

Tarján Tamás

A Fortunátus balszerencséje

Egy Móricz-dráma színházi sorsáról

Móricz Zsigmond 1912-ben megírta (két egész estés színmű és három-négy egyfelvonásos jelenet után) *Fortunátus* című drámáját. Főalakja a valószínűleg 1460 körül, feltehetőleg Slómó ben Efrájim Szeneor néven, közelebbről nem ismert helyen született, hispániai származású Szerencsés (Fortunatus) Imre, aki a 15–16. század fordulóján „a leghíresebb magyarországi zsidó karriert” futotta be, s magánemberként főleg robbanékony, állhatatlan, szexualitás izzította egyénisége tette híres-hírhedtté (mint ezt Haraszi György életrajzi tanulmánya közli *A hitehagyottról*, Molnár Ákos regényhőséről szólva az új kiadás kísérő tanulmányában, 2005).

Az író lánya és életrajzi krónikása, Móricz Virág az *Apám regénye* lapjain (1979, 4. kiadás) több bekezdést is szán a keletkezéstörténetnek. A darab egyik feltételezhető inspirálója, Jókai Mór színműve, *A zsidó fiú* (amelyet még 1843-ban vetett papírra) meg is volt az író könyvtárában. (Köszönöm Cséve Anna, a Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos főmunkatársa, Móricz-szakértő erre és más kérdésekre vonatkozó szóbeli felvilágosítását.) De huszonöt történelmi forrás cím szerinti sorolása is rávall egy noteszben Móricz szokott akkurátusságára, amellyel a munkának nekivágott. Fennmaradt az eleinte elképzelt öt felvonás dramaturgiai tervezete is.

A szerző 1912. június 2-án és 3-án olvasta fel a Nemzeti Színház illetékeseinek a drámát. Akkoriban Tóth Imre, a rendezőből lett középkorú igazgató állt az intézmény élén, hatalma teljében, biztonságos és széles jogkörű kinevezéssel. Nem különösebben művelt, a mindennapi ügyintézés helyett vadászgatni szerető, de jó színházismerettel és szimattal megáldott direktor. Móricztól a *Sári bírót* már ő tűzte műsorra 1909 decemberében, 1911 áprilisában a három *Falu*-jelenetnek (*Magyarosan; Mint a mezőnek virágai; Kend a pap?*) is ő biztosított zöld utat. Elvileg, a Nemzeti műsorpolitikája szempontjából mindenképp érdeke egy újabb Móricz-premier. Tóth tősgyökeres leányfalui ember (1928-ban majd a halál is ott éri), Móricz pedig, beleámulva nemrég vásárolt leányfalui birtokába, ezen a nyáron, június 24-én kezdi meg az ottani nagy építkezést.

De nincs semmiféle protekció, s főleg nincs megértő ráhangolódás. „*Dehogyan kellett [a Fortunátus] a Nemzeti Színháznak! – jegyzi fel Móricz Virág. – // [...] Megmagyarázták, neki, hogy ez mind nagyon érdekes és izgalmas, de nem lehet előadni. // Anyámnak már megint igaza volt – előre megmondta. Csak azért is ellene, a háta mögött, a távollétében írta, aztán elolvastatta vele, és tiltakozása ellenére harcolt érte.*” Vajon csupán Janka legendás váteszi realitásérzéke jósolta meg a kudarcot, vagy érvekkel is alátámasztotta negatív várakozását? S kik lehetnek a Nemzeti meghallgató testületének jelen levő tagjai? Tóth Imre és a rendezők: Hevesi Sándor, Csathó Kálmán, Mátrai Betegh Béla, esetleg Ivánfi Jenő, valamint két-

három vezető színész? Mivel bizonygatták, hogy „érdekes és izgalmas” a mű, s milyen megfontolásból utasították el „lehetetlenségként” a zsidó származású, asszimilálódott magyar államférfi, pénzügyi zseni, a legintenzívebben a mohácsi csata előtti időszakban tevékenykedő politikus bukását mint drámatémát? Közéleti vagy magánéleti erkölcsének nem makulátlan volta kínálta a támadási felületet, ahová a visszaautasítás nyilai zuhoghattak? Vagy a „magyar Shylock”, „a budai kalmár” személyét nem szerették volna a nemzet első színházának színpadán látni?

Móricz rohamléptű munkatempója, tucatnyi megírivalója közepette nem lehetett szó nekikeseredésről. Látszólag nem vette szívére a balsikert. Még 1912 folyamán részletet közölt a *Nyugat*-ban az első felvonásból. 1918-ban publikálta először a teljes szöveget. Elég meghökkentő módon és meglepő alkalommal: egy népszerű képes fórum, az *Érdekes Újság* ingyenes karácsonyi mellékletében. Még különösebb, hogy e kísérő sorokat tartotta helyesnek hozzáfűzni a darabhoz: „Ezt a fiatalkori munkámat, amely sok-sok éven át a fiókban porosodott, e munkairtó időkben úgy adom ki, régi ügyefogyottságában, mint a gyerek a régi játékát: hátha kerül gyermek, aki kicsit is eljátszogat vele.” A karácsonyi ajándék allúziója – a dráma fajsúlyosságát, problematikáját nézve – megtévesztő. Az asszimiláció kérdése 1918 végén már exponált kérdés, de korántsem annyira, mint akár egy év múlva, a forradalmak bukását követően lesz.

