

54612
82/89FI T56

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

162. szám



KIS PETRONELLA

2017 OKT 06.

Műfajok keresztmetszetében

A DRÁMA ÁRNYALATAI CSÁTH GÉZA *HAMVAZÓSZERDA* CÍMŰ MŰVÉBEN

Hamvazószerda – A datálás problematikája

[...] Csáth Géza Hamvazószerdájá – és drámaírói munkássága – méltatlanul merült a feledés homályába. Az író vélhetően új műfajteremtési szándékkal több, ráadásul egymással összekapcsolódó műfajba tudott belesűríteni egy korábban már ismert, átdolgozott témát, s ezzel egy rendkívül komplex alkotást hozott létre az irodalom, a színház és a zene közös mezsgyéjén.

Csáth Géza drámaírói munkássága ritkán kerül a figyelem középpontjába. A szerző színpadi művei 1974-ben jelentek meg először Dér Zoltán válogatásában *Hamvazószerda* címmel, ám még ez a kiadvány sem tartalmazta az összes alkotást. Egészen addig az időpontig azonban a szakma szinte említésre sem méltatta őket, homályba veszték a novellák mögött, holott még az író életében két drámáját is színpadra állították: a *Janikát* és a *Hamvazószerdát*. Előbbi nagy sikert aratott, kivítva a kritikusok és a közönség elismerését is, míg a *Hamvazószerda* rendkívül megosztotta a közvéleményt. A *Hamvazószerda* az 1908-as *A varázsló kertje* című elbeszéléskötet egyik novellájának, *A varázsló halálának* színpadi parafrázisa. Noha a két művet megközelítőleg csak három év választja el egymástól, Csáth Géza alkotástechnikája 1911-re ópiumfüggőségének köszönhetően kezdett átalakulni. Valójában a *Hamvazószerdának* már 1909-ben volt egy vázlata, ám Csáth oly sok más művéhez hasonlóan később ezen is módosított még, ahogy a hozzá tartozó kísérőzenén is, melyről évtizedeken át azt hitték, elveszett.¹

A *Hamvazószerda* pontos keletkezési idejének megállapítása nem egyszerű. Az egyetlen biztos időpont a darab ősbemutatójára: 1911. május 24-én, egy szerdai napon volt.² A



¹ Sajnos nem maradt időm kellőképpen megköszönni a segítséget témavezetőmnek, Dr. Tarjányi Eszternek, akitől nem csak a dolgozat megírása idején, hanem az elmúlt évek alatt is rengeteg támogatást, figyelmet kaptam. Szakmai tanácsai, töretlen lelkesedése és inspiráló személyisége nélkül ez a tanulmány nem készülhetett volna el.

² DÉR Zoltán, *Csáth Géza-bibliográfia*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1977, 25.

Hamvazószerdáról már 1909 júliusában, készülő első változata idején közölt egy rövid cikket az egyik korabeli lap. A cikk címe *Operalibrettó – zene nélkül* lett, mert Csáth operalibrettónak szánta ezt a szöveget és akként is írta meg először. Kiderül belőle, hogy a felkért zeneszerző, aki megzenésítette volna a szöveget, valószínűleg nem bízott az író színpadi alkotókészségeiben, ezért Csáth – hogy bizonyítsa, nem érdektelen a műve – elvitte drámáját Beöthy Lászlónak, a Magyar Színház igazgatójának, akit lenyűgözött az írás. Úgy volt, hogy még a következő évben színpadra is kerül a *Hamvazószerda*, hiszen egy ilyen ígéretes drámához bizonyára szívesen adnák nevüket a magyar zeneszerzők.³

A *Hamvazószerdát* az író cím szerint 1909. december 8-án emlegeti először naplójában: „Remek volt a premier⁴ utáni bankett elbeszélése s az összehasonlítás a darab és Hamvazó szerdám között mely utóbbi a színpadon nyert, míg a másik – ellenkezőleg.”⁵ Csáth rendkívül sok elbeszélését, drámáját újraírta egy idő után (a többször átírt novelláknak Szajbély Mihály egy egész fejezetet szentel munkájában).⁶ Például a *Zách Klára* című melodráma, amelyet a naplója tanúsága szerint befejezett 1907-ben, három évvel később, 1910 márciusában újra felbukkan: „Belekeztem a *Zách Klárába*, és három első jelenet már csaknem készen van”.⁷ Valami hasonló történhetett a *Hamvazószerdával* is. Ezt a drámát 1909 után csak 1911 tavaszán említi újra: „Most a *Hamvazó Szerdát* vettem elő és rohamosan csinálom. Miért nem jutott eszembe eddig?? Miért vágyom most reá és csinálom élvezettel!?”⁸ Miután májusban már be is mutatta a budapesti Magyar Színház, jól rekonstruálható, hogy bár vázlatai biztosan voltak már évekkel azelőtt, a *Hamvazószerda* végleges formáját az ősbemutató előtt mindössze 1–2 hónappal nyerhette el. Ezt többek között azért is fontos megemlíteni, mert Beszédes Valéria a Csáth-napló utószavában ezt írja: „...Az 1911-ben színre vitt két dráma: a *Janika* és a *Hamvazószerda* is a Magyar Színházban való bemutatása előtt két évvel született meg”.⁹ Ez azonban mindkét drámát tekintve tévedés. Az 1909 és 1912 között zajlott levelezést ugyanis, melyből fény derül a valódi keletkezési dátumra, csak egy évvel a napló után adták ki, valószínűleg ennek köszönhető a pontatlanság. Ezzel pedig az is egyértelművé válik, hogy bár 1909-ben már valóban cikk is született a *Hamvazószerdáról* a *Független Magyarországnak*, elkészülése csak az író 1910-es kezdetű ópiumfüggősége idejére tehető.

A varázsló halálával ellentétben a *Hamvazószerda* megírásakor tehát már függő volt – még ha nem is olyan mértékben, mint néhány évvel később –, és rokonai, közeli barátai észre is vették a változást. Kosztolányi Dezső unokatestvére halála után így vallott észrevételeiről: „Azok az írásai, melyek a betegsége kezdőkorában jelentek meg, csak nagyon halványan tanúszkodnak a változásáról. Még mindig eredetiek és finomak, de a figyelő szemnek már feltűnik, hogy valamiként másnak hatnak. Emlékszem, ezt észleltem is, mielőtt bármit tudtam volna a tragédiájáról, sőt utolsó novellás-könyve – »Schmidt, a mézeskalácsos« – alkal-

³ *Operalibrettó – zene nélkül*, *Független Magyarország*, 1909. július 3., 9/156., 12.

⁴ Az idézett részlet Molnár Ferenc *Liliom* című drámájának bemutatójára utal.

⁵ Ifj. Brenner József: *(Csáth Géza), Napló: (1906-1911)*, szerk. BESZÉDES Valéria, Szabadka, Életjel, 2007 (Életjel Könyvek, 122), 140–141.

⁶ SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989 (Nagy magyar írók), 119–129.

⁷ Ifj. Brenner József: *(Csáth Géza), Napló, i.m.*, 150.

⁸ Csáth Géza: *1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909–1912*, s. a. r. BESZÉDES Valéria, Szabadka, Életjel, 2008 (Életjel könyvek, 123), 55.

⁹ Ifj. Brenner József: *(Csáth Géza), Napló, i.m.*, 209.

mából meg is írtam. Régi, lírai hangja, mely közös gyermekkorunk és emlékeink édes mélységeiből szakadt föl, egyszerre megcsuklott és figyelmét a nagyon is földi, nagyon is kézzelfogható jelenségek kötötték le”.¹⁰ A Kosztolányi által említett változás Fodor Gyula kritikájában is felbukkan az ominózus bemutató után: „*A varázsló halála* ugyanis egy fantasztikus vízió, telve az álom titokzatos szépségeivel és gyönyörű titokzatosságával és az író úgy beszél róla, mint egy valóságról. Akik Csáth Géza írásait figyelemmel kísérik, észrevehették, hogy Csáth ma már nem ír ehhez hasonlókat. Az új novelláiban kevesebb a szín és erősebb a rajz, elszállott gyönyörű mámora és helyet adott egy okos józanságnak, ragyogó intelligenciának. A *Hamvazószerda* is ehhez mérten keretet kapott: az álmot megelőzte az elalvás és utána következett a fölébredés. Az egész így valószínűbb lett, de ez a valószínűség nem vált hasznára a műnek.”¹¹ Szajbély Mihály elsősorban foglalkozásának, az egyre inkább kibontakozó pszichoanalitikus Csáthnak tulajdonítja az észlelhető változást,¹² noha ő is megállapítja, hogy írásművészetének átalakulása már az évtizedforduló táján megkezdődött,¹³ és hogy a bemutatók idején már bő egy éve élt a morfiummal.¹⁴ Mivel Csáth Géza orvosi tanulmányai már 1904 őszén megkezdődtek,¹⁵ de az 1909-ig megjelent két kötetének egyike sem tanúsodik a későbbi objektív, racionalistább szemlélő pozíciójáról, azt gondolom, nem ez játszott elsődleges szerepet alkotástechnikájának megváltozásában és a drámák felé fordulásában, hanem saját függősége.

