század korszerű törekvéseivel, és a magyar közönséget meg akarta ismertetni a szecesszió és a szimbolika mestereivel. E figyelemreméltó törekvést ideálisan egészítette volna ki Krúdy darabja. *A vörös postakocsi* sorsát végér-

vényesen a Színművészeti Tanács döntötte el, de azért a kérdés nyugtalanítóan válasz nélkül maradt, vajon mi történt 1918 és 1920 között Krúdy és a Nemzeti között? Ambrus mint igazgató, Hevesi mint rendező miért nem mutatták be akkor a darabot, amikor még nem nevezték ki föléljük ezt a cenzori szervet? És vajon Krúdy e visszautasítás után megpróbálkozott-e Bárdos Artúrnál, aki 1920-ban már a Belvárosi Színház vezetője, és aki 1912-ben létrehozta az első Krúdy-bemutatót: a *Kárpáti kaland*-ot az *Új Színpad*-on. Ideális partnerek lehettek volna, hiszen Bárdos még 1911-ben *Új színpad* címmel megjelentetett tanulmányaiban rendkívüli éleslátással és lelkesedéssel elemzi Reinhardt és a modern stilizáló színpad törekvéseit, és az általa impresszionistáknak nevezett új, külföldi színműveket. E színművek stíluseszményei döbbenetes hasonlóságot mutatnak a hét évvel később született Krúdy-darabbal. De Bárdos Artúr és *A vörös postakocsi* színpadi egymásra találására sem került sor.

Kérdések sokasága maradt megválaszolatlanul, és a történetet nem tudjuk kikerekíteni. Ambrust 1922-ben leváltják, Krúdy pedig – egy rövid egyfelvonásost leszámítva – soha többet nem jelentkezik színdarabban. „Visszavonul-

tam a színpadtól, a bábajostól.” – írja 1923-ban Beöthy Lászlóról szóló cikkében.

48 év telik el, míg Barta András irodalomtörténész, a Krúdy-életműsorozat egyik szerkesztője kiemeli a drámát a Széchényi Könyvtár kézírattárából, és 1968-ban a Magvető Kiadónál a *Komédia* című kötetben, a többi Krúdy-darabbal együtt megjelenteti. Utószavában elsőként hívja fel a figyelmet az elszalasztott nagy lehetőségre. „*A vörös postakocsi* sokkal kevésbé felel meg a hagyományos értelemben vett drámaszerkesztési követelményeknek, de éppen lazaságában, impresszionista stílusú jelenetsozával, álom és való határán lebegő atmoszférájával, a harmadik felvonás fantasztikum felé hajló álmjátékával egy olyan modern színpadi koncepció felé mutat, amely kiteljesedve a magyar drámairodalom európai méretekben is számottevő fejlődéséhez vezethetett volna.” A kötet megjelenése után Kapás Dezső rendező azonnal felfigyel a darabra, és a Vígszínházban még abban az évben színre kerül.

Íme, egy magyar dráma ismerősnek tűnő sorsa mifelénk, hiszen előtte és utána is sok hasonló történettel találkozhattunk, csak a korok, nevek, címek és indoklások váltakoztak, de a „sorsmodell” matricaszerűen sokszorosítható.

A SZÍNDARAB

A vörös postakocsi-t megelőző drámakísérleteket korának bármelyik színműíró kismestere is írhatta volna. Életképszerű, anekdotikus történetek ezek, és csak egy-egy költői, zenei fogantatású dialógusrészlet és elvétve egy-egy jelenet (főleg *Az arany meg az asszony*-ban) sejteti a különleges írói (de még nem drámaírói) tehetséget. Ilyen előzmények után születik meg *A vörös postakocsi*, ez a váratlan kiteljesedés, amelynek különben a főszereplők nevéen és néhány motívumtöredéken kívül semmi köze nincs a hasonló című regényhez. Ez a darab már összetéveszthetetlenül Krúdy-mű, bebizonyítva, hogy a szuverén Krúdy-stílus nemcsak drámai formában való megjelenésre, hanem ennél sokkal többre is alkalmas; újfajta dramaturgiák, drámaírói stílusok és szemléletek lehetőségeit is magában hordozza.