1928-ban a dráma bekerült az *Aranyszoknyák* című Móricz-gyűjteménybe. A kötet cím ugyan ráterelte a figyelmet a *Fortunátus* érzéki (és vagyoni) konfliktusaira, de részben elterelte a címszereplő zsidó származásának problémájáról. Schöpflin Aladár, a Móricz-pálya fáradhatatlan szemlélője írt a kiadványról. A színműről óvatos elismeréssel, épp azt kárhoztatva, amit ma termékeny anakronizmusnak vélhetünk. „Még nincs meg az ábrázolás föltétlen biztonsága – vélte –, néha még modern hangok elegyednek a mohácsi vész korabeli emberek beszédébe és gondolkodásába, de ott, ahol a dolgok lényege rejlik, ugyanazt a Móriczot találjuk, mint a mai írásokban...” Noha a szakirodalom egy része neki tulajdonítja, nem Schöpflin érdeme *Fortunátus* és a *Sárarany* (1910) című regényt uraló főalak, Turi Dani hasonló vonásainak felismerése. „Az asszonyfaló *Fortunátus* – írta Schöpflin – közeli rokona, 19. századi zsidó eredetű zászlosúr létére, a modern paraszt Turi Daninak. Mind a ketten abból a férfitípusból valók, amely ellenállhatatlan szexuális hatással van a nőkre, magához vonzza őket, tobzódik bennük csillapíthatatlan éhséggel, és általuk jut romlásba. Emellett mind a ketten magasán felette állnak környezetükhöz. Turi Dani parasztintelligenciájával és társadalmi helyzete mértékait túlhaladó tehetségével, *Fortunátus* ősi zsidó kultúrán kifejtett idegrendszerével és hajlékony elméjével. S a két alapmotívum kapcsolódik egymással: azért hatnak oly erősen a nőkre, mert mások, egzotikusak, különbek a környezetüknél, s azért van bennük asszony-éhség, mert környezetük gátjai csak ebben a formában engedik nekik kiélni nagy dolgokra hivatott természetük teljességét.”

Ez a pontos észrevétel, azaz maga a figurapárhuzam 1924 elején már feltűnt a *Fortunátus* – és valami más címmel a *Nyugat*-ba jegyzetet író Gellért Oszkár tollán. Nála ezt olvassuk a *Tündérvásár* (1922), a Báthory-alakrajz irányába is tájékozódó margináliában: „A *Fortunátus* a Mohács előtti évben játszódik, és Móricz az új Mohács előtti évben adta ki. Zsidóéletre készül benne egy magyarba oltott oláh-német-lengyel kiskirálya az országnak, és egy Árpád véreből való asszony védi meg fajmagyar göggel *Fortunátus* Imrét, ezt a középkori kéjencet, ország alkincstárnokát, ezt a zsidó Turi Danit vagy Báthory Gábort, megvédi, nem az embert, hanem a tárgyat benne, rabszolgaszeretőjét. És megvédi az egyház, a primás is *Fortunátus* Imrét, aki nagyszerűen érti, hogyan kell a nőtényt szerelemmel, a hímet pénzzel kiszolgálni. A *Fortunátus* erős Shakespeare-hatást mutat. [...] A Sári bíró mellett a *Fortunátus*, bizonyára nagyszerű kezdet, s kell színháznak lennie, amely végre előadja ezt a tündérien vaskos darabot.” (A „tündéri” jelző a legkevésbé sem találó, talán csak a *Tündérvásár* közele indukálja; a „vaskos” annál inkább.)

Sajnos ilyen színház Móricz életében nem akadt. Az író elő-elővette a szöveget, igazított rajta. Nem tudjuk, olvasta-e Krúdy Gyula királyregényeinek egyikét, a *Mohácsot* (1926), amelyben Fortunátus mellékszereplő, vagy Molnár Ákos 1937-es Fortunátus-regényét, *A hitelhagyottat*. Valószínűleg nem volt szüksége külső készítésre, s feltehetően az évtizedek során amúgy is szemé elé került egy-egy adalék. Érdekelte a téma, néha fellapozta, módosított a szövegén.

Alvó állapotából Böhm György (később neves rendező) ébresztette fel a darabot zalaegerszegi dramaturgként, 1987-ben. Böhm (egykori budapesti bölcsészkar tanítvány) intenzív érdeklődést mutatott az elfeledett drámai javak iránt. Tudomásom szerint szakdolgozata témájaként Fényes Samu drámáit választotta, ám az ezredvégi felejtéstől, mellőzéstől az ő disszertációja sem nagyon menthette meg az 1937-ben elhunyt szerzőt a 20. század első két évtizedében színpadra állított darabjait. Móricz és Fényes nagyjából kortársak voltak, az utóbbi, a tizenöt évvel idősebb pályatárs színművét szintén játszotta a Nemzeti (*Csebi tatár*, 1906). Böhm érdeklődését a zsidó témákkal is foglalkozó Fényes alkotásainak tágabb dramaturgiai és színházi környezete egyenest terelhette a *Fortunátus* felé, de az egyébként sem teljesen múltba vesző színműről részletesen hallhatott (akárcsak korábban jómagam) Nagy Péter professzor drámakurzusán is.