Műfaji határmezsgye

A *Hamvazószerdát* a szakirodalom több műfajba is besorolta, ahogyan maga Csáth Géza is. Dér Zoltán szerint bizonyos, hogy Csáth ezzel a drámával egy új műfaj megteremtésére törekedett. Egy olyan műfaj meghonosítására tett kísérletet, „amely a beszélt drámánál finomabb, árnyékoltabb eszköze az önkifejezésnek, s ahol zene és szöveg egyazon ihlet intencióit követve egyenértékű tényezője a műnek”.¹⁶ Maga a darab jelez egy műfajt: a bábjátékot.¹⁷ Kelemen Éva zenetörténész álomjátékként említi a művet.¹⁸ Csáth Géza két műfajt is társít darabjához az egyik nyilatkozatában: „*A Hamvazószerda* egy érzés, egy gondolat lírája, az összes képzetekkel, emlékekkel, gondolatokkal, amik hozzá kapcsolódnak. Félig némajáték, félig dráma. Melodramatikus zenét írtam hozzá”.¹⁹ Ignóus szintén besorolja az álomjáték kategóriájába, de megnyilatkozásában felbukkan az opera műfaja is: „*A Hamvazószerda* egy

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Csáth Géza betegségről és haláláról* = *Uő., Könyvek és lelkek*, gond. FRÁTER Zoltán, Bp., Európa, 2011 (Kosztolányi Dezső művei), 244.

¹¹ FODOR Gyula, *Janika. Hamvazószerda*, = *Szemelvények az egykorú Csáth-irodalomból*, Üzenet, 1977, 207.

¹² CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni: Összegyűjtött színpadi művek*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1996, 297.

¹³ *Uő.*, 298.

¹⁴ SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza, i.m.*, 162.

¹⁵ *Uő.*, 100.

¹⁶ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, szerk. DÉR Zoltán, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 19–20.

¹⁷ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda, i.m.*, 77.

¹⁸ *Szimfonikus költemény prózában, Kelemen Éva zenetörténész Csáth Gézaról*, szerk. J. GYÖRI László, http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3682 [2016.07.15]

¹⁹ SZAJBÉLY Mihály, *i.m.*, 235.

merészebb technikájú álomjáték – elshunó, mely egy kicsit ki is suhant a formálója kezéből. Hibridebb dolog – mondják is, hogy operaszövegnek szánta, viszont annyi minden van már formájába is hineingeheimnissolva, hogy nyilván igen szeretheti.”²⁰ Sziládi János a magyar abszurd dráma egyik ősének nevezi az alkotást,²¹ Relle Pál pedig – mint az előbb láthattuk – komédiaként utal rá. Látszólag ezeknek a műfajoknak a többsége egymástól egészen távol áll, azonban ha behatóbban megvizsgáljuk őket, kiderül, hogy mind keletkezéstörténetükben, mind rejtett vonásait tekintve meglepően sok közös van bennük. A közöttük feszülő határok igen halványak – sőt, szinte szétválaszthatatlanok, hálószerűen kapcsolódnak egymáshoz.

A *Hamvazószerda* előzményei

Magyarországon 1909–1910 fordulóján kezdett kibontakozni a polgári jellegű bábművészet előkészítő szakasza. Orbók Lóránd középiskolai tanár Rónai Dénes fotóművész termében, a Váci utcában kezdett el bábelőadásokat szervezni a Vitéz László Bábszínházban. Az ehhez szükséges kosztümöket az Iparművészeti Iskola biztosította, a díszleteket Rózsaffy Dezső festőművész, a Szépművészeti Múzeum igazgatóőre és Sassy Attila festőművész – Csáth Géza barátja, akinek az *Ópium-álmok* című albumáról recenziót írt, és akinek címezte az *Ópium* című művét – készítették. A bábszínház keretét Muhits Sándor tervezte, a bábuk arcát Simay László szobrászművész és Ráduly János faragó iparművész alkották meg. Az előadásokon szűk körben a magyar irodalmi élet nagyjai, főként a Nyugat első nemzedéke (Ignotus, Osvát, Hatvany, Móricz, Karinthy, Kosztolányi) vett részt.²² Az alkotók egy új művészi kifejezés lehetőségét keresték, melyet leginkább a „szecessziós-dekadens” hangulatú előadásokban véltek felfedezni. Többek között Karinthy, Babits és Balázs Béla is írt színdarabokat „megrendelésre” ekkoriban, de Kosztolányi Dezső is kérésre fordította le *A lovag meg a kegyese* című holland darabot.²³ Később maga írta *A csoda* című bábjátékot, melyet elő is adtak. A kesztyűs báb megszólaltatásában – az Operaházzal és a Nemzeti Színházzal együtt – a Magyar Színház tagjai segítettek,²⁴ melynek színpadán 1911-ben *A Janikát* és a *Hamvazószerdát* bemutatták. Ugyan nem található konkrét feljegyzés arra vonatkozóan, hogy Csáth Géza is ott ült volna ezeken az estélyeken, azonban mind a Nyugatosok köre, mind Sassy Attila részvétele az előkészületekben valószínűvé teszi, hogy ebből a közegebből ered Csáth érdeklődése a bábjáték-írás iránt – éppen akkor, amikor a *Hamvazószerda* gondolata először megjelenik naplójában.

Habár a szakirodalom nem tartalmaz erre való utalást, létezik egy zenemű is ebből az időszakból, mely úgy vélem, erősen hathatott Csáthra, és melynek ötletéből megszülethetett a *Hamvazószerda*: ez Weiner Leó *Farsang* című humoreszkje. Az író számos zenei kritikát írt Weinerről és művészetéről, naplójából pedig az is kiderül, hogy barátokként is sok időt, egész estéket töltöttek együtt, alkalmanként egymás családjánál is vendégeskedtek. 1907

²⁰ IGNOTUS, Csáth Géza darabjai, *A Janika – Hamvazószerda = A varázsló halála: in memoriam Csáth Géza*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Nap, 2004 (In memoriam), 223.

²¹ SZILÁDI János, *A drámaíró*, Üzenet, 1977, 2–3. sz., 131.

²² *Magyar Színháztörténet, 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Bp., Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, II, 677.

²³ SZÉKELY György, *Bábuk, árnyak: A bábművészet története*, Bp., 1972, 215–216.

²⁴ *Magyar Színháztörténet, i.m.*, 678–679.

februárjában például leírja, hogy délutántól este 11-ig együtt voltak, sokat beszéltek munkáról és „nagyon mély impressziót” tett rá Weiner művésze.²⁵ Egy szintén 1907-es kritikájában bukkan fel először az említett mű, melyet ekkoriban Weiner Leó még csak benyújtott bemutatásra. Csáth szerint érthető, ha a *Szerenád* nagy sikere után ezt is minél hamarabb hallani szeretné a közönség.²⁶ 1908-ban már kész elemzést ír a *Farsangról*. Összességében egyedinek és zseniálisnak titulálja a művet, úgy érzi, „a Farsang a magyar muzsika kevés nagy dokumentumai között foglal helyet”.²⁷ Ha alaposan megvizsgáljuk a kritikát és összevetjük Csáth *Hamvazószerdájának* induló jelenetével, az író *Farsang*-interpretációja nyomán feltűnő kapcsolódási pontokra lehetünk figyelmesek a művek közt. Tulajdonképpen az író értelmezése a *Hamvazószerda* bevezető részének néhol szinte szó szerinti átírata.

Csáth Géza interpretációja a következő: „Egy farsangi társaság mulatozását festi benne. [...] Egy pattogó, jókedvű indulószerű melódiával gyülekeznek a vendégek: a hegedűk és a brácsák; a terem megtelik; megérkeznek: a fuvola, az oboa, a fagott, és végre a trombitákkal és a kürtökkel teljes lesz a társaság. Összemelegednek a jó barátok és az idegenek, hangos hahotázásokat hallunk. Érezzük a jókedv feszülését a borgőz és a cigarettafüst színes, imbolygó fátyola alatt. Végre néhány ember kiáltozva felugrál és táncba kezd, erre azután az egész társaság kirúgja maga alól a széket. Borospoharakat vágna a földhöz, döng a egész terem a jókedvtől. [...] A részeg bácsi melázó, bizonytalan énekébe belevág a kompánia; a fuvola, az oboa, a klarinétok egy komikus, kacagtatóan jókedvű és merész fűgában. A társaság eszeveszett dalolásba kezd, egy sarokasztalnál sírnak és összecsókolóznak. Valakit megkérnek, hogy énekeljen. Az illető – a szólóhegedű – nekikerekedik, elénekel egy nótát. A nóta keserves, gőgös magyar nekibúsulás. A vége felé már mindannyian vele énekelnek, az abroszokra a bor foltjai mellé nagy könnycseppek potyognak.”²⁸

Ehhez viszonyítva Csáth Géza drámája is egy jó hangulatú mulatsággal kezdődik. A címből már érzékelhető, hogy szintén egy farsangi eseményről van szó. A hangulatfestés és a vigadozás eseményei ugyanazok: „Az asztalok tele vannak üvegekkel, poharakkal. Sűrű dohányfüst. [...] A társaság énekel. Összevissza, lelkes ének. Olykor unisonóba kerül az egész kompánia. Majd belebődül az énekbe egy basszus hang alaktalan kiabálása. A hölgyek sikoltoznak, és hahotázva vagy zokogásszerűen elaprózzák a ritmusokat. [...] Koccintanak. Ölelkeznek. Pincérek ételeket hordanak fel. Egy apró Pierrette felugrik az asztalra.”²⁹ Ekkor a jelenlévők felszólítják a Tanácsost, hogy énekeljen valamit, a dal típusa és hatása pedig kísértetiesen hasonló a *Farsangban* leírtakhoz: „»Isten veled, szavadra válnom kellett...« [...] »Én elmegyek, úgy akarta az ég...« Lassan az egész társaság vele énekel. Sokan sírnak, isznak, poharakat vagdосnak a földhöz, ütik az asztalt. »Könyörtelen szavaid tovaűznek. Tudom, hogy vissza... «”³⁰

²⁵ Ifj. Brenner József: (Csáth Géza), *Napló*, i.m., 100.

²⁶ CSÁTH Géza, *A filharmonikusok műsora = A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 2000, 175.

