

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

## DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Muntag Vince

Beszélni – más helyett  
Változatok a dramaturgia nyelvteremtő erejére  
Molnár Ferenc dramatikusan életművében

DOI: 10.15476/ELTE.2023.022

Irodalomtudományi Doktori Iskola,  
Prof. Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, a Doktori Iskola vezetője  
Összehasonlító Irodalomtudomány doktori program,  
Prof. Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, a program vezetője

A bizottság tagjai:

Elnök: Prof. Dr. Eisemann György egyetemi tanár

Titkár: Dr. habil. Molnár Gábor Tamás egyetemi docens

Belső tag: Dr. habil. Molnár Gábor Tamás egyetemi adjunktus

Külső tag: Dr. habil. Kricsfalusi Beatrix egyetemi adjunktus

Opponensek: Dr. Deres Kornélia egyetemi tanársegéd

Dr. habil. Kiss Gabriella egyetemi docens

Témavezető: Prof. Dr. Jákfalvi Magdolna egyetemi tanár

Dr. habil. Bengi László egyetemi docens

Budapest, 2023

## Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás .....	4
I. Néhány bevezető gondolat .....	6
II. A vizsgálat elméleti keretei.....	10
III. Az értelmezés kísértete	
A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezettségenek okairól, hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről .....	20
IV. Az önmegjelenítés nyelve és a vágyak maszkja	
A Molnár Ferenc-féle dramaturgiai márka önbejelentése <i>Az ördögben</i> (1907).....	34
V. Egy legenda színeváltozása	
Molnár Ferenc <i>Liliom</i> (1909) című művének néhány értelmezési kulcsproblémája .....	54
1. Színháztörténeti problémák a <i>Liliom</i> értelmezésében .....	54
2. Térdraturgia, imagináció és a transzcendencia artikulálhatósága a <i>Liliomban</i> .....	59
3. Társadalmi kérdések a <i>Liliomban</i> .....	62
4. Intimitás, nyelvnélküliség és erőszak a <i>Liliom</i> szövegében.....	69
VI. „Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer”	
Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc <i>A testőr</i> című drámájában (1910) .....	83
VII. A test hatalma és a hatalom teste	
Kísérlet <i>A hattyú</i> (1920) újraértelmezésére .....	95
VIII. A test áruba bocsátása Molnár Ferenc <i>Az ibolya</i> (1921) című művében.....	109
IX. „Megint színház!”	
<i>A Játék a kastélyban</i> metadramaturgiai olvasatának alapproblémái.....	125
1. A szerzőség dramaturgiai metalepszise.....	126
2. Érzékiség, projekció és performatívum a <i>Játék a kastélyban</i> szövegében .....	139
3. A nézőség pozícióinak metadramaturgiája .....	146
X. Összegzés.....	153

XI. Bibliográfia..... 156

## Köszönetnyilvánítás

Bár eddigi szakmai tevékenységem során kényelmes volt ismertetőjegynek tekinteni azt, hogy én vagyok az egyedüli a generációmban, aki fő kutatási területként Magyarországon Molnár Ferenc életművével foglalkozik, tehát hogy a téma ebben az értelemben egyedülként hozzám tartozik, ennek a disszertációnak az anyaga mégis sokkal inkább dialógusban, társas inspirációk révén alakult ki, mint ahogy elsőre tűnhet. Az alábbiakban megkísérlem felsorolni azoknak a nevét, akik valamilyen módon hozzájárultak ahhoz, hogy ez a dolgozat olyan lett, amilyennek most az olvasó találja. A felsorolás nem lesz teljeskörű, és előre is elnézését kérem azoknak, akik kimaradtak belőle, valamiképp mégis szemléltetni szeretném a névsoron keresztül a disszertáció kialakulásának folyamatát. A sorrend tehát az inspirációk és a Molnárral kapcsolatos itteni gondolatmenet formálódásának időrendjét, és nem fontossági súlyozást jelenít meg, a jelentőséget inkább a nevekhez fűzött kommentárok mutatják meg.

Időrendben az első helyen Vági Esztert kell megemlítenem, középiskolai drámatanáromat, akinek a diákszínjátszó csoportjában először volt alkalmam megtapasztalni, hogy a Molnár Ferenc által megírt mondatoknak milyen a színpadi akusztikája, és mit jelent az olvasott és a színpadról hangzó szó különbsége. Hálás vagyok továbbá számos oktatómnak az ELTE magyar irodalomtörténeti illetőségű tanszékeiről, akik a szövegek megközelítésének legfontosabb elvi alapvetéseire rávezettek. Belső témavezetőm, Bengi László szakmaisága kitűnően szemlélteti, mit is jelent ez pontosan. Kiemelt köszönet illeti a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudomány mesterképzésének oktatóit és a színháztudomány további képviselőit. Itt a disszertáció alakulásának szempontjából konkrét említést érdemel Tímár András, akinek a *Liliomról* szóló egyetemi órája az értekezésben található drámaolvasat interpretációs alapkérdéseit adta. Szakmai értelemben legátfogóbban pedig a drámaolvasás általános metodikájáért és hatástörténeti beágyazottságának teoretizálásáért s ezeken felül az egész eddigi utam végigkíséréseért, az írás folyamatának a tudatosításáért, az önállóság illúzióján keresztül történő szüntelen szemléletformálásért, vagyis a létező legtermékenyebb és legotthonosabb szakmai irritációért külső témavezetőmet és mentoromat, Jákfalvi Magdolnát illeti kifejezhetetlen mértékű köszönet.

Feltétlenül meg kell említenem három szakmai közeget, ahol a disszertáció készültének jelentős szakaszaiban érkeztek kulcsfontosságú visszajelzések. Az egyik a University of Kent Drama by Research elnevezésű mesterképzésének oktatói csapata, elsősorban Margherita Laera és Shaun May, akiknek a segítségével tudományos írásmódom a formálás minden szintjén új kereteket nyert. A másik a SZIKE Kutatói Műhely a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. A harmadik az ELKH BTK Irodalomtudományi Intézetének Modern Magyar Irodalmi Osztálya. Mindhárom közösségben érdemben tudtam tesztelni hipotéziseimet, és alapvető fontosságú visszajelzéseket és támogatást kaptam. Ez rendkívül sokat jelentett.

Magam olyan régóta vagyok a Molnár Ferenc-életmű közelében, hogy oktatóimon és közvetlen munkatársaimon kívül számos rokonom, ismerősöm, barátom volt kénytelen szembesülni megszállottságom következményeivel. Visszajelzéseikért és türelmükért végtelenül hálás vagyok. Monomániám elviselését mindenekelőtt a családomnak köszönöm. Konkrét tanulságait őrzöm az Edöcs Johannával közösen tartott szövegolvasásoknak. Sokat köszönhetek Herczog Noéminek, aki sikeresen mutatott kapcsolódási pontokat a magam tudományos gondolkozásmódja és a mai színházkritikai diskurzusok között.

Az értekezés technikai formálódásának szintjén el nem túlozható köszönettel tartozom mindazoknak, akik bármilyen technikai kiegészítésben segítségemre voltak. Ez egyrészt információkeresést jelent, ebben Gajdó Tamást illeti többszörösen is köszönet. Másrészt itt kell említenem azokat, akik szerkesztői feladatokat és a szöveg korrektúrázását vállalták, itt Branczeiz Anna, Bucsics Katalin, Káli Anita és Major Ágnes nevét muszáj kiemelnem. Harmadrészt, de korántsem utolsósorban a technikai megvalósítás lényegi része volt a szöveg gépelése. Ez utóbbi kapcsán Lukin Zsuzsanna neve kívánkozik ide, akinek a disszertáció nagyobb részét diktáltam, és sokban az ő segítségével múlt, hogy munkám időben elkészülhetett.

Legfőképpen tehát azért vagyok hálás a körülöttem lévőknek, hogy munkám során végig figyeltek rám, és közösségben éreztem magam.

## I. Néhány bevezető gondolat

Doktori értekezésem Molnár Ferenc dramatikus életművét kívánja új megvilágításba helyezni. Az újraértelmezés szándéka olyan gyakran fogalmazódik meg a drámaíró teljesítményével kapcsolatban, és ehhez képest idáig annyira kevéssé valósult meg, hogy szükségesnek látszik a célkitűzés pontosítása a kutatás aktuális helyzete, valamint a rendelkezésre álló eszközök felől. A leggyakrabban alkalmazott forma Molnár Ferenc drámaírói munkásságának újragondolásához eddig a pályakép egészének a megfogalmazási kísérlete volt. Ezekről a szakirodalmi törekvésekről a dolgozatban bővebben is lesz szó. Itt csak annyit érdemes világossá tenni, hogy ez a disszertáció nem vállalja a pályakép újrafogalmazását, mégpedig nem csak azért, mert egy doktori dolgozat keretei általában elégtelenek a klasszikus monografikus keretek betöltésére. A pályakép elbeszélésének elkerülésére az az elvi indok hozható fel, hogy az eddigi törekvések általában a szerző alakjának valamely kulturális koncepció felőli majdnem kultikus artikulálására törekedtek, s mivel az életrajz elsődleges bázisa továbbra is a közösségi emlékezetben hagyományozódó anekdoták hálózata, a pályakép mint forma Molnár Ferenc esetében maga is sugallná, hogy az értelmezés csupán áthangszerelje, és esetleg tényanyagában felfrissítse azt, amit a drámaíró pályájáról tudni lehet, de a megközelítés a korábbiakhoz hasonlóan kultikus maradjon. Ahhoz, hogy ezt a csapdát el lehessen kerülni, olyan színháztörténeti adatfeltáró alapkutatásokra lenne szükség, amelyek messze meghaladnák egy doktori értekezés elkészültének elvárt időkereteit.<sup>1</sup>

Az életmű megközelítésére kínálkozik egy másik, módszertanilag kecsegtető lehetőség, amely az irodalomtudományi gyakorlatban szokatlan ugyan, de színháztörténeti összefüggésekben nem előzmény nélkül való, és tanulságaiban szintén ígéretesnek mondható. El lehetne készíteni a Molnár Ferenc-értelmezésnek egy olyan látleletét, amelyik a drámákból készült előadások egy bizonyos válogatott kánonjának a rekonstrukciójából épül fel. Erre a Philther-módszer formájában már a szükséges metodikai keretek is rendelkezésre állnak,<sup>2</sup> és természetesen elméletileg is indokolt lenne, hogy egy dramatikus teljesítményt tisztán és közvetlenül az előadások felől értsünk meg, ugyanakkor van néhány megfontolás, amely eltántorít attól, hogy a vállalkozást ebben az irányban valósítsam meg. Az első az, hogy nem egyértelmű, hogy az előadásokon belül pontosan hogyan lehetne hozzáférhető módszertanilag magának a dramatikus anyagnak a poétikai tapasztalata. Mivel az előadások szövegkezelési módja meglehetősen konzervatív, azaz néhány jellegzetes kivételtől eltekintve<sup>3</sup> lehetőleg ragaszkodik a kiadásban megjelent olvasható szövegállapothoz, ezért nem világos, hogy az előadások rekonstrukciója hogyan tudná megmutatni a drámaírói teljesítmény saját művészi értékeit. A másik ellenvetés, amely az előadások emlékeiből felépülő Molnár-kánonnal szemben fölhozható, az lehet, hogy az elemzésre kínálkozó produkciókat az alapjukat képező dramatikus szöveg szerzőjének a nevéen kívül alig kapcsolja össze valami, hacsak nem egy olyan nosztalgikus atmoszféra, kulturális attitűd vagy éppen az ettől való eloldódás igénye, amely önmagában nem mutatkozik hatástörténetileg újraértelmezésre érdemes hagyománynak.

Mindehhez még hozzátartozik, hogy a saját érdeklődésem a maga szakmailag akár még kialakulatlan eredetében sem feltétlenül ezekbe az irányokba mutatott. Ha nem hat túl nyersnek itt a bevezetőben személyes benyomásokat emlegetni, a saját

<sup>1</sup> A kutatás jelenlegi helyzetéről lásd részleteiben az értekezés harmadik fejezetét.

<sup>2</sup> KÉKESI KUN Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

<sup>3</sup> Az eklatáns kivétel a Molnár Ferenc-előadások szövegkezelésbeli konzervativizmusával szemben Mohácsi János rendezői eljárása és formanyelve.

értelmezői tapasztalatom összességében jó kalauznak bizonyult céljaim kijelölésekor. Azt vettem észre, hogy miközben Molnár Ferenc drámáinak olvasása többszörre is szinte változatlan intenzitással, folyamatos intellektuális és érzelmi örömet jelent, addig az előadások nagy részének megtekintését és a szakirodalomban való búvárkodást mérhetetlenül unom. Mintha nem is ugyanarról a Molnár Ferencről lenne szó a drámák szerzője és az előadások vagy a szakirodalom által hivatkozott kulturális emlék esetében. Sokáig küszködtem azzal, hogy a kétféle viszonyulást megpróbáljam elkülöníteni egymástól, például úgy, hogy nem veszek tudomást az előadásokról, vagy úgy, hogy írás közben megpróbálom elnyomni magamban olvasatom zsigeri késztetéseit. Aligha szorul magyarázatra, hogy mindkét kísérlet zsákutcának bizonyult. Tényleges kutatói kérdéseim akkor kezdtek tisztázódni, amikor rájöttem, hogy valójában a kétféle tapasztalat különbségének oka jelentheti az újraértelmezés kiindulópontját. Másként fogalmazva: mi gátolja a Molnár Ferenc-recepció nagyobb részét abban, hogy olyasféle szabad, nyers olvasatokat hozzon létre, mint én, aki sokkal előbb találkoztam a szövegekkel magukkal, mint az előadások és a kulturális nosztalgia berögződéseivel?

Természetesen nem kívánom ezzel azt sugallni, mintha saját kamaszkori Molnár-olvasataim valami különösképp kifinomultak lettek volna. Ha esetleg többre jutottak, mint az addigi Molnár Ferenc-recepció, arról egyrészt én sokáig nem tudtam, másrészt ez a tény csak a fogadtatás általános tendenciáinak színvonalára nézvést informatív, és nem bizonyítja, hogy invenciózus lettem volna. Akárhogy is, miután tisztázódott, hogy egyrészt kénytelen vagyok a recepció meglévő folyamataihoz viszonyítani az ötleteimet az előadások szokásainak tekintetében is, másrészt viszont ragaszkodom ahhoz az empirikus alapvetéshez, amelyet a drámák saját közvetlen olvasása jelent, ezzel megérkeztem abba a térbe, ahonnan a mostani értelmezés kiindul. Az értekezés abból a sejtésből indul el, hogy Molnár Ferenc drámáinak van egy sajátos nyelvi rétege (regisztere? retorikája? atmoszférája?), amelyet idáig a szakirodalom legfeljebb stílusként vagy formai bravúrkészségként tudott azonosítani,<sup>4</sup> pedig ennél sokkal alapvetőbb a jelentésképző szerepe.

Már abban a drámában, amelyet az életmű emblematikus bemutatkozásának szokás tartani, *Az ördögben* látszik, hogy a beszéd, a nyelv működtetése nem egyszerűen az úgynevezett társalgási drámák szokványos verbális hatásmechanizmusainak az alapját adja. Molnárnál a szereplők szakadatlanul mondanak valamit, néha akkor is, amikor ez természetellenesnek hat. Ez azt jelenti, hogy a nyelvhasználat nem pusztán az a közeg, amelyben a cselekmény zajlik, hanem hogy a beszéd, a mondás aktusa és feltételrendszere sokszor maga válik a cselekmény alkotóelemévé, és a kompozíció szervezőerejévé.<sup>5</sup> Molnár Ferenc alakjait sokszor foglalkoztatja maga a beszélés jelensége, hogy mit hogyan lehet, szabad vagy érdemes mondani, és mi a szavak hatása. Molnár Ferenc olvasása ebben az átható retorikai bővületben telik. Ez a hatás annyira meghatározza a művek felépítését, hogy talán azt sem túlzás feltételezni, hogy az alakok viszonyrendszerét is az határozza meg a művekben, amilyen feltételek között éppen meg tudnak szólalni. A nyelv akciószerű performatív ereje hozza létre magukat a dramaturgiai helyzeteket. Így mód nyílik egy

---

<sup>4</sup> MADARÁSNÉ MAROSSY Ágnes, „Molnár Ferenc jelzőhasználata és szóképei *Az ördög* című vígjátékban”, in *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*, szerk. FÁBIÁN Pál és SZATHMÁRI István, 222–230 (Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1980); GAJDÓ Tamás, „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”, in *A modern színház születése*, szerk. P. MÜLLER Péter, 209–247 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004).

<sup>5</sup> A Molnár-dramák kiváló példaanyagot szolgáltatathatnának pragmatikai típusú nyelvi vizsgálatokhoz, és termékenynek tűnik a korpusz történeti-szociolingvisztikai típusú feltérképezése is.

szerelmi vallomás retorikai feltételrendszerének a dramaturgiai analízisére, társadalmi alá-fölérendeltségek alakulásának megfigyelésére a beszédmódban, vagy éppen a saját identitás meghatározásának problematizálására a nyelven keresztül. Az értekezésben az elemzések között ezek mindegyikére lehet példát találni.

Az értekezés címe ezekből a tapasztalatokból inspirálódott. A más helyett (is) való beszéd egyszerre utal arra, hogy Molnár Ferenc alakjai gyakran folyamodnak szavakhoz akkor is, amikor ez nem vezet jóra (pótcselekvés, például testi közeledés vagy egyéb nem nyelvi akciók helyén, de idesorolható a felesleges beszéd tapasztalata is), és arra, hogy a szereplők gyakran mások helyett beszélnek: itt gondolhatunk a szerepfelvétel gyakori alakzatára a Molnár Ferenc-életműben, vagy a szintén gyakran fölmerülő dominanciaviszonyok dramaturgiájára, amikor a hatalmi pozíció úgy szólal meg, hogy azt hiszi, másokat is képvisel – akár így van, akár nem.