A darab témája és története ebből az újszerűségből még semmit sem árul el, banálisan egyszerűnek tűnik, és kora ízlésvilágának stílusjegyeit tükrözi: még ezt is kitalálhatta volna bármelyik korabeli jó szemű és érzelmes színműíró. Mert mai szemmel semmi különösen modern nincs abban, hogy Alvinczi Eduárd nagy-

úr balatoni kastélyában él és nevelkedik Esztella, a fiatal unokahúg, és Rezeda Kázmér hírlapíró látogatása során szemet vet a lányra. Az sem igazán meglepő, hogy a háziak és a vendég elmennek a füredi Anna-bálba, ahol Alvinczi egyre féltékenyebb lesz Rezedára, és végül megvallja régóta titkolt szerelmét Esztellának, de már későn, mert a lány végzetesen beleszeretett Rezedába, és Pestre szökik vele. Az is enyhén romantikus, szecessziósan morbid fordulatnak tűnik, hogy Rezeda, megunván Esztella alázas kutyahűségű szerelmét, hogy megszabaduljon tőle, elviszi őt „a kísértések házába”, Steiné szalonjába. Már-már melodrámba illően Alvinczi váratlanul megjelenik az elegáns nyilvánosházban, és megbocsátva Esztellának, kimentti a fertőből. majd hazaviszi a kastélyba, ahol hiába jelenik meg újra Rezeda, hogy a lány bocsánataért esedezzek – Esztella már nem hagyja el Alvinczit.

Krúdy tehát a történet kitalálásában és lebonyolításában nem lépte át kora befogadó szintjét és ízlésvilágát. Nem ebben volt merész újszerűsége, hanem a megírás *hogyan*-jában; *A vörös postakocsi*-ban ugyanis nem a történet a fontos, hanem a drámai atmoszféra: ez a vibráló, ideges, sejtéseket, szorongásokat és vízió-

kat tartalmazó, álom és való határán lebegő közeg, ahol a szereplők végeleáthatatlanul hosszú és dallamos monológokban fejezik ki magukat, és e barokkos szómágia és a cselekménybe iktatott álomjelenetek segítségével az életképszerű csehovi hangulatokból elindított színmű fokozatosan felemelkedik a látomásos színház birodalmába, ahol a lélek legrejtettebb, belső tudatfolyamatai tárulnak fel. A ráción túli belső világok színháza ez, amelynek megragadásáért és ábrázolásáért Csehov óta folyik a harc a modern drámairodalomban. A nagymesterek – találomra kiragadva néhány nevet –, Csehov, Genet, Pinter, mindegyik a maga egyszeri dramaturgiájával képes megragadni ezt a valóságosból és valóságfelettiből összeszótt világot. Mi volt Krúdy találmánya, hogy szokatlanul bőbeszédű hőseivel valamiféle hasonló hatást tudott elérni?

Az aritmiásan meglóduló, majd lelassuló cselekmény, csiki-csuki játékként hol a külső valóságot, hol a szereplők belső világát tükrözi, az írói szemszögek bravúros váltogatásával. Egy-egy erőteljesen drámai vagy épp ellenkezőleg: jelentéktelen fordulatnál az író leállítja a külső cselekményt, megállítja az időt, és a „megállított pillanatok” színházának varázsát teremti