²⁷ *Uo.*, 361.

²⁸ CSÁTH Géza, *Az akadémiai zenekar második hangversenye, = A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 2000, 360–361.

²⁹ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 83.

³⁰ *Uo.*, 84.

Majd így végződik Csáth értelmezésében a *Farsang*: „A zeneszerző a látók emberszerető mosolyával néz végig a multság csataterén, azután – egy hang a pásztorsípon, egy futam a fuvolán – otthagya. Vége.”³¹ A *Hamvazószerdában* a Tanácsos éneklése után nyer a cím értelmet, ekkor elindulnak a résztvevők bűneiket meggyónni, Az Utolsó Vendég viszont a helyszínen marad. Innentől lényegében a dráma szövege átszüremlik *A varázsló halálába*, de maga a történet már a novellában is hamvazószerdakor játszódott. A *Farsang* kritikájában jelképesen használt „vége” pedig a főhős „végét” jelenti a *Hamvazószerdában*, ahol saját halálát álmodja meg. Weiner Leó *Farsangjának* szerkezetébe is remekül beleilleszkedik a *Hamvazószerda* története: a zenemű a drámához hasonlóan keretes szerkezetű, az elején és a végén két dinamikus, lendületes, pörgős bevezető és záró részlet fog közre egy csöndesebb, melankolikus, nyugodt tempójú szakaszt. Ezek alapján tehát elmondható, hogy a *Hamvazószerda* nem csak Csáth korábbi novellájának a parafrázisa, hanem Weiner Leó *Farsang* című zeneművének is. Ennek fényében valószínűsíthető, hogy ő volt az a zeneszerző, akit Csáth Géza felkért a még operaként funkcionáló *Hamvazószerda* zenéjének megkomponálásához, és aki végül nem vállalta azt.

A bábjáték

Lássuk tehát, az említett műfajok hogyan érvényesülnek Csáth Géza drámájában, illetve hogyan kapcsolódnak egymáshoz. A bábjáték cselekményének hordozója a testi valójában megjelenő színész helyett az élettelen anyagból készült báb.³² Az eredeti játéktípus magában foglalja a keresztény templomok liturgiáját, a karneválok szórakoztató látványosságát és rendelkezik moralizáló céllal is.³³ A *Hamvazószerda* cselekményének helyszíne egy vendéglő, és ahogy már említettük, egy farsangi mulatozás az esemény, hiszen a hamvazószerda a nagyböjt kezdő napja a katolikus liturgiában, a húsvét vasárnaptól visszszámolt 40. hétköznapi és egyben a farsang vége. A nyilvános bűnösöknek e napon kellett gyülekezniük a templom előtt, ahonnan a püspök a templomba vezette őket. Itt lerótták bűnbánatukat, zsolnákat énekeltek, a püspök pedig fejükre hamut hintett. A hívek homlokára keresztet rajzolt, amely az emberi örök körforgás jelképe, annak, hogy porból vagyunk, és porrá leszünk.³⁴ Épp ez a vallási színezet adja a bábjáték igazi groteskségét: a szereplők figuraként mozgatható bábozók – még az Abbé is, aki a feloldozást szolgáltatja a többieknek, miközben maga is részt vesz a dorbézoláson. Életük végleg megfeneklett, nincsenek motivációik, önálló gondolataik, örömeik, csak az élet csömörségétől kiüresedett testük és érzelmeik. Dróton rángatható rongybabák, szavaikat szájukba kell adni, mert ők maguk nem képesek kommunikációra a világgal. Tér- és időérzékük elsikkadt, csak lebegnek valahol az univerzumban. Ha pedig egy szintén bűnös lélek szolgáltatja nekik a bűnbocsánatot, még megtisztulásuk is nevetségessé válik.

³¹ CSÁTH Géza, *Az akadémiai zenekar második hangversenye, i.m.*, 361.

³² *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai, 1994, 38.

³³ SZILÁGYI Dezső, BREUER János, PASSUTH Krisztina, *Zene és bábszínpad*, Bp., Zeneműkiadó, 1971 (Zeneélet), 8.

³⁴ *Magyar Katolikus Lexikon*, főszerk. DIÓS István, szerk. VICZIÁN János, Bp., Szt. István Társ. 1998, IV, 570.

A műfaj természetéből következik, hogy távolságot teremt, elegendő megmutatni a báb kapcsolatát a színésszel ahhoz, hogy máris eltávolítson az előadás.³⁵ Szajbély Mihály említést tesz arról, hogy az író számára természetes kibúvót jelenthettek a drámák, mivel a színpadi író közvetlenül sosem szólal meg, legfeljebb a szerzői utasítások egyes mondataiban.³⁶ Minden bizonnyal Csáth számára ehhez a fajta elidegenítéshez a bábjáték műfaja a drámán belül még egy plusz eltávolító réteggel bírt: nem csak saját magát sikerült így elszigetelnie a közönségtől, de még szereplőit is, akiket színészek keltenek életre. Ezt támasztja alá az is, hogy mivel függősége előtt, az 1909-es verzióban még opera volt a *Hamvazószerda*, Csáth csak a függősége után, 1911-ben érezte szükségét annak, hogy bábjátékká alakítsa. Míg *A varázsló halálában* mesei környezetben keltek életre a szereplők, a *Hamvazószerdában* már a teljes hanyatlás és életképtelenség uralja a színpadi légkört.

Szinte minden létező színpadi műfaj átültethető a bábjáték közegébe, kezdve a komédiától és a kabarén át az operáig, a satíráig, a balettig és a pantomimig.³⁷ Ezek közül többre a *Hamvazószerdát* is besorolták. Egy rendkívül rugalmas műfajról van szó tehát, amelybe szinte mindenféle más műfaj és művészeti ág belesűríthető: nem véletlen, hogy Csáth Géza éppen ezzel kívánt új műfajt teremteni és e besorolás mögé bújtatta az általa megnevezett további műfajokat. Lássuk, hogyan képesek ezek a bábjátékon belül manifesztálódni.

A mese nyomában

Főként a bábjáték kapcsán érdemes figyelmet szentelni a mese műfajának is. Csáth Géza legelső kötetének, *A varázsló kertjének* lírikusságát, meseszerűségét többen kiemelték a kritikusok és a kutatók közül, mely nyomokban még a harmadik novelláskötet, az 1911-es *Délutáni álmom* néhány korábban megírt elbeszélésében is észlelhető. De hová tűnt az 1910-es évektől ez a meseszerűség? Túlzás lenne azt gondolni, hogy teljesen kiveszett Csáth Géza írástechnikájából. Rejtetten, nyomokban ugyanis bábjátéka is a mesei világ alappilléreire épül, sőt valamennyi, a *Hamvazószerda* kapcsán felmerülő többi műfaj hordozza keletkezés-vagy hatástörténetében a mesék attribútumait, némiképpen átalakulva.

A bábjátékok eredetileg felnőttek számára íródtak, körülbelül a 20. század közepétől azonban új célközönséget kaptak: a fiatakorúakat. Ennek oka egyrészt a gyermekkor lélektani sajátosságaiban, másrészt a műfaj formanyelvében rejlik, mely a gyermekek érzelmi igényeihez egyre inkább képes volt hozzásimulni.³⁸ Jelzései jellegzetesen egyszerűsítettek, sűrítettek, szimbolikusak, és legtöbbször groteszkek vagy humorosak, ami megfelel a gyermek analógiás gondolkodásának, képszerűsége pedig vizuális beállítottságuknak. Az élettelen bábu megelevenedése egy csodát jelent a gyermek számára, különösen azért, mert a varázslat nyílt színen, a szeme előtt zajlik.³⁹ A bábjáték rendkívüli témagazdagsága abból fakad, hogy itt az anyag, a fizikai matéria a fő megjelenítő eszköz, és nem a színész mint hús-

³⁵ *Báb, játék, bábjáték, i.m.*, 18.

³⁶ CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni, i.m.*, 298.

³⁷ SZILÁGYI Dezső, *i.m.*, 23.

³⁸ SZILÁGYI Dezső, *i.m.*, 9.

³⁹ *A bábjáték lélektana és pedagógiája: tanulmánykötet*, szerk. HOLLÓS Róbertné, Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1983² (Bábjátékos kiskönyvtár, 18), 35–40.

vér ember. Képes perszonalifikálni képzeletszülte lényeket, ezért realizálja könnyedén a mesék csodavilágát is.⁴⁰

A *varázsló halála* című novellának éppen egy mesehős, a varázsló a főszereplője. A *Hamvazószerdának* ezzel ellentétben Csáth függősége idején már az Utolsó Vendég, egy cselekvésre képtelen, mágikus hatalom nélküli báb a főhőse. A drámában a jelenetek több ponton sokkal kidolgozottabbak és hitelesebbek, mint a novella mesei atmoszférájában. Az utóbbi esetében a varázsló életkora nem pontosan behatárolt: annyit tudunk, hogy harminc éven aluli. A drámában ezzel szemben konkrétan kimondódik, hogy 28 éves. A novellában a főhős halálakor felbukkanó családtagok mind különböző szférákból származtak, nem igazán lehetett egyértelmű választ találni arra, ki az élő és ki a halott. A *Hamvazószerda* karakterei viszont valóságosak és nyilvánvalóbb a szereplők hovatartozása. Sokkal autentikusabbak a koporsóvásárlás részletei is: a novellában egyáltalán nem tisztázódik, mikor és hogyan rendelte az apa, a *Hamvazószerda* pedig az egész dialógust láttatja az apa és a temetkezési vállalkozó között – ahogy a fedélre írt név esetében is. A novellában nincs szó róla, hogyan és mikor került oda, míg a *Hamvazószerdában* rá is kérdez az Utolsó Vendég, miért nem hozták el a fedelet, a munkások pedig azt felelik: „Most festik rá, kérem, a nevét.”⁴¹

A mesei közeg azt is megengedte, hogy a novella végén felbukkanó szépséges leány az évek alatt mit se változzon. A *Hamvazószerdában* már ennek sincs nyoma (mindössze annyit tudunk, hogy a lány fiatal), ahogyan a *Faustból* vett eredeti német idézetnek sem, ami szintén a fiktív világ reprezentálását volt hivatott érzékeltetni. Úgy tűnik tehát, az író leginkább a mesei közegbe ágyazott motívumokat, eseményeket igyekezett kigyomlálni a *Hamvazószerdából* annak ellenére, hogy a bábjáték épp egy olyan műfaj, mely minden további nélkül képes megidézni a mesei atmoszférát – noha Kosztolányi Dezső, mint láthattuk, Csáth halála után ebben látta a legfőbb változást unokatestvére írásművészetében.