Nagy Péter (aki később rövid ideig maga is volt a Nemzeti Színház igazgatója, s apja, Nagy Adorján színművész örökségeként igyekezett a katedrán is érvényesíteni egyfajta – személyes okokból a kritikai, szembenálló, esetleg gonoszkodó attitűdöt sem nélkülöző – konzervatív nemzeti színházi szellemiséget) sokra értékelt Móricz e művét, a drámaírói oeuvre-ben a legtöbbre. Évekig csiszolt tanári mondanóját a *Drámai arcképek* (1978) lapjain összegezte. Részletesen vizsgálta a darabot, utalva a Bródy Sándor *Királyidillekjéhez* fűződő szemléleti kötődésére (bár a viszonylagos „folytatás” mellett legalább ennyire igaz az elhatárolódás, a tematikai és stílári szemléletváltás ténye). A *Királyidilleket* (*Lajos király válik; A fejedelem; Mátyás király házását*) 1902-ben mutatta be a Nemzeti. Nagy Péter értékrendjében a *Fortunátus* messze meghaladta a részleges Bródy-előzményeket, az uralkodódráma-hármaszt. „Reprezentativitás”, „a nemzeti misszió tudata”, „rendkívül szerencsés korszakválasztás” (összevetésként: a Mohács előtti válság és – már 1918-ból nézve – a „tisztaistváni” Magyarország süllyedése): a számos érték akár remekművet is eredményezhetett volna, hiszen „ha Móricznak valamelyik színpadra zánt művére rá lehet mondani, hogy nagy alkotás, erre bizonytal. [...] Itt végre nemcsak hangulat van és miliőfestés, hanem rendkívül erős, izgalmas összecsapások sorozata, melyben számos jellem bomlik ki, nyilatkozik (ha nem is változik) meg előttünk.” S mégsem kristályosodott ki a maradandó minőség. „A mű alaphibája – amin egyébként könnyű lett volna segíteni – az, hogy a társadalmi konfliktus a vele összefonódó magánéleti konfliktus kibontakozásával arányosan elszűkül, sőt, szinte eltűnik, s a megoldás – hogy Fortunátus ráébred: öregszik, megszűnik a varázsa – kielégítetlenül hagy” – fejtegeti Nagy Péter.

E kérdéseket dolgozatunk súlyponti, a zalaegerszegi bemutatóra visszapillantó részében még közelebről érintjük. Megjegyzendő azonban, hogy manapság általában nem osztják a szakemberek, elemzők Nagy Péter elragadtatását, és a fogyatékosokat sem egészen ott szokás keresni, ahol ő észlelte a hibákat. Nógrádi Gábor író alapvetően politikai vitaokból (a szélsőjobb a neten is megtapasztalható, fokozódó antiszemitizmussal szembeszegezve) olvasta újra a Magyar Elektronikus Könyvtárban is hozzáférhető darabot. Jegyzete *Antiszemitizmussal vádolták a Móricz-darabot* címen ma, 2015. július 20-án is megtalálható (immár mintegy másfél esztendő óta) a Librarius archív cikkállományában. Nógrádi szerint a *Fortunátus* éppen hogy „sok hibával, avitt patetizmussal megírt színpadi mű, de ez nem azt jelenti, hogy leporolva, átdolgozva, megszerkesztve ne lehetne sikerrel előadni”. Megkockáztatja: „Móricz önmagáról formálta meg drámája főszereplőjét. Indulata, a búnt is

felvállaló heves szenvedélye, Don Juan-szerű életvágya mind benne van az áttért zsidó asszonyimádatában.”

Miként foglalható össze röviden az 1525-ben, Budán és Pesten játszódó dráma? Fortunátus Imre nagy vagyonú, gazdasági érdekkörök felett diszponáló pénzember, a végveszélybe sodródott ország egyik vezető politikai tekintélye. Kitért zsidó, aki megkezesztelkedésekor elhagyta (a gettóban hagyta) feleségét, fiait. Mohó bálványozója a női szépségnek, szerelmi kalandjainak, csábításainak se szeri, se száma. A zsidó rokon lányt, Dinát kisgyermekkorra óta neki nevelték, ám ő ügyet sem vet a házába minap érkezett, rajongva felkínálkozó ifjú nőre. Fortunátus hosszabb ideje Drághffyné szeretője, aki rejtekutakon jár pásztorórákra kedvese fényűző, megbabonázó palotájába. A férfi érdeklődése azonban a Drághffy család egy másik, fiatalabb nőtagja, a szűz Benigna felé fordult, és még az emberrablás eszközétől sem visszariadva szeretné őt megkaparintani. Drághffy gyanítva, sőt tudva felszarvazottságát, inkább gögből, mint féltékenységből, s legfőképp a politikai bosszú és karrier szándékával rajtaütne hűtlen asszonyán és a megvetett zsidó szeretőn. Ez nem sikerül, viszont maga mögött tudva különféle szövetkező nagyúri pártcsoporthozások egyetértését, lecsap Fortunátusra, és valós vagy koholt vádak alapján, majdhogynem rögtönítélő módon kiszabja rá a házi őrizetet, egyben kimondja a máglyahalált. Ezzel a renegát vagyonának birtokába jutna, politikai pozícióit is megszilárdítaná. Drághffy anyja, a szenteskedő leánynevelő Öreg Drághffyné a menyé felett ítélkezik. A Mohács előtti kétségbeesett politikai játszma újabb fordulata és a szeretője mellett nem érzelmi, hanem érzéki indítatásból ügyesen kiálló Drághffyné Fortunátusra nézve megalázó, ugyanakkor eredményes taktikázása (és Fortunátus rengeteg aranya) szükséges ahhoz, hogy a tűzhalál elmaradjon, de az ország közelgő veszte felsejlik. S vesztes maga Fortunátus is: Benignát képtelen megbabonázni, magáévá ragadni. Csalatkozniia kell hódító férfinarzásában. (A drámán kívüli, de Móricz által tudott, az értelmezésben figyelembe vehető tény, hogy Szerencsés Imre hamarosan, közelebből nem ismert 1526. nyári időpontban, még a mohácsi csata előtt elhunyt, miután lebonyolította utolsó nagyszabású pénzügyi tranzakcióját, a II. Lajos királynak a török elleni hadi készülődésre nyújtott kölcsönt – 10 000 arany –. Halálás ágyán, tanúk előtt nyilvánította ki az általa úgymond titkon mindig megtartott zsidó vallás kebelébe való visszatérésének szándékát.)