Az a nyelvi hatóerő, amely tehát mindennek alapján az itteni elemzések kiinduló tapasztalatát képezi, egyrészt nagyon szorosan kötődik magához a dramaturgiai formához – ez azt jelenti, hogy igen erősen színpadra kívánczik – a darabok eddigi játéktradíciója viszont ezt a nyelvi működésmódot csak nagyon esetlegesen, ha úgy tetszik, csupán poénonként külön-külön tudta megfogalmazni. Rendkívül jellegzetesnek tűnik, hogy a Molnár-drámák mondatai feltűnően kínálják magukat szóbeli idézésre vagy felolvasásra, miközben egészben tekintve a műveket valószínűleg ritkán támad olyan benyomás, hogy pusztán egy poéngyűjtemény kerülne az olvasó elé. Nem hiszem, hogy a hozzám hasonló megszállottakon kívül sok olyan nézője lenne például a *Játék a kastélyban*nak, aki tételesen fel tudná sorolni, hogy konkrétan min nevetett a mű harmadik felvonása láttán. Molnár Ferencnél gyakran még csak nem is egy konkrét viselkedés, gesztus, vagy félreértés nevetséges vagy éppen izgalmas, hanem egy alaphelyzet, ami nagyon nehezen megragadható. Az ismertebb Molnár Ferenc-drámák között több olyan van, amelyik tíz, tizenöt, húsz perces jelenetek folyamatos dramaturgiai izalmát állandóvá tudja tenni anélkül, hogy az adott helyzetben komolyabb akció, vagy akár a párbeszédnek valamely cselekményszerű előrehaladása lenne megfigyelhető. Erre *Az ördögből*, a *Liliomból*, *A testőrből*, a *Játék a kastélyban*ból és több más Molnár-műből is lehetne példákat hozni. Ez nyilván azért lehetséges, mert a dramaturgiai eszközökkel létrehozott színházi helyzet maga kellően érdekes, és olyan retorikai erővel van megkomponálva, hogy a néző bizonyos értelemben elfeledkezik arról, hogy ami az eseményszerűséget illeti, neki most tulajdonképpen unatkoznia kellene.

Ez a hatás természetesen nagyban a konkrét színházi megformálás és elsősorban színészi alakítások függvénye. Mégis érdekes lehet azt a nyelvi-retorikai potenciált problémává tenni, amelyik meg képes alapozni ezt a színházi működést. Ehhez mindenekelőtt újra kell olvasni magukat a drámákat, ami ebben a most már szakmailag elgondolt értelemben sem hatástörténeti kereteit tekintve, sem elméleti formájában nem akadálytalan. Az értekezésben hat művet választottam ahhoz, hogy az újraolvasás feltételeit esettanulmányokon keresztül meg lehessen vizsgálni. Keletkezési sorrendben következik *Az ördög* (1907), a *Liliom* (1909), *A testőr* (1910), *A hattyú* (1920), *Az ibolya* (1921) és a *Játék a kastélyban* (1926) újraértelmezésére megfogalmazott tudományos javaslat. Ezt a drámaolvasás általános kihívásait firtató elméleti és a hatástörténeti kereteket összefoglaló recepciótörténeti fejezet előzi meg.

Abban nem vagyok biztos, hogy ez a dolgozat képes valóban inspirálni Molnár Ferenc drámaírói teljesítményének átfogó újraértékelését. De erősen bízom abban az érzéki és delejező olvasási tapasztalatban, amelyben a Molnár Ferenc-szövegekkel való szembesülés során nekem magamnak is részem volt. Remélem, hogy az értekezésben olvasható értelmezések legalább ezt közvetíteni tudják, és legalább ennyivel hozzá



tudnak járulni ahhoz, hogy Molnár Ferenc művészetét végre az őt megillető helyen kezelje a magyar értelmező közösség.

## II. A vizsgálat elméleti keretei

Jelen disszertáció elméleti háttérét elsősorban a Molnár Ferenc dramatikus életművét vizsgáló kutatások aktuális kihívásainak a dolgozat kereteihez való hozzáillesztése határozza meg. A Molnár Ferenc életműve körüli kutatási kérdések ma három csoportra oszthatók. Egyrészt rengeteg filológiai kérdés fölmerül, minthogy a szövegek jelentős része csak egy kiadást ért meg, a hagyaték New Yorkban található része kiadatlan, és az életművel kapcsolatos színháztörténeti források jelentős részét csak mostanában kezdi feldolgozni a szakirodalom.<sup>6</sup> Ilyenformán a kritikai vagy pusztán népszerűsítő összkiadásnak a munkálatait még elkezdni sem nagyon lehet, és ha a munkának ehhez az oldalához látna hozzá a kutatás, akkor egyetlen dolgozat keretei között rendkívül nehéz lenne elérni a kutatás valódi hermeneutikai kérdéséig, vagyis hogy miért fontos a jelen horizontjából Molnár Ferenc művészetét újraértelmezni. Természetesen a kutatás egy következő fázisában ezeket a filológiai háttérfeladatokat nem lehet, és nem is érdemes megkerülni.<sup>7</sup>

A másik kérdéscsoport az életmű vonatkozásában – többek közt a világhír sokat emlegetett kanonizációs alakzata nyomán is – az oeuvre nemzetközi fogadtatásának a történeti-komparatiztikai vagy, ha tetszik, hungarológiai vizsgálata. Ezt a szakirodalom nemzetközi állásából adódóan inkább érdemes német és angol nyelvterületről indítani, mint magyar horizontból. Jelen doktori dolgozat keretei szűkösek ehhez, de az értekezéssel párhuzamosan készülő szakdolgozatom a University of Kent Drama by Research elnevezésű mesterképzésében az angol nyelvű Molnár Ferenc-adaptációk elemzésén keresztül éppen ehhez a feladathoz látott hozzá.

A harmadik, az életmű szempontjából talán a legmeghatározóbb kérdésirány színháztörténeti természetű. Az eddigi Molnár Ferenc-monográfiák a drámaírói karrier történetét egyrészt életrajzként, másrészt a művek referenciális, nem ritkán bulvárjellegű olvasatait körüli anekdoták hálójaként írták meg.<sup>8</sup> Ezzel szembeállítható lenne egy olyan elbeszélés, amely a drámaírói karrier általános feltételeire kérdez rá a magyar és a nemzetközi színházi világban, vagyis hogy melyek azok az irodalomszociológiai, piaci, politikai, jogi és egyéb körülmények, amelyek meghatározták Molnár Ferenc munkásságát a művek esztétikai jellegzetességein túl. Ezeket a problémákat a szakirodalom érinti, de átfogóan még nem vizsgálta, ezért ezen a ponton is forrásfeltáró alapkutatások lennének szükségesek, amelyek bizonyosan nagyobb kapacitást kívánnak, mint amekkora ennek az értekezésnek a megírásához rendelkezésre áll.

Ha a távlati cél valóban Molnár Ferenc dramatikus életművének újrapozicionálása a színház- és irodalomtörténeti kánonban, akkor a fenti felismerések nyomán kézenfekvő szövegelemzésekkel próbálkoznia a kutatásnak. A disszertáció, ahogy arról már volt szó korábban, erre vállalkozik az életmű néhány darabja kapcsán. Az interpretáció módja azonban korántsem magától értetődő. A színháztudomány

---

<sup>6</sup> A forrásfeltárás legutóbbi eredményét lásd GAJDÓ Tamás, „»Kedves jó direktor uram!«: Molnár Ferenc *Riviéra* című művének bemutatója Bárdos Artúr színházában”, in „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 17–30 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

<sup>7</sup> A szövegek elérhetősége szempontjából az utóbbi évek legfontosabb fejleménye az, hogy Molnár Ferencet a Digitális Irodalmi Akadémia posztumusz tagjai közé választották, és így a művek jelentős része gondozott szöveggel, egy helyre összegyűjtve olvasható az interneten is. Lásd <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/molnar-ferenc>, hozzáférés: 2022.11.06.

<sup>8</sup> GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001); NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001).

egyik önmeghatározó kijelentése szerint a drámák jelentésrétegeire és történeti sorsára is csak az előadásokra vonatkoztatva lehet rálátni, ezért ahhoz, hogy Molnár Ferenc konkrét műveinek a működését és helyzetét jobban megértsük, elemi fontosságú az előadáshagyomány részletes megismerése. A színházi hatástörténet feltárása az eddigi pozitivistá értelmzési hagyományban döntő többségben csak a siker mértékének adatszerű mutatójaként jelent meg, többnyire szintén anekdotikusan, vagyis pontatlan, mert forrásszerűtlen megjelenítésben.<sup>9</sup> Még ha a konkrét filológiai megoldások kapcsán van is helye fenntartásoknak, azt be kell látnunk, hogy mindez csupán annak a jele, hogy az előadáshagyomány vizsgálatához a 20. századi magyar színháztörténet-írásnak nem voltak megfelelő eszközei. A művek előadásainak feltérképezése éppen ennek a doktori értekezésnek az előzményeként indult el, vagyis még csak a kezdeti fázisban tart.<sup>10</sup>

Ha beláttuk azt, hogy az előadások történetének a feltáratlansága gátol minket mind a művek értelmezésében, mind a drámaírói karrier történeti alakulásának megértésében, világossá válik, hogy kiindulópontként még a közvetlen kérdések kikristályosodása előtt a színháztörténet-írásnak egy újfajta megközelítésrendszeréhez érdemes folyamodni. Bár a mostani értekezés nem előadásrekonstrukciókból áll össze, hanem csak a drámák elemzése körüli hivatkozások utal a színrevitelekre, az értekezésnek mégis az elsődleges elméleti bázisai között kell utalni a Philther-módszere. Az 1949 és napjaink közötti színháztörténeti időszak feltárásának a metodikája elsősorban abból a szempontból jelentős a disszertáció számára, ahogyan a színházi esemény helyét és státuszát meghatározza a kulturális emlékezetben.<sup>11</sup> Eszerint a színházi előadás a közösségi emlékezés egyik formája, és a különböző médiumokban közvetített esztétikai rétegek ezeknek az emlékeknek az egyes részeit, regisztereit, kontextusait adják. A dramatikus szöveg úgy, ahogy a színházi folyamatban hagyományozódik, ennek a közösségi emlékezési módnak a segédeszköze (aide mémoire). Ez nem csak azt jelenti, hogy a drámák szövegének jelentését közvetlenebbül tudjuk a jelenre vonatkoztatni, ha előadások konkrét megoldásaihoz kötjük őket, amelyekre esetleg még emlékszünk, hanem azt is jelenti, hogy a színháztörténeti események kulturális emlékezetben betöltött helye alapján a dramatikus szövegnek és a kiadásra rögzített formának, azaz a drámának is másfajta funkciót tudunk tulajdonítani, mint a tisztán irodalmi olvasásban.<sup>12</sup> Ez pedig nem csak arra vonatkozik, hogy így lehetséges egy jelenbeli választ adni, hova tartozik a szöveg a dráma műfajcsoportja vagy a dramatikus anyag irodalom és színház összefüggésrendszerében, hanem ahhoz is mintát ad, hogy hogyan tudjuk a dramatikus hagyományt sajátként, identitásunk részeként alkalmazni. A szövegek megközelítését

<sup>9</sup> A recepció számos esetben kontextualizálás nélkül hivatkozik sajtóanyagokra, a színházi bemutatók adatainak összesítésekor pedig nem ritkán teljesen hiányzik a számszerűsítés alapjául szolgáló adatok lelőhelye. Lásd például GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*; KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”, *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55.

<sup>10</sup> MUNTAG Vince, „Molnár Ferenc mint saját hagyomány: *A testőr*”, in *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 106–131 (Budapest: Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013); MUNTAG Vince, „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014) : 10–12; MUNTAG Vince, „Molnár marxistán (?): Gábor Miklós: *Olympia*, 1982”, in *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 320–324 (Budapest: Arktisz Kiadó–Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

<sup>11</sup> JÁKFALVI Magdolna, „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron* 14, 1. sz. (2014): 23–28.

<sup>12</sup> JÁKFALVI Magdolna, „A dráma, a színháztörténet-írás, a kánon”, in *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 9–20 (Budapest: Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011).

és hatásuk pontosabb körülrajzolását szolgálja, hogy a dolgozat műelemző fejezetei, ahol csak lehet, az adott dramatikus szöveg előadásainak emléknymaira hivatkoznak, általánosságban pedig az egész dolgozat gondolatmenetét egy hatástörténeti áttekintés indítja el a következő fejezetben, hogy világos legyen, milyen kontextusokhoz képest lehet állításokat tenni Molnár Ferenc műveiről.

Feltűnhet, hogy bár nem egy egybefüggő színháztörténeti elbeszélés a cél ebben a dolgozatban, a műelemzések mégis kapcsolódnak egymáshoz, akár keletkezéstörténeti, akár hatástörténeti, akár tematikai szempontból, és kirajzolják az interpretáció drámák közötti folyamatának egyfajta ívét. Ennek alapján elméleti szempontból érdekes lehet feltenni a kérdést, hogy a szövegolvasatok között kirajzolódó narratívának mi lehet a vezérfonala.

Kínálkoznék például az Erika Fischer-Lichte által megformált általános drámatörténeti modell alkalmazása,<sup>13</sup> amely a drámaforma történetét a közösségi identitás színreviteli formáinak történeteként írja meg. Ez Molnár Ferenc életművét illetően első ránézésre már csak azért is tetszetős, mert a drámák alakjai folyamatosan a közösségi önmegjelenítéshez képest értett egyéni önmeghatározás problémáiba ütköznek. Az *ördögben* például a címszereplő az egész ábrázolt társadalmi közeg reprezentációs rendjét teszi kérdéssé. A *Liliomban* a főszereplő nyelvi önkifejezésének a hiányai szintén kapcsolhatók a közösségbe való beilleszkedés identifikációs problémáihoz. Amellett is lehet érvelni, hogy például *A testőr* vagy a *Játék a kastélyban* esetében a színház mint referenciális háttér az önazonosság mibenlétének kitüntetett vizsgálati terepe lehet Molnár Ferenc számára. Van azonban néhány mozzanat, amely miatt ezek a valóban kínálkozó tematikus átfedések mégsem biztosítanak megfelelően termékeny elméleti háttérrel a drámák elemzéséhez. Az egyik az, ami *A dráma története* kapcsán általános ellenvetésként is megfogalmazható, vagyis, hogy ez a történeti modell nincs tekintettel a dramatikus szöveg létezmódjának mediális változékonyságára a különböző korokban, hanem végig a mimézisnek egyfajta arisztotelianus jellegű fogalmát működteti, tehát egészében véve az adott drámák történeti kontextusát figyelembe véve is alapvetően spekulatív marad. Azok a hatástörténeti akadályok, amelyek gátolják egy új horizont kialakulását Molnár Ferenc életművével kapcsolatban, az itt jelzett tematikus kapcsolódási pontoknál jóval közvetlenebbnek tűnnek. Másfelől úgy tűnik, hogy Molnár Ferenc műveinek az előadásait nagyon kis mértékben lehet a színre vitt társadalmi identitás színházi példáiként olvasni, és ez éppen azon keresztül válik feltűnővé, ahogyan az idők folyamán egyre inkább hiábavalóvá válik a drámákban ábrázolt társadalmi környezet történelmi konkrétumaihoz való igazodás. Mintha az előadások története inkább azt sugallná, hogy minél inkább korszakhű és társadalmilag pontos kívánna lenni egy Molnár-színrevitel, annál inkább nehezebbre esik megtalálnia saját tényleges értelmezői kérdését az adott szöveghez.<sup>14</sup> Ez elsősorban nyilván abból adódik, hogy a játékhagyomány megszakadását és újraindulását követően (1948 és 1956) az itthoni néző már nem tudta a saját társadalmi valóságának termékeként tekinteni a Molnár-darabokat, hanem azok elkezdtek egyfajta múltat képviselni, amely ugyan lehetővé tett egy nosztalgikus hozzáállást, de az elválasztottság érzete ettől még rögzült.

További kételyt jelenthet a Fischer-Lichte-féle drámatörténet itteni alkalmazhatósága iránt, hogy Molnár Ferenc írásos recepciója évtizedek óta nem tud szabadulni a látszat és valóság önmagába záruló fogalmi párosától,<sup>15</sup> és bár Fischer-

<sup>13</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001).

<sup>14</sup> Erre a műelemző fejezetek fognak bővebb példákat hozni.

<sup>15</sup> A szembeállítás *A testőr* ösbemutatója óta folyamatosan jelen van a Molnár Ferenc-értelmezésben. A megközelítésre újabban lásd a korábban hivatkozott monográfiákat, vagy például PUSKÁS István, „A

Lichte ennél természetesen bonyolultabb és árnyaltabb fogalomhasználattal él, az nem világos, hogy a társadalmi önmegjelenítés formáit elemző történeti megközelítés pontosan hogyan kínálna kiutat ebből a terminológiai csapdából.