Az álomjáték

Az álomjáték Európában és Magyarországon sem tartozott soha az igazán népszerű műfajok közé. Nálunk magával a műfajmegjelöléssel ellátott drámaírói kísérlet csak elenyésző számban született (annak ellenére, hogy az álomba merülés folyamata a kezdetektől fogva számtalan irodalmi műben megjelenítődik), ezért az igen szűk körű szakirodalomban sem tisztázott, mit értünk pontosan az álomjáték megnevezés alatt és milyen más műfajokkal képezhet összeköttetést. Az álom, mint nem valós esemény hordozója, kapcsolatot teremt az égi és földi kapcsolat, a földi ember és a transzcendens között. Általában valamilyen fordulatot, sorsfordulót jelez. Legvalószínűbb előadásmódja a pantomim, erős zenei aláfestéssel.⁴²

Az álomjáték sokszor része a bábjátéknak is: Tömöry Márta például a bábeladások kereként emlegeti. Funkciója, hogy a hőst átrepítse a valóságból a túlvilágra, a fantázia világába.⁴³ A báb filozófiájához tartozik ugyanis, hogy ez az átmeneti lény épp a rovar-bábbal analóg állapotban létezik. A bábszínház a kiszakíttóság létállapota: a báb tetszhalott, potenciális életlehetőséggel. Halhatatlan: halott tárgy, de ha életre keltik, élő. A köztes létben van rögzít-

⁴⁰ SZILÁGYI Dezső, *i.m.*, 31.

⁴¹ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, *i.m.*, 93.

⁴² DEMETER Júlia, *Kép és szöveg, fény és árnyék a 18. századi magyarországi drámák allegorikus közjátékaiban*, Irodalomismeret, 2015, 3. sz., 15.

⁴³ TÖMÖRY Márta, *Mikor a bábok még istenek voltak*, Pomáz, Kráter Műhely Egyesület, 2012, 20.

ve: az élet és a halál határán, az átjáróban.⁴⁴ Ennek igazi „alapanyagául” szolgált *A varázsló halála*, ahol a varázsló elalszik és a novella végére meg is hal, ezenkívül viszont egyáltalán nincs érzékeltetve a két szféra közötti váltás. A *Hamvazószerda* ellenben dramaturgiailag is jelzi az átmenetet a szövegben tett egyértelmű leíráson kívül: „Igenis, igenis, nagyságos úr! Lefektetni. Csend. A főpincér kioson. A színen a világítás lassan kékessé változik. A Főpincér kívülről kinyitja a szemben levő ajtót. Valaki áll ott.”⁴⁵ Majd a dráma végén: „A szín egy ideig üres. Künn reggeli zaj. A kék fény lassan eltűnik, hó világít a háztetőkről a szobába.”⁴⁶

A bábszínház a valóságot csinált, mesterséges személyek mozgatása révén kísérli meg bemutatni, ezért eleve sajátos helyzetbe kerül a valósághoz való viszonyában. A bábnak hatalma van, hogy bármit megtegyen. Az idő és a tér olyan elmozdulásait képes véghezvinni, melyek a színház más területein ismeretlenek. Tetszés szerint meg is öregedhet vagy meg is fiatalodhat. Olyan anyag, amely a szellem kénye-kedve szerint képes megnyilvánulni a térben.⁴⁷ A *Hamvazószerdában* kortól függetlenül szinte mindenki öreg: a nyolcvanéves nagymama épp annyira, mint huszonnyolc éves unokája vagy a koporsónál megjelenő nő, a pap, az érkező takarítónő, mindenki ugyanazon a szinten lebeg. Csáth drámája esetében az idő- és térbeli elmozdulásnak szükséges kelléke az álom. Tulajdonképpen végig a bálterem helyszínén maradunk, az élők és a halottak világa azonban egyesül, a jelent és a múltat, éveket egybemosva. A rokonok és a temetés ideje alatt két világ létezik párhuzamosan és időnként a kettő össze is mosódik, sőt az álombeli (és halott) szereplők reagálnak a valós idő múlására és történéseire. Például az anya látogatásakor: „Nem tudtad megbecsülni a jó lányokat, fiam. Pedig ilyen nők tudnak gyermekeket nevelni és életet adni. Benned másodsor és utoljára meghalok. Künn kakaskukorékolás. Vizszontlátásra, fiacskám!”⁴⁸ De a lány búcsúzásánál is hasonlóképp történik: „A kulcsot a köténye zsebébe rejti. Egy mozdulattal elküldi a munkásokat. Egyedül van, keresztet vet. Kívül zaj.”⁴⁹ A két világ szétválását ugyanakkor az is jelzi, hogy az Utolsó Vendég álma közben senkinek sincs neve, előtte és utána viszont a Főpincért Béla-ként, az Utolsó Vendéget pedig Pistaként emlegetik.

A varázsló halálában a nagymama feltűnően mesei attribútumokkal rendelkezik, a *Hamvazószerdában* ezek közül csak az marad meg, ahogy a kalitkás kanári madarat hozza. Itt egyértelműen élő alak: „Én, nyolcvanéves öregasszony, szívesen meghalnék már, s legkedvesebb unokámnak kell elpusztulnia. Ó! Miért nem veszel el engem, Istenem?”⁵⁰ Meglepően ismerős azonban az Utolsó Vendég válasza erre a kérdésre: „Bocsáss meg, nagymama, én sokkal többet éltem, mint te. Szívtál már ópiumot? Nohát, aki azt szív, egy nap alatt tíz esztendőtl él. Én jelenleg húszezer éves vagyok.”⁵¹ Ez a részlet Csáth *Ópium* című írásában is elhangzik ugyanerre a konklúzióra jutva: „Aki azonban valójában emberré tudott lenni, és számot vetett magával – mint méltóságához illik –, az raboljon magának mindennap tizen-

⁴⁴ *Uo.*, 14.

⁴⁵ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 88.

⁴⁶ *Uo.*, 96.

⁴⁷ *Ember és báb: Bábszínházak, műhelyek, kísérletek*, szerk. TÖMÖRY Márta, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990, 14–16.

⁴⁸ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 90.

⁴⁹ *Uo.*, 95.

⁵⁰ *Uo.*, 91.

⁵¹ *Uo.*, 91.

négy órát. Ez a tizennégy óra egyenlő négyszáz generációnak nyolcezeréves életével. De számítsunk csak ötezret. Egy nap alatt tehát ötezer esztendő élek. Egy esztendő alatt ez körülbelül kétmillió évet jelent. Föltéve, hogy az ópiumszívást mint kifejtett erős férfi kezded, és nagy gondot fordítasz testi épséged fönntartására – amelyet legjobb ügyes orvosra bízni – tíz esztendeig élélhetsz. És akkor húszmillió éves korodban nyugodtan hajthatod fejedet az örök megsemmisülés jeges párnájára.”⁵² A novella 1909 februárjában jelent meg először,⁵³ a *Hamvazószerda* első változata pedig 1909 júliusában már javában készült, ezért nem tudhatjuk biztosan, melyik írásba szánta ezt a részt elsődlegesen Csáth: látszólag az *Ópiumból* íródott a *Hamvazószerdába*, de elképzelhető, hogy csak a novella megjelenése előtt nem sokkal döntött úgy, inkább egy értekezőbb jellegű szövegbe helyezi át.

Csáth tehát ezzel az egész drámát a fikció és az értekezés igen könnyen átbillenő mezsgyéjére helyezte: egy fikciós drámába ágyazott ópiumfüggő haláltusája vajon milyen kategóriába sorolható? Nyilvánvalóan fikciónak túl éléthű, a dráma végén lévő felébredéssel és könnyed távozással viszont annyira lerombolja az addig sulykolt tragikumot és kiábrándultságot, mintha a dráma maga sem tudná eldönteni, komolyan kell-e vennünk őt, mint irodalmi művet vagy sem – s ez az, ami *A varázsló halálánál* még nem merült fel kérdésként, hiszen csak a *Hamvazószerda* kapta meg ezt a fajta keretet. A dráma azzal a végkifejlettel, hogy az élet megy tovább a maga útján, mert tulajdonképpen semmi sem történt, és a takarítónő utolsó mondatával („Jaj de szép idő van!”⁵⁴) egyenesen kinevetteti és lerombolja addigi önmagát. Minden bizonnyal ezért nevezi a művet Relle Pál komédiának. Csáth Géza belecsempészi a *Hamvazószerdába* a századfordulón világirodalmi viszonylatban is nagy kultuszú örvendő tematikát, melynek megítélése egyébként is kétes azt illetően, hogy az *Ópium* irodalmi esztétikaként vagy ismeretelméleti kérdéseket feszegető értekezésként értelmezendő-e.

