

PURCSI BARNA GYULA

A DRÁMAÍRÓ SZÉP ERNŐ INDULÁSA (AZ EGYSZERI KIRÁLYFI, 1913.)

Szép Ernő színpadi szerzőként 1912-ben jelentkezik a Vígszínház Nyugat-matinéján előadott *Hasbeszélővel*, a művész-magánynak ezzel a kissé szentimentális-önironikus, „fájdalmas, éneklő sóhajtásával”. A kis egyfelvonásosban ötletesen ötvözi a színészi munkát a bábjátékkal – a marionettszínházat ez idő tájt „fedez fel” a modern drámairodalom –, igen eredetien, s főleg sikeresen.¹ A Nyugat lírikusának, az *Énekeskönyv* immár országos hírű költőjének egycsapásra megnyílik az út a színházak felé, mégpedig kézzelfogható megrendelésekben. 1912 márciusában Fényes Adolf kér a Szolnoki Művészetelepről kelt levelében egy kisebb előjátékot a város új színházának megnyitójára.²

Szép Ernő azonban nagyobb vállalkozásba kezd. Háromfelvonásos, népies mesejátékot ír, amelynek bemutatását Hevesi Sándor vállalja a Nemzetiben. 1912 végén írja Hatvany-nak:

„... Rettenetes lelki kínokat állok ki, mert nem tudok piszok ügyeim miatt nyugodtan dolgozni, s őrülnen, halálos vágygal szeretném hamarosan befejezni úgynevezett mesejátékomat. Lehetetlen, munkakedvemet, életkedvemet, a dologhoz szükséges lelki csöndet s illúziókat tönkreteszi a szegénység, amely úgy ragadt rám mint a fekély, fáj, nem bírok szabadulni tőle... úgy szeretnék egypár nyugodt napot, hátha dolgozom, végzek a darabbal, kimászok ezekből a kopaszodó fejemhez s érzékeny lelkemhez nem illő durva s neveléses nyomorúságból.”

¹ L. Tersánszky visszaemlékezését: Tersánszky J. J.: *Nagy árnyakról bizalmasan*. Bp. 1964. 152–153.

² OSzK Kézirattár, 81. f. 17. (1912. márc. 26.)

1913 elején már a következőkről értesít:

„... A darabom teljesen kész, csak egy ember ismeri, Hevesi Sándor, ő azt mondja, hogy ilyen még magyar színpadon nem volt. Ez kedves túlzás, gondolom, hogy van valami irodalom vagy mi benne – de az az érzés, hogy valamit csináltam, szintén lehangol és kétségbeejt. Minek csináltam? Kinek? A magyar közönségnek? Vagy a sajtó kritikáiért? Vagy pénzért? A világ, ahol élni és dolgozni érdemes, oly messze van ismét. Nem hiszem, hogy az idén még elő lehessen adni, alkalmasint csak jövőre, de ez nem baj.”³

A színház nagy apparátussal készül a bemutatóra.

„... Darabomból a Nemzeti Színház nemzeti ünnepet készít elő. Blaha Lujzát is felléptetik benne, mint hallom, egy egész kis szerepben, s az ügyre rengeteg ezreket költenek. Nem tudok érdeklődni darabom iránt, s nem örülök a várható nagy heccnek.”⁴

December 19-én mégis sor kerül a premierre: Ivánfi Jenő volt a rendező, a díszleteket és a jelmezeket Kéméndy Jenő tervezte, a zenét Kun László állította össze. A főbb szerepeket Mészáros Alajos, Pethes Imre, Rózsahegyi Kálmán, Rákosi Szidi, Lánczy Margit, Mátray Erzsébet, Ligeti Juliska, Bartos Gyula, Rajnai Gábor alakította, s az ünnepi fényt emelve nem Blaha Lujza, hanem Jászai Mari jelent meg a színpadon.⁵

Az egyszerű királyfi című darabról Kosztolányi így ír:

„... Nem kisebb hőst választott magának (Szép Ernő) mint a halált, és nem nagyobb a vállalkozása, mint az, hogy a magyar lelken keresztül tükrözze az egyetlen, az ősi, a megfejthetetlen problémát.”⁶

³ *Levelek Hatvany Lajoshoz*. Bp. 1967. 151. lev. 158–159; 156. lev. 163–164.