meg. A szereplőkből ilyenkor feltörnek a gát-
lások vagy gátlástalan, fedett vagy nyílt vallo-
mások és önvallomások. Szorongásokról, félel-
mekről, vágyakról, lemondásokról, életről és
halálról beszélnek ezek a szózuhatagok, messze
túllépve a színpadi szituáció racionális és logi-
kai kereteit. De vajon miért nem csökken eköz-
ben a színpadi feszültség? Mitől képes az író
pusztán a muzsikáló szavak erejével ébren tar-
tani a drámaiságot, miközben még a történet
is kiiktatja? Krúdy egyik legmerészebb újítását
érhetjük itt tetten, mégpedig azt, hogy képes
volt a színpadon megragadni és ábrázolni a
szubjektív időt. (Kortársaink közül Beckett a színpadon tudja ezt a szuggesztivitást maradéktala-
nul megvalósítani.) Krúdy dialógusai és monda-
tai különleges idővarázslatot hoznak létre; ezek
a szövegek ugyanis egyszerre érzékeltetik a múlt-
tat, a jelen és a jövőt, de úgy, hogy mindhár-
mat jelen idejű módon és jelenvalóan éljük meg.
A Krúdy-hősök úgy tudják felidézni a múltat,
hogy jelenvaló érzéseiket és lelkiállapotaikat
fejezik ki, úgy beszélnek a jelenről, mintha már-
is múlttá változott volna, és úgy idézik a jövőt,
mintha az már a jelen lenne. Különös időfelbon-
tás résztvevői lehetünk: logikai síkon ugyanis

fel tudjuk fogni, hogy jelenünk egy másodperc elteltével már múlttá válik, és egy másodperc múlva a jövőt fogjuk élni, de érzéki síkon ezt elfogadni szinte képtelenség. A Krúdy-szövegek mégis képessé teszik a nézőt erre. A jelen-múlt-jövő érzet összekeverésével valamilyen álomszerű közérzet jön létre a nézőtéren; mint ha egyszerre élnénk egyenrangú erővel a jelent, a múltat, a jövőt, tehát az idő folyamatos és titokzatos mozgását: az elmúlást. T. S. Eliot verssorai érzékletesen fejezik ki ezt az állapotot: „Jelen idő és múlt idő / A jövő időben talán jelen van, / S a jövő idő ott a múlt időben, / Ha minden idő örökké jelen, / Úgy minden idő helyrehozhatatlan.” Ez az érzés különlegesen aktív és nyugtalanító állapotot okoz az idegrendszerben; állandó izgalmi viszonyba kerülünk a színpadon elhangzottakkal, és ez a furcsa pszichológiai, idegi feszültség ellensúlyozni tudja a külső cselekmény lelassulását vagy hiányát, mert ilyenkor helyébe lép a belső idő, a belső tudatfolyamatok érzékeltetése.

Példaként idézzünk fel néhány dialógus-részletet Esztella és Rezeda között a füredi báli éjszaka hajnalán. A jelenetben a két szereplő végig búcsúzik egymástól, de végül, egy örvénylő pillanatban a búcsúzásból összekapasz-

ködés lesz, és Esztella megszökik Rezedával. „A bálnak vége, mint az életnek” – mondja Rezeda, felidézve az előttünk lejátszódó közvetlen múltat. „Elosonnak az árnyak, amelyek megidézettek éjszakára.” Az „osonó árnyak” nyugtalanítóan mozgó képe már jelenbeli idegállapotot sugall. Úgyszintén a folytatás is, amelyben azonban már ott a jövő: „A színek kockajátéka után árván marad a szála, a pók bekötözi őszre az ablakokat, a varázslatos csilárt halottak ruhájába öltözteti. Az ölelés és a csók madárijesztökké változnak.” Az előttünk lejátszódott cselekvések és történések, a színen lévő tárgyak metamorfózison mennek át, és már az ijesztő, szorongató jövő rémképeit idézik fel, mint jelenvalót. „Pedig lassanként minden régi álmokképpé változik, ami velünk és bennünk történt. (...) Az arcok, szemek, szavak, tüzes vasként sütő érzések – hogy elhalványulnak! (...) Egy árva ember jár az elkomorult őszi kertben, akinek sehogy sem jut már eszébe, hogy milyen illata volt ennek vagy annak a virágnak!” Néhány mondatban fokozatosan távolított el a szöveg a jelentől a nyomasztó távoli jövőig, de úgy, hogy közben az „itt és most” jelenvalóságát sem veszítettük el.