A némajáték

Csáth Géza saját drámájához társított első műfajmegjelölése miatt fontos kitérnünk a némajátékra is, melyet más néven pantomimnak neveznek. Az imént már a bábjáték és a hozzá kapcsolódó álomjáték révén is volt szó arról a kimondhatatlanságról, mely elemi része a *Hamvazószerda* létszférájának, s aminek magától értetődően a pantomim a legfőbb kifejezőeszköze. Ha a bábjátékot rugalmas műfajként emlegettük, ezt elmondhatjuk a pantomimról is: önmagában szinte sohasem viszik színpadra, ám jóformán bármilyen művészeti ágban vagy műfajban szerves részévé tud válni.

A báb a legszélesebben képes elénk tárni az életet, mert halott anyagból van, és kötelez bennünket, hogy feleljünk neki, mert néma – önmagában, színész nélkül csak arckifejezésével, esetleg testtartásával vagy öltözködésével képes érzelmeket közvetíteni, s emiatt van fontos összeköttetésben a némajátékkal, még akkor is, ha életre keltik, hiszen „gazdája” mondatait, hangsúlyait csakis így képes alátámasztani vagy ellensúlyozni. A pantomimban szerepet játszanak a mondathangsúlyok, a szavak különös kiejtése, a tárgyak, a mozdulatok,

⁵² CSÁTH Géza, *Ópium = Mesék, amelyek rosszul végződnek*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1994, 127.

⁵³ KERESZTÚRSZKI Ida, *Az örök áfium – megalkotható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata?*, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05_szam/04.htm [2016.11.15]

⁵⁴ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda, i.m.*, 97.

a hangjelzések, a kiáltások, majd ezek jelekké válva szimbolikájukkal és összefüggéseikkel bombázzák a befogadó szerveit.⁵⁵ Erre szemléletes példa lehet, amikor Az Utolsó Vendég másodsorra kér tükröt a Főpincértől: „Igen, egy tükröt. *Ezt már állva mondja, idegenül, szárazon.*”⁵⁶ Ide sorolható az az eset is, amikor néhány sorral lejjebb az Utolsó Vendég látszólag könnyedén, lezser módon beszél saját haláláról, félelméről csak hanghordozása árulkodik: „Tőlem akkor már jöhet. *Megrázkódik, eldobja a szívat. Hangosan, mintegy megjedve. Úri módon fogom itthagyni az árnyékvilágot*”,⁵⁷ vagy amikor arckifejezését nem látjuk, és pusztán a hangsúlyozásából ítéljük meg érzelmeit: „*Csak a hangja hallatszík. Elég! Végigfarsangoltam az életemet. Hamvazószerdára takarodnom kell...*”⁵⁸

A bábjáték és a pantomim közös vonásait tekintve elmondhatjuk, hogy mindkettő stilizálja azokat a személyeket, melyekről torzképet rajzol, a valóságától eltávolodnak. Azonban míg a mimes művészete abban áll, hogy elrejtje az ügyességét, addig a bábé arra irányul, hogy mesterségbeli jártasságának kimutatásával hasson alkotóan. Eme elidegenülés által jut el a báb saját költőiségéhez.⁵⁹ Emiatt tartozik össze tehát igazán a két műfaj, és a köztük feszülő kontrasztot is ez által képesek kifejezni. Megfigyelhetjük a *Hamvazószerdában*, hogy a szerzői utasítások a dráma nagy részében nincsenek árnyalva. Csáth Géza nem ad akkurátus instrukciókat szereplői számára (vagy ahol igen, annak egyértelműen fontos szerepe van), csak az alapvető cselekvést tartalmazzák még az intenzív érzelmeknél is: köszön, meghajlik, el, átöleli, zokog, megcsókolja, kibontja stb. Szinte maga a szerző is néma – ezzel szemben a pantomim épp a legősbibb érzelmviszhangokat hozza napvilágra.⁶⁰ Ez a némajáték igazi kihívása: sokszor érzelmileg telített, ösztönös emberi megmozdulásokat, cselekvéseket is kiüresedett, gépies módon láttatni – ráadásul egy élet és halál kérdéseit feszegető drámában – s ez az, amire a bábok természeténél fogva senki sem lehet alkalmasabb.

A melodráma

A Csáth által említett másik műfaj a melodráma, aminek több mint kétszáz éves története során jelentése szétszóródott, így egymással szinte éles ellentétben lévő meghatározások is napvilágot láttak. Kialakulása egy olyan színpadi formához köthető, amelyben a klasszikus történet elmesélését expresszív beszéd, némajáték és zene is kísérte. Közönségének nagy része vásári színházakban nevelődött.⁶¹ A melodráma hatáskeltésében sírásra, szánalomkeltésre és morális megnyugtatóra törekedett.⁶² A 19–20. század fordulóján visszaszorult a munkásosztály által látogatott olcsó színházakba, ezért és valóságatlanségei miatt a polgárság körében negatív konnotációk társultak hozzá, melyek mind a mai napig kísérik a mű-

⁵⁵ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház: esszék, tanulmányok a színházról*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 147–148.

⁵⁶ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda, i.m.*, 87.

⁵⁷ *Uo.*, 87–88.

⁵⁸ *Uo.*, 88.

⁵⁹ *Színészek, szerepek*, szerk. SOMLÓ István, Bp., Gondolat, 1959, 447.

⁶⁰ *Uo.*, 445.

⁶¹ *A színház világtörténete*, főszerk. HONT Ferenc, szerk. STAUD Géza, Bp., Gondolat, 1986², II, 20.

⁶² *Uo.*, 21.

fajt.⁶³ Keletkezésének körülményei, publikumának összetétele és moralizáló célzata tehát máris hozzákötik a melodrámát a bábjáték műfaji sajátosságaihoz.

Eredeti jellemzői szerint a melodráma olyan hangszeres kísérettel történő szövegmondás, melyben a hangszeres akkordok a szöveg tartalmi és/vagy ritmikai csomópontjait hivatottak kiemelni⁶⁴ – a pantomimhez hasonlóan, melynek szintén szerves része a zene. A melodrámában a tragikus és a komikus elemek egyaránt keverednek. Cselekményének alapmotívuma, hogy a gonosz üldözi áldozatát, aki folyamatosan menekülésre és szenvedésre ítéltetett. Végül feltűnik a becsületes megmentő, aki példaadóan bosszút áll a gonoszon. A végkifejletben a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz pedig büntetését.⁶⁵ A bűn üldözésének és leleplezésének cselekményével a műfaj a jó és a rossz közötti örökös konfliktus megjelenítője volt.⁶⁶ A műfaj leginkább az érzelmi katarzisz kiváltására formált igényt. Látásmódja paranoiás: a hősnek meggyőződése, hogy az égvilágon minden összeesküdött ellene: még ami holtak tűnik is, elevenné válik.⁶⁷ Talán ez a *Hamvazószerda* halottainak kapcsán nem is igazán szorul magyarázatra. A melodráma egy olyan újabb műfaj tehát, amelyik a bábjáték és az álomjáték után a mesék világára vezethető vissza: ugyanazt az alapszituációt, a jó és a rossz közötti konfliktust vázolja fel levonható tanulsággal. Bár a *Hamvazószerdának* nem központi eleme az akció vagy az izgalom, az üldözöttség annyiban igen, hogy az Utolsó Vendéget saját démonai kísértik az álma alatt, halott rokonainak megjelenése is valószínűleg az ópiumnak tulajdonítható. A melodráma további összeköttetési pontot jelent ellenben a bábjátékkal: nem csak keletkezéstörténetükben és moralizáló célzatukban hasonlóak, de abban is, hogy a báb- színpadon az akció az elsődleges, mivel az anyagában holt bábu élővé csak cselekvés által válhat,⁶⁸ ahogyan az említett rokonok is. Lehetséges, hogy a *Hamvazószerda* önmagában nem tudja beteljesíteni az elvárásokat melodrámaként – bár Csáth saját műfaji besorolását a kísérőzenére használta elsősorban, nem pedig az írott műre –, azt gondolom, a műfajok közti összeköttetésben is igazán fontos szerepet játszik.

Az opera

Amint már említettük, a *Hamvazószerda* Csáth eredeti szándéka szerint opera lett volna. Utaltunk arra is, hogy Dér Zoltán szerint Csáthnak műfajteremtő szándéka volt ezzel a drámával, ám meglátása szerint a *Hamvazószerda* az operánál egyszerűbb, természetesebb megszólalásmódra törekedett.⁶⁹ Érdemes megvizsgálni, vajon maradtak-e az opera műfajára utaló jellegzetességek a szövegben, illetve hogy miért alakulhatott éppen bábjátékká a már szintén érintett elidegenítő hatáson túl. Csáth szívéhez minden bizonnyal az opera műfaja állt legközelebb: zeneesztétikai írásainak nagy részét ezzel kapcsolatos kritikái, tapasztalatai, élményei teszik ki, feltehetően azért, mert rendkívüli összetettsége révén magába sűríti szinte az összes művészeti ágat, amivel az író valaha is kapcsolatba került. Egyik tanulmá-

⁶³ STÖHR Lóránt, *Keserű könnyek: A melodráma a modernitáson túl*, Szeged, Pompeji, 2013, 28.

⁶⁴ *Magyar Színházművészeti Lexikon*, i.m., 502.

⁶⁵ *A színház világtörténete*, i.m., 20.

⁶⁶ *Magyar Színházművészeti Lexikon*, i.m., 502.

⁶⁷ BENTLEY, Eric, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Pécs, Jelenkor, 1998 (Theatrum mundi), 160–164.

⁶⁸ *Báb, játék, bábjáték*, i.m., 114.