Az imént megfogalmazott ellenvetések egy másik típusú tematikus és poétikai rendszerezéssel szemben is érvényesnek tűnnek, amely közvetve szintén szolgálhatna egyfajta mintaként az értekezésben olvasható elemzések láncba fűzéséhez. A Molnár Ferenc-életmű ugyanis sok szempontból kínálkozhat arra is, hogy egyfajta korát megelőző teljesítménynek tekintsék, a posztmodern előfutáraként olvassák az esztétizáló modernség időszakából. Talán az is megkockáztatható, hogy ha készült volna drámaíróról szóló kötete a magyar irodalomtörténeti modernség kánonját a 90-es években újraformálni célzó *Újraolvasó* című konferenciasorozatnak,<sup>16</sup> az valószínűleg Molnár Ferencről szólt volna. Lehet azon spekulálni, hogy ez miért nem történt meg, az mindenesetre kétségtelen, hogy *A testőr*, a *Színház* trilógia három darabja, a *Játék a kastélyban*, vagy akár *A császár* különösen jó példa lehetne arra, hogyan lehet Molnár Ferenc szövegeit nyelv- vagy színházelméleti alapon metadramaturgiai példaszöveggé olvasni. Első ránézésre ez a megközelítés a látszat-valóság dilemmából is kínál egyfajta elméleti kiutat, ám a posztmodern felől induló magyar modernségkánonok történeti korlátai itt is érvényesnek látszanak, sőt, talán az sem túlzás, hogy ebben az esetben még inkább nyilvánvalóak a történeti következmények féloldalasságai, mint epikai vagy lírai művek esetében.

Egyfelől nem világos, hogy ebben az olvasatban mit lenne érdemes posztmodern vonatkoztatási pontként elfogadni, akár színházi, akár drámatörténeti értelemben,<sup>17</sup> különösen, ha azt Molnár Ferenc művészetének hatástörténeteként kívánjuk értelmezni. Másrészt, csakúgy, mint a Fischer-Lichte-féle történeti modell, ez a megközelítés is egy elvi absztrakciót kívánna meg a történeti elbeszélés alapjaként, akár a dramaturgia nyelvszemléleti előfeltevéseire támaszkodik, akár a színházi reprezentáció dramaturgiai problematizálására vonatkozna, tehát az eredmény itt is egy olyan spekulatív kánon lenne, amelyet nehéz összeegyeztetni az előadások konkrét hatástörténeti tapasztalatával, és amely nem tűnik jól alkalmazhatónak a jelen színházi horizontján. Ha ilyen módon favorizálnánk a Molnár-szövegek metadramaturgiai potenciálját az életműről alkotott összkép kialakításában, az valószínűleg leginkább a magyar (realista) színház többek által megfogalmazott úgynevezett gyávaságának az elgondolásához tudna kapcsolódni,<sup>18</sup> és ez a keretrendszer kevésbé tűnik alkalmasnak a színház-történeti folyamatok rétegzett megértésére.<sup>19</sup> Miközben persze a kánonalakításnak ezen a módján töprengeni némileg idejétmúltnak tűnik, hiszen látszanak a megközelítés korlátai egy sor más, nem színházi életmű kapcsán (József Attila, Szabó Lőrinc, Kosztolányi, Babits és mások), ezeknek a kételyeknek a megfogalmazását legalább azért érdemes lehetett itt elhelyezni, mert a recepció újabban mintha ebbe az irányba is elkezdett volna el tapogatózni.<sup>20</sup>

---

polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”, *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46.

<sup>16</sup> Lásd az Animus Kiadó és a Miskolci Egyetem közös kiadványait a magyar irodalomtörténeti modernség egyes életműveiről és tendenciáiról 1991 és 1998 között.

<sup>17</sup> KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000).

<sup>18</sup> TÉREY János, „Teremtés vagy sem – Kovalik Balázsról: Laudáció a 2008-as Aegon Művészeti Társdíj nyerteséről”, *Élet és Irodalom* 52, 45. sz. (2008): 17.

<sup>19</sup> KISS Gabriella, „Újraolvasás”, in KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 9–18 (Budapest, Balassi Kiadó, 2011).

<sup>20</sup> DOBOS István, „Anekdoták és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcelet”, in BENGÍ és IMRE, szerk., *„Ha gitt van...”, 115–129.*

Az értekezés íve mögött húzódó kanonizációs szempontrendszeren túl azért ütközhet nehézségekbe a disszertáció elméleti háttérének az összefoglalása, mert – amint az az elemző fejezetekből közvetlenül kiderül – mindegyik dráma elemzése valamelyest más elméleti hivatkozásokat kínált fel. Ezt részben magyarázza az a tény, hogy a dolgozat gerincét esettanulmányok adják, összességében mégis tanulságos azt felismerni, hogy egy mostani kérdéshorizontban nem is érdemes azt az egy kizárólagos megközelítési módot keresni, amely általánosságban jelentene kulcsot Molnár Ferenc drámáinak újrafelfedezéséhez. Ebben ez a kutatás bizonyosan mást mond, mint Molnár Ferenc eddigi értelmezési hagyományának döntő hányada. A kutatás alapfelismerése, hogy Molnár Ferenc sokarcú szerző, és művészete nem értelmezhető egyneművé gyúrt általánosítások mentén. Ennek megfelelően *Az ördögben* például a nyelv és az érzékiség kapcsolatában Paul de Man szégyen-értelmezése felé lehet indulni,<sup>21</sup> a *Liliomban* az önkifejezés korlátozott kompetenciáinak szociális oldala kerül előtérbe, *A hatyúban* a politikai hatalom esztétikai megjelenítése, *A testőr* és a *Játék a kastélyban* esetében a metareflexió szakirodalma lehet releváns,<sup>22</sup> *Az ibolyában* pedig a társadalmi viszonyok genderalapú elrendeződése révén feminista jellegű kérdésfeltevésel találjuk szemben magunkat.

Habár a felsorolt lehetőségek kiadnak egy metszetet egymással, – erről mindjárt lesz szó bővebben – ezzel kapcsolatban mindenekelőtt az tűnhet fel, hogy az egyes fejezetekben megjelenő konkrét elméleti választásokat a drámákból készült előadások határozzák meg. *A testőr* esetében a metadramatikus irányt Jeles András *Színház a színházban (Play Molnár)* (2001) című előadása felől tudjuk értelmezni. A *Liliomnál* Babarczy, Schilling, Thalheimer, Bodó és Mundruczó előadásai vezetik a figyelmet, *A hatyúnál* Polgár Csaba rendezése és korábbról Márkus László alakítása Lengyel György színrevitelében (1972), a *Játék a kastélyban* kapcsán Mohácsi János változata és előzményként Jeles András firenzei rendezése (1991) orientálhat bennünket. Mindegyik esetben közös, hogy az egyes előadások ereje konkrét színészi alakítások minőségén múlik, ezeknek az aspektusoknak a feltárásakor voltaképpen a Patrice Pavis-féle alakításelemzés bizonyos mértékig szükségképp átalakuló metodikáját teszteli a dolgozat egy speciális történeti feltételrendszerben.<sup>23</sup> Így értve módszertani szempontból talán Márkus László említett Albert-alakítása hordozhatja a legtöbb elméleti tanulságot, mert arról, amiről abban az elemzésben beszélni érdemes, a kritikák 1972-ben nem képesek fogalmazni.

A vezérfonal, amely az általános strukturális dramaturgiai kérdésfeltevés mellett tematikusan összekötheti az elemző fejezeteket, a test esztétikai és kulturális

---

<sup>21</sup> Paul DE MAN, „Mentegetőzések”, in Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Rilke, Nietzsche és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 373–404 (Szeged: JATE Press–Ictus Kiadói Csoport, 1999).

<sup>22</sup> Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Bevezető”, in KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai*, 7–30 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

<sup>23</sup> Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 57–119. Az alakításelemzés terén az értekezést nagyban inspirálta Porogi Dorottya doktori disszertációja és az arról a nyilvános védésen elhangzott, Kiss Gabriellától származó opponensi vélemény. Ezek révén világossá vált, hogy az itt megpendített historiográfiai felismeréseket jócskán szükséges még árnyalni. A felmerülő következmények azonban annyira messzire vezetnek, hogy mindezt képtelenség ebbe a dolgozatba szervesen beépíteni anélkül, hogy az ne kívánta volna meg jelen fejezet egyes részeinek teljes körű újragondolását. Ez valószínűleg hónapokban mérhető munkát jelent, ezért talán elnézhető, hogy dolgozatom kéziratának lekerekítése ehhez képest időlegesen adminisztratív prioritást jelent. Amennyiben az itteni gondolatmenet eljut addig, hogy publikálni lehessen, a szükséges átalakításokat mindenképp elvégzem. Lásd POROGI Judit Dorottya, *A színház ideje*, doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2022, hozzáférés: 2022.11.27, [http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Porogi\\_A-szinhaz-ideje-PhD-dolgozat.pdf](http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Porogi_A-szinhaz-ideje-PhD-dolgozat.pdf).

megformálásának problémaköre. Ez azt is magyarázza, mitől érződik ennyire úgy, hogy a Molnár Ferenc-értelmezés és az életmű kanonizációja mindenekelőtt színészi alakítások függvénye. A testiség olvasatai szempontjából ez a dolgozat egy különlegesen izgalmas periódusban születik. Az elmúlt évtizedekben a magyarországi irodalom- és színháztudományban is különleges fontosságra kezd szert tenni a test újraértelmezése.

Irodalomelméleti oldalról egyrészt azok a megközelítések kaptak hangsúlyt, amelyek a testnek az ember általános világérzékelésében betöltött szerepét firtatják, mint például a francia fenomenológia,<sup>24</sup> a pszichoanalízis,<sup>25</sup> a feminizmus<sup>26</sup> felől induló kísérletek, és ezek különböző társításai egymáshoz.<sup>27</sup> Ezeknek a kérdésfeltevéseknek a tétje egyrészt kultúrantropológiai jellegű, tehát például hogy mi a test megélésének viszonya az ember szociális helyzetéhez, önképéhez, kulturális hovatartozásához képest, másrészt speciálisan az irodalom felől, a nyelvi kifejezéshez viszonyítva ad a test megélése egy állandó támaszt, viszonyítási pontot és ellenpólust. Ilyen módon a test különleges kérdésirány lehet kifejezetten az irodalmi szövegek alapvető formanyelvi sajátosságai felől.<sup>28</sup>

Ezeket az elméleti aspektusokat azért volt érdemes felsorolni, mert valamilyen módon mindegyik kapcsolható Molnár Ferenc itt elemzett műveihez. Molnár Ferenc alakjai *Az ördögtől* kezdve szüntelenül a saját testtapasztalatuk felől kérdeznak rá a világra, sőt az egyik Molnár Ferencnél végigvonuló alapkérdés az lehet, hogy mit lehet azokkal a vágyakkal és érzetekkel kezdeni, amelyek nem férnek be az adott alaphelyzet legitimnek vagy akár csak elérhetőnek gondolt szociális vagy nyelvi normái közé. Általánosságban úgy tűnik, hogy Molnár Ferenc a kimondatlan, vagy kifejezhetetlen testiség kérdésének nagyhatású színházi megfogalmazója. A felvetés persze a Molnárt körülvevő dramatikus környezetben nem egyedi – gondoljunk itt akár a Molnár által fordított francia vígjáték hagyomány alkotóira, továbbá Shaw-ra, Wilde-ra, vagy a pályatársaknál felhozható példákra, Heltaitól és Szép Ernőtől kezdve Szomoryn át Gábor Andorig és tovább –, mégis úgy tűnik, hogy Molnár Ferenc a recepciónak az általános érzékiség iránti érdeklődésén belül is kifejezetten koncepciózus kísérletei vannak a testiség szerepének a körülhatárolására a dramaturgián belül. Ez abból látszik, hogy az elemzések mindegyikében megfigyelhető lesz, hogy a test körüli tematikus problémafelvetések közvetlenül meghatározzák az adott dráma strukturális kompozíciójának az alakulását. *Az ördögben* a címszereplő középponti helyzete miatt a sátánfigura képes meghatározni a testi önreprezentáció és az erről való beszéd normáit. A *Liliomban* az ütés és az ölelés felcserélhetővé válik a szavakkal, és a testi jelenlét pont azokon a helyeken kerül előtérbe, ahol nyelvi szakadást észlelünk, mert az alakok számára nem elérhető a szociálisan elvárt és érzelmileg hitelesnek megélhető nyelvi kifejezésmód. A *testőrbn* az érzékelés a színházi eszköz és közege, és mint ilyen, közvetlenül kapcsolódik ahhoz a felvetéshez, mennyiben színházi vagy legalábbis performatív a Színész és a Színésznő közötti csábítási folyamat. A *hattyúban*

<sup>24</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: L'Harmattan Kiadó–Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012).

<sup>25</sup> CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, szerk., *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei* (Budapest: Jószyveg Műhely Kiadó, 2000).

<sup>26</sup> A kiindulópont itt Judith BUTLER, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, ford. BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit (Budapest: Balassi Kiadó, 2007).

<sup>27</sup> FÖLDES Györgyi, *Test – szöveg – test: Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban* (Budapest: Kalligram Könyvkiadó, 2018).

<sup>28</sup> E tekintetben öröndetes, hogy például a korporális narratológiának is egyre komolyabb recepciója van Magyarországon. Lásd ehhez például a *Helikon* folyóirat 2011-es *Testírás* című tematikus számát Földes Györgyi szerkesztésében.

a testiség az az elfojtott jelentésszint, ami képes, vagy képes lenne aláásni a hatalom önmegjelenítését, tehát folyamatos provokációként van jelen. A tanár, Ági Miklós nem csak rangjában különbözik az udvar többi tagjától, hanem abban is, hogy meg meri élni a testi érzeteiből adódó vágyak egy részét, és így képes lehetne kitörni a rangkülönbség által meghatározott hivatkozásrendszerből. A dráma voltaképpen tétje az, hogy mindehhez hogy viszonyul Alexandra és az udvar többi része, tehát itt is a testhez való viszony dinamikája szervezi meg magát a cselekményt. Az *ibolya* a színésznői létezés kiszolgáltatottságának bemutatása, és itt is, miként *A testőrben*, a színházi keretrendszer közvetlenül hozza magával a testi vonatkozásokat. Ennek jelentősége már abból is nyilvánvaló kell, hogy legyen, amilyen közvetlenül köthető a szöveg a #metoo elnevezéssel összekapcsolt tiltakozáshullámhoz. A *Játék a kastélyban* című drámában pedig a Turai által megírt betétdarab voltaképpen normakövetővé szabályozza a két színész, Annie és Almády testét, sőt a színházi keretrendszer alakító ereje a többi szereplőre is áterjed. Ez pedig szintén végigvonul a mű egész nyelvi megalkotottságán, tehát bőven túlmutat azon, hogy a test jelentőségének emlegetését elkülönült motívumként, vagy illusztratív szerepű alakzatként értelmezhesük.

Ebből a szempontból érdemes egy pillantást vetni arra is, hogyan viszonyul a Molnár-életmű a színházelmélet által felvonultatott testkonceptiók hagyományaihoz. A test emancipálása a színházi gondolkodásban történetileg több hullámban zajlott le, és általában az avantgárd vagy neoavantgárd előadóművészeti törekvések inspirálják a 20. században.<sup>29</sup> Jellemző, hogy a színház különböző realista hagyományaihoz, ahová történetileg Molnár Ferenc is tartozik, nem kapcsolódik átfogó, kifejtett testelmélet. A polgári színjátszás alapvetően nem gondolkozik a színházi tapasztalat testi oldaláról, a néző felől semmiképpen, a színész oldaláról pedig a test vagy áttetszővé csiszolandó felület, amely ideális esetben eltűnik a színházi hatásfolyamatban, vagy, ahol ez nem történhet meg, ott különböző kerülőutakon leküzdendő akadályként merül fel.<sup>30</sup> Mindezt végiggondolva általános színháztörténeti értelemben is rendkívül izgalmas, hogy Molnár Ferenc dramaturgiája ennyire mélyrehatóan problematizálja a testiséget.

Molnár Ferenc testfelfogásának egyébként van egy olyan rétege az életművön belül, amelyet ez az értekezés nem fejt ki, mert nincs rá megfelelő kapacitása: ez pedig a színészi test és a báb, vagy bábszerűen működő test viszonya a szerző drámáiban. Az életműben ennek két hivatkozási pontja van, az egyik a *Riviéra* című egyfelvonásos, ahol egy áruház ruhaosztályának a próbababái is bevonódnak a játékba, a másik *A vörös malom* című mű, ahol az abszolút gonosz, pokoli hatalom női megtestesítője, Mima egy tökéletesen életszerű viselkedésre betanított, gondolkodásra is képes marionett. Az itt felmerülő színház- és testelméleti kérdések dramaturgiai vizsgálata igen jól illene a dolgozat koncepciójához, ellenben a bábelméleti tájékozódás aránytalanul elnyújtotta volna a kutatást, ezért csak itt kerül szóba.