„Itt felejtette szavait – válaszolja Esztella –

amelyek majd úgy piroslanak a közelgő őszi estében, mint égő fáknak fényei a tó túlsó partján” – Rezedának a közvetlen múltban kimondott szavairól Esztella már most, a jelenben érzi, hogy a jövőben milyen lelkiállapotot idéznek majd elő benne. Ugyanezt az idővarázst szuggerálják további szavai: „Jött egy utazó, és cifraságokat, belülről fénylő ékköveket, ravaszkodó gyémántokat, aluszékony rubintokat mutatott a táskájából, míg az ő arca kiismerhetetlen volt, mintha lepel takarta volna. Lehetséges, hogy csak annyiban fogok emlékezni önre, mint egy vándormuzsikusra, aki a saját mulattatására egy dalt játszott éjszaka az ablakom alatt. De az is lehet, hogy sohasem felejttem el az éjszaka hallott dalt (. . .) Mi lettem most? Minden óra, minden perc, amely elmúlik, úgy csörög mögöttem, mint a száraz falevél. Nappal rémült, különös alakjuk van a fáknak, amelyeket látok, mintha a szél akarná őket elfújni, és ők kétségbeesetten kapaszkodnának a földbe, amelyben születtek (. . .) Éjszaka úgy ketyeg az óra, mintha vízcsöpp hullana egy régi sírboltban. (. . .) Úgy érzem, hogy egyedül vagyok szerencsétlen a földön. Mi lesz most velem, ha egyedül maradok? (. . .) Ha jönne valami szörnyűség – rablók éjszaka, félig

elkövetett öngyilkosság, megrázó halál – akkor talán magamhoz térhetnék. De így, ahogy vagyok, megbolondulok majd az egyhangú őszi napokban.”

A múlt, jelen, jövő tudata és érzete egyszerre nyomasztja Krúdy hőseit, így sokkal mélyebben, sérültebben és felfokozottabban élnek, mint más közönséges halandó. Ez a több dimenziós állapot különleges intenzitást és újfajta drámai jelenlétet hoz létre a darabban.

A rejtett, de igen feszült drámaiságot még jobban fokozza e látomásos erejű nyelv érzéki, megjelenítő ereje, melyben a képek, a metaforák, a hasonlatok sohasem statikusak, hanem állandóan dinamikus, nyugtalanító, vibráló mozgásban vannak. Néhány példa rá: „a szenvedélyek haragos ebei”, „a szenvedések dühödten ugatnak”, „úgy üvölt a bánat, mint szél az erdőn”, „A csendben a szű percegését hallja az ember, és a halálra gondol”, „a vágyak paripái hajuknál fogva vonszolják az álomképeket”, „A féltékenység, keserűség, szerelmi düh úgy ácsorog a lélek üres kastélya körül, mint egy bojnyik, egy útszéli rabló éjjel az ablakok alatt”, „Most fordult a szél. Az örsi park felé folyik a Balaton. Valahol akasztottak.”

Bálint György írja Csontváry képeiről: „Cé-

zanne annak idején bebizonyította, hogy még a csendélet is nyugtalan lehet. Hisztériás sajtokat és sikoltozó salátákat alkotott pályája delelőjén. Csontváry továbbment: ontotta az örjögő domboldalakat, a gyilkos fákat és a szorongó öblöket. Azt látta, amit a többi festő – de mit látott bele az ártatlan dolgokba! Valószínűleg önmagát látta mindenben, mint ahogy arc képei is mind őt ábrázolják. Minden arcról, amit lefestett, az iszonyat sugárzik. Áthatolhatatlan gyanúval néznek: az ember feszengve várja, mikor ordítanak fel. . .”