Az alábbiakban színháztörténeti eseményeket, a háromfelvonásos történelmi színmű zalaegerszegi próbafolyamatának és premierjének tanulságait vetítjük rá a *Fortunátus* nem különösebben gazdag, de mint néhány epizódból észleltük, létező és nagy amplitúdójú recepciójára, illetve magára a darabra. Abban az igazolható meggyőződésben, hogy a színházi interpretáció, részint a drámaszöveg plurimedialitásának – az irodalom és a színház körébe is tartozó, kettősen aktív művészi természetének – köszönhetően alkalmanként visszahat az irodalmi elemzésétre. Tágíthatja annak határait, elmozdíthatja fő hangsúlyait, sőt akár az írói alapmű textuális módosítására is okot adhat, természetesen a szerzői jog, a copyright szabályainak megfelelően.

Az 1987. március 26-án (egy estével a színházi világnap előtt, így az ősbemutató tényét is tekintve kettősen ünnepi keretek között) létrejött, két részben adott *Fortunátus*-premiert Tömöry Péter rendezte. 1943-as születésű, erdélyi gyökerű magyar költő, író, műfordító, rendező, dramaturg. 1978-ban települt át Magyarországra, ezért „asszimilánsnak” tartja magát az anyaországban. Debrecen, Kecskemét és Veszprém színházát követően sikeresen dolgozott az egerszegi társulattal is. 1989-ben ismét országot váltott: a Német Szövetségi Köztársaságba költözött. A legutóbbi két és fél évtizedben főleg Németország színházaiban tevékenykedett, de Magyarországra és Romániába (Erdélybe) is vissza-visszatért.

Mivel a *Fortunátus* formálódásfolyamatába annak idején – részint épp Tömöry híradásai révén – bepillantásom volt, s mert vele baráti munkakapcsolatban álltam már

Kecskeméten (főként az 1980–1981-es évadban, amikor vendégdramaturgja lehettem az ottani Katona József Színháznak), 2014. május 12-én az interneten keresztül kérésrel fordultam a rendezőhöz: elevenítse fel a Móricz-leletmentés időszakát és a bemutatót. Tömöry 2014. július 31-i keltezéssel, Veszprémből válaszolt e-mailben, *A magam zsidója* címmel, már-már életpálya-vallomásra vállalkozva. Levele – melyért ezúton is köszönetet mondok: a benne foglalt számos vallomásos információért, továbbá a nekem ajánlott, a levél végére illesztett *Fortunátusnak* című versért – kinyomtatva tizenhét sűrűn gépelt oldalt ölel fel. A felmerülő emlékekről, kérdésekről később is többször gondolatot cseréltünk, utoljára 2014. október 2. körüli elektronikus üzeneteinkben. Több momentumot tehát a saját ismereteim és emlékezetem mellett döntően Tömöry múltidézése alapján, az ő engedélyével (és „nihil obstat”-jával) interpretálok, főleg *A magam zsidója* című eszmefuttatását irányítúként követve.

Önzetlen és esszé tanulmány-értékűvé bővült segítsége azért is nélkülözhetetlen, mert a bemutatónak írásos kritikái megörökítése és fénykép-dokumentációja sajnálatosan (tendenciózus okokból?) alig maradt fenn. Tömöry írása is rekonstrukció jellegű, hiszen mint tudatja: „*Keresgélek a naplómban. Semmi. Sem a Móricz Virággal való találkozásról, sem az előkészületekről, sem a próbákról, sem az előadásról, sem [...] a »zavaros körülményekről«, [...] »Fortunátus-magam« lélekkepleteiről, a [zalaegerszegi színházi közösségbe történő] beilleszkedés sikeresnek tűnő grádicsfokain didergő szorongásaimról. Leírva mindebből csak ez a két vers maradt meg, és soraik között a foszladozó képek. Emlékhasítékok.*” A levél már e passzust megelőzően magába foglalta a *Fortunátusnak Zalaegerszegre* és a *Tél a tavaszban* című verseket. Keletkezésük dátuma is lényeges: 1987. március 15. Az előbbinek látszólag a címszerepet megformáló vendégművész, Gálffi László a megszólítottja, az utóbbinak az egyik főszerep (Öreg Drághffyné) alakítója, Barta Mária, akinek a költeményt ajánlotta Tömöry. De nem: „*Sem egyiknek, sem másiknak nem írtam egyik verset sem, hanem csak magamról magamnak, annak a Fortunátusnak, akinek bizonyára az 1987-es Magyarországon éreztem magam. [...] Nem mutattam meg és nem is adtam oda (»premierajándék« gyanánt sem) senkinek, és el sem is küldtem sehova közlésre.*” A magyar urak közt a kikeresztelkedett zsidó Szerencsés Imrének az identitás-problémája ezzel (mint még látni fogjuk) a honosság és otthonosság identitásproblémájává transzponálódott a rendező számára.