Megfigyelhető, hogy a testiség tapasztalata a drámákban folyamatosan kontrasztban jelenik meg a nyelvi kommunikáció retorikai erejével. Egyfelől ott kerül előtérbe, ahol a nyelvi kifejezés nem bizonyul elégségesnek, mert a beszéd megakad, pontatlanná válik, vagy hitelét veszti. Az *ördögben* Jolán, amikor félig levetkőzve szemben találja magát egy idegen férfival, képtelen megszólalni, ezért a figyelem még inkább megállapodik az alulöltözöttségén. A *Liliom* címszereplője azért üt, mert nem tudja kimondani az érzéseit. Másfelől a testi tapasztalatok tárgyát és kihívását, provokációs felületét is adják a mindenkori nyelvi kifejezésnek. *A testőrben* az egész

<sup>29</sup> Az itt következőkhöz általánosságban lásd P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

<sup>30</sup> KRICSFALUSI Beatrix, „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”, in KRICSFALUSI, *Ellenálló szövegek...*, 31–56.



színháték a házaspár tagjai között bizonyos értelemben a kimondhatatlan nyers vágy túlhajtása és felülretorizálása. A *hattyú*ban abból adódik az alapfeszültség, hogy a testiség megéléséről való beszédnek nincs legitim módja. A példákat még hosszan lehetne sorolni. Ezek alapján a nyelv és test viszonyának kérdéskörének problémáiba akkor és azért ütközünk bele, amikor és mert rész támad a dráma kommunikációs hálózatában, és így a befogadás fókusza áttevődik egyikről a másikra (elhallgatás, pótcselekvésszerű beszéd, túlretorizálás, irónia, mellébeszélés és a test helyettesítő cselekvései közeledésben vagy agresszóban). Az érzéki tapasztalatok tehát a drámák általános információközvetítési folyamatait teszik láthatóvá.

Ennek alapján aligha meglepő, hogy a kínálkozó általános dramaturgiai keretrendszer a drámát mint sajátos információs hálózatot konceptualizáló Manfred Pfister-féle drámaelmélet.<sup>31</sup> Pfister megközelítése az értekezés számára nem a közvetlen formapoétikai kategóriák szintjén meghatározó, hanem az általános szempontrendszert illetően, vagyis a dráma belső (a cselekmény fikciós keretén belüli), köztes (az odaértett szerzőség szintjén működő), és külső (a befogadás szintjét érintő) kommunikációs rendszerének különválasztásában. Efelől sokkal pontosabban látszik a dramatikus dialógusok és az instrukciók dramaturgiai jelentősége egymáshoz képest és az egyes megnyilatkozások viszonyváltozást előidézni képes információs tartalma, minthogyha a cselekmény alakulását például pusztán az alakok tipizálása felől, vagy a 20. század előtt leírt kompozíciós sémák alapján próbálnánk jellemezni. Az elemzés így differenciáltan számolhat azzal, hogy az egyes szereplők és a befogadó a cselekmény mely pontján éppen miről vannak informálva, és hogy az értesültség (Pfisternél: Informiertheit) hogyan változik a kommunikáció különböző részrendszereiben egymáshoz képest. Ez például a komikum itteni értelmezésének is alapjává válhat.

Általánosságban kérdés persze, hogyan érdemes kezelni a humor problémáját a Molnár Ferenc-életmű kapcsán. Hiszen egyfelől a komikumnak egy bizonyos formája vagy karaktere emblematikusan kötődik Molnár Ferenc világához, másfelől az is igaz, hogy ez az az aspektus, amely bizonyos hatástörténeti időszakokban lehúzta az életmű presztízsét, és amely máig fogságban tartja az oeuvre értelmezését a kommersz szórakoztatáshoz kötődő kulturális sztereotípiákon keresztül. Általánosságban a Molnár-szövegek komikuma persze jellemezhető különböző filozófiai koncepciók felől, amelyek a humor természetét járják körül, hiszen például természetesen igaz, hogy Molnár Ferenc poénjait lehetne mondjuk a társadalmi tudattalannak a felszínre töréseként, vagy bizonyos szociális anomáliák mechanikussá válásának a kinevettetéseként értelmezni, ahogy ez Freud vagy Bergson alapján adódna.<sup>32</sup> Az iméntiek alapján azonban sokkal inkább kézenfekvő a humornak egy olyan olvasata, amikor kommunikációs szempontból a nyelvi működés mondhatni láthatóvá teszi önmagát, és ha úgy tetszik, performatíve bejelent valamit a kommunikáció megváltozásában. Jellemző, hogy Molnár Ferencnél igen gyakori a nyelvi humor, de ez ritkán jelent morfológiai jellegű szóviccet, hanem inkább pragmatikai természetű, ezért amikor verbális poénnal találkozunk a Molnár-drámákban, az a legtöbbször a közlés helyzetéről mond el valamit, és ilyen módon a komikum leginkább a kommunikáció önreflexiójának a helye. Jellegzetes például, hogy *Az ördög*

---

<sup>31</sup> Manfred PFISTER, *Das Drama* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1977), angol fordítása: Manfred PFISTER, *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John HOLIDAY (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

<sup>32</sup> Sigmund FREUD, „A vicc és viszonya a tudattalannal”, ford. BART István, in Sigmund FREUD, *Esszék*, vál. és utószó BUDA Béla, 23–252 (Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1982); Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1986).

címszereplője ontja magából a harsány módon kacagtató bonmot-kat, egyszerre ellensúlyozva és fokozva azt a provokációt, amelyet pusztán a jelenlétével létrehoz és fenntart. Egy másik változat *A testőr* esete, amely konkrét poénjaival a többi műhöz képest szinte visszafogottnak mondható, és a végkifejlet akár tragikusan is olvasható, az alaphelyzet mégis rendkívül mulattató, s ez jelzi azt az alapvetően feszült várakozással, félelemmel és erotikummal teli közeget, amely az ábrázolt csábítási helyzetben megjelenik. Egy harmadik lehetőség a *Játék a kastélyban* megoldása, ahol folyamatos az oszcilláció a betétdarabon belüli fiktív világ és a cselekményben ábrázolt, azon kívüli valóság között, és ez a váltójáték folyamatosan szemlélteti azt az erőt a befogadó számára, hogyan képes transzformálni a dramaturgia nyelve a világot.

Ha pedig az önreflexió kapcsán fölmerült a performatívum fogalma, a dramaturgiai keretezésen túl érdemes pontosítani ennek a jelentőségét. Az imént elmondottak nyelvhasználat és testiség viszonyáról tulajdonképpen úgy is felfoghatók elméleti szempontból, mint a performativitásnak az Austin, Searle, Paul de Man és mások által kidolgozott nyelvfilozófiai, pragmatikai, poétikai értelmezése és a fogalom színházhoz közelebb eső, testi vonatkozású Erika Fischer-Lichte-féle elgondolása közötti viszony körüljárása.<sup>33</sup> Természetesen ezt nem úgy kell érteni, mintha Molnár Ferenc dramaturgiája elméleti koncepciókat versenyeztetne egymással, és még csak nem is úgy, hogy a Molnár Ferenc-értelmezés ezeknek az elméleti diszkusszióknak az illusztratív példaanyaga lehetne, ezek a párhuzamok mégis relevánsak, mert rajtuk keresztül kapcsolhatók össze a mai színházértés kérdései Molnár Ferenc dramaturgiájának problémafelvetéseivel. Molnár Ferenc dramaturgiája nem megformálja vagy alátámasztja ezeket az elméleteket, hanem teszteli azokat, és a közelítés éppen azért izgalmas, mert a történeti távolság miatt alkalmasint nem azokat a válaszokat adja a kérdésekre, mint amiket esetleg mai horizontból várnánk. A performativitás értelmezésének ez a módja lesz az a pont, ahol az elemzések dramaturgiai megközelítése kilép Manfred Pfister rendszeréből, hiszen amint ez ismeretes, Pfisternél a dramaturgia nyelvi rétegének elméleti alapja Roman Jakobson kommunikációs modellje, amely alapján a drámaelméleti koncepció a kommunikáció funkcióit közvetlenül felelteti meg a konkrét dramaturgiai kategóriáknak és megoldásoknak. Vagyis nyelvi értelemben nem mindig világos, hogy hogyan viszonyul egymáshoz a közlés jelentéstani és pragmatikai szintje, és hogyan tudjuk értelmezni ehhez képest a dráma fikcionalitását. A performativitás nyelvi oldala azon keresztül, ahogy a dekonstrukcióban elszakad a beszédaktus sikerességi kritériumainak a firtatásától, pontosan ezt, a fikcióba való átlépés folyamatát írja le, és így egy általános drámaelméleti keretbe is jobban beilleszthető.<sup>34</sup> Ezért lényeges, hogy a mostani

---

<sup>33</sup>A fogalom megközelítésének itt jelzett határvonalát lásd az alábbi két könyv viszonyában: James LOXLEY, *Performativity* (London: Routledge, 2007); Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), különösen 27–47.

<sup>34</sup>Mindaz, ami a Pfister-féle koncepció nyelvelméleti háttére kapcsán ellenvetésként megfogalmazódott, tanulságos lehet a legutóbbi magyar drámaelméleti kísérlet idevonatkozó rétege kapcsán is. Nagy Imre több tanulmányában is felvázol egy olyan lehetőséget, amely az alakok nyelvhasználatán keresztül különíti el nyelvi világokat, és ezen keresztül igyekszik követni a viszonyok változását. A koncepció elméleti háttére valamelyest kontúrtalan, mert miközben fő teoretikus hivatkozása a Sapir–Whorf-hipotézis, a megközelítés nem a szereplők kulturális meghatározottságaiból vezeti le a nyelvhasználatot, mint az általa hivatkozott elmélet teszi, hanem a szereplők megnyilatkozásainak lexikai elemeiből állít össze konnotációs jelentéshalmazokat, és azokon keresztül írja le a szereplők világát. Az eljárással szemben nagyjából ugyanaz felvethető, mint amit Pfister nyelvelméleti háttérével kapcsolatban el lehetett mondani: mivel nem világos, hogy a nyelvi működés melyik szintjén zajlanak a jelentés alakulásának a folyamatai, ezért kénytelen a koncepció a nyelvi tapasztalatot a dráma belső referenciális valóságához kapcsolni, mintha a megnyilatkozások ténylegesen nem fikciós kommunikációs aktusok volnának. Ezáltal nem derül ki, hogy a valóság, amelyre az alakok mondatai utalnak, hol helyezkedik el

elemzés használja a beszédaktus-elmélet fogalmait a nyelvi performatívumnak azokkal a kiegészítő értelmezéseivel, amelyek átvezetnek a nyelvhasználat referenciális oldalának újrakeretezéséhez. Egyszerűbben fogalmazva: itt már nem az lesz a kérdés, hogyan valóságos, amit Molnár Ferenc alakjai mondanak, hanem az, hogy a Molnár-dramák megnyilatkozásai hogyan konstruálják egy valóságot.

Az itt megemlített és remény szerint áttekinthető viszonyokba rendezett elméleti hivatkozások egyfajta teoretikus választ kínálhatnak arra a kérdésre, hogy miért érdemes egy drámaírói teljesítmény szövegelemző jellegű újraolvasásába fogni egy posztdramatikus színházi korszakban. A dolgozatnak az az egyik legfőbb elméleti állítása, hogy Molnár Ferenc dramaturgiájának nyelvi teljesítménye átvilágítja a drámapoétika általános szempontrendszerét, a közlés folyamatának nyelvi és mediális dramaturgiai elemzésén keresztül, és ez hatástörténetileg azért is különösen izgalmas, mert nem világos, hogy ehhez a dramaturgiai potenciálhoz a mai színházi horizont milyen viszonyt képes kialakítani. Amiből viszont az következik, hogy nem csak a mai magyar színházi közeg interpretálja Molnárt (már amikor hajlandó ezt érdemben megtenni), hanem a Molnár-életmű is sajátos megvilágítását adja annak, ahogyan a magyar színházi közeg szöveg és előadás, nyelv és test egymáshoz képest értett közlőerejéről gondolkodik. Ebben az értelemben Molnár Ferenc drámaírói teljesítménye mint értelmezői feladat, nem csak izgalmasnak, hanem talán meglepő mértékben alapvetőnek is mutatkozik ma.

---

a fikció rendjében. NAGY Imre, „A többnyelvűség tapasztalatának dramaturgiai vonatkozásai: Az iskolai vígjátékok megközelítése nyelvelméleti nézőpontból”, in NAGY Imre, *Iskola és színház: Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*, 28–43 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007); NAGY Imre, „Gertrudis színre lép: A Bánk bán többnyelvűsége”, *Jelenkor* 55 (2012): 630–647.

### III. Az értelmezés kísértete

A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezettségeinek okairól,  
hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről

„A tradíciót nem lehet úgy őrizni, mint a poszt a lőportornyot vagy a takarékpénztárat: tradíciót csak úgy lehet őrizni, mint ahogy a Vestaszüzek [sic!] a tüzet: folyton éleszteni kell, hogy ki ne aludjék. [...] Mert a legjobb darab előadása sem múzeumi tárgy, amelyet üveg alá lehet rejteni, hogy szél ne érje és por ne lepje. [...] Ha egy színház úgy akarja fenntartani a tradícióit, hogy nem nyúl egy darabhoz vagy egy előadáshoz, akkor darab is, előadás is kézen-közön úgy elsikkad, hogy végül nyomát sem lelni a műsorban.”  
Hevesi Sándor<sup>35</sup>

Molnár Ferenc a legismertebb magyar drámaírók egyike. Molnár Ferenc a leginkább alulértelmezett magyar drámaírók egyike. Az értelmezés jelen helyzetben azzal szembesül, hogy mindkét állítás igaz, és nem lehetséges anélkül továbblépni, hogy a kettőt egymásra ne vonatkoztatná.

Ha a mennyiségi arányokat nézzük, kevés magyar drámaíró tudhat magáénak olyan hivatkozottságot, mint Molnár Ferenc. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet előadás-adatbázisa szerint a Molnár Ferenc-szövegek bemutatóinak száma itthon és a környező magyarok országokban történetileg összesítve több mint 450, ehhez járul még egy nem jelentéktelen nyugat-európai és amerikai jelenlét, amelyet számszerűen nehéz összesíteni.<sup>36</sup> Az 1986-ban megjelent Elizabeth Molnár Rajec-féle *Ferenc Molnar Bibliography* ezres nagyságrendben sorolja fel az írásos recepció tételeit.<sup>37</sup> Jelen tanulmány megszületéséig összesen hét összegző monográfia jelent meg Molnár Ferenc munkásságáról, ebből öt magyarul is,<sup>38</sup> és tudomásunk van ezen kívül még egy kiadatlan kötetéről.<sup>39</sup> A tekintélyes méretű és kiterjedtségű értelmezői korpusz ellenére a tudományos igényű vizsgálatok alap kutatásba illő feladatokkal kell, hogy szembesüljenek. Műértelmezésként – két-három dráma esetét nem számítva – műsorfüzetbe illő ajánlószövegeket találni a szakirodalomban, és a drámaírói pálya

<sup>35</sup> HEVESI Sándor, „Tradíciók és forradalmak a színpadon”, in HEVESI Sándor, *A drámaírás iskolája*, kiad. STAUD Géza, 114–121 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1961), 117.

<sup>36</sup> Az OSZMI színházi előadás-adatbázisa alapján, hozzáférés: 2022.04.01, <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=2&kv=39650365>.

<sup>37</sup> ELIZABETH MOLNAR RAJEC, *Ferenc Molnar Bibliography*, 2 vol. (Wien–Köln–Graz: Böhlau, 1986).

<sup>38</sup> HALMI Bódog, *Molnár Ferenc: Az író és az ember* (Budapest: [szerzői kiadás], 1929); VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966); GEORG KÖVÁRY, *Der Dramatiker Franz Molnár* (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1984); CLARA GYÖRGYÉY, *Ferenc Molnar* (Boston: Twayne, 1980); GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001); GEORGE LÁSZLÓ NAGY, *Ferenc Molnár's Stücke auf der deutschsprachigen Bühne*, PhD Dissertation (New York: State University of New York, 1978); NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001); ISTVÁN VÁRKONYI, *Ferenc Molnar and the Austro-Hungarian fin de siècle* (New York: Peter Lang Publishing, 1992); CSORDÁS Lajos, *Molnár Ferenc* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2004).

<sup>39</sup> Molnár Gál Péter *Férfi monoklival* című könyvét szerzője befejezettnek tekintette, de a kiadó ebben a formában nem tervezi megjelentetni. Részletét lásd MOLNÁR GÁL Péter, „Liliom: részlet a *Férfi monoklival* című Molnár Ferenc-monográfiából [kézirat]”, *Színház* 52, 3. sz. (2019): 2–5. A kiadással kapcsolatos információt köszönöm Lukin Gábornak.