Valami hasonló történik Krúdy szövegeiben is. A szereplők lelkiállapota, belső világa – mint egy szélesvásznú filmre kivetül, de olyan látomásos erővel, hogy már az ő szemükkel, a kivetített belső én szemszögéből látunk mi is minden történést. „A világ én vagyok” szélsőségesen felnagyított szubjektív állapota uralja a színpadot. Így válik a darab második és harmadik felvonása álomszínházzá, látomásos színházzá. A füredi bál jelképpé növekedve, a vészjósló jövő előhírnöke lesz Esztella szemszögéből, Steinné nyilvánosháza pedig a bekövetkezett katasztrófa rémálma. Ezt az érzetet Krúdy még azzal is fokozza, hogy álomképeket komponál a jelenetek közé, de oly bra-

vúrosan, hogy eldönthetetlen: a füredi Annabálon megjelenő figurák például egy valóságos báli éjszaka extatikus és részeg szereplői-e vagy pedig Esztella belső szorongásainak megelevenedett rémképei. Ugyanez ismétlődik Steinné szalonjában, csak a drámai helyzetből adódóan a nyomasztó félelem légköre még erősebb, mint az előző képben, hiszen itt Rezeda – mint egy szorongásos álomban – riasztó változáson megy keresztül, és szörnyetegként a szörnyetegek elé akarja dobni Esztellát; kéjencek, romlott öregurak, perverz exhibicionisták karjaiba. Ilyen álomszerű drámai atmoszférába azután Alvinczi váratlan megjelenése nem melodramatikus és véletlen fordulatként hat, hanem különleges írói remeklésnek: a rémálom Esztella tudatában hirtelen vágyálomba fordul, és Alvinczi gyöngéd megbocsátással, biztonságot sugárzó szerelemmel kiragadja őt e riasztó pokolból.

Messze kerültünk már a hagyományosan valóság-hű drámai kompozícióktól. A csupasz idegek színháza, a szürreáliák, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A XX. századi drámának így módon sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és

konfliktusokat, amelyek megragadására a korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowitz, Genet, Pinter, Rózewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozunk azokkal a dramaturgiai újításokkal, amelyeket *A vörös postakocsi* írója 1918-ban megsejtett. A világszínház nagyon sokat profitált e drámai életművekből, a magyar színház szinte semmit. Pedig minden elhallgatás és elutasítás ellenére, századunk magyar drámája újra és újra bebizonyította, hogy képes az álomdramaturgia alkalmazására. A múltból: Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára*; Babits Mihály *A második ének*, Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című művei tanúsítják ezt, napjainkban pedig Pilinszky János, Hubay Miklós, Mészöly Miklós, Nádás Péter és Kornis Mihály színműveiben fedezhetők fel az említett törekvések.

SAJÁT SZERVÁTÜLTETÉS

A megkésve felfedezett műalkotásoknál a lelkesedés és a túlzott szigorúság között nem könnyű megtalálni az egyensúlyt. Ezzel a gond-

dal néztünk szembe a Vígszínházban 1968-ban, mikor eldölt, hogy a darab színre kerül. A rá-találás örömteli izgalma után szembesíteni kellett a mű minden mondatát a könyörtelen színpadi gyakorlattal. Ekkor kerültek napvilágra rejtettebb gyengeségei és főleg a kihagyott lehetőségek, amelyeknél pedig az írói szándék és az irány világos volt. Krúdy életműve tele van vándormotívumokkal és ismétlődő, szinte „hasonmás” figurákkal. Az életmű e jellegzetességéből kiindulva kezdtük el a tapintatos és felelősségteljes „restaurátori” munkát; Kapás Dezső rendező és magam, mint a színház dramaturgja. Igyekeztünk megismerni – persze, amennyire ez lehetséges – a minél teljesebb életművel, kijegyzetelve a színdarabhoz felhasználható motívumokat, motívumtöredékeket, hasonmás figurákat, esetleg csak egy-egy mondatot. Ahogy Kapás Dezső akkoriban nyilatkozta, felosztottuk a szerepeket. Ő játszotta a „szerzőt”, én maradtam a dramaturg szerepben. Mikor ő „szerzőként” hozta egy-egy át-komponált kép anyagát, én megpróbáltam pontosan kielemezni, hogy nincs-e benne valami „idegen anyag”, és hogy a szóban forgó részlet szervesen illeszkedik-e az egész dráma struktúrájába. Ha aztán megállapodtunk az esetle-