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1983. október 11-én nyílt meg – a színházalapító Ruszt József által rendezett Madách-előadással, a főleg Gábor Miklós vendégszereplése, Lucifer-remeklése folytán nevezetessé, emlékezetessé vált *Az ember tragédiájával* –, de már 1982-től előadot tartott. A fiatal társulat az egyre emelkedő művészi színvonalon kívül az érdekes (a székhelyi előadások mellett hazai és külföldi vendégjátékokra is alkalmas) darabválasztással ugyancsak igyekezett mihamarabb nyomatékosan elhelyezni magát az ország és a közép-európai térség színházi térképén. Ebben a törekvésbe beleillett Böhm György javaslata: juttassák végre színpadhoz a *Fortunátust*. Tömöry emlékezete szerint csak a drámaötlet és a bemutató taktikus szorgalmazása (és rendezőként épp Tömöry favorizálása) fűződik Böhm nevéhez, a szöveget nem alakította, gondozta, a társulattal az előkészítés és a próbaszakasz során nem dolgozott együtt, csupán a főpróba nyomán osztotta meg észrevételeit a rendezővel. Részben ennek a beszélgetésnek lett a következménye, hogy Tömöry – Harag György nevezetes erdélyi rendezőszemélyiség ilyen jellegű, a győri *Kisfaludy-játék* (1980) színpadra állításakor tanúsított, immár a színház történetben is rögzített, közvetlenül a bemutató előtti átrendező vakmerőségétől bátorítva – szinte az utolsó utáni pillanatban, a premier küszöbén is eszközölt változtatásokat rendezésén. Úgy érezte: hatásosan bár, de „elkente” a dráma konfliktusait; ezen igyekezett még javítani.

A premier nem hozta lázba a zalaegerszegi közönséget, de elég eredeti volt, és elég jól sikerült ahhoz, hogy meghívják az 1983-as Országos Színházi Találkozóra, amelyen a díjak

elosztásakor, részint a szokásos lobbizás eredményeként, Böhm Györgynek a dramaturgi díj, Barta Máriának a legjobb női mellékszereplő díja jutott. Két díj: igen szép sikere a *Fortunátus*nak és a fiatal egerszegi társulatnak. Gálffi Lászlót családasként érte, hogy a legjobb férfi főszerepért nem őt jutalmazták.

De még nemhogy a budapesti vendégjátéknál nem járunk: a próbák kezdeténél is alig. A színházi produkció próbafolyamata és a bemutató sosem steril művészi körülmények között születik meg. A pillanatnyi közösségi konstelláció, a színművészek szellemi és fizikai kondíciója, egymáshoz, a rendezőhöz, az alkotótársakhoz, a koncepcióhoz való változó viszonya próbáról próbára módosítja a keletkező produkciót, s a munka szinte elképzelhetetlen a mindennapos szövegigazítások, húzások-betoldások nélkül. Ennek a folyamatnak, mely a bemutató után is tarthat, a rendezői elgondolás körvonalazódása (az olvasópróbára elkészített szöveggönyv létrehozása) és a szereposztás kifüggesztése a két elindító mozzanata.

Mint olvashattuk, Tömöry Péter rendező *Fortunátus* Imre darabbeli másságát, mely elsősorban kikeresztelkedett zsidó léte, roppant gazdagsága és férfiúi sikerei miatt válik hangsúlyossá, transzponált-átlényegített önvallomásként – a magyarországi körülmények közt dolgozó erdélyi magyar színházművész önazonosság-problémájaként – is értelmezte. Esszélevelének ezért is adta *A magam zsidója* címet. Két művészi én lakozott, viaskodott benne akkoriban: a megőrző és a megújuló, a korábbi ars poeticájából nem engedő és a magyarországi színházi működésfeltételeknek az erdélyitől némiképp, inkább negatív értelemben eltérő körülményei közé beilleszkedni igyekvő alkotóé. Ezt az előre sejtett, felmért gondot Magyarországra történt áttelepülésekor, már az anyaországban írt *Az idő alkalmatos volta* (1978) című színdarabjában fejtette ki, melyben Péchy Simon erdélyi kancellárnak, a szombatosok vezető egyéniségének tevékenysége a „*Bethlen Gábor fejedelemnek Bethlen Gáborra voltál*” mondatban summázódik. Vagyis Péchy nem önmagát teljesíti ki a közösség érdekében, hanem (átvitt értelemben) uralkodója másik, jobbik énjeként szolgál. Tömörynek fel kellett dolgoznia, hogy más társulatokban is, de Zalaegerszegen kiváltképp, a háta mögött „kis erdélyi román”-nak titulálták: akkoriban oly sok Erdélyből érkezett – onnan távozni kényszerülő –, különféle hivatású művész kezdte újraépíteni karrierjét, kereste helyét a magyarországi szellemi közösségekben, hogy az óhaza művésztszadalmának egy részében ébredezett a féltékenység, a pozíció- és jövedelem-féltő, felülkerekedni, kiszorítani akaró rivalizálás. Kecskeméten a másik erdélyi magyar származék, Szőke István rendező is megkapta titkon az „agresszív román” jelzőt, és a Csehszlovákiából (Szlovákiából, Kassáról) áttelepült Beke Sándor sem úszta meg a persze nem a szemébe mondott „tót rendező” minősítés nélkül.