⁴ I. m. 168. lev. 174–175.

⁵ Sz. E.: *Az egyszerű királyfi*. Bp. 1914. 3–4.

⁶ Kosztolányi D.: *Színházi esték*. Bp. 1978. II. 87.

A keretjáték Öreg juhászának meséjéből elevenedik ki a királyfi története. A magyar népmesei környezetben – Kosztolányi is megjegyzi – a Buddha-mítosz körvonalai rajzolódnak ki. A Királyfi elindul, hogy megtalálja azt az országot, ahol a halálnak nincs hatalma, de a fekete parasztgubát öltött Halál elől nem nyújtanak menedéket sem a gyermekek világának, sem az Ezüst királynő ölő karjainak, sem a duhaj kocsmái márnak, sem a tündérvilágnak stációi. A királyfi visszatér övéi közé, s megbékél a karakterében egyre emberibbé váló Halállal.

Réz Pál – aki úttörő jelentőségű munkát végez Szép Ernő drámai oeuvre-jének válogatott közreadásával, s a drámákat kísérő utószavaival – a darab fő problémáját a halálfélelemben látja.

„... A költő a népköltészeti és szecessziós stílusjegyeken keresztül is mindenkori obszesszióját fogalmazza meg, riadalmát, szorongását a haláltól, s túl azon, vagy amellett, érzékenységét fejezi ki velük és bennük.”⁷

Mégis, a mese végkifejlete úgy tűnik máshová vezet. Az utolsó jelenet a halállal való megbékélést jeleníti meg, s a darabnak más megközelítésére is módot ad. Hasonló magatartással találkozunk Maeterlincknek *A halálról* szóló írásában, amelyre Szép Ernő 1913-as noteszában találunk utalást.⁸

„... Előttünk a nyílt tenger – írja Maeterlinck. Csodálatos kalandba vágunk, de méltó az emberi tudásvágyhoz, s magasabbra lendít a messzerőptű vágynál. Szokjunk hozzá, hogy a halált is életformának tekintsük, csak nem ismerjük; nézzük úgy mint a születést, és ha boldog várakozással üdvözöljük emezt, ugyanúgy telepszik a gondolat is a sír küszöbére.”⁹

⁷Sz. E.: *Színház*. Bp. 1975. Réz P. utószava 124.

⁸Sz. E. feljegyzése: „Maeterlinck: La mort.” OSzK Kézirattár, 81. f. 3.2. (1913).

⁹Maeterlinck, M.: *A halálról*. Békéscsaba 1919. 94.

Az egyszerű királyfi és a maeterlincki esszé szemlélete valószínűleg közös ős alapján rokon. Fenyő Miksa már a Szép Ernő darab bemutatója után schopenhaueri eredőkre gyanakszik,¹⁰ s joggal, hiszen ő sem kisebb célt tűzött maga elé, mint a halál katasztrófa jellegének „megsemmisítését”.

Az egyén élet akarata – szerinte – a halállal tér vissza a világ eredeti ős-egységébe, a lényegében öntudatlan, de teleologikus Akarat-ba. Csak a jelenségek, a „látszat” világába tartozó öntudat pusztul el, nem „igazi” léte: akarata. A megsemmisülés az agyműködés illúziója csupán, amely helyes megismerésre képtelen, mivel maga is jelenség, és az ugyancsak a „látszatot” képviselő tér, idő és okság torzító lencséin át képes szemlélni a világot:

„. . . Az életet mindezek következeképpen valóban álomnak tekinthetem, melyből a halál a fölébredés. Ekkor azonban a személyiség, az egyén, az álmodó öntudat része s nem az éberé; miért is annak számára a halál mint pusztulás jelentkezik. Mégis, a halál ebből a szempontból semmi esetre sem tekinthető úgy, mint átmenet egy számkra egészen új és idegen állapotba, inkább úgy, mint visszalépés az eredetileg miénkbe, melynek az élet csak rövid epizódja volt.”¹¹

Az induló Szép Ernő költészetében valóságos kultuszát űzi a halálnak, az irodalmi divat rá is hatással van. „. . . Ha megölném magam. . . most rögtön, / Pisztollyal. Egyet kell hörögnöm / És semmi, semmi nincs tovább, örökkön.” „. . . Két gyertya hogyha most kigyúlna, / Két gyertya fejtől, jobbra-balra, / Fényük az arcomhoz simulna / S én így maradhatnék, halva.” A halál „szép néma csók” lesz (Adynál a csók „halálvirág”), „. . . Ha idebenn majd minden elaludt, / Nagy csönd lesz, leeresztem a zsalut.”¹² Szép Ernő „halálvágya” lírai

¹⁰ Nyugat, 1914. I. 61–62.