⁶⁹ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 20.

nyában ki is fejté álláspontját a jól megalkotott operalibrettóval kapcsolatban. Véleménye szerint a szövegnek könnyen érthetőnek és érdekesnek kell lennie, ezért van az, hogy „a szövegírók kezdettől fogva előszeretettel fordultak olyan témák feldolgozásához, amelyeket a közönség már jól ismert. Tehát: meséket, legendákat, mítoszokat vagy népszerűvé vált novellákat, regényeket, drámákat dolgoztak fel. [...] Valóban ez a librettóírás legfőbb gyakorlati tanulsága.”⁷⁰ Ebből a szempontból tehát bábjátékként is operaszöveg maradt a *Hamvazószerda*. A történet egyszerűségéből adódóan számos opera mesei történetvezetést követ, a *Hamvazószerda* pedig azzal, hogy egy mesei novellából íródott, tökéletesen megfelel Csáth legfontosabb opera-kritériumának.

Mivel az operai szerep zenés és néma részekből áll, így fontos szerep jut a hallgatásnak és a gesztusoknak. Ezzel a műfaj máris megalapozza és magába foglalja a némajáték kritériumait is, sőt a bábjátékot is, Almási-Tóth András szerint ugyanis az operában „a természetes gesztusok végrehajtása a legnehezebb: zenére járni, ülni, felállni, mert a zene átformálja a mozgást. A reális mozgás szinte lehetetlen, vagy legalábbis disszonánsan hat.”⁷¹ A bábjátéknál alkalmasabb műfajt találni sem lehetne ennek az érzékeltetésére, hiszen világtképének a szaggatottság a legfőbb sajátossága. Mivel alapkövetelménye a töredezettség, ez talán az egyetlen olyan műfaj, ahol a zene ritmikájára hangolódó mozgás a legnagyobb természeteség benyomását kelti a nézőben. A két művészeti ágazat „összemosott” műfaja az ún. opera dei puppi, vagyis a bábopera. Ez a műfaj az előre kódolt gesztusokra és az erős hanghatásokra épít,⁷² tehát az opera, a bábjáték és a némajáték hármasa alapozza meg az előadásokat. Azonban nem az opera az egyetlen műfaj, mellyel a báb már a műfaji megjelölésben is kapcsolatba kerülhet. Egyenesen abszurd műfajnak mondható például a bábballet és a bábpanantomim is, hiszen a bábunak nem minden esetben van lába, amivel táncra perdülhetne, arca mozdulatlan (sokszor érzékszervek nélküli is), így mimika hiányában pantomimet sem mutathatna be.⁷³ Ezzel pedig el is érkeztünk műfaji vizsgálatunk utolsó, és egyben legösszetettebb állomásához, az abszurd drámához.

Az abszurd dráma

Noha az abszurd dráma irányzata a 20. század közepén bontakozott ki és az első „bejegyzett” abszurd drámák csak 1948 és 1950 között íródtak, a modernségből visszatekintve a világ drámatörténetére a műfaj nyomai Nyusztay Iván szerint már az ókori görögöknél és Shakespeare-nél is kitapinthatók voltak.⁷⁴ A műfaj fejlődésének ismeretében számos korábbi alkotás is tekinthető az abszurd előzményének. Vinczellér Katalin hívja fel a figyelmet arra, hogy az abszurd stílus egyébként is csak utólag kapta meg elnevezését és definícióját, hiszen Martin Esslin könyve – aki elsőként írt az abszurd dráma műfajáról – csak 1961-ben, több mint tíz évvel Ionesco *A kopasz énekesnőjének* párizsi bemutatója után jelent meg. Esslin tehát az utólagos névadásnál „már meglevő, igen jelentős textusokra támaszkodva határozza

⁷⁰ CSÁTH Géza, *A jó operaszöveg = A muzsika mesekertje*, i.m., 104.

⁷¹ ALMÁSI-TÓTH András, *Az opera – egy zárt világ: Az operai színjáték alapproblémái*, Bp., Typotex, 2008, 99.

⁷² TÖMÖRY Márta, i.m., 42.

⁷³ *Báb, játék, bábjáték*, i.m., 72.

⁷⁴ NYUSZTAY Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*, Bp., L'Harmattan, 2010, 16–30.

meg az abszurd dráma sajátosságait". Létezik azonban egy ún. „nosztalgikus abszurd” kategória, melyben az abszurd fogalmán nem elsősorban az esszini jelentést értjük, hanem a szó szükségszerű, kitágított értelmezését. A nosztalgikus abszurd a „hagyományos” abszurd egyik alternatívája, mely a századfordulós magyarországi drámák némelyikében is megtalálható (például Szép Ernőnél és Szomory Dezsőnél). A „nosztalgikus” jelző arra vonatkozatható, hogy az emberi lét problémáinak feszegetése nem valamilyen konkrét filozófiai rendszerhez igazodva történik, hanem például az álom vagy az emlékezés dimenziójában.⁷⁵

Az abszurd színház jellemzően nem vállalkozik a valóság közvetlen tükrözésére⁷⁶ – ez rokon vonásává válik a bábjátékkal. A műfaj az emberi lét értelmetlenségéből eredő bizonytalanság, aggodalom és rettegés érzékeltetésére törekszik. Az emberek egymástól való elidegenedését, a köztük lévő kommunikáció lehetetlenségét akarja kifejezni (akár a pantomim). Ennek ábrázolását, a lét ésszerű megközelítésének lehetetlenségét irracionális eszközökkel kívánja bemutatni.⁷⁷ A hagyományos világképpel együtt elveti a hagyományos drámai formát is, helyébe az ezt megtagadó antidrámát állítja. Az antidrámában nincs konfliktus, hiszen egy értelmetlen, célok nélküli világban nincs miért küzdeni, nincs cselekmény sem. Ezeknek a színműveknek nincs hagyományos értelemben vett expozíciójuk, drámai tetőpontjuk és befejezésük, ahogy a műfaj igazi dialógust sem ismer, mivel szereplői képtelenek gondolatok közlésére és megértésre. Nincs mit mondaniuk egymásnak. A *Hamvazószerdában* épp ennek a példáját láthatjuk. A cselekmény kimerül abban, hogy egy mulatozás után a főhős haldoklik. Nincs semmiféle konfliktus, ami a drámát igazi drámává tehetné, nem törekszik megoldásra. Az érzelmek szinte végig egysíkúak, nincsenek a múltból eredő ok-okozati viszonyok, nincs a szereplőknek mögöttes történetük: csak bölcsességeket hangoztatnak vagy a régi szép időn merengenek, belenyugodtak, hogy előre elrendeltetett a sorsuk és nem küzdenek ellene. A drámában zajló dialógusokat megfigyelve érzékelhetjük, amit már az álomjáték kapcsán is érintettünk: a szereplők olyannyira különböző dimenziókban, idősíkokban léteznek, hogy rendre elbeszélnek egymás mellett. Nem érzékelik a körülöttük zajló világot, szinte nem is hallják egymás mondatait és nem az adott szituációkra reagálnak – leginkább saját magukkal folytatnak párbeszédet.

Szilágyi Dezső szerint moralizáló célzata és műfaji rugalmassága révén a bábjáték nem csak a parabolával társulhat, hanem az abszurd drámával is. Ezeknek a műfajoknak az absztrakciós ereje és képletesége miatt ugyanis ideális kifejezőeszköze, konkretizálásával átélhetőbbé teszi őket.⁷⁸ Mivel pedig nem csak a bábjátéknak, de az abszurdnak is az egyik legfontosabb eleme és több értelemben is világképének meghatározó jelensége a sükettség, újra eljutottunk általa a némajáték szerepéhez. Az abszurd drámában egyfelől süket az univerzum az ember magyarázatot követelő kérdéseire, gyötrődésére, segítségkérésére és a szenvedésének okait firtató miértekre, s ez az, ami miatt az abszurd drámában a gesztusok és más nonverbális kifejezőeszközök lesznek igazán meghatározóak. A *Hamvazószerda* esetében

⁷⁵ VINCZELLÉR Katalin, A „nosztalgikus abszurd”: Egy drámatörténeti kategória alternatívája, Iskolakultúra, 1999, 5. sz., 99–102.

⁷⁶ MIHÁLYI Gábor, *Végjáték: A nyugat-európai és amerikai dráma huszonöt éve (1945–1970)*, Bp., Gondolat, 1971, 281.

⁷⁷ *Uo.*, 282.

⁷⁸ SZILÁGYI Dezső, *i. m.*, 32.

például az Utolsó Vendég kérdésére: „Csakugyan igaz, hogy most már meg kell halnom?”⁷⁹, vagy a nagymamái: „Ó! Miért nem veszel el engem, Istenem?”⁸⁰ Az abszurd dráma süket az ember harmóniaigényére, a megértésre tett kísérleteire és a világi rend helyreállítására. Másfelől süket maga az ember is. Nem hallja meg embertársa panaszát, túlságosan is elfoglalt önnön nyomorúságával. Az empátia ismeretlen ebben a világban, akárcsak az igazi szeretet.⁸¹