összefoglalásai a mai napig azzal küzdenek, hogy a szerző életében keletkezett bulváranekdoták hálójából kinyerjék a dokumentálható történeti tényanyagot. Molnár drámáinak jelentős része az ősbemutatót közvetlenül követő kiadás óta alkalmasint egyszer sem jelent meg.<sup>40</sup> Egy majdani kritikai kiadás már a feladatok számbavételekor is elemi nehézségekbe ütközik. Ezek után azt már szinte említeni is kínos, hogy a Molnár-életmű nemzetközi visszhangjával járó kulturális adaptációs folyamatokról szinte semmit sem tudunk. Például a *Carousel* című musical előzménye iránt érdeklődő nemzetközi történeti vizsgálatok épp a kontextusváltás első, legfontosabb lépésére nem tudnak rákérdezni, mert nem olvasnak magyarul, és nincs olyan hazai vizsgálat, amely a magyarról történő fordítás kapcsán számukra is hivatkozható lenne.<sup>41</sup>

Persze a hazai kulturális közvélemény valószínűleg még az eddigiek végiggondolása híján sem hiszi azt, hogy Molnár Ferenc értelmezésével kapcsolatban mára minden rendeződött volna. Talán a mai fogadtatás felszíni rétegében is lehet érzékelni a szerző pozíciójának valamifajta különös elmosódottságát. Például nagyon nehéz megtalálni az életmű jelenlétének a funkcióját azoknál a színházaknál, ahol a repertoárépítés stratégiája túlmutat azon, hogy a közönséget korosztály szerint tagolva, műfaji preferenciák mentén hozzanak létre bérletösszeállításokat. Molnárt ma a soha ki nem teljesedett magyar polgári világ iránti nosztalgia és a művek előadásának egyfajta üzemi profizmus tartja a szemünk előtt. Hasonló bizonytalanság figyelhető meg a Molnárt övező szöveganyagban, tulajdonképpen műfajtól függetlenül. Néhány sorban összeszedhető az a pár közhely, amely az íróval kapcsolatban évtizedek óta tartja magát, és máig az értelmezés gerincét adja. Ez nagyjából a következőkből áll: Molnár Ferenc a századforduló Budapestjének társadalmi vonatkozásaiban kissé felszínes, de egyebekben igen szórakoztató színházi mulattatója, aki a polgári élet morális visszasságait és látszatszerűségét megértő iróniával leplezi le. Tárgya legfőképp a szerelem és a féltékenység, történeteinek helyszíne és környezete gyakran a színház, ahol az alakoskodás még feltűnőbbben jelentkezik. Dramaturgiájának két fő jellegzetessége a bravúrosan kiszámított fordulatosság és a virtuóz dialógusvezetés, ezekben túlszárnyalja francia mestereit, akiktől fordításuk közben megtanulta az ún. jólmegcsinált dramaturgia<sup>42</sup> fogásait. Az itt összefoglalt értelmezői keret lényegileg száz éve változatlan,<sup>43</sup> s az állandóság azt az érzetet kelti a fogadtatásban, mintha a korábban elmondottak ismétlése önmagában is kielégítő és bizonyító erejű lenne. Ez pedig azt sugallja, hogy az életmű kánonbeli helye és arculata nagyjából egyszer s mindenkorra rögzült, az értelmezés feladata alapvetően a meglévő tudás őrzése és felszínen tartása; a többit rá lehet bízni a mindenkori színházi tapasztalatra. Ez az érzet azonban fokozatosan törekennyé vált: az irodalomtudomány nem észleli, hogy Molnár Ferenc színházi jelenléte kiüresedőben van. Emellett jellegzetes, hogy az *œuvre* nem tud kilépni a kultúra populáris regiszteréből, amelynek túl alacsony a történeti

---

<sup>40</sup> 1928-ban megjelent egy sorozat Molnár Ferenc addig született műveiből, de a harmincas-negyvenes évek termése nagyrészt csak egy kiadást ért meg, vagy kéziratban maradt. Ma a Molnár-dramák iránt érdeklődő olvasónak kallódó antikvár példányok után kell nyomoznia, mert a század második felének gyűjteményes válogatáskötetei kis példányszámban jelentek meg, és a legtöbbet játszott, legismertebb drámák újraközlésére vállalkoztak csupán.

<sup>41</sup> Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017).

<sup>42</sup> Az elnevezés egybeírását a kifejezés terminusjellegének kiemelése indokolja, lévén a szerkezet franciául is nyelvtanilag egyedi. A megoldás precedencia magyarul: JÁKFALVI Magdolna, „És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámái”, *Jelenkor* 53 (2010): 679–686, 680, 5. lábjegyzet.

<sup>43</sup> Vö. PUSKÁS István, „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”, *Alföld* 43, 3. sz. (1992), 41–46. Az írás öntudatlanul írja tovább Schöpflin és Kárpáti Aurél húszas-harmincas évekbéli recenzióit.

presztízse ahhoz, hogy kiváltsa az újraolvasás késztetését.<sup>44</sup> Az értelmezés megújulásának késlekedése egyre inkább elgondolkodtató, a megfelelő elméleti keretek mostanra már feltűnően hiányoznak az írásokból.

Mára kezd világossá válni, hogy Molnár Ferenc mint értelmezői kihívás gyakorlatilag eltűnt a szemünk elől, mert a készen kapott vélekedések és minták pusztán megőrzésére való törekvés az elmúlt évtizedekben fokozatosan erodálta az életmű körüli kontextusokat. A továbbiakban ennek a folyamatnak az alakító tényezőit fogom azonosítani azzal a kérdéssel a középpontban, milyen feladatokat ró ez a történelmi örökség a következő évek Molnár-kutatására. Itt szeretném hangsúlyozni, hogy megállapításaim csak a drámaíró Molnár Ferenc hatástörténetére vonatkoznak. A különválasztás alapja, hogy az életmű epikai részének fogadtatása ettől teljesen elkülönül. A nyelvi egyszerűsítés kedvéért a továbbiakban a szerző dramaturgiai teljesítményét hivatkozom a „Molnár-életmű” kifejezéssel.

Molnárral kapcsolatban a történelmi tapasztalat azt mutatja, hogy az értelmezés konzerváló hajlama egy bizonyos védelmező attitűdnek a rejtett továbbélése. Ez a magatartás eredetileg azzal az ideológiai és hatalmi szándékkal szemben alakult ki, amely a 20. század közepén a kultúra perifériájára kívánta szorítani, majd egyenesen meg kívánta semmisíteni Molnár Ferenc művészetének az emlékezetét. Bár az adatszerű részletek ebben a kérdésben tisztázatlanok, a mentegetés kritikai hozzáállása valószínűleg a második világháborút követő években alakul ki. Pintér Jenő 1941-es irodalomtörténete legalábbis még képes egy meglehetősen tárgyyszerű és higgadt összképet nyújtani a drámaírói teljesítményről, bár értékrendje egyértelműen konzervatív.<sup>45</sup> Közvetlenül a háború után aztán nyílttá válik az oeuvre fenyegetettsége. A kritikák hangvétele egyre agresszívebb, több írás már-már pamfletbe illő hévvel hangvételben kéri számon Molnár Ferenc jelenlétét a hazai színházi műsorokon,<sup>46</sup> s aztán 1948-ban egyik pillanatról a másikra beáll az író színházi szilenciuma a következő nyolc évre. Magyarországon a műsorpolitika szovjetizáló reformja Molnár Ferenc kiiktatásával látszik kiteljesedni. Az ítélet tartalma kíméletlenül egyszerű: Molnár az a polgári, retrográd szerző, aki az üres formai bravúrok anyagi sikeréért eladta tehetségét a társadalmi haladásra ekkor már érzéketlen polgárságnak. A megközelítés ideológiai szükségszerűségnek állítja be, hogy Molnár ezzel sikert aratott a kapitalista Nyugaton is. Molnár megbélyegzésének ez a szempontrendszer eredetileg a századforduló katolikus sajtójából származik,<sup>47</sup> ezt fordítja át Lukács György bolsevista terminológiára a húszas években,<sup>48</sup> hivatkozási alapot teremtve ezzel az ötvenes évek magyarországi kultúrharcahoz.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Vö. KISS Gabriella, „Újraolvasás”, in KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 9–18 (Budapest: Balassi Kiadó, 2011).

<sup>45</sup> PINTÉR Jenő, *Századunk magyar irodalma: Tudományos rendszerezés*, 8 köt. (Budapest: Pintér Jenőné Vállalata, 1941), 8:1261–1265.

<sup>46</sup> Például UJVÁRI Imre, „A hattyú”, *Szabad Nép* 3, 97. sz. (1945): 6; LENGYEL Balázs, „Kastély és kéjgáz”, *Képes Világ* 1, 10. sz. (1945): 15. Lásd még a 22. jegyzetet.

<sup>47</sup> BARTHA József, „Színházi szemle”, *Katolikus Szemle* 21 (1907): 727–740, 737.

<sup>48</sup> KELEMEN László [LUKÁCS György], „Molnár Ferenc”, *100% 2*, 4. sz. (1929): 190–193. Részletes olvasatát adja JÁKFALVI Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 78–90, 81–82.

<sup>49</sup> „A másik örökség, amit a múltból kaptunk, a közelmúlt »irodalma«. A Molnár Ferenc és epigonjainak kommersz szemete, és a fasiszta szennyirodalom. Az utóbbit sikerült társadalmi átalakulásunk kezdetén azonnal kihajítani, az előbbi szívós harcban tartotta magát a magánszínházaknál, és végérvényesen csak az államosítással tudtuk kiszorítani színpadjainkról. A burzsoá restauráció törekvéseit főleg a Vígszínház képviselte (Molnár: *Hattyú, Testőr, Liliom*), de lényegében a többi magánszínház is követte a Vígszínház reakciós előljárását.” HORVAI István, „Új magyar dráma és kritika” [elhangzott a Magyar Színház- és

A repertoárbéli jelenlét számainak alakulása és a Molnárt illető megjegyzések agressziója ekkor olyan feltűnő módon korrelál egymással, hogy az utólagos recepciótörténeti emlékezet hajlamos okszerűséget feltételezni a kettő között.<sup>50</sup> Ez valószínűleg egybevág a korabeli spontán nézői tapasztalattal.<sup>51</sup> A párhuzamosság a Molnárra hivatkozó írások politikai éle és a színházi jelenlét arányai között a következő egy-két évtizedben is megmarad, így a pártállami időszak általános megítélésének megfelelően rögzül az a meggyőződés, hogy Molnár Ferenc kanonizációját központilag irányítják. A hetvenes évekre a fenyegetettség érezhetően megszűnik, már nem kell föltétlenül védekező pozíciót felvennie annak a színházi alkotónak, aki Molnárt tűz műsorra, de mivel az újraértékelés szándéka nem artikulálódik nyíltan, az irányítottság képzelete továbbra is tartja magát. S mivel egykor annyira nyilvánvalónak tűnt az összefüggés a vad publicisztikai hang és Molnár színházi hiánya között, hosszú távra beágyazódott az a meggyőződés, hogy központi politikai kontroll híján Molnár Ferenc kulturális jelenléte belső tulajdonságaiból adódóan képes lenne önmagát fönntartani.

Ezt a képzetet megerősítette valamelyest az irodalomtörténet-írás viszonyának alakulása Molnár Ferenchez a Kádár-kor első időszakában. A Spenót éppen akkor rögzíti a hivatalos, immár megengedő pártállami olvasatot Molnárról, amikor egyértelműen kirajzolódik, hogy a játékhagyomány újraindulását már nem fogják különösebben gátolni.<sup>52</sup> Mire 1978-ban elérkezik Molnár Ferenc születésének századik évfordulója, a tudományos értelmezői közösség már hermeneutikai adóssággént érzékeli azt, ami Molnárral történt a megelőző időszakban. A hiány betöltésére Nagy Péter vállalkozik, aki ekkor az MTA levelező tagja, az ELTE akkori Világirodalmi Tanszékének a vezetője és éppen ebben az évben pár hónapra a Nemzeti Színház igazgatójának a pozícióját is betölti. Az írás az ELTE hivatalos irodalomtudományi lapjának, az Irodalomtörténetnek az évfolyamkezdő számában jelenik meg, fő helyen, ötven oldalnyi terjedelemben.<sup>53</sup> A szöveg időzítése és pozicionálása nyilvánvaló szintlépést jelent Molnár Ferenc presztízsében; egyúttal akár egyfajta bocsánatkérésként is olvasható a Spenót fejezetének kurtaságáért és az azzal párhuzamosan megjelentetett kismonográfia zsebkönyvjellegéért és filológiai színvonaláért.<sup>54</sup> Ezek után már csak az ideológiai keretezés teljes eltűnését kellett kívárni a rendszerváltásig, és a korabeli öntudatlan értelmezői percepció belső logikája szerint a beteljesülésként várt nagymonográfia sikerrel véglegesítheti az értelmezés kereteit. Ezt, ha saját erőforrásból nem is sikerült megoldani, két lefordított könyvterjedelmű vállalkozás felvállalta az ezredfordulón.<sup>55</sup> Az ideológiai megítélés tekintetében Molnár Ferenc klasszikussá avatását ezzel akár befejezettek is lehetett tekinteni.

Az eddig jellemzett recepciótörténeti keretezés több szempontból problematikus. Egyrészt súlyosan alulértelmezi a játékhagyomány történetét Molnár fogadtatásán belül. Ebben a narratívában az előadások csak adatként és az írásos értelmezés tendenciáinak mutatóiként jelennek meg, vagyis nem merül fel az az

---

Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciáján], *Színház- és Filmművészet* 1, 1–2. sz. (1950): 33–81, 34.

<sup>50</sup> KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”, *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55, 37–38.

<sup>51</sup> CZÍMER József, „Levél Molnár Ferenchez” [1978], in CZÍMER József, *Színház és irodalom*, 93–123 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980), 97–98.

<sup>52</sup> OSVÁTH Béla, „Molnár Ferenc”, in *A magyar irodalom története*, szerk. SZABOLCSI Miklós, 6 köt. 6:824–826 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966).

<sup>53</sup> NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet* 60 (1978): 32–83.

<sup>54</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966).

<sup>55</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*; NAGY, *Molnár Ferenc*...

összefüggés, hogy Molnárt csak a színházi tapasztalat tudja ténylegesen drámaíróként felmutatni, ezért szükséges lenne beszélni a scenográfia, a rendezések, a dramaturgiai közelítésmód és mindenekelőtt a színészi játék részleteiről. Másrészt a fogadtatástörténet itt felidézett vázlata, amelynek kidolgozott pozitivista változata jelenleg közmegegyezésesnek tűnik a szakirodalomban,<sup>56</sup> kissé erőltetetten üdvtörténeti, és csak azokat a tényezőket veszi figyelembe, amelyek a kiteljesedés felé mutatnak. Ha a Molnárt méltató írások mai hangvétele vagy a fogadtatástörténetnek ez a leírása valóban fedné a Molnár-kánon mai állapotát, akkor Molnár Ferenc művészete mostanra körülbelül Kosztolányiéhoz hasonló interpretációs bőséget kellene, hogy magáénak tudjon. Márpedig ez láthatólag nincs így, s ez a fogadtatástörténet folyamatainak újraértelmezésére készíthet. Harmadrészt a rekanonizáció logikája valamelyest úgy tűnik föl ebben az olvasatban, mint egy korábbi állapot visszatérése. Az a kimondatlan feltételezés jelentkezik itt, hogy a háború előtti Molnár-értelmezés és az ezredforduló ideológiától immár mentes Molnár-képe csak mennyiségi jellemzőkben különbözik egymástól, tehát a mindenkori interpretációnak nincs más dolga, mint újra rátalálni arra, amit már eleve tudtunk; csak esetleg egy adatokban még inkább kibővített formában. (Az értékelés változásának ez a jellemzése egyébként kísértetiesen emlékeztet a Molnár által is oly gyakran alkalmazott háromfelvonásos drámaszerkezet dramaturgiájára: kibontakozás, válság, visszarendeződés.) A történeti visszatérésnek ez az önazonossága több oldalról is naivnak mondható. Egyfelől Molnár Ferenc megítélése a szerző életében sem volt olyan egyöntetűen pozitív, mint ahogy ez a fajta visszatekintés hajlamos beállítani. Másfelől a megközelítésnek az az előfeltevése is problematikus, hogy a század közepének átalakított Molnár-értelmezése az értékelésen kívül érintetlenül hagyta volna a Molnár-jelenség szerkezetéről kialakult képet, azaz, hogy amit Molnárról gondolunk, az a tapasztalat legbelső magját tekintve mindig is ugyanaz volt. Az alábbiakban rá fogok mutatni, hogy a hatástörténet Molnár Ferencsel kapcsolatban is erőteljesen formálta a kulturális emlékezetet.

Valószínű, hogy a Molnár-recepciónak ez a beszűkülése azzal az értelmezési szünettől áll összefüggésben, amelyet a játékhagyomány megszakadása okozott 1948 és 1956 között. Ennek az időszaknak az emlékezetét Jákfalvi Magdolna önálló tanulmányban elemezte, ezért csak futólag térek ki rá.<sup>57</sup> Különösebb adatfeltárás nélkül is valószínűsíthető, hogy Molnár Ferenc jelenlétének visszaszorulása nem egy központilag kijelölt intézményes cél volt, noha kétségkívül jól illeszkedett a sztálinista színházpolitika programjába. A politikai döntések hivatalos, kultúrpolitikai szintű dokumentálása a levéltári forrásokból még várat magára, mindenesetre úgy sejlik, hogy az esetleg létező hivatalos dekanonizációs céloktól függetlenül is bizonytalanná vált Molnár Ferenc színházi helyzete a második világháború után. Két mozzanatot legalábbis majdnem mindig figyelmen kívül szokott hagyni az ezt a periódust tárgyaló diskurzus. Az egyik az, hogy 1940 óta Molnár Ferenc személyesen nemhogy Magyarországon, de Európában sincs jelen, márpedig az őt ünneplő közfigyelem a századforduló óta jelentős részben kifejezetten az író személyes jelenléte köré szerveződött. (Jellemző, hogy Molnár Ferenc 1952-es halálának minimális a sajtóvisszhangja Magyarországon.<sup>58</sup>) A másik alulértelmezett tényező, hogy a Molnár Ferencet mint drámaírót éltető magánszínház-hálózat súlyos károkat szenved a háborúban. A Vígszínház épületének felújítása például több évet csúszik a Nemzetiéhez

<sup>56</sup> KÁRPÁTI, „Molnár Ferenc drámáinak...”.

<sup>57</sup> JÁKFALVI, „Molnár félrenézve...”, 78–90.

<sup>58</sup> A hazai megjelenésű lapok közül egyedül: [n. n.], „Meghalt Molnár Ferenc”, *Magyar Jövő* 51, 53. sz. (1952): 4; Dr. POGÁNY Béla, „Molnár Ferenc, a talajtalan író”, *Magyar Jövő* 51, 61. sz. (1952): 7.



és az Operához képest.<sup>59</sup> Az államosítás aztán a játszóhelyek és az ezekhez kötődő nézői attitűdök maradványait is kisajátítja a párhatalom számára. Kétségtelen az 1948-tól beálló nagy csend cezúrajellege,<sup>60</sup> de ha volt is központilag elrendelt politikai beavatkozás, az bizonyosan csak beteljesítette azt, ami Molnár dekanonizációjából addigra megindult.