¹¹ Schopenhauer, A.: *Parerga és paralipomena*. Bp. III. 379.

¹² Az idézett versek: *Szt. Ambrus* (1911), *Játék* (1908), *Nézni* (1908).

elvágyódásának egyik kifejező eszköze, amelyben a háború hoz majd nagy változásokat. Szép példája prózai írásaiban a *Híd*, hogy mi mindent jelent a Szép Ernő-i „halál”: a végtelen, a boldogság és szabadság szinonim fogalmakként bukkannak fel mellette vagy helyette. E fogalmak átrendeződését, az életnek való alárendelését színpadi munkáiban a *Május* hozza meg – pacifista költészetének kivirágzása után – 1918-ban.

Szép Ernő noteszeiben Schopenhauer halálról való gondolataival ugyancsak találkozhatunk.¹³ Az egyszeri királyfi álmából ébredve, a rengeteg erdő mellett így monologizál:

„... Adjon isten jó reggelt. *Körülnéz*. Magam vagyok rengeteg erdő szélén. Aludtam ... felébredtem ... a világon vagyok. Én vagyok a királyfi, akit kerget a Halál. Minek ébredtem fel ... Jobb álmodni mint élni. Ó, ha álomban élhetnék...”

Az erdőből haláltánc-szerűen felbukkanó, s megszólaló alakok: a vak koldus, a cifra nőszemély, a három árva, a százéves ember és az öreganyó az élet szenvedéseiről, nyomorúságáról beszélnek, a rengeteg a létért való küzdelem remegő sikolyaitól és vad hörgéseitől hangos.

Maeterlinck irracionális titok- és végzetkultuszában az élet az ismeretlenbe merül, a tudás éppoly bizonytalan, mint a boldogság. (*Intérieur, Joyselle*.) Schopenhauerhez és részben Spinozához hasonlóan, egy a reális léttől független, belső élet eszményét jelöli ki, amely mint az aszketikus lemondás egy formája, mentesíthet az Akarat véletlenjeitől és fájdalmainak. Maeterlinck elvégzi a dolgok sztoikus szétválasztását is azokra, amelyek tőlünk függnek, és azokra, amelyek nem. (*La Sagesse et la Destinée*.) De Schopenhauerrel ellentétben hisz valamiféle fejlődésben, s egyfajta értelemben, amely ura a természet igazságtalanságainak, (*La Vie des Abeilles*) irracionálisizmusa

¹³ OSzK Kézirattár 81. f. 3.2. (1913).

megáll egy „felsőbb igazságban” való hitnél, a misztikánál, s elutasítja az antiszociális elkülönülést.¹⁴

A fentieket figyelembe véve, *Az egyszeri királyfi* történetében nem a halálfélelem látszik dominálni, hanem Szép Ernő modern, nyugati áramlatok hatására kialakuló halálmítosza, s a darab annak allegorikus megjelenítéseként is felfogható. Értethető a kortárs bírálatok hiányérzete – a drámai meggyőzőerőt illetően – ha egészében el nem is fogadható, hiszen többnyire a konfliktusos dráma normatívái felől közelítik meg a darabot.

„... Az én kedves Szép Ernőm – írja Ady – egy túlon túl buzgó, becsületes, magyar s egyben rafinált poéta. Az ő gyönyörű, színpadi mesepoémája, ha hiányos, azért hiányos, mert bőséges, s a meséjében és mégis lehető színpadi hatásban kettévágott, mohó, de igaz poéta halmozva sietett elmondani mindent, ami magyar, szép s no, mondjuk mi is – népi és gyermeki.”¹⁵ „... Szimbolikus jelentőségű dolgokat akart alakítani szimbólumok nélkül... A királyfinak Tündérországbeli sorsa már nem érdekel bennünket s visszatérését a kegyes Halál karjaiba nem találjuk indokoltnak.” – mondja Fenyő Miksa,¹⁶ s Salgó Ernő is hasonló véleményen van: „... Sokkal inkább az a benyomásunk, mintha valami... képeskönyvben lapoznánk, semmint hogy egy dráma kifejlődését követnénk... A királyfi megtérését kissé megalapozatlannak érezzük.”¹⁷

Réz Pál értelmezésében a darab tragikus kimenetelű.