ges javításokban, Kapás mint szerző újra átdolgozta az anyagot, miközben már készítette a következőt. Így haladtunk előre, lépésről lépésre a több hónapos munkában, amelyet természetesen nem azzal a meggyőződéssel fejeztünk be, hogy „kijavítottuk”, még pontosabban, mi ketten „végérvényesen kijavítottuk” Krúdy darabját. Mi csak azt éreztük, hogy ezekre a javításokra szükség volt az akkori vígszínházi bemutató esetében. Nehéz számszerűen megállapítani, de ezek a változások körülbelül a darab egyharmadát érintették.

Legfontosabb feladatként megpróbáltuk visszaállítani azt az egyensúlyt irónia és költői érzelmek között, amely Krúdy prózájában oly bravúrosan működik, itt a darabban azonban néhányszor elbillent a melodráma felé – különösen a második és a harmadik felvonásban, vagyis a füredi Anna-bálon és Steinné szalonjában. Megvizsgáltuk a füredi kép szerkezetét: hol találunk olyan saját, a darabban megtalálható ironikus motívumot, amely tovább fejleszthető. Ezt végül az Unghonberky nevű nagyevő néhány mondatos szerepében találtuk meg, aki körül történhetett bármi, akár az első felvonásban, akár a báli éjszakán, ő rendületlenül és hallatlan élvezettel evett, és nem törődött semmivel.

Kapás intenciója szerint ez a figura súlyában és jelentőségében erőteljesen megnövekedett, és a füredi képben egy hasonló jellegű társat is kapott: Sylvester személyében, aki az eredeti darabnak csak első és negyedik felvonásában szerepel, mint Alvinczi öreg szolgája és „titkonoka”. A vígszínházi változatban Sylvester és Unghonberky evése keretbe foglalja a látomásos erejű, szenvedélyektől terhes báli éjszakát. Ők ketten egy csodálatos gazdagságú Krúdy-menüt esznek végig, s azt a legnagyobb élvezettel kommentálják is, így a legváratlanabb pillanatokban profánul ellenpontozzák a lelki és érzelmi konfliktusokban vergődő főszereplők történetét és lavinaomlású vallomásait.

Az eredeti füredi képben például van egy részlet, amikor Esztella körül – nem lehet tudni, hogy látomásként vagy a valóságban – szerelemtől megrokkant, ijesztő figurák rajzanak. Ezek az érzelmektől és szenvedélyektől túlburjánzó szövegek a maguk töménységében, ironikus ellenpont nélkül túlságosan érzelmesnek és melodramatikusnak hatottak. Ezért ezt a jelenetet kétszer is megszakítottuk Sylvester és Unghonberky szavaival. „3. Szerelmes: Tudom, hogy messzi már az óra, ahol egykor örök hűséget esküdtünk egymásnak, mégis