Gálffi László, aki az idők során többször vendégszerepelt a Hevesi Sándor Színházban, országos híré (későbbi Kossuth-díjas) művészként ugyancsak „hozott magával” beilleszkedési gondokat. E másféle gondok, amelyek például abban is megnyilvánultak, hogy a Móricz-szöveg kissé régies veretessége (ezt Tömöry a maga erdélyi nyelvi hátterével természetesen ismert, értette és elfogadta, sőt imént említett drámájában kissé kölcsönzött is belőle) Gálffi modernebb budapesti dialektusával, a vígszínházi társalgási stílushoz szokott hanghordozásával nem egykönnyen találkozott össze. Gellért Oszkár egykor úgy hallotta a darabot: „*Nyelvében az Ótestamentum Salamon királyának édessége és Ézsaiás próféta zordsága*” lüktet (Salamon neve elő is fordul Móricz szövegében). Tömöry hozzám írott levele úgy karakterizál: „...poétikusan archaizáló (Móricz által kitalált – alkalmazott? –) műnyelv; már a színmű első olvasatakor az Erdély-trilógia nyelvi poézisét idézte föl bennem”. Ez a nyelvezet az előadásban csak módosulva, csökevényesen, billegve jutott érvényre, vagyis a színházi *Fortunátus* replikáinak, dikciójának más hangfekvésben kellett volna boldogulnia, mint (nyelvi formáltságát, tónusát tekintve) az irodalmi műnek. Köztes állapotban billeg-

ve a részben hiteles, részben műnyelvi archaizálás és a több százból csavarodó ezredvégi nyelv- és beszédállapot között.

Tömöry erős nyelvi-stiliztikai alapozású, ám a részleges akusztikus archaizálásban vizuálisan modernnek és a térben erősen tagoltnak, látványában tartózkodóan reprezentatívnak elgondolt rendezése (díszlet: Csányi Árpád m. v., jelmez: Vágvölgyi Ilona) a zsidó–nem zsidó problematika révén, a kiéleződő szembenállás által az etnikai, érdek-, hit-, képesség- és egyéb különbségek modelljét is szeretne volna megjeleníteni. E sokrétű diszharmonia és a konfliktusra keresett feleletek dinamikája forrásította fel a próbaheteket. Tekintélyes vendégművész felkérése megtiszteltetés, egyben mindig feszültségforrás a társulat számára. Feszültséget a meghívott emberi személyisége, viselkedésmódja is gerjeszthet, ám gyakoribb és fontosabb, hogy színpadi egója, játéktechnikája, a szereplők viszonyrendjén belüli helye váltja ki az esetleg más interpretációs módokhoz szokott, kisebbségi vagy rivalizálási késztetésekkel küzdő helybeli kollégákból.

Tömöry levele „féltekenység szülte küzdelemről” tudósít. A féltekenységérzet a szerepekből eleve fakadt, fontos alkotórésze a drámának, de kifejeződött benne az is, hogy melyik művészről vélte magát a Fortunátust játszó ünnepezt fővárosi művész, Gálffi legméltóbb partnerének, „kiválasztott” művésztársának. A küzdelmet a „női hármas” vívta: Barta Mária (Öreg Drághffyné), Szakács Eszter (Drághffyné) és Fekete Gizi (Dina). „*Közvetve egymással, de elsősorban velem. Ki a jelentősebb? Ki a női főszerep? Kié lesz Páris almája...?*” – írja Tömöry. A három fontosabb női szerep alakítója mellett visszahúzódban, de nyilván kénytelen volt állást foglalni ebben a kérdésben Deák Éva (Benigna) és a cserfes kis szolgálólány, Perzsi megformálója, Segesvári Gabriella is. (Megjegyzendő, hogy Deák Éva neve a zalaegerszegi színház honlapjának archív oldalain olvasható *Fortunátus*-szereposztásból hiányzik, de az előadásból – mint többek között az ugyancsak a honlapon felkereshető, egykor a *Film Színház Muzsikában* közölt, aláírás nélküli előzetes bizonyítja – nem maradt ki.)

Az emberi-művészi összetevő arra készítette a szövegben egyébként is rengeteget dolgozó rendezőt, hogy jelenet- és párbeszéd-átcsoportosításokkal, epizódbeiktatással (valamint taktikusan biztató, személyre szabott „magáninstrukciókkal”) igyekezzen a lehetőségekhez képest elsimítani a konfliktust. Kifejezetten Szakács Eszter kedvéért megrövidítette a második felvonás Drághffyné-monológját, viszont betoldott egy kisjelenetet. A változtatásokkal a színművésznek csak a próbán szembesült (Tömöry ma, utólag hibájának tartja, hogy nem konzultált vele előre). A módosítások – a rendezői emlékezet szerint – minőségileg jelentékenyen emelték az alakítás színvonalát, kisugárzását („*olyan hiteles volt [a próbán], hogy mindenkiben elállt a szusz*”), másfelől olyannyira sértették a szereppel azonosuló Szakács Eszter önértékelését, önérzetét (mivel nem értett egyet a figura „meg vagyok törve, meg vagyok alázva” gyónásával), hogy szinte meg sem várta a jelenet végét a próbán. Leszaggatta magáról jelmezét, kirohant a színházból, az orvossal betegállományba vettette magát. Két nap múlva, se szó, se beszéd, visszatért a munkába (tudva, hogy az addig távol időző igazgató, Ruszt József ismét a színházban tartózkodik), és „magánszorgalomból”, kéréstelenül próbálni kezdett egy *másik* jelenetet Gálffival.

Az idősebb, tapasztaltabb Barta Máriával, a fiatalabb Fekete Gizivel Tömöry könnyebben (persze ugyancsak taktikusan) fogadtatta el koncepcióját. Bartával eredményesebben (és szintén kijelentet-beírásal), amit a színházi találkozójának díja is igazolt a környezetét királynői fölényel, tárgyként kezelő nemesasszony karakterét honorálva. Fekete Gizivel sikertelenebbül, mert kevésbé méltányolta, hogy Dinának nem a Drághffynével való női párharcból kell kiindulnia, hanem a gyönyörű zsidó lány szépségének elemi egzotikumából. Ez a vita végül oda vezetett, hogy a színésznő maga helyett inkább jelmezét játszatta (Dina öltözéke, lévén archaizáló-folklorikus zsidó ruházat, a darab szerint tiltott viseletnek számít, azaz önmagában is drámai vonatkozásokkal bír).