„... A mesejáték zárójelenetében Szép Ernőnek ismét sikerül egységbe fognia a széttartó stílusjegyeket, a dráma – talán ettől is – megint meggyőző erejű lesz... Szép Ernő tragikus, vagy csaknem tragikus befejezést ad a történetnek.”¹⁸

¹⁴ Baillot, A.: *Influence de la Philosophie de Schopenhauer en France. 1860–1900.* Paris, 1927. 115.

¹⁵ Ady E. *publicisztikai írásai.* Bp. 1977. III. 451.

¹⁶ Nyugat, 1914. I. 63.

¹⁷ Salgó E.: *Írók és színdarabok.* Bp. 1916. 199.

¹⁸ Réz P.: i. m. 125–126.

Ha a darabot allegorikus történetként szemléljük, a „drámaiatlan megtérés” magából az allegorizált mondanivalóból következik: annak kissé túlon túl is következetes végigvitele. Az allegorizáló dráma a szimbolizmus kiüresedésével lép előtérbe. Hofmannsthal visszanyúl a középkori moralitások allegóriáihoz (*Akárki*, 1911), Maeterlinck egész dömpinget rendez *A kék madárban* az olyan figurákból mint a Kövér boldogságok, a Jó viselkedés boldogsága, a Tiszta levegő boldogsága, a Harmatban mezítláb futkosás boldogsága stb.

Meggondolásra készítő, hogy a halállal való ennyire közvetlen küzdelem megjeleníthető-e egyáltalán az allegorizálás veszélye nélkül.

„... A halál csak háttére lehet a drámának – írja Lukács György –, csak a közvetlenül küzdők között némán meghúzódó sors. A halállal szemben megívott küzdelem formája csak egy legfeljebb lírikusan változatos, de a dráma perspektívájából egyhangú kitörés lehet. Ebben a küzdelemben nincsen belső fejlődés, itt a küzdő felek nem érintkeznek egymással, nem lehet köztük semmi kölcsönhatás. A halál mint mozgatóerő felül van a drámai kifejezhetőség határain. Tudjuk: csak emberek közötti viszonyok teszik lehetővé a küzdelem formájában szimbolizált életet: a drámát.”¹⁹

Noha Csehov fellépésével erősen módosulnak a cselekmény, fejlődés, küzdelem, tragikum, dráma fogalmak tartalmi, talán mégis joggal állíthatjuk, hogy *Az egyszeri királyfi* világfájdalma, rezignációja inkább lírai, elégikus jellegű, mint tragikus, amely Szép Ernő azon attitűdjéből fakad, amelyet Salgó Ernő így fogalmaz meg:

„... Nemcsak a létezővel szemben való elégedetlenség, másnak, szebbre képzeltek az az óhajtása nyilatkozik benne, de nyugtalan hiányát is érzi a megbékítő oknak: miért olyan a világ, mint amilyen és miért nem másféle?”²⁰

¹⁹ Lukács Gy.: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp. é.n. 456.

²⁰ Salgó E.: i.h.

A lírai tónust erősíti a színpadi párbeszédnek az olyan, szinte tiszta zenei kezelése, mint amit a darab talán legszebb részletében, a Királyfi és az Ezüst királylány szerelmi kettősében figyelhetünk meg, amely úgy szól – Fenyő Miksa szavaival – „... finoman, a legegyszerűbb szavakkal, mintha valaki egyetlen ezüst csengettyűvel csilingelné az egész dialógust”.²¹ Hatását a szavak muzsikája mellett tényleges zenei és fényeffektusok, valamint a láthatatlan kórus korrespondenciái is fokozzák. A szerelmi vallomás hevén túl, a párbeszédet lazán érintkező monológokká választja szét a két vágyakozó, de soha összeforjni nem tudó emberi magány, mint a Maeterlinck vagy Krúdy hősoknél. A motívumok kölcsönös átvételével kötésük is inkább zeneinek mondható.