mondd, Eszmeralda, miért választottál lova-
got, akivel felcseréled az én hű, holtig tartó
szerelmemet? 3. *Szerelmes nő*: Engem többé
nem látsz – mert a hold már lehullott a tenger-
be. *Sylvester* (Unghonberkyhez): Milyen rossz
szagod van. *Unghonberky*: Háromszor eszem
fokhagymát naponta, hogy a női ruhába bújt
ördögöket eltávolítsam magamtól. Ez nem ár-
tana a tekintetes úrnak sem.” Hasonló felépí-
tésű a következő részlet ellenpontozása: „3.
Szerelmes: Mily boldog volt az ébredés! Régen
nem hallott hangok tódultak a torkomra. A
testem könnyű lett, mint a reggeli szélben úsz-
káló virágpehely... Felébredtem gyötrelmes
álmomból, szerelmemből. 3. *Szerelmes nő*: Míg
én megfakultam, mint egykori báli ruhám.
Unghonberky: A sült krumpli kiváló családi
étel, de mégiscsak leginkább a téli este szüksé-
ges hozzá, mint akár a rákhoz a június vagy
július, amikor délután az ember hűvös láb-
vizet vesz, és a lavór mellé odakészít egy sza-
kajtó apró tiszai rákot is, amelyből százat is
meg lehet enni amúgy unalomból.”

E felvonás végét – érzésünk szerint – Krúdy,
szaknyelven szólva „leejtette”. A metaforiku-
san találó, ideális felvonászáró mondatot előbb
elmondatja egyik szereplőjével, a bálrendező-

vel, bizonyos Bizay úrral. („Kukorékolj, kaka-som. Vége a bálnak.”), Esztella és Alvinczi ezt követő búcsújelenete viszont (amelyben Esztella bejelenti, hogy elmegy Rezedával) túl „puhára” sikerült. Lássuk az eredeti véget: „*Esztella*: Nem kell a pénz. Egy szó kell csak. Egy szép jó szó. *Alvinczi* (elfordul): Nincs. (Kívülről postakürt hangzik.) *Esztella* (hátrálva): Egy szót kérek, amely megment az elkárhozástól... egy odavetett szót, amelyet a kutyájának is mondana... Csak egy tekintet, amelyet a kocsis is kap öntől... (El.) *Alvinczi* (mereven áll. Hirtelen megfordul): Én nem haragszom... *Esztella*! Leányom! Kincsem!”

Ezt a véget próbáltuk szintén az ellenpontosítás segítségével fanyarabbá tenni. A Vígyszínházban a következőképpen hangzott a felvonásvég; miután Esztella – kissé rövidítve – elmondta fent idézett mondatait, és kiment, „*Alvinczi* (mereven áll. Hirtelen megfordul): Én nem haragszom... *Esztella*! (Lassan kimegy. Unghonberky és Sylvester felállnak asztaluktól.) *Unghonberky*: Gyerünk, Sylvester, úgy látszik, megöregedtünk. *Sylvester*: Mikor barátom, Kutyánszky visszatért a másvilágról, kijelentette, hogy a legforróbb csóknál is többre becsüli azt a női kezét, amely a hátát alapo-

san megvakarja. (Mindketten kimennek.) *Bizay* (kakással a hóna alatt átsiet a színen): Kukorékolj, kakasom. Vége a bálnak.”

Ugyanezzel a változtatási technikával ellentőztük a harmadik felvonást, Steinné szalonját, és az ott lejátszódó álmjeleneteket szélsőségesebbé, bátrabbá és markánsabbá próbáltuk hangolni. Sok év távlatából visszanezve már megállapítható, hogy a füredi kép változtatásai egyenletesebben sikerültek, mint a Steinné-szalon javításai.

Néhány vázlatos mellékszereplőt plasztikusabbá formáltunk: az eredeti darab első felvonásában feltűnik egy bizonyos Montmorency kisasszony, öregedő színésznő, Alvinczi volt szeretője, és ő hozza el látogatóba a kastélyba Rezedát, aki feltehetően a jelenlegi szeretője. Majd csak a füredi kép legvégén jelenik meg egy villanásra, hogy beáruja Alvinczinak: Rezeda megszöktette Esztellát. Ugyanennek a füredi képnek az elején színészek és színésznők vannak a vendégek között, és közülük az egyik korabeli dalt énekel. A két motívumtöredékből született az az ötlet, hogy Montmorency kisasszony szerepét szerveesebben be lehet kapcsolni a báli eseményekbe. Így aztán ő lesz az, akit a báli gavallérok körülrajonganak, fel-