A kommunikáció hiányát tekintve elmondhatjuk, hogy a szereplők sokszor meg sem akarják hallani egymást, csak saját magukkal vannak elfoglalva. A pincérek csak a parancsokat, a felszíni beszélgetés foszlányait hallják meg. Az Utolsó Vendég is csak abban az esetben szól néhány mondatnál bővebben, ha róla van szó. Ezt az egymás melletti elbeszélést leginkább az Utolsó Vendég és a Főpincér dialógusa támasztja alá. „... Fáradt vagyok, és nem tudok aludni, nem tudok megöregedni! Nem akarok! Inkább meghalok. Nézzen ide, nézze ezeket a ráncokat az arcomon. Pedig csak huszonnyolc éves vagyok. Ha nem lenne szégyen, esetleg sírnék maga előtt, Béla! De már úgy rendeztem be az életemet, hogy sohase sírjak. Nem volna illendő, hogy magamat megsirassam. Egyszerűen lefekszem, és kivonulok az életből. A Főpincér: Ne búsuljon, nagyságos úr, majd kocsit hozatok, és hazamegy szépen. Jó lesz? Majd kocsit hozatok. Az Utolsó Vendég: Nem! Itt akarok meghalni. A környezet jól fog illeni hozzá. A Főpincér: Ha parancsolja, a pamlagon is alhat. A takarítóasszony csak nyolckor jön.”⁸² De ide sorolhatjuk azt is, hogy az Utolsó Vendég egy szót sem szól az Apa monológjára, ahogyan azokat a situációkat is, amikor a szereplők nem az egymás által elmondottakra reagálnak. Például az Anya esetében: „... Azt akartam, hogy élj, hogy a véretem átadd a gyermekeidnek, bízam benned. De vége lett minden reményemnek. *Zokog.* És nincs senki, aki befogja a szememet. Az Utolsó Vendég: A takarítóasszony reggel jönni fog.”⁸³ Ugyanez elmondható a Leánykával való dialógusról is, akinek szerelmi vallomása alatt „az Utolsó Vendég nem figyel rá”.⁸⁴

Az én meglátásomban a fentebb említett szempontok alapján a *Hamvazószerda* nem csupán a századfordulós nosztalgikus abszurd kategóriájába sorolható be, de vallásos színezete és ismeretelméleti problematikákat is feszegető tematikája miatt az első magyar abszurd drámának és az évtizedekkel későbbi esslini abszurd kategória itthoni kezdetének is tekinthető. Az 1911-es bemutató megosztó és idegennek tűnő hatása vélhetően a *Hamvazószerda* műfaji sokszínűségén kívül abból fakad, hogy ekkor még nem létezett körülhatárolt definíció erre a műfajra, ahogy valószínűleg arra sem, hogy ez egy új műfaj kezdeménye – noha léteznek eddig nem, vagy alig felfedezett drámák, melyek láttatják, hogy kibontakozóban volt egy újfajta drámaszemlélet ebben a korszakban.

A zene

A *Hamvazószerda* kéziratos kottái az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található Ms. Mus. 10.448/a, Ms. Mus. 10.447 és Ms. Mus. 10.449 jelzetek alatt. Minden bizonnyal a dráma egyik legérdekesebb komponense a kísérőzenéje, melyről a Csáth-szakirodalom egé-

⁷⁹ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 87.

⁸⁰ *Uo.*, 91.

⁸¹ NYUSZTAY Iván, i.m., 11.

⁸² CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, i.m., 87.

⁸³ *Uo.*, 90.

⁸⁴ *Uo.*, 94.

szén az 1990-es évekig mit sem tudott, – illetve azt hitték, hogy elveszett –, egészen addig, míg Székely Endréné Brenner Olga, az író lánya (és Székely Endre zeneszerző felesége) be nem vitt egy kupac kottát a Széchényi Könyvtárba. Eredetileg Székely Endre hagyatékaiként érkezett, de hamar felfedezték, hogy a zeneművek nagy része Csáth Gézától származik.⁸⁵ Szinte csak néhány zenetörténész figyelt fel rájuk, holott a kísérezene irodalomtörténeti szempontból is nagy jelentőséget hordoz a drámaszöveghez és a tárgyalt műfajokhoz hozzáadott jelentésrétege miatt. Szajbély Mihály 1989-ben hangsúlyozza, hogy a darabról zenéje ismeretének hiányában, pusztán a szövegkönyv alapján igazi ítéletet mondani nem lehet,⁸⁶ és a későbbi, színdarabokat tartalmazó 1996-os kötetben is lappangó kéziratként említődik, melynek csak német nyelvű töredéke található meg a Széchényi Könyvtárban.⁸⁷ Dér Zoltán abban látta a *Hamvazószerda* bizonyos fokú hatástalanságát, hogy az álom és a valóság változó mechanizmusa, valamint a halálromantika divatos konvenciói némileg elfedték, felhígították a főhőst kísérő veszedelem valóságos drámáját. A „hígulás” mértékéről releváns nyilatkozatot azonban véleménye szerint is csak a kísérezene (és az ominózus színpadi megjelenítés) ismeretében tehetnénk.⁸⁸ A kották sosem kerültek kiadásra. Általánosságban elmondható a kéziratokról, hogy sok bennük a módosítás, többféle színnel és íróeszközzel javított Csáth. A kottafejek esetenként hanyagul vannak berajzolva (illetve az is előfordul, hogy nincsenek rendesen megrajzolva a hangjegyek), így nem mindig rekonstruálható könyven, hogy pontosan milyen hang szólalna meg az adott helyen.

A kísérezene két változata létezik. Az első, 1911-es verzió egy zongorakivonatból és egy vezérkönyvből áll (illetve tartozik hozzá egy zongora-vázlat is Ms. Mus. 10.423 jelzet alatt, de ennek áttekinthetetlensége miatt a kutatásom szempontjából nincs relevanciája). Ez a változat hangozhatott el a bemutatón, ahol állítólag maga Csáth Géza ült a zongoránál a kulisszák mögött.⁸⁹ Csáth Géza azonban a Magyar Színház előadása után körülbelül fél évvel, egy német nyelvű kiadás reményében (amit Kanizsai Ferenc, a Bácskai Hírlap szerkesztője intézett) újrakomponálta a zenét. Öccsének írja 1912. február 21-én: „Komponálom a Hamvazó Szerdát”.⁹⁰ Ezután augusztus 17-én újra megemlíti: „Most a német színpad számára fogom újra hangszerelni a Hamvazó Szerdát”,⁹¹ szeptember 22-én pedig a darab német rendezői példányát is készítette.⁹² A *Hamvazószerdát* Horváth Henrik fordította ekkor németre,⁹³ de úgy tűnik, végül mégsem mutatták be. Ebből az időszakból a német nyelvű zongorakivonat is elkészült. Főként ez a változat tanúskodik helyenként kidolgozatlanságról, vagy épp befejezetlenségről. A fellelt vezérkönyv és a két különböző zongorakivonat behatóbb vizsgálata eddig még nem történt meg, ahogyan közönség előtt sem hangzottak el valószínűleg a bemutató óta.

⁸⁵ ELEK Szilvia, *Csáth Géza újjászületett zenéi, Brenner József újonnan felfedezett zeneszerzői hagyatékáról*, Napút, 2007, 3. sz., 93–99.

⁸⁶ SZAJBÉLY Mihály, *i.m.*, 236.

⁸⁷ CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni*, *i.m.*, 318.

⁸⁸ CSÁTH Géza, *Hamvazószerda*, *i.m.*, 21.

⁸⁹ Komlós Aladár *Csáth Gézáról és más emlékeiről*, szerk. DÉR Zoltán, Üzenet, 1977, 2–3. sz., 160.

⁹⁰ Csáth Géza: *1000x ölel Józsi*, *i.m.*, 64.

⁹¹ *Uo.*, 90.

⁹² *Uo.*, 103.

⁹³ *Uo.*, 149.

A hagyományos intenciók szerint a zene a cselekmény és a szöveg fő vonalával összhangban van.⁹⁴ A bábjáték műfajának is kiemelkedően fontos komponense lehet, hiszen a legalapvetőbb alkotóeleme a mozgás, a mozgásnak pedig dinamikája van. Attól a pillanattól kezdve, hogy a bábu megmozdul, tehát élővé válik, rendelkezik egy összetett ritmussal.⁹⁵ A bábu nem képes a bonyolult, motiváltan változó jellemek ábrázolására,⁹⁶ sem összetett lélektani jelenségek reprezentálására, ehhez pedig rendkívül sokat hozzá tud tenni a zene.

Az 1911-es zongorakivonat kézírata összesen 19 részre tagolt. Az egyes részek legelején legtöbbször feltüntette Csáth, hogy a dráma mely pontjáig vagy mondatáig tart az adott szakasz. A kotta szerint a zene mintegy bő sorral előbb indul, minthogy a függőnyt felhúznák, a második részben pedig a Tanácsos éneklésének dallama (ami a Weiner Leó *Farsangjáról* szóló Csáth-értelmezésnek is fontos momentuma volt) is lejegyzésre került. Amint már említettük a pantomimnál, dramaturgiailag fontos aspektussal bírnak a Tanácsos éneke közben felhangzó óraütések, inentől a kísérőzene is jelentősen megváltozik. A bevezető részben szinte csak hármás- és négyeshangzatok követik egymást tág mélységekben, rendkívül megkomponáltan, aprólékosan kidolgozott, folyton váltakozó előjegyzésekkel. Ez már csak azért is érdekes, mert egy farsangi vigassághoz képest (vagy annak ellenére) nem egy kimondottan dallamos, mulatságokra általában jellemző, dinamikus részről van szó, sőt a zene szinte ellenpontozza a drámaszöveg által sugallt hangulatot. Az óraütések és a függőny félrehúzása után az összes hármashangzat feloldódik és jóval egysíkúbbá válnak a hangok – már-már annyira egysíkúvá, mintha a zene is megállt és beragadt volna az idővel együtt.

A negyedik rész ezután egy és két félsorból áll összesen (A és B részre osztva), tehát amíg a társaság elhagyja a vendéglőt és az Utolsó Vendég magára marad, majd amíg belenéz a tükörbe és meghalni készül, jóformán csak néhány ütemnyi kitartott hang szól. Ennek értelmében az egyes részek terjedelme korántsem kiegyenlített, ám nyilvánvalóan ekkor a csönd és a zene hiánya válik esszenciális részévé az Utolsó Vendég egyedülletének, sőt annyira kiemelt szerepet szánt neki Csáth, hogy még zenei kulcsot is váltott: violinkulcsból basszuskulcsá alakult a jobb kéz szólama. Amikor azonban a Főpincér kioson, álommá szüremlik át a helyszín és megjelenik az apa, ismét egy feltűnően kidolgozott zenei aláfestés következik immár dallam- és ritmusbeli sokszínűséggel, zenei utasításokkal együtt – egészen addig, míg meg nem jelenik a temetkezési vállalkozó és ekkor a hatodik rész csupán két ütemből és egyetlen kitartott hangból áll.