Az egy-egy becéző szóra redukálódó, egyszerűségében megragadó párbeszédből kibomlik egy magasabb „zenei kompozíció”, amely a fuga-szerkezetére emlékeztet: a téma a II. fellépésével a téma I. másik szólamban való továbbélését. A jelenet végén már csak a rímek hiánya jelezheti, hogy mégsem verset hallunk, a ritmus is magyaros kötöttségbe vált. Az érzelemfestő zeneiség az egyik döntő energiaforrása annak, hogy Szép Ernő leghihletettebb dialógusai a legegyszerűbb fordulatokkal és szavakkal, sőt közhelyekkel is valódi érzelmeket tudjanak közvetíteni.

Az egyszeri királyfi lírai fogantatását őse, az 1911-es *A falu éjszaka* is mutatja, ahol a feketeszűrös Halál képe először feltűnik, szecessziós ötlettel csizmába, szűrbe öltöztetve:

De ijesztő sötét a vakablak,
És a kutyák nyugtalan ugatnak,
Csizma kopog, bus, nehéz:
A halál sétál a pallón végig
Fekete szűrben, kaszája fénylik,
Minden ablakon benéz.

²¹ Fenyő M.: i. m. 61–62.

A zenei és festői hatások előtérbehelyezése, együttes alkalmazása, az impresszionizmus és a szecesszió betörését jelzi a színházakba. Az új szellem legfőbb hazai képviselői Bárdos Artúr és Hevesi Sándor, akik főként Craig és Reinhardt hatására, elméletileg és gyakorlatilag is a naturalista színjátszás és színpadtechnika meghaladásáért küzdenek.

„... A hang egyik legfontosabb festő, tolmácsoló eszköze a darabnak – írja Bárdos –, és ezen a ponton is bebizonyul, hogy az új színpad a zene és a piktúra abszolút színpada, az irodalom, a darab hű tolmácsolásának követelményéhez is mennyivel közelebb visz, mint a naturalizmus, mely minden színpadi, érzéki szépséget a hűség jegyében üldözött... Az új színpadi deklamációnak erős összefüggését a zenével élénken jellemzi az, hogy modern rendezők nyakra főre íratják a kísérő zenét a darabokhoz... A színpadi hang hangulatfestő hatását valóságos zenével támogatják...”²

Bárdos Artúr később Szép Ernő legjobb darabjainak bemutatását vállalja.

A mesejáték jelentőségét nem filozofikus, allegorikus rétegekben találhatjuk meg, hanem – mint azt Réz Pál is kiemeli³ – a modern világirodalmi áramlatok és a magyar népköltészet ötvözésével egy új, hitelesebb népiesség kialakítására való törekvés szellemében.

A 80-as évek közepétől a magyarországi Art Nouveau képzőművészeti törekvéseiben elevenedik meg, nyer új tartalmakat a nemzeti és európai elv összeolvasztásának reformkori hagyománya. Huszka József népművészet-kutatói kezdeményezései után Lechner és Lajta Béla építészeti törekvései Bartókra is hatnak, aki 1905-ben már a magyar zene korszerűségét keresi Debussy inspirációjára; Kodály mindvégig a Nyugat szövetségese is; Ignotus a falu irodalmi eszményeivel szemben a világvárosi hang jogait védelmezi az irodalomban; 1905

² Bárdos A.: *Az új színpad*. Bp. 1911. 26.

³ Réz P.: i. m. 123.

után a nemzeti és a szociális gondolat is ötvöződik a Társadalomtudományi Társaság körüli áramlatokban, utakban; s ez az 1905 utáni szabadabb, szociális légkör hozza magával a magyar irodalmi modernizmust.²⁴

Az európai drámairodalomban Tolsztoj, Gorkij, Andrejev, Ibsen, Hauptmann, Yeats nyomdokain bontakozik ki a nép iránti érdeklődés.