A szünet után 1956–57-ben lépcsőzetesen indul újra Molnár Ferenc szövegeinek színrevitele, de – és ezt megint kevésbé szokták emlegetni – már egy teljesen megváltozott színházi intézményrendszer keretei között. Az egykori magánszínházak társulata szétszóródik a magyar színházi életben, sokan nem is kezdik újra a pályát. Márpedig Molnár műveinek színházi életképessége konkrét színészek játékanak hagyományozó erején múlik, amint ezzel már ő maga is tisztában volt. Egyes sztárok jelenléte még fönntudta tartani a háború előtti játékhagyomány folytonosságának az illúzióját (itt Páger Antalra, Sulyok Máriára vagy akár Darvas Lilire lehet gondolni),<sup>61</sup> sőt akár olyan meghatározó színészt is találni az újraindulás idejéből, aki a negyvenes évek közepén kezdi a pályáját, és még épp el tud csípni valamit a hagyományból, hogy aztán ebből maga építsen fel magának egyéni játékrutint egy másik közegben (példa lehet Ruttkai Éva, Domján Edit és Márkus László). Összességében azonban úgy tűnik, maradandó károkat szenved a játékmód közvetítésének folytonossága az előadásokban, és ezt a nyolcvanas évektől, amikor a háború előtti játékmódot még sajátjukként ismerő színészek meghalnak, már a kritika is meri regisztrálni – igaz, csak a drámák belső referenciáinak avulásaként.<sup>62</sup>

Az előadások alapvető stratégiája ezekben az években a háború előtti játékhagyomány rekonstruálásának a kísérlete. Ezt könnyű lenne kizárólag annak a védekezésnek a részeként olvasni, amellyel a színházi szakma kívánta megvédeni Molnár Ferencet a sajtóban olvasható visszatérő támadásokkal szemben.<sup>63</sup> Természetesen ideológiailag ez indokolt, de azt nem szokás figyelembe venni, hogy ekkoriban a Molnár-játszásnak nincs is más választása, mint rekonstrukcióra törekedni, tekintve, hogy a háború utáni színházi gyakorlatnak nincs saját Molnár-hagyománya, és hiányoznak a feltételek ahhoz, hogy kialakuljon. A színészképzés időközben átalakul, a scenográfia az idők során fokozatosan alkalmazkodik az egyre dominánsabbá váló lélektani (kis)realista játékmódhoz kötődő elvárásrendszerhez. Így a művek ábrázolásmódja egyre inkább kötődik a drámák által hordozott történeti referencialitáshoz. Ugyanazokat a kárpitokat, nagyestélyiket és cigarettaszípkákat látjuk, mint a háború előtt, csak ezek már nem a jelen tapasztalatából vagy vágyaiból tűnnek elő, hanem egy előkeresett és tudatosan konstruált múlt részei lesznek. A 20. század második felének Molnár-előadásait sokszor csak a színészek arca alapján lehet egymástól megkülönböztetni a képi forrásokban.<sup>64</sup> Ráadásul mindezt az előadások

<sup>59</sup> A Nemzeti Színház és az Operaház is újraindul még 1945-ben, a Magyar Néphadsereg Színháza a Víg helyén csak 1951 decemberében.

<sup>60</sup> JÁKFALVI, „Molnár félrenézve...”, 78–90.

<sup>61</sup> Darvas Lili 1965-ben játssza Ettingen hercegnét Lengyel György rendezésében. Vö. ehhez az összefüggéshez MUNTAG Vince, „Molnár Ferenc mint saját hagyomány: *A testőr*”, in *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 106–131 (Budapest: Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013).

<sup>62</sup> „A probléma másik oldala az, hogy a színészek nem értik igazán *ezt* a molnári stílust, az óhajtott cél: az elegancia hiánya kiütököző, s így a könnyedség – szöveg szerinti – lehetősége is odavész.” GYÖRGY Péter, „Mindenféle szórakozások: Unalmas, kommersz, kibírható és remek előadások”, *Színház* 16, 3. sz. (1983): 1–9, 6. Kiemelés az eredetiben. Lásd még SZALONTAY Mihály, „*Játék a kastélyban*: Molnár Ferenc színműve a Madách Kamarában”, *Magyar Nemzet*, 1984. márc. 16., 8.

<sup>63</sup> MUNTAG, „Molnár Ferenc mint saját...”, 106–108.

<sup>64</sup> Lásd például az alábbi linkeken található képválogatást: hozzáférés: 2021.06.23, <https://www.google.com/search?q=moln%C3%A1r+ferenc+a+test%C5%91r&tbm=isch&ved=2ahUK>



fiatalabb, mint ami a szerep háború előtti játékhagyományából következne, de ilyen fiatal színész ezt követően sem szokta Turait játszani.<sup>68</sup> Másrészt Ádám Albert szerepében a pályája legelején járó Latinovits Zoltán tűnik föl, akinek ilyesféle komikus teljesítményéről a pálya kultuszának tragizáló árnyékában a legritkábban esik szó.<sup>69</sup>

Az, hogy a két említett produkció ugyanabban az évben került színre, arra mutat, hogy még nem stabilizálódott, hogyan fognak Molnárt játszani Magyarországon az ezt követő években. A szerepkörök életkori újraírásának ekkor még meglenne a lehetősége, mint ugyanebben az időszakban az operett esetében; igaz, ekkor már valószínűnek tűnik, hogy a budapesti vígszínházi, historizáló megközelítés fog dominánssá válni. Miközben tehát épp változásban van az, ahogy a színházi gyakorlat Molnár Ferencre tekint, ennek a változásnak a lehetőségéről sem esik szó a kritikai diskurzusban. Molnár Ferenc ekkor is pontosan ugyanolyannak mutatkozik az értelmezésekben, mint amilyenek a megelőző években szokás volt látni.

Itt nemcsak a kimaradt nyolc év elhallgatásáról van szó, hanem annak a módosító hatásnak az eltakarásáról, amit ez az időszak tesz a Molnár-életmű interpretációs kereteire. Úgy tűnik föl, mintha az értelmezés némi intézményi zavar dacára is folytonos lenne a háború előtti folyamatokkal, egy időközben normalizálódott ideológiai keretben. Azaz: Molnár Ferenc értelmezésének a módja ugyanúgy a priori módon adotként tételeződik, mint a háború előtt, annak ellenére, hogy már nincs mögötte a korábbi játékgyakorlat evidenciája. Most, hetven évvel később kell tudatosítanunk nehezen előbányászható filológiai bizonyítékok alapján, hogy ebben az időszakban alapjaiban változik meg a Molnár-értelmezés feltételrendszere. Így már nem az a kérdés, hogy mekkora a kritikai szövegek performatív politikai befolyása, és hogy mi a hivatalos ideológiai álláspont a szerzővel kapcsolatban, hanem az, hogy az itt jelzett változások ellenére hogyan tudott ennyire egyöntetű maradni Molnár Ferenc írásos megítélése. Visszatekintve megkockáztatható, hogy a párhatalomnak sokkal inkább a közmegegyezésnek erre az illúziójára volt szüksége, mint Molnár Ferenc kánonjának rombolására.

A színházi kontextusnak ezeket a jellemzőit figyelembe véve az írott recepciónak egy sokkal árnyaltabb funkcionalitása rajzolódik ki. Egyre valószínűbb, hogy az ideológiai megítélés csak kíséri a repertoárok alakulását, és nemhogy irányítani, sok esetben még értelmezni sem képes azt. A háború utáni Molnár-diskurzus irodalomtörténeti érvényű része a hatvanas évek elején indul el, amikor már a színházi gyakorlat meglehetősen határozott ajánlatokat tett arra, mit kezdjünk Molnárral ennyi év után. Ha annyira erős lett volna a színházi kánon előzetes szabályozásának a szándéka, akkor a ledorongoló szövegek nem ekkora csúszással jelentek volna meg az első bemutatókhoz képest. A sajtóban megjelent úgynevezett Molnár-vita a hatvanas évek első felében más célokat szolgált, noha nyilvánvalóan lehetett némi utólagos jóváhagyó funkciója.

A Molnárról való beszéd új korszakát (persze a korábbi Lukács-féle nyomvonalon haladva)<sup>70</sup> Hegedűs Géza indítja el az általa szerkesztett 1961-es drámakiadás igen terjedelmes előszavában.<sup>71</sup> Itt születik meg a korábbi hatalmi verdikt

---

<sup>68</sup> Turait Hegedűs Gyula, Góth Sándor, később pedig Páger Antal, Bodrogi Gyula, Kern András, Oszter Sándor, sőt halála előtt maga Márkus is jócskán negyvenéves korán túl játssza el.

<sup>69</sup> SZIGETHY GÁBOR, *Latinovits* (Budapest: Officina Nova Kiadó, 1988); MOLNÁR GÁL PÉTER, *Latinovits* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1990).

<sup>70</sup> JÁKFAI, „Molnár félrenézve...”, 86–87.

<sup>71</sup> HEGEDŰS Géza, „Előszó”, in MOLNÁR Ferenc, *Színház*, 7–15 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961).

árnyalásaként, hogy Molnár Ferenc a magyar drámairodalom nagy elszalasztott lehetősége, aki végső soron eladta ugyan kiemelkedő dramaturgiai tehetségét az efemer közönségsiker kedvéért, de ez nem következett szükségszerűen Molnár szocializációjából, hanem az olvasat szerint a Liliomig megvolt a lehetősége egy szociálisan érzékeny, valóban reformértékű modern drámaírás megteremtésének.

Hegedűs alkalmazza először azt a később általánossá váló gesztust, hogy rávetíti a századforduló sajtójának Molnár Ferencsel kapcsolatos megosztottságát saját jelenére, hogy legitimálja ezzel az ítélkezés kizárólagosságát, és hogy a végső álláspont kiegyensúlyozó, megbékítő karaktere nyerjen hangsúlyt. A megfogalmazás felszíni ideológiai rétege mögött azonban látszik, hogy Hegedűs pontosan érzékeli, hogy Molnár Ferenc sem elvben, sem gyakorlatban nem törölhető ki a magyar színházi emlékezetből, és ezért kísérletet tesz az 1956 utáni megengedő konszolidációs kultúrpolitikai magatartás és a Molnár-örökség összeegyeztetésére. Az egész írást végső soron az a szenvedély vezérli, hogy felmutassa Molnár Ferencet az irodalomtörténeti emlékezet számára is vállalt és vállalható közös magyar hagyományként. Útkeresése során olyan állításokat is meg mer kockáztatni, amelyekre később a hivatalos történetírás sem vállalkozik. Igen széleskörű tájékozottsága és korábbi kutatásai<sup>72</sup> elvezetik arra a felismerésre, hogy Molnár beletartozik egy meglévő 19. századi magyar vígjáték-hagyományba, vagyis örököse Kisfaludynak, Szigligetinek és mindenekelőtt Csiky Gergelynek. Bár az előszó értékítéletei alkalmazkodnak a központinak vélt lukácsi normához, a részletekben és a történeti elhelyezésben a szöveg feltűnően szabad a Kádár-kor Molnár-diskursusához képest. Osváth Béla csak két évvel később írja meg a *Kritika* című folyóiratban a Lukács György-féle vádak felfrissített változatát, amelyre utólag Hegedűs szövege apologetikus válaszként olvasható,<sup>73</sup> a fordított időrend ellenére. Az írásból közel hatvan év távlatából is áradó támadó kedélyt Gyárfás Miklós hűti le az Új Írásban nem sokkal később.<sup>74</sup> A válaszcikk már műfaja okán is egy kiterjedt és nagy hatókörű polémia képzetét kelti, amelyre megnyugtató konszolidációs válaszként érkezhethet a kismonográfia és a Spenót-fejezet látszólagos konszenzusa.<sup>75</sup>

A tét azonban közvetlenül nem derül ki ezekből a szövegekből, minthogy ekkorra már biztos, hogy Molnár része marad a magyar színházi hagyománynak. Először is jellegzetes, hogy kiknek a kezébe kerül elsősorban a Molnár-értelmezés írásos gondozásának a feladata. Molnár Ferencsel kapcsolatban azok a politikailag megbízható írók nyilvánulnak meg, akik saját művészi teljesítményükkel nem vívtak ki maguknak különösebb szakmai presztízst, viszont érdeklődésük vagy munkásságuk a színházhoz kötődik. Molnárnak ekkor sem adatik meg a szaktudományos elemzés rangja, a róla szóló írások műfaja az irodalomtörténet-írás keretein belül is az esszé vagy a kulturális publicisztika. Ennek a korpusznak a jelentősége ezek alapján egyrészt az lehet, hogy a megszólalók státusza révén besorolja Molnárt az irodalomtörténeti örökség második vagy harmadik vonalába, és ezzel az értelmezők közössége felmentse magát a komolyabb filológiai utánajárás vesződéseitől. Másrészt még inkább arról lehet szó, hogy azt a történeti távolságot kellett rögzíteni, amely a megcélolni kívánt új magyar drámairodalom és Molnár Ferenc világa között fennáll. Eszerint megtörténhet ugyan Molnár rekanonizációja, de csak úgy, ha az iránt senkinek nincs kétsége, hogy az életmű a lezárt és meghaladott múlthoz tartozik. Harmadrészt a hatvanas évek

<sup>72</sup> CSIKY Gergely, *Válogatott művei*, szerk. HEGEDŰS Géza (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1955); HEGEDŰS Géza, *Csiky Gergely* (Budapest: Művelt Nép Kiadó, 1953).

<sup>73</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.

<sup>74</sup> GYÁRFÁS Miklós, „Vita a Molnár-legendával”, *Új Írás* 3 (1963): 1384–1387.

<sup>75</sup> OSVÁTH, „Molnár Ferenc”, 824–826; VÉCSEI, *Molnár Ferenc*.

írásainak talán legalapvetőbb hatástörténeti feladata, hogy minél inkább láthatatlanná tegye a fogadtatástörténet valódi, 1948-as cezúráját és az utána következő hiányzó nyolc évet; vagyis, hogy a deklarált történeti távolság dacára folytonosnak mutassa önmagát a háború előtti tradíció emlékezetével. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a kritika és az irodalomtörténet saját feladatát egy már eleve meglévő tudás visszaidézésében látja, eltakarván azt az alakító erőt, amelyet jelen idejében kifejt Molnár Ferenc emlékezetére.

A szerzőről ma a köztudatban élő kép számos vonása az ötvenes-hatvanas évekből származik. Ezt azonban a hatástörténet mostanáig nem vette figyelembe. Itt említendő Molnár Ferenc nagypolgári származásának a kiemelése, a drámaírói tudásnak az elméleti elválasztása a színházi gyakorlattól, műfaj történeti értelemben pedig az operettől és a kabarétól,<sup>76</sup> továbbá a harmincas évek szerzői termésének az értékelhetetlenként való leminősítése, és általánosságban a Molnár Ferencet eredetileg körülvevő közeg távolítottságának, rejtettségeinek, a megragadás nehézkességének a képzete. Ez utóbbit jól jellemzi az, hogy innentől kezdve szokás hangsúlyozni kiemelten a város terének kulturális jelentőségét Molnár Ferenc életműve kapcsán.<sup>77</sup> Ez ugyan korábban is felmerül (Lukács Györgynél, aki Bécsből visszatekintve tartja szükségesnek erről írni),<sup>78</sup> de ekkor válik meghatározóvá, mert nincs szem előtt a Molnár Ferenc sajátjaként tekinthető város, hiszen a háború lerombolta. Ezt a nagyon összetett diszpozíciót jeleníti meg az a nosztalgia, amelyet a Molnár-színrevitelek rekonstrukciós törekvéséből az írások kiemelnek és felnagyítanak. Molnár Ferenc ezen a ponton nem több és nem kevesebb, mint egy fontos, de már csak közvetítetten jelenlévő társadalom- és irodalomtörténeti előzmény – ő maga a meghaladott saját polgári múlt.

Nagy Péter korábban említett 1978-as tanulmányának ezzel összefüggésben szintén tovább árnyalható a jelentősége.<sup>79</sup> A tanulmány jóval kiterjedtebb filológiai apparátust mozgat, mint korábban bármelyik magyarországi írás, s a hivatkozások kiterjedtsége a pótlás érthető szándékán túl azt is szolgálja, hogy feledtesse, mennyire nincs eszköze az irodalomtörténetnek a Molnár-jelenség megragadására. Egy olyan drámaíró elemző bemutatása lenne a feladat, akinek a teljesítményét minden korábbinál erősebben szabják meg színházi kondíciók, akinek a színházi hatása erősen kötődik konkrét színészek emlékéhez és egy adott társadalmi közeghez, s olyasvalakinek, akinek igen erős (még ha onnan tekintve talán periférikus is) a vasfüggönyön túli nemzetközi beágyazottsága. Márpedig e tényezők közül Nagy Péternek egyikhez sincs hozzáférése. Az országhatárok le vannak zárva, a színházi Molnár-játszás elvesztette történeti közvetítőerejét, és a drámaelemzés elméleti apparátusa Magyarországon hiánycikk. A hiányok áthidalására Nagy Péter egy összeurópai eszme- és műfaj történeti keretet használ, amelynek nem feltétlenül szükséges jelölni a pontos módszertani kereteit. Mellékhatásként jelentősen gyengíti a Molnár-életmű magyar drámatörténeti kötődéseit, azáltal, hogy sikerét a francia előzmények adaptálásából származtatja. Jobb híján a művek értelmezése itt is tematikus marad. A drámák világnézetének futólagos áttekintése egy az addigiaknál is jobban a Liliomot favorizáló portréhoz vezet, mert így magyarázható a legkönnyebben Molnárnak a naturalizmushoz mint korszakon belüli

---

<sup>76</sup> Az operettműfaj korabeli emlékezetéhez lásd JÁKFALVI Magdolna, „Gáspár Margit és a fantomrealizmus”, in JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, Akadémiai doktori értekezés, 2020, 55–101, hozzáférés: 2021.07.31, <http://real-d.mtak.hu/1243/>.