Ezek a kisebb-nagyobb összejövendők, színházban nem szokatlan felfokozott, hisztérikus reakciók a feledés kódébe vesznének (Barta Mária és Szakács Eszter már elhunyt). De épp az akkor és ott nem kis horderejű összetűzések és a próbarend borulása tudatosította még mélyebben Tömörbyben, hogy noha az elemzések két nőalak (Drághffyné és Dina) Fortunátusért folytatott, szikrázó, bár egyenlőtlen szerelmi vetélkedéséről értekeznek (miközben maga Fortunátus a Benigna iránti lázban ég, a megtagadott zsidó rokonok pedig éppen most bíznák rá Dina életét, szerelmét), ebből a női érzelmekavargásból a kora és tisztességes jelleme folytán látszólag nem illetékes Öreg Drághffyné is részt kér (az „öreg” jelzőre mai mércével nem is szolgál rá), és a szerelmi vetélkedésbe történő közvetett bekapcsolódása pálfordulását is aláfesti. Hiszen előbb maga is elpusztítani akarja – fiával egyetértésben – a kitért dúsgazdag zsidót, a „bankárt”, majd megváltoztatott álláspontja, háttérben a politikai gondolkodás módosuló színezetével, addig ostorozott menyét, Szerencsés Imre megmentőjét, Drághffynét segíti.

A zalaegerszegi előadás külső művészi és pszichológiai impulzusok hatására újfent felmérte a *Fortunátus* viszonyrendjének e régióját, s kiderült: nem két, nem három asszony viaskodik a kivételes férfiről, hanem öt – mert Benigna és Perzsi elutasító jelenlétével is kapcsolatlehetőségként kell számolni! Az előbbi a már-már erotikus izzású szűziesség jegyében, utóbbi a szexus erkölcsével nemigen törődő, könnyen megkapható kiscseléd gonoszkodó fölényével tartja távol magát a hímtől, akit a távolságtartás fokozottan ösztönöz a megszerzésre, megkaparintásra. Sőt, nem feledkezhetünk meg arról, hogy Móricz a gettóban hagyott, a színen meg nem jelenő feleség, Fortunátus korábbi asszonya révén egy hatodik nőalakról is gondoskodott, akinek eltaszítása más jelleggel beszél el a főhős szerelmi túlszigázottságát és állhatatlanságát, mint a másik öt variáció.

Mivel a három (öt, hat) nőalak célkeresztjében Fortunátus áll, aki a férfi szereplők vonalával épp olyan intenzív konfliktusokba keveredik, mint a női vonallal, e problémaköteggel a zalaegerszegi előadás alakuló tartalmi és formai kultúrája szükségképp ugyancsak visszahatótt a színmű magát egyre rétegzettebben megvilágosító szerkezetére. Míg a szakirodalom a magyar urak megvetésének, mohóságának és a másságot érő rasszista, gyilkos beidegződéseinek gyűrűjébe fogott idegent láttat Fortunátus személyében, egyértelműen ki kellett derülnie annak, amit a dráma szoros olvasata is felfed. Maga Drághffy – jelezte ezt Gellért Oszkár margináliája is – etnikailag szintén kevert származású: a magyar mellett román, német, lengyel vér is folyik ereiben. Akár asszimiláns magyarnak is nevezhető, bár felhördülne a minősítésre. Szalai László primás Fortunátushoz hasonlóan ugyancsak parvenü: a másság egy másik vonásával hasonlít az ő szinte minden előzmény nélküli karrierje Szerencsés Imre hatalmas ívű, titokzatos karrierjére. A csak említésekben szereplő, az élők sorából már eltávozott Perényi Imre nádor pedig (akitől Szerencsés még a személynevét is örökölte a keresztségben) a történelmi sakkjátzsma másféle ravaszságával kötődik holtában is a „keresztfiához”. Voltaképp – aligha legitim erkölcsi gesztussal – ő „hagyta örökbe” Fortunátusra Drághffynét (elvileg inkább a patrónát, a mentőangyalt, a védő nemtőt – nem a szeretőt). Szerencsést is mintegy programozta sűrűn álláspontot változtató szerepére. Az Öreg Drághffynétől úgy értesülünk: a vén Perényit *mulattatta* a vagyon, pénz szította színjáték, a 16. század eleji eszeveszett *Theatrum Mundi*. Mintha tudván tudta volna: az ország alkalmatlan arra, hogy megmentse magát mindattól, amit majd Mohács teljesít be, s a kincs, a pénz csak negatív katalizátora a veszébe rohanó udvar, a tehetetlen, megosztott haza politikai és katonai teljesítményének. Ha mást nem képes, hát szüljön színjátékot, halálos vizsalyt a pénz.