Az egyszeri királyfi talán legközvetlenebb előzményének tekinthető *A kék madárban* – amelyet Reinhardt társulata 1912-ben mutat be a Magyar Színházban – Maeterlinck is a népmeseekincshez nyúl: Tytyl és Mytyl kalandjaiban nemcsak a Jancsi és Juliska motívum lelhető fel, hanem – még ha megglehetős általánosságban is – a gyermeki sorsokban a gazdagság és szegénység ellentéte, igazságtalansága is megfogalmazódik.²⁵

Balázs Béla a szimbolizmus és a népballada eszközeinek ötvözésére törekszik misztériumaiban: Szép Ernő mesejátékának népköltészeti elemei, a mesék, mondókák, gyermekdalok, népdalok felhasználása, a népmesei szellemben ábrázolt alakok hasonló szándékot mutatnak. A darabban mégis a népszínművek utóízeit érezzük, mintha nem tudna elszakadni azoknak még erősen élő tradícióitól.²⁶ Miért tűnnek úgy a paraszti figurák „mintha üvegen keresztül rémlenének” – ahogy Kosztolányi írja?²⁷ Hiszen a játék gazdag az ismert népköltészeti vagy azt követő részletekben: mégis, többnyire vagy funkció nélküliek vagy nem állnak szerves kapcsolatban egymással, s így mintha az alapötlet bedíszletezéséül szolgálnának. Ez már a kissé hosszúra sikerült, a népmesei hangulat megteremtésére szánt keretjátéknál megfigyelhető, s a kortársak által leginkább elismert csárdai jelenetnél is. A népdal-

²⁴ Komlós A.: *Vereckétől Dévényig*. Bp. 1972. 101–120.

²⁵ Maeterlinck, M.: *A kék madár*. Bp. 1961. Nagy P. utószava. 142.

²⁶ Réz P.: i. m. 125.

²⁷ Kosztolányi D.: i. m. 86.

ban beszélgető, évődő, vigadó alakok megerősítik a népszínmű technikájának átvételére irányuló gyanúkat, amely úgy szándékozott a népiesség illúzióját adni, hogy a paraszti figurák szájába népdalrészleteket vagy annak prózává tördelt változatait adta.

A népszínmű színpadi hatásának legfőbb erejét jelentették azok a nép- vagy műdalok, amelyek egy-egy olyan kedvenc előadása után mint Blaha Lujza, közszájon forogtak. A műfaj kihalását Hevesi is sajnálta, értékeinek átmentését szívesen látta volna. Egy kései tanulmányában így emlékszik Pethes Imre játékára:

„... A boldogult Pethes Imre, aki nagyon jól ismerte és nagyon szerette a magyar parasztot, *Az egyszerű királyfi* Öreg haláljában színpadra varázsolta a legfantasztikusabb és legérdekesebb magyar paraszttípust. . .”²⁸

A mai olvasó minden bizonnyal igazat ad Hevesi Sándornak abban, hogy a paraszti figura megformálásának hitelessége emberi érzéseinek valóságosságától és beszédének természetességétől függ elsősorban,²⁹ s ezért a darab népköltési betétei inkább zavarólag, mint illúziókeltőn hatnak reá. A kortársak számára ez nem lehetett annyira érezhető, ezt bizonyítják Kosztolányinak a csárda-jelenetről írott elragadtatott szavai.³⁰

Az irodalmi és népszínházi tradíciókon túl talán Móricz Zsigmond színpadi törekvéseinek hatásával is számolnunk kell, aki a magyar temperamentum igazi megformálóit Megyeriben, Újháziban és Blaha Lujzában véli felfedezni, a magyar élet drámai tükrét pedig a népszínművekben. Móricz legerősebb fegyverét, regényeinek és novelláinak tragikus látásmódját teszi félre, amikor a színpadon nem tragikus hősokeket vonultat fel,

²⁸ Hevesi S.: *A drámaírás iskolája*. Bp. 1961. 148.

²⁹ Uo.