<sup>77</sup> VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 7–11.

<sup>78</sup> JÁKFALVI, „Molnár félrenézve...”, 80.

<sup>79</sup> NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet* 60 (1978): 32–83.

marxista eszményhez való viszonya. A proletariátusra fölülről letekintő, majd fokozatosan a szakmai öncélúságba hátráló nagypolgári író képe kimondatlanul is Peter Szondi nagyszabású drámatörténeti koncepciójának egyes elemeire épül,<sup>80</sup> de az ezen keresztül kínálkozó referenciák aláásnak a tanulmány véglegesítő törekvését, ezért a fogalomhasználat elzárja a továbbgondolás lehetőségét. Elméleti eszköztelenségéhez képest, amelynek eltakarása tehát az egész írást motiválja, a tanulmány tulajdonképpen bravúrosnak mondható.

A tanulmány helyét és magatartását egy másik szöveg segíthet jobban körvonalazni, amely ugyanabban az évben íródott, nagyon hasonló céllal, de teljesen más pozícióból és stratégiával, ezért később alig kerül szóba. Czímer József, a Vígszínház egykori dramaturgia fiktív levélben köszönti Molnárt a születési évforduló alkalmából.<sup>81</sup> A szöveg a 20. század második felének leginvenciózusabb olvasata az életműről. A levél a játékgyakorlat halványuló, de egyes szakemberek készségeiben még élő értelmezési erejét hangosítja fel. A fogadtatás adott történeti állapotának értő ismeretében Czímer is felismeri, hogy Molnár Ferenc mint drámatörténeti hivatkozási pont addigra alig észlelhető, de Nagy Péterrel ellentétben nem történeti elemekből igyekszik szintézissé formálni az értelmezési hagyományt, hanem közvetlenül a drámák szövegéből indul ki. A következőknek kontrasztja szembeötlő: Nagy Péter a közmegegyezésesnek beállított publicisztikai nyelvhasználat filológiai alátámasztásával megerősíti Molnár hatástörténeti elrekesztettségét, Czímer pedig a dramaturgia praktikus tapasztalata révén eljut egy olyan nyelvhasználathoz, amely felszabadítja a politikai zsargon és a történeti közhelyek kötelmei alól. A Molnár-dramák társadalmi utalásait Czímer tisztán esztétikai kódként azonosítja, ezen keresztül lehántja a szerzőről a hozzátapadt és politikailag túlértelmezett világnézeti megbélyegzéseket, és ezek alatt megtalálja Molnár Ferencet, a színpadi írásművészet rendkívüli szakmai tudású alkotóját. A fókusz Molnár nyelv- és helyzetteremtő tudására kerül, és olyan dramaturgiai megfigyelésekig vezet, amelyeknek a későbbi szakirodalom alig jut a közelébe. A hivatalos irodalomtörténeti beszédmód beágyazottsága ezzel párhuzamosan annyira erős, hogy Czímer József írása máig hatás nélkül maradt.

Nagy Péter összefoglaló tanulmánya után a magyar szakirodalomban egy bő tízéves csönd következik, amit a fogadtatástörténetben mostanáig nem regisztrált senki. Az 1978 és a rendszerváltás közti időbeli rés több szempontból is beszédes. Egyrészt nem lehet túlbecsülni a Nagy Péter-szöveg módszertani és hatalmi nehézkedését, amelyhez képest nagyon nehéz megszólalni. Másrészt ez az az időszak, amikor a színházi Molnár-olvasatok már közvetve sem inspirálnak irodalomtudományi munkákat Molnár Ferencről Magyarországon, és a színészi alakítások nem adnak ehhez megfelelő impulzusokat.

Molnár színházi jelenlétének interpretációs terméketlensége éppen ebben az időszakban azért különös, mert a nyolcvanas évek az egész államszocialista magyar színháztörténet legizgalmasabb és legsokszínűbb évtizede. Babarczy László 1982-es és 1983-as *Liliom*-rendezései ugyan rá tudják illeszteni a kisrealista formakánont a *Liliom* szövegére, de ezzel éppen azok a vonások erősödnek fel a műben, amelyek általánosságban nem jellemzők a köztudatban molnáriként élő látásmódra. A *Liliom* így leválik az életmű hatástörténetéről, és bizonyos értelemben ez menti meg a későbbi időszak számára.<sup>82</sup> Valószínűleg ez az oka, hogy kiemelkedően ez a mű a legtöbbet

<sup>80</sup> Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972).

<sup>81</sup> CZÍMER, „Levél Molnár...”, 93–123.

<sup>82</sup> MUNTAG Vince, „Erőszakos, szerető testek meséje: Gyors emlékidézés a *Liliom* színházi közelmúltjából”, *Színház* 52, 3. sz. (2019): 8–10.

játszott Molnár-szöveg a bemutatók összesített számai alapján, mert a színrevitelek száma a nyolcvanas évek végétől szaporodik meg.<sup>83</sup> Az életmű többi része színházi oldalról magára hagyatva, történetileg megmerevedve várja, hogy újraolvassák.

Itt kell hozzátenni, hogy ekkorra nincs is igazán mit újraolvasni. Hegedűs Géza 1961-es válogatása után a következő magyarországi Molnár-drámakötet 1989-es,<sup>84</sup> és megjelenik ugyan egy viszonylag bő válogatás 1972-ben magyarul, de a kiadás helye Bécs, és ezért Magyarországon nehéz elérni.<sup>85</sup>

A rendszerváltás az írott fogadtatás tekintetében hoz némi felfrissülést. A politikai hivatkozások eltűnnek a szakirodalomból, és így az ideológiai értékelésen túl mód nyílik másra is figyelni. Néhány mozzanat révén ekkor már nyíltabban artikulálódik a rendelkezésre álló keretek szűkösége. Néhány filológus szerencsére rájön, hogy adatszerűen az addig véltél kevesebbet tudunk Molnár Ferencről, és történik néhány valóban informatív pótlási kísérlet.<sup>86</sup> A szakirodalom átmeneti felfutása<sup>87</sup> azonban nem hozta meg azt az irodalomtörténeti Molnár-reneszánszt, amit például az ekkoriban szintén megszorodó bemutatók száma indokolhatna.<sup>88</sup> Az is feltűnhet, hogy bár Molnár könnyen válhatna hőségé egy olyan új elméleti kánonnak, amely a metafikciót, az önreferencialitást, az iróniát, és általában a színházi reprezentáció problematizálását keresi a különböző művészeti korszakokban, a kilencvenes évek második felétől megjelenő színház- és drámaelméleti szakirodalom alig-alig említi Molnár Ferenc nevét, holott *A testőr*, a *Játék a kastélyban*, a *Marsall* és néhány más mű is joggal tarthatna igényt az efféle érdeklődésre.<sup>89</sup> Molnár továbbra is egy olyan kulturális regiszter avulófélben lévő örököse marad, amely nagyon ritkán tud kivívni magának elegendő presztízst az értelmezés kereteinek módszertani újragondolásához.

Az elméleti hiányok okozzák, hogy a szakirodalom nem lát rá, miért nem tudja kiemelni a Molnár-életművet a sokévtizedes közhelytömegből. S ugyanez az oka annak is, hogy a szakmai meglátások súlya nem tudja elnyomni az újra virágzásnak induló történeti bulvárt.<sup>90</sup> A módszertani ínség legfontosabb következménye pedig az, hogy amikor a pályakép egésze 1978 óta először újrafogalmazódik, akkor jobb híján a korábbi összefoglalásokból örökölt, alapjaiban bizonyítatlan tagolás kerül elő újból.<sup>91</sup>

---

<sup>83</sup> Az OSZMI színházi előadás-adatbázisa alapján: hozzáférés: 2021.06.10, <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=2&kv=39650365>.

<sup>84</sup> MOLNÁR Ferenc, *Színművek*, szerk. MÁRVÁNYI Judit, KISS Marianne és MIKÓCZI Vilmosné, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989).

<sup>85</sup> MOLNÁR Ferenc, *Színművei* (Wien: Rudolf Nowak Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1972).

<sup>86</sup> Például MOLNÁR GÁL Péter „Molnár Ferenc, a fordító”, *Színház* 26, 1. sz. (1993): 40–48; MOLNÁR Ferenc, „A császár” [forráskiadás], közr. GAJDÓ Tamás, *Színház* 25, 9. sz. (1992): drámamelléklet, 1–16.

<sup>87</sup> Az ebből az időszakból korábban és ezt követően hivatkozottakon kívül lásd például GLATZ Ferenc, szerk., *Magyar író és világpolgár* (Budapest: Europa Institut, 1996), 7–73.

<sup>88</sup> KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”, *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55, 46–47.

<sup>89</sup> KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000); JÁKFAI Magdolna, *Alak, figura, perszonázs* (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2001). Utóbbi kötet egyszer említi Molnár Ferencet, amikor a dramaturgiai alapinformációk közlésének hagyományos, noha ironikus realista konvencióteljesítéseként utal a *Játék a kastélyban* híres bemutatkozási jelenetére. (Az említés helye lapszám szerint: 14.) Az avantgárd tapasztalata által meghatározott elemzői horizont ugyanakkor nem lát keresztül azon a játéktradíción, amely lefojtja a mű minden mozzanatát átjáró metadramaturgiai felforgató erőt, s ezért a kezdőmotívumon túl a szöveg nem kínálkozik párhuzamként.

<sup>90</sup> SÁRKÖZI Mátyás, *Liliom öt asszonya* (Budapest: Noran Kiadó, 2004).

<sup>91</sup> VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött: (Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”, *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 31–33.

Ezekkel a próbálkozásokkal párhuzamosan Bécsy Tamást a saját nyolcvanas években írott kritikái<sup>92</sup> elvezetik a kilencvenes évek elejére addig a felismerésig, hogy Molnár Ferenc értelmezésének merevsége abból adódik, hogy a szövegek játékhagyománya történeti zárvánnyá vált a megelőző évtizedekben.<sup>93</sup> Ez a tézis azonban nem jut el a megfelelő helyekre irodalomtudományi területen.

Az ezredforduló a kutatás rétegeinek további hiányaival szembesíti a tudományos közönséget. Ekkor több szinten is problematizálódik, hogy mit jelent Molnár Ferenc neve nemzetközi vonatkozásban. Egyfelől eljut Magyarországra Michael Thalheimer *Liliom*-rendezése, és itthon is világossá válik, mennyire különbözik az, ami Molnár Ferencből német nyelvterületen érzékelhető, attól, ahogy Magyarországon tekintünk rá. Másrészt ugyanebben az időszakban vállalkozik két különböző magyarországi kiadó egy-egy Molnár Ferenc monográfia lefordíttatására és megjelentetésére a hetvenes-nyolcvanas évekből, a vasfüggönyön túlról.<sup>94</sup> A kötetek megjelenése a kutatás stratégiai helyzetét tekintve igen tanulságos. Jellegzetes, hogy két olyan szerző ír összefoglalást Molnár Ferencről, akinek nincs irodalomtörténeti végzettsége. A Molnárról szóló beszéd kényszerből újra újságírónyelven szólal meg, mert nincsenek megfelelő módszertani kapaszkodói. A pályáiv elbeszélésének a szerkezete felülvizsgálatlanul ismétlődik a korábbi összefoglalások alapján. A műértelmezések a színházi kritikák megoldását folytatva cselekményösszefoglalásokkal vannak helyettesítve, s ezen túl a nem magyarországi fogadtatástörténet kapcsán a két kötet ötletszerűen csapong a filológiai részletek között.

A magyar fogadókörnyezet felől tekintve önmagában sokatmondó, hogy a nagymonográfia nagyságrendjében a Molnár-kutatás Magyarországon importra szorul. Ezek a kötetek a magyarországi vonatkozásokat illetően nem vállalhatnak többet, mint hogy újramondják az alkalmasint még a háború előttről örökölt, ellenőrizetlen bulvárközhelyeket. Az összefüggés másik oldala, amelyet szintén ezek a könyvek tesznek feltűnővé, hogy időközben eltelt fél évszázad Molnár Ferenc recepciótörténetéből úgy, hogy Magyarországon akár egyetlen idegen nyelvű hivatkozás fölmerült volna vele kapcsolatban. Abból, ahogy a két könyv küszködve keresi a helyét a magyarországi és a nemzetközi kulturális térben, élesen kirajzolódik, milyen sanyarú annak az emigráns szerzőnek az emlékezete, aki a második világháború után nem tért vissza hazájába, és akinek a hagyatékát kettészelte a vasfüggöny. A nemzetközi jelenlét töredezettsége külső szemszögből is megmutatja, mennyire hiányzik a megfelelő nyelv Molnár Ferenc értelmezéséhez. Mostanra az sem triviális, ki, hol, és milyen regiszterben hivatott megszólalni Molnár Ferenc kapcsán. Az utóbbi két évtizedben a Molnár-fogadtatásnak ezt a töredezett és esetleges jellegét ismerhetjük fel az újraértelmezés kísérleteiben. Ha a *Liliom* színreviteleit nem számítjuk, alig néhány előadás tudott kilépni a rendszerváltás óta a század második felében rögzült keretrendszerből a színházi megjelenítésben. Ahol ez sikerül (Jeles András és Mohácsi János rendezéseiben, Polgár Csaba 2018-as előadásában *A hattyúból* és Znamenák István 2016-os *Egy, kettő, három*-olvasatában), ott sem egy drámaírói teljesítmény újrakeretezése történik meg, inkább az adott rendezői formanyelv határainak a kiterjesztése egy speciális történeti anyag segítségével.

Az író megítélése ma nem színházi siker vagy kulturális elitizmus kérdése. Molnár Ferenc alakja és teljesítménye a szemünk előtt változott emlékké, majd kulturális kísértetté. Azzal kell szembenéznünk, hogy az elmúlt hetven évben a

<sup>92</sup> BÉCSY Tamás, „Társadalmi normák és kettős jelentések: Az ördög a Madách Színházban”, *Színház* 20, 8. sz. (1987): 11–19; BÉCSY Tamás, „Molnár Ferenc – ma”, *Színház* 17, 8. sz. (1984): 15–17.

<sup>93</sup> BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, *Színház* 25, 9. sz. (1992): 24–29, 29.

<sup>94</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*; NAGY, *Molnár Ferenc*...



hatástörténet elaprózta, megmerevítette, nyelvileg elrekesztette, vagyis összességében hozzáférhetetlenné tette a szerző örökségét. A játékhagyomány szétesett, töredékei idézetszerűvé váltak. A szövegek egyre inkább avulnak, minthogy a játékmód általuk igyekszik magát igazolni, kiadások pedig alig állnak belőlük rendelkezésre. A szerzői márka világhíre, melyet oly sokszor emlegetnek, a *Liliom* alakváltozásaitól eltekintve pusztán periférikus történeti érdekesség. Nemcsak egy adott szerzőhöz tartozó korpusz hiányáról, távollétéről van szó, hanem a modern magyar színjátszás egyik saját, ha tetszik, nemzeti játéknyelvének elvesztéséről, amelynek Molnár Ferenc volt talán a legavatottabb megszövegezője.

Ha teljesítményét újból saját hagyományként szeretnénk érzékelni, akkor az életművet újra olvashatóvá kell tenni, a lehető legtágabb értelemben. A filológiának új kiadásokban elérhetővé kell tennie a szövegeket, a megfelelő háttérismereti kiegészítésekkel, idegen nyelven is, lehetőleg új fordításban. A színházi gyakorlatnak ki kell kísérleteznie, melyek azok a szövegkezelési, játéktechnikai és scenográfiai megoldások, amelyekkel újfajta párbeszéd alakítható ki a művekkel. A korábban említett közelmúltbeli próbálkozások izgalmasabbnak tűnő része alapján a drámák szövegének bizonyos mértékű alakító újraírását nehéz lesz megkerülni, mert jelenleg nem látszik más mód visszazorítani annak a nosztalgikus történelmi atmoszférának a hatását, amely a század közepén tapadt az életmű darabjaihoz, és amely mostanra csaknem ellehetetlenítette az újraértelmezést. A színház – és irodalomtörténet-írásnak ezzel párhuzamosan el kell végeznie az itt felvázolt hatástörténeti mozgások elemzését, beleértve a fordítások és az ezekkel járó nemzetközi kulturális adaptációs műveletek feltérképezését is. Értelemszerűen ehhez integrálni kell az itthoni kutatásba a szerzői hagyaték New Yorkban található részét, és az eddig Magyarországon elvéte hivatkozott idegen nyelvű szakirodalmat. Feltétlenül szükséges továbbá új és részletgazdag írott interpretációit adni maguknak a Molnár-drámáknak; remélhetőleg friss és revelatív színházi előadások nyomán.

Ha a kutatás és a művészi alkotás nekilát ezeknek a feladatoknak, akkor van esély rá, hogy Molnár Ferenc neve újra érdemben jelentsen valamit. A következő években fog eldőlni, hogy a történeti kabaréhoz és az operettirodalom jelentős részéhez hasonlóan rétegművészetté válik az, amit belőle ismerünk, vagy azzá, aminek kellene lennie: sokarcú, kiismerhetetlen, inspiratív, kérdésekben gazdag klasszikussá.