Ezután Csáth jó darabig nem jelöli, hogy hol is tart a dráma cselekménye a zene alatt, a következő rögzített esemény csak a nagymama látogatása után a Főpincér távozása lesz. Az anya és a nagymama jelenléte alatt különösen szaggatott, de annál zsúfoltabb a zenei kíséret, csaknem végig a szünetek és az egyedüli hangok váltogatják egymást. A szerző még mindig nem mondott le teljesen az opera teatralitásáról, mert a nyolcadik és a kilencedik részben trombita-, klarinét- és kürtszólót is jegyez fel a sorok fölé. A tizenegyedik és a tizenkettedik rész néhány elnyújtott hangját erőteljesen ellensúlyozza a tizenharmadik rész, ahol megjelenik a koporsó mellett a lány: a zene ritmusába és dallamába is visszatér az élet. Az eddigi összes szakaszhoz képest sokkal hangzatosabb, ütemesebb ez a periódus, és ekkor már nem

⁹⁴ ESSLIN, Martin, *A dráma vetületei: Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvászonon, avagy a képernyőn*, Szeged, JATEPress, 1998, 88.

⁹⁵ *Báb, játék, bábjáték, i.m.*, 166.

⁹⁶ *Uo.*, 166.

a mélységek, hanem a több pótvonalas magasságok a meghatározóak. Ez tart egészen addig, míg az Utolsó Vendég nem mondja, hogy ezen már nem lehet változtatni, aztán pedig a feljegyzett G. P. (*grande pausa*), vagyis tartós szünet utasítása megtöri és újra átütő mélységekbe és melankóliába taszítja a kíséretet. A tizenhatodik rész, az Utolsó Vendég letakarása az egyetlen olyan ciklus, ahol a zenekíséret alatt pontosan, hangról hangra megtervezett és kijelölt helye és ideje van mindennek: ütemre és hangokra be van osztva, hogy melyik szó pontosan melyik hangra lépjen be. A vonósok is újra bekapcsolódnak – a kiegészítő hangszerrek tehát a koporsóba való belépést és annak letakarását hivatottak keretezni. A továbbiakban a kottában nincsenek jelölve a dráma szakaszai, nem tudhatjuk, hogy együtt ér-e véget a zene és a szöveg, az azonban elmondható, hogy a főszereplő ébredése után visszatérünk a kíséret elejéről ismerős egysíkúsághoz, majd egy fokozatosan erősödő fortepianóból kiindulva egy rendkívül erőteljes akkorddal ér véget az utolsó sor. Itt tehát a zene is rájátszik arra a groteszk kettősségre, amelyet tárgyaltunk a dráma vizsgálata során: tulajdonképpen a főhős fizikai feloldozásával a zene egyáltalán nem szabadul fel, sőt a végét lezáró lassú, de annál hangosabb utórezgéssel vehemensen a világba ordítja megbékélyozottságát.

Az 1912-es, német nyelvű változat nem csak egy nyomokban átszerkesztett vagy apróbb momentumaiiban átalakított kotta: az előzőhöz képest teljesen más a felépítése. Egészen másképp viszonyul a drámaszöveghez, más módon hat rá és egészíti ki. Az egyik legszembe-tűnőbb fordulata, hogy a zene szinte végig sorról sorra követi a szöveget, nem csak bizonyos pontjain, ezáltal korrelációjuk sokkal strukturáltabbá válik. Úgy tűnik, Csáth még mindig úgy érezte, nem elég kifejező a *Hamvazószerda* zenei aláfestése: ez a verzió már az első oldalán is rendkívül zsúfoltnak mutatkozik. Ebben a változatban a függöny felhúzásakor rögtön elindul a zenei kíséret is. A hármás- és négyeshangzatok csak látszólag oldódtak fel időnként ritmikusabb ütemekben: nem csak elképesztő mélységekben és magasságokban táncoló (esetenként szinte átfoghatatlan) akkordok, de öt előjegyzést követelő, rendkívül bonyolult heteshangzatok is megjelennek – egészen a multság végéig, ahonnan kezdve a hangok skálája még inkább egysíkú mint az előző kéziratban, és ez az egyhangúság (idővel a korábbi hármashangzatokkal kiegészítve) kitart a lány érkezéséig. Ekkor ismét magasságokba emelkedik a kíséret (és szinte az egész drámán átívelő egyhangúság miatt ebben a változatban ütközik ki jobban a kontraszt), ám – bár helyenként kissé vázlatosak és kidolgozatlanok maradtak egyes komponensek – ez az egyetlen olyan szakasz, melynek néhány üteme befejezetlenül maradt.

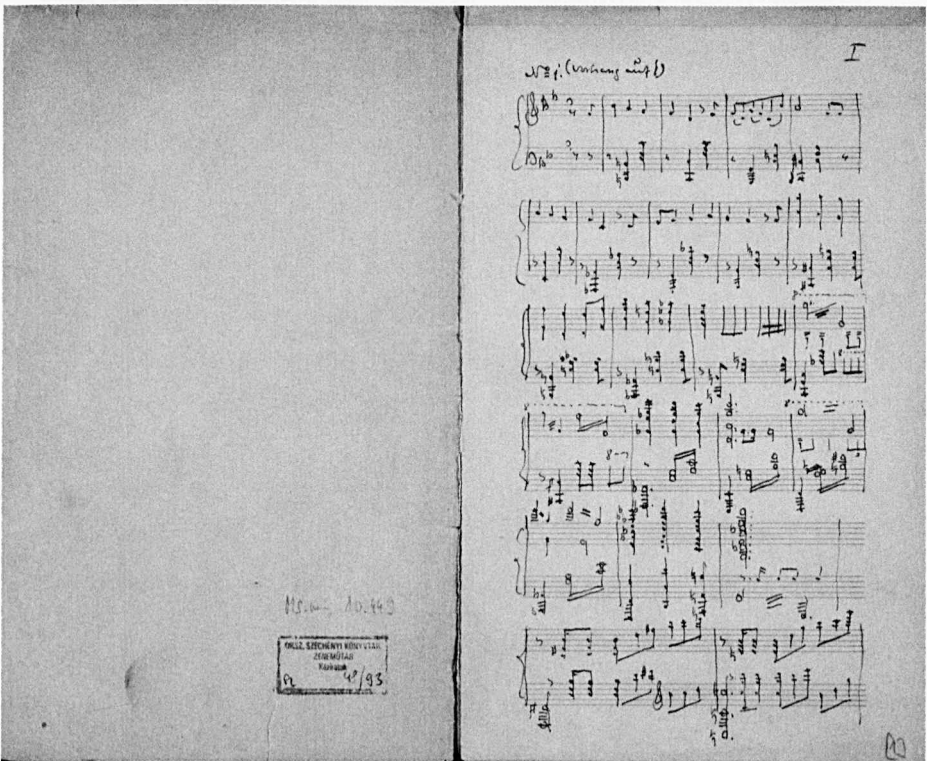
Az 1912-es változat leginkább groteszk momentumának az tekinthető, hogy az eddigi egyhangúság miatt szinte tényleg csak aláfestésként szolgáló zene a temetéskor gyorsul fel és kölcsönöz szerteágazó dallamvezetést a drámának, majd a takarítónő érkezésekor hanyatlik vissza az elnyújtott mélységű, kitarított ritmusokba. Az utolsó oldalakon az eddigi oldalakhoz mérten egy sokkal inkább összeszedett, kimunkált kompozíciót találunk, ahol látszik, hogy még a hangjegyek pontos arányainak megrajzolására is nagy gondot fordítottak. Egy ilyen különösen tetszetős képkockáról egyértelműen megállapítható, hogy utólag került betoldásra. Ennek a szakasznak az írásképe is más: jóval rendezettebb, díszítettebb, átláthatóbb, néhol külalaki kidolgozottságban szinte már a határát súrolja egy nyomtatott változatnak. Ez azért is különös, mert Csáth Géza eddig nem igazán ügyelt az ilyesféle külsőségekre. Ha jobban megfigyeljük a betűk alakját, kerekítését és a hangjegyek formáját összevetjük az eddigi-ekkel, úgy tűnik, mintha ez a rész nem Csáth Gézától származna: az íráskép nőiesebb vonásokat tükröz. Ráadásul az is kétségtelen, hogy ez az oldal utólagos kísérlet volt: a tizenhete-

dik oldal után szerepel [12a]-ként. Az utolsó oldal szintén rendezettebbnek tűnik a korábbiaknál, ám a zenei kulcsok megformáltsága és a kézírás itt már valóban Csáth Gézára emlékeztet.

A két kézirat áttekintésének végeztével úgy vélem, elmondhatjuk, hogy Csáth Géza *Hamvazószerdája* – és drámaírói munkássága – méltatlanul merült a feledés homályába. Az író vélhetően új műfajteremtési szándékkal több, ráadásul egymással összekapcsolódó műfajba tudott belesűríteni egy korábban már ismert, átdolgozott témát, s ezzel egy rendkívül komplex alkotást hozott létre az irodalom, a színház és a zene közös mezsgyéjén.

Kották

(A kéziratok eredeti példányai az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában találhatóak)



AZ 1912-ES, NÉMET NYELVŰ KÉZIRAT NYITÓ AKKORDJAI