kéri, hogy énekeljen, majd egy pillanat múlva elfelejtkeznek róla, mert egy fiatal szubrett libben a terembe, és Montmorency ott marad egyedül, megalázva. Később, felzaklatva, Rezeda szerelméért esedezik a báli forgatagban, de hiába. Végül megunva a könyörgést, ezekkel a szavakkal távozik a színről: „Istenem, meguntam, hogy minden szeretoméért főbe lőjem magam.” Ezt a mondatot különben Madame Louise mondja a barátainak *A vörös postakocsi* regényváltozatában. Montmorency többi mondatait pedig – amelyekből a szereplő jelenetei kikerekedtek – a *Rezeda Kázmér szép életé*-ből és más *Szindbád*-novellákból „ollóztuk” össze.

Az első felvonás végét is fanyarabbra hangszereltük a *Kékszalag hőse* segítségével, a darab befejezését pedig *A nagy kópé* című regény szavaival egészítettük ki. Az eredeti darab zárójelenetében Alvinczi egy hosszú utazás után hazatér a kastélyába, és a megtört Esztella hűségesen várja őt: „*Esztella*: Mi egész életünkben mindent önnek köszönhattunk. Köszönjük azt is, hogy megtanított nagylelkűségre és szívemességre, köszönjük, hogy a legjobb volt hozzánk. Köszönjük, hogy módot adott távol élni a világtól, emberektől. Kérjük, hogy

maradjon meg továbbra is a mi pártfogónk, s engedje meg, hogy örökös vendégei lehessünk házának. *Alvinczi* (meghatva, boldogan): Tehát hazajöttem.”

A vígszínházi változatban Esztella változatlanul hagyott szavai után *Alvinczi* még a következőket mondja: „*Alvinczi*: Tehát hazajöttem. (Kis szünet után.) Olyan ez a szerelem az én életemben, mint az utolsó postakocsi, amely egykor elindult megrakodva múlt századbeli utasokkal a fogadó udvarából. Holdvilágképű nők, beesett arcú férfiak, régimódi szerelmek, sírig tartó hűségek foglaltak helyet a postakocsin, amely utoljára hagyta el a várost. Erre az utolsó kocsira pakoltak fel mindent, ami szentimentális gyöngédség, finom érzelmesség, önfeláldozó hűség volt a városban. Ez a kocsi vitte el a városból azokat a nőket, akik utoljára szerettek.”

Ez a betoldás azért szervesült észrevétlenül a darabba, mert – azonkívül, hogy hangulatában és tartalmában megfelelt a darabbeli történetnek – Krúdy maga is sokszor élt azzal a dramaturgiai merészséggel, hogy az elhangzott szöveg nem a helyzet logikája szerint, hanem csak a burjánzó asszociációk síkján kapcsolódott a konkrét színpadi történéshez. Ter-

mészeten minden bővítés, kiegészítés – a mondatfoszlányoktól az új jelenetek beírásáig – szigorúan csak Krúdy-szövegek felhasználásával történt.

A vígszínházi előadás sikert aratott, százszor játszották az ezerkétszáz személyt befogadó épületben. A jó fogadtatás bizonyítékaul idézzük fel Dersi Tamás tanulmányának beillő kritikájának zárószavait: „Szép estét töltöttünk a színházban. Felfedeztük Krúdyt, a színműíró. Ezután sem gondolunk arra, hogy a százharminc-száznegyven prózakötetet ránk hagyó elbeszélő igazi terepe a színpad. Számára a színház inkább csak kirándulás. Ez azonban nem zárja ki, hogy legjobb darabját szeressük, üdvözljük, és megmondjuk: a Vígszínház premierje a magyar színjátszás fél évszázados kérését teszi jóvá. A hagyomány élő erejét kapcsolja színpadkultúránk vérkeringésébe.”

1983