³⁰ Kosztolányi D.: i. m. 88.

hanem tipikusabbnak tartja a kedélyes, atyáian bölcs magyar jellemet. Zsáneralakokat, miliőfestést vesz át a népszínművekből, különösen egyfelvonásosaiban, amelyek a legnagyobb sikert aratták a nézőtéren idilli hangulatukkal vagy vastag humorukkal.³¹ Pedig, mint Nagy Péter megállapítja:

„ha valakiben, Móriczban adva lett volna, ami a népdramához kell: és mégsem volt, részben mert lenyűgözte őt az általa oly nagyra becsült népszínműi hagyomány (melynek befolyását egy tüzetesebb, sorról sorra, jelenetről jelenetre, jellemről jellemre menő elemzés bőven kimutathatná), részben pedig mert saját tudati-világnézeti állapota (vagy az, amit joggal-jogtalanul közönségigénynek tartott) megakadályozta abban, hogy maradéktalanul legyen képes színpadra vinni érzelmei és indulatai javát: el kellett édesítenie, a bombából ki kellett vennie a gyújtószerkezetet, és marcipánnal bevonni az egészet. . .”³²

A Nyugat Móricz-számában Szép Ernő – aki maga is vonzódik az egyfelvonásosokhoz – éppen ezeket a darabokat méltatja. A tréfás természetűekről írja:

„. . . Rabelais-nak, Hans Sachs-nak, Aristophanes-nak, legalábbis ennek a háromnak kéne összecsókolózni, hogy olyan csurom nevetség, oly garázda igazság, annyi puttonyos humor, olyan ezer és ezer gyertyafényes kedvesség szülessen, mint Móricz Zsigának egy-egy efféle robbanása egy felvonásban.” A *Groteszk* művész-magány problematikája, lírája, álomjátéka úgy látszik nagyon rokon húrokat pendít meg benne: „. . . Ebben az egy felvonásban legalábbis hét-nyolc felvonásra való élet és álom van, ebből valami gyönyörű magyar Maeterlinck tellett volna.”³³

Szép Ernő népies, allegorikus mesejátéka, a modern, világirodalmi áramlatokra figyelésével, népmesei, népköltészeti elemeivel, s a népszínművek reminiscenciáival – az elmondottak alapján – talán Balázs Béla és Móricz korabeli törek-

³¹ Czine M.: *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*. Bp. 1960. 308.

³² Nagy P.: *Drámai arcélek*. Bp. 1978. 210.

³³ Sz. E.: *A kicsi színdarabjai felől*. Nyugat, 1924. I. 277.

véseinek átmeneteként tájolható be. Ha ez az út – mint később bebizonyosodott – tovább már nem is volt folytatható, *Az egyszeri királyfi* a Nyugat népiességének egyik igen jellemző, s egyéni kísérlete, ami történeti jelentőségét nem kis mértékben húzza alá.

A darab további sorsáról ugyancsak egy Hatvanyhoz intézett levélből értesülünk:

„... Bródy Abbáziában van még, Lengyel a haláltól fél, én az élettől, s irodalmi, művészeti és társadalmi életünk éppoly komikus, mióta távoztál. Darabom egyre jobban bukik, végre egészen meg fog bukni. Megint igen kevésszer tüzték ki. Bánod? Én nem. . .”³⁴

A Színházi Élet értesülése szerint a Nemzeti Színház 1919-ben fel akarta újítani (Bajor Gizivel) *Az egyszeri királyfit*,³⁵ de erre – valószínűleg a viharos történelmi események következtében – már nem került sor. Talán a Szép Ernő-hagyatékban fennmaradt szövegátdolgozás erre az alkalomra készült.

A háború alatt kabarészínpadokon találkozunk kisebb Szép Ernő-jelenetekkel – ezek ismertetésére itt nem térhetünk már ki. Jelentőségüket a belőlük kinövő olyan lírai egyfelvonásosok adják, mint a *Kávécarnok* vagy a *Május*, amely Bárdos Artúr szerint a hazai egyfelvonásosok „legfinomabb kivirágása”.³⁶ De a világháborús évek – s az emigráció – keserű időszaka újabb távlatokat is megnyit Szép Ernő későbbi drámáiban: a *Patika* és a *Völegény* társadalomkritikáját, merész stílárís, művészi útkeresését.³⁷

³⁴ *Levelek Hatvany Lajoshoz*. . . 186.

³⁵ Színházi Élet, 1919. 3. sz. 14.

³⁶ Bárdos A.: *Játék a függöny mögött*. Bp. 1942. 42.

³⁷ L.: Purcsi Barna Gy.: *Szép Ernő drámái (1920–1937)*. ItK, 1983. 354–67.