Zökkenőkkel, kitérőkkel ugyan: a zalaegerszegi *Fortunátus* a számos külsőnek látszó megnyilvánulás közepette is a maga belső, autonóm, keletkező életét mind erőteljesebb lélegzetvétellel élve tartott megszületése – premierje felé. A munkát azonban nem hagyták

érintetlenül bizonyos valóságosan külső játszmák, amelyek közvetve a nyilvánosság elé készülődő előadásra s egyben a drámai szövegre gyakoroltak intenzív, de negatív hatást. Ruszt József, a Hevesi Sándor Színház országosan nagyra becsült alapítója nyílt titoknak számító biszexualitása, illetve felülkerekedő homoszexualitása miatt pályája más állomás-helyein is került konfliktusba az általa szolgált vagy irányított színházak fenntartóival, illetve a társulatokkal. Zalaegerszegen épp a *Fortunátus* próbafolyamata idején félig-meddig leplezett rendőrségi vizsgálat is folyt ellene. Felmerült, hogy Ruszt életvitele egyfelől „potenciális veszély” a városra, a színházra, a fiatalságra, sőt magára Rusztra nézve, akit a rendőri szervek, némileg álságos módon, „bosszútól” féltettek. Az eseménytörténet és dokumentumai napjainkra már hozzáférhetőek (egy levél formájában Ruszt személyes álláspontját, beismerését és védekezését sem nélkülözve, a Ruszt József írásos hagyatékát dokumentáló és munkásságát feldolgozó, hatkötetesre tervezett kiadvány 2014-es [5.] kötete révén: *Ruszt József. Zalaegerszeg – Független Színpad – 1982–1993*). A megyeszékhelynek egyre inkább érdeke lett, hogy botrány nélkül és konszolidált keretek között, megfelelő kiutat találva megválasszon legnevesebb művészeinek egyikétől, a színházalapítótól. Ruszt is úgy érezte: itt már nincs vezetői és alkotói távlata.

Tömöry Pétert és készülő *Fortunátus*-át kettősen érintette e feszültség. A produkcióban apró kis mellékfeladatot bízott arra az ifjúra, aki az aktuális „Ruszt-botrány” érintettje volt. Ezzel nem vehette elejét a feszültségeknek, pletykáknak, rágalmaknak, kritikáknak. A másságprobléma „kapukon belülről” (nyomatékosan a *Fortunátus*-produkción belülről) került, olyan szexuális változatban, amely a Móricz-darabnak nem tárgya, viszont a dráma konfliktusainak újabb irányú, mögöttes kielezője lett.

Ennél a momentumnál még akutabbnak érződött, hogy a *Fortunátus*-t próbáló rendező, Tömöry Péter is „más” volt kollégái szemében, egyre inkább „más” lett ezekben a hetekben. Tudniillik – inkább informális és metakommunikatív csatornákon ugyan – arról szerzett tudomást, hogy a minden bizonnyal távozó Ruszt őt szeretné utódjául tudni. (Erre utalt a Tömöry-levélben a fentebb idézett „*a beilleszkedés sikeresnek tűnő grádicsfokai*” kifejezés: valószínűsíthető volt, hogy mindössze egy lépésnyire ott van előtte a vezetői tisztség.) Itt nem részletezhető politikai sakkhúzások és hatalmi, gazdasági, művészeti és morális háttérbeli konfrontációk folytán Ruszt (akit egyébként azzal is vádoltak, meglehetősen eltúlozva a történeteket, hogy igazgató elődjét „likvidálta” a direktori és a főrendezői poszt teljhatalmú egyesítése érdekében) utódjául mégsem Tömöryt nevezte meg. Természetesen a kinevezés nem az ő kompetenciája volt, de nagy súllyal esett latba a véleménye. A színház élére Halasi Imre fiatal rendező került (és hosszú időn át alkalmas, jó igazgatónak bizonyult), a csalódott – vagy inkább félrevezetett, cserbenhagyott – Tömöry pedig ezért, valamint más okok folytán nemsokára távozott a társulattól. A zalaegerszegi városi és pártvezetés (a hatalmi gépezet fővárosi hadállásainak nyomatékos közreműködésével és intencióival) olyan fordulékony játszmát vitt végig (s ebben maga Ruszt – akinek emlékét ma Zalaegerszegen egy róla elnevezett közterület és számtalan más pozitív jel, hasznos törekvés őrzi – ugyancsak bábuként botladozott). Túlzás lenne azt állítani, hogy a színház-vezetői posztért folytatott csata – melyben a jelöltek, kiszemelték csatároztak a legkevésbé: az egymástól eltérő-elcsúszó döntési fokozatok a fejük felett mentek végbe, a korszak politikai arculatának megfelelően –, e lényeges művészeti hatalomváltás minden ízében hasonlatos a *Fortunátus* magyar nagyurainak Drághffyt előtérbe nyomó, folytonosan döntésmódosítási bizonytalanságokban és kényszerekben cselekvő kapkodásához, de hiba lenne nem észrevenni a párhuzamosságokat. A *Fortunátus* zalaegerszegi (ős)bemutatójának 1987-es keletkezéstörténete sokszoros értelmezői lehetőségeket kínálva tapadt ahhoz az 1525-ös[–1526-os] nemzeti végjátéktörténethez, amelynek feltérképezésére Móricz a *Fortunátus*-problémapontot választotta kiindulásul.

A dráma első színrevitele tehát végbement – és elfeledődött. Sem a helyi, sem az országos sajtó nem szorgalmazta elemző, kritikai megörökítését, részletesebb híradások, elemzések nem íródtak róla. Mégis meggyőződéssel kell állítanunk: ha a *Fortunátust* egyszer ismét előveszi egy színház, a Móricz-mű korszerű, szuverén és összetett elemzése mellett mindenképp érdemes számolnia azokkal az úttörő érdemű Tömöry-rendezés adalékaival, melyek nem csupán az ezerkilencszáznolcvanas évek második felének, a rendszerváltás előtti magyar színházművészetnek az anomáliáit tükrözik, de önmagukon túli jelentéses létmódjuk és összefüggésrendjük révén magára az *irodalmi* alkotásra, a 21. században érvényesnek gondolható olvasatra, szövegértés(ek)re is visszahatnak.