#### IV. Az önmegjelenítés nyelve és a vágyak maszkja

A Molnár Ferenc-féle dramaturgiai márka önbejelentése *Az ördögben* (1907)

Közismert tény, hogy Molnár Ferenc drámaírói sikere és világhíre eredetében *Az ördög* című művéhez kapcsolódik.<sup>95</sup> Az előző fejezetben már volt szó róla, hogyan rögzül az a közhelytömeg, amellyel a recepció Molnár Ferenc általános megítélését összefoglalhatónak véli, s ennek is ideköthető az eredete. Nyilvánvaló, hogy egy majdani monografikus munka *Az ördög* kapcsán lesz hivatott felvázolni annak a nemzetközi hálózatnak a jellegzetességeit, amely Molnár Ferenc életműve körül kialakult, és megrajzolni a szerző ekkortól kiteljesedő menedzsmentjének történeti körvonalait. Eszközök és szükséges terjedelem híján ez a fejezet nem ezt vállalja, hanem közvetlenül a szöveg dramaturgiájának kívánja egy olyan olvasatát nyújtani, amely kiprovokálhat egy korszerű újraértelmezést, és ezen keresztül talán új szempontokat adhat a következő évek Molnár-olvasásához.

Az értelmezési folyamat kezdőpontján – az előző fejezetben megállapítottakból következően – azzal kell szembesülnünk, hogy a szöveg olvasástapasztalata történetileg nem adódik egy jelenkori közelítés számára a maga közvetlen mivoltában. A mű ugyanis Molnár Ferenc sikereinek hatástörténetén keresztül magán hordozza a Vígszínház emlékezetének elmúlt bő száztíz évét, és a Molnár Ferenc-olvasás hagyománya ebből csak azt a szakaszt szokta figyelembe venni, ameddig a századforduló színházi életére vonatkozó sztereotípiák érvényesnek tűnnek, és ameddig a színháztörténet-írás vagy az ennek tekintett forrásösszegzés pozitívista gyakorlata nem szembesül kényelmetlen módszertani problémákkal; vagyis ameddig a második világháború előtti színházi hagyományok működése hatástörténetileg folytonosnak állítható be. Ha a szakirodalom eddigi reflexeinek megfelelően *Az ördög* keletkezése felől indítaná el a mostani értelmezés a történeti kontextusok vázolását, akkor nagyon nehéz lenne érdemi válaszokat találni azokra a kérdésekre, hogy miféle hatástörténeti akadályok nehezítik azt, hogy Molnár Ferenc dramaturgiájára új szemmel tudjunk tekinteni. Arra van tehát szükség, hogy a recepció akadályozottságának az okait *Az ördög*re vonatkozóan feltárja a kutatás, és ebből visszafejtve tekintsen rá az ősbemutató sikerének közismert színháztörténeti elbeszélésmintájára, lefejtve a szövegről a valódi hermeneutikai kérdéseket eltakaró sztereotípiákat.

*Az ördög* című dráma esetében az utolsó olyan recepciótörténeti pillanat, amikor a háború előtti játéktradícióval való folytonosság esélyét komolyan lehetett venni, Horvai István 1963-as vígszínházi rendezése volt. Az előadás a Vígszínháznak a Várkonyi Zoltán nevéhez köthető korszakában készült Molnár-ciklus része volt, és jelentőségét a játéktradíció új szakaszának megalapozásában az is mutatja, milyen rangot adott a szövegnek a szereposztás. A címszerepet maga a színház főrendezője, Várkonyi Zoltán alakította, János, a festő Latinovits Zoltán megformálásában volt látható, Jolán szerepét Ruttkai Éva játszotta. Az előadás megszületését esztétikai értelemben valószínűleg ugyanaz a megfontolás motiválta, ahogy Várkonyi maga viszonyult a repertoárnak a történelg távolabbi részéhez, vagyis hogy a scenográfia nagyrészt referenciális hitelességgel követi a szöveg keletkezésének korszakából következő tárgyi elvárásokat, és ezen belül a színészek játékának dinamikája remélhetőleg kellően friss hatást tud kelteni. Várkonyi Zoltán ördögmaszkja a

<sup>95</sup> Legutóbb lásd SZÉCHENYI Ágnes, „Egy »export-dráma« magyar kontextusai: Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*”, *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140, 129.

szemöldök festékekkel való megvastagításán és az arc alapszínének enyhe elsötétítésén keresztül emlékeztet a háború előtti ördögfigura megjelenésére, de már nem a teljes maszkot veszi át a korábbi évtizedekből. Hasonlóképpen Ruttkai Éva ruhája a háború előtti évtizedeket idézi, miközben frizurája az előadás jelenében teljesen korszerű.<sup>96</sup> A produkció ezeken a jelzéseken keresztül érzékelhetően a hajdanvolt atmoszféra, az egykori színházi csoda történeti megközelíthetőségére koncentrált, legalapvetőbb megoldásában a címszerep demisztifikálásának kísérletén keresztül. Az előadás díszlete és jelmezei viszont áttétel és módosítás nélkül idézték a századfordulót vizuálisan, arra a hatásra számítva, hogy a vizualitás történeti konnotációi közvetlenül képesek garantálni a nosztalgikus nézői beleélés feltételeit. Ehhez a színházpoétikai alapvetéshez képest igazán sokatmondó, hogy a kritikai visszhang az előadás vizualitásának és a színészi játéknak a disszonanciájára felügyelve a „fölsőlegesen pontos és nehézkes korhűség”<sup>97</sup> tapasztalatába ütközik. Valószínűleg ez Molnár Ferenc fogadtatástörténetének az első olyan pillanata, amikor megfogalmazódik, hogy az atmoszféra történeti hitelessége nem jelent garanciát az értelmezés helyességére vagy elevenségére. Akárhogy is, a dráma további recepciótörténete azt mutatja, hogy nagyjából továbbra is a címszerepet körülölelő atmoszféra vizuális megragadása irányítja a rendezéseket, és Az ördög alakjának fokozatos profanizálása közben egyre kevésbé érthető, mi lehetett ebben színházi értelemben oly mértékben megejtő a századfordulón.

Levonva a hatástörténeti tanulságokat, arra kell tehát felfigyelnünk, hogy *Az ördög* és Molnár Ferenc egész dramatikus írói gyakorlata nem az ábrázolt tárgyi világ atmoszférateremtő ereje, vagy a mondatok pusztán retorikai pikantériája, hanem konkrét színészi alakítások köré szerveződik, és ezen keresztül közelíthető meg az új színházi megszólaltatások során. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy ezt a felismerést szem előtt tartva szemügyre vegyem a dráma keletkezési körülményei nyomán kialakult recepciótörténeti közhelytömeget, és ezen keresztül lehessen visszajutni a dráma poétikai tapasztalatához.

*Az ördögöt* először 1907. április 10-én mutatja be a Vígszínház. A későbbi hatástörténeti fejlemények ismeretében a szakirodalom hajlamos utólag egyöntetűnek beállítani a sikert, amire a korabeli kritikák egy része rácsáfol.<sup>98</sup> A konzervatív sajtó már ekkor számonkéri azokat a szempontokat, amelyeket később a Vígszínház egész szerzői körével kapcsolatban problematizál (ledérség, a katarzis hiánya, értéknivellálás, öncélú dramaturgiai ügyeskedés stb).<sup>99</sup>

Ermete Zacconi még az ősbemutató évében megtekinti az előadást, és az általa megrendelt fordításon, valamint az ő vendégjátékán keresztül indul meg a szöveg és az életmű disszeminációja. A szakirodalom magától értetődőnek veszi, hogy mindez a drámaírói tekhnének, a műfaji újító kezdeményezésnek a diadala volt, amely ettől kezdve fokozatosan szerzői brenddé alakult.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Az ehhez az összefüggéshez leginkább illeszkedő képmellékletek eredetijének a csatolásához az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet felhasználási szerződés híján szerzői jogi indoklással nem járult hozzá, beleértve a képek jelzetére való hivatkozást is.

<sup>97</sup> NAGY Péter, „A rozsdáról meg a patináról”, *Élet és Irodalom* 8, 2. sz. (1964): 8.

<sup>98</sup> GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 126–127; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 64–65. Vö. az ősbemutató vonatkozásában: BARTHA József, „Színházi szemle”, *Katholikus Szemle* 21, 7. sz. (1907): 724–740, 737.

<sup>99</sup> Lásd a *Katholikus Szemle* és időnként más jobboldali lapok kritikáit a Vígszínház előadásairól a korszakban.

<sup>100</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc...*, 126–127; NAGY, *Molnár Ferenc...*, 64; NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet* 60, 1. sz. (1978): 32–83, 48–49.

Bár kis híján százhusz évvel a történetek után nehéz pontos képet kapnunk arról, hogyan is rétegződött akkoriban a siker folyamata, annyi azért látszik, hogy ennek a szakirodalmi közmegegyezésnek a történeti modellje a kizárólag olvasás útján terjedő, nem színházi műfajok hatásrendje szerint van kialakítva. Nem véletlen, hogy sokan igyekeznek hangsúlyozni a tényt, hogy az ősbemutatót maga Molnár Ferenc rendezte, ezzel is sugallva, hogy az írott szöveghez kötődő szerzői tudat mintegy determinálja a színházi hatást. Bár az egész doktori értekezés Molnár Ferenc drámaírói tudásának és teljesítményének a méltatásaképp is születik, ezt az előfeltételezést színháztörténeti oldalról mindenképp korlátozni kell. Először is a rendező hatásköre nem volt egészen tisztázott és általános a korszakban. Magyarországon ekkoriban nincs rendezőképés, és valamelyest színházanként is változik, hogy a rendezőként megnevezett személynek mekkora befolyása van a produkcóra. Ekkoriban tehát még nem beszélhetünk olyan kiterjedt és szerzői típusú befolyásról a rendezők részéről, mint a 20. század második felének rendezői színházában. Még fontosabb, hogy Zacconinak a címszereplő új kulturális környezetbe helyezése tetszhetett meg elsősorban (hiszen ez a darab elsődleges műfaji újdonsága), és ez legalább két oldalról problematizálja azt a beállítást, amely Molnárt drámaírói értelemben individuális műfaji újítónak kívánja felmutatni. A megoldás, amely frakkba öltözteti a Sátánt, egy konkrét intertextusra megy vissza, amelyet a szakirodalom föl is jegyez: természetesen Goethe *Faust*járól van szó.<sup>101</sup> Ebben az értelemben meglehetősen különös egy műfaji hagyomány megújítóját látni egy olyan szövegben, amely eleve travesztiaként azonosítja magát. Ráadásul Molnár későbbi szövegeire ez a közvetlen átiratként értelmezhető viselkedés nem feltétlenül jellemző. (A Molnár-életmű egyébként változatos formáit alkalmazza különböző korábbi művek megidézésének, de problematikus lenne ezt műfaji megkülönböztető jegynek tekinteni.) Másfelől *Az ördögnek* természetesen megvannak a műfaji előzményei a polgári vígjáték hagyományban, csak ezt a Molnár-szakirodalom színháztörténetileg nem kezeli a helyén.

A Molnár Ferenc életművéhez hagyományosan hozzárendelt *pièce bien faite*, azaz jólmegcsinált színmű műfaji kategóriája széles körben ismert és alkalmazott volt Európában és Amerikában, sőt olyan egyedi látásmódú drámaírók poétikáját határozta meg, mint Ibsen, Csehov vagy G. B. Shaw. Ha végre is hajtott bizonyos dramaturgiai módosításokat ezen a műfaji rendszeren Molnár, ez önmagában nem indokolná, hogy a modern magyar drámairodalom egyik legfontosabb szerzőjeként tárgyaljuk. Még úgy sem, hogy Molnárt a műfaj magyarországi meghonosítójaként aposztrofáljuk, ahogyan ezt a szakirodalom teszi.<sup>102</sup> Ez a megállapítás, mely szerint Molnár lenne a jólmegcsinált dramaturgia első és elsődleges magyarországi adaptálója, a 20. századi drámatörténettel foglalkozó irodalomtudományi szakirodalom történeti vakságának bizonyítéka. A 19. század magyar színháztörténetének szakirodalma már feltárta, hogy a *pièce bien faite* meghonosítása az önálló és intézményesült professzionális magyar nyelvű színjátszás első éveiben megindul. Az 1840-es évektől számos szerző próbálkozott a francia mintájú vígjátékírás magyarországi adaptálásával, felemás sikerrel. A kísérletek kudarcra elsősorban nem poétikai természetű lehetett, hanem abból fakadhatott, hogy a magyar társulatszervezési viszonyok alkalmatlanok voltak a műfaj beágyazására a hazai közegbe. Az a szerző, akinek először sikerült egy olyan poétikát kialakítania, amely alkalmazkodik a jólmegcsinált dramaturgiák francia szokásrendszeréhez és a magyar színházi gyakorlat sajátosságaihoz egyidőben – és

<sup>101</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc...*, 126.

<sup>102</sup> GAJDÓ Tamás, „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”, in *A modern színház születése*, szerk. P. MÜLLER Péter (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004), 209–247; GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc...*, 119; VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó 1966), 67.

ennek megfelelően színpadi sikere is lehetett – Csiky Gergely volt, jó harminc évvel Molnár Ferenc fellépése előtt.<sup>103</sup> Ez pedig Molnár Ferenc történeti jelentőségét is újragondoltatja a kutatással. A különbség, amely a 19. századi kísérletek és Molnár közt fennáll, tulajdonképpen a Vígszínház intézményében foglalható össze. Régóta tudjuk, hogy Ditrói Mór társulatszervezői munkája nyomán jön létre az a színházi modell, amely az egész magyar színházi modernség alapkarakterét meghatározza, és amelynek legfontosabb jellemzője az az elvárás, hogy a színészek „a használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott rekvizitumokat (levélpapír, konyakospohár, franciaágy) tekintsék »társulati tagnak«”.<sup>104</sup> A Vígszínház egy korábban a magyar színházi életben ismeretlen játéktechnikai újítást is magával hozott, amely részben ebből az elvárásból következett. A színésznek innentől kezdve az egész teste közöl, nem csak a szövegmondása, a mimikája és a testtartása. A játész személy jelenléte annak a mindennapi egésznek a része kellett, hogy legyen, amely a valóságnak tételezett művilág illúziójaként megjelenik, és amely jellemzőiben minél kevésbé különbözik attól, amely valóságot a néző a saját mindennapjaiként tapasztal. Az előadások által biztosított térfelület, jelmez- és díszletvilág ugyanezt a sajátként felismerhető valóságillúziót szolgálta, ennek *Az ördögben* különös jelentősége van.

Az *ördög* poétikája tehát egy, a maga korában még teljesen be nem ágyazódott színházi elvárásrendszer dokumentuma és rendkívüli erejű megvalósulása. A bemutató idején még nincs tizenegy éve, hogy a Vígszínház megnyílt, tehát épp csak elkezdett megszokottá válni az a színházi szokásrendszer, amely leváltja a játék, a vizuális közlés és a nézői viselkedés teljes 19. századi paradigmáját. Ennek az új elvárásrendszernek a középpontjában a színész áll, akinek jelenléte és az egész viselkedése ebben a színházi környezetben nagyon másként van definiálva, mint a 19. századi magyar színházi életben. Ez arra vonatkozik, hogy nincs sztárkultusz, a szerepköri kötöttségek jelentősen lazábbak, és a játéktechnika révén nem az egyéni, vagy a korábról örökölt jelzések, atmoszférák, megoldások reprodukálása a cél, hanem egy olyan műegész létrehozása, amely referencialitásában minél inkább visszavezethető a játszott dramaturgiai szövegre. Mindez másfajta drámaírói technikát is követel. Visszatekintve nehéz megállapítani, hogy vajon Hegedűs Gyula és társai inspirálták-e azt a színházi újítási mechanizmust, amely a Molnár-drámákban szövegesült, vagy Molnár írói leleménye manifesztálódott azoknak a színészeknek a játékában, akik ezeken a műveken keresztül váltak ismertté és sikeressé. Innen tekintve Molnár Ferenc műfaji újító jelentősége talán úgy foglalható össze, hogy ő az a magyar szerző, aki a Vígszínház által újradefiniált színházi elvárásrendszernek a legfontosabb dramaturgiai megfogalmazója, és ezáltal művei archiválják és közvetítik azt a játéknyelvet, amely ebben a környezetben megfogalmazódik.

Egy majdani áttekintő összehasonlító tanulmányban a gondolatmenetnek ezen a pontján kellene következnie a francia, az angol, illetve a magyarországi gyakorlat futólagos összevetésének. A 19. századi francia bulvárszínház mechanizmusait Molnár nem egyszerűen szövegesen, darabfordítások révén ismeri, hanem a korabeli rendezőpéldányok tanúsága szerint színházi praxisból is. Azt lehet érzékelni, hogy ez a fajta színház egyfelől a külsőségek tekintetében – lásd a scenográfia anyaghasználatát vagy a szövegek társadalmi referenciáit – nagyban hagyatkozik kortársi tudásokra, másfelől vegyíti a színészek tudásában a realista elvárásrendszerhez való illeszkedést és a poentírozás régről örökölt komikus technikáját, mozgásban (felbukkanni, elesni a

<sup>103</sup> A folyamat részletes történeti leírását lásd GALAMB Sándor, *A magyar dráma története 1867–1896* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1937), 163–166, 189–207.

<sup>104</sup> KISS Gabriella, „A színháztörténet emlékezte”, in KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 19–53 (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 28.

színpad megfelelő pontján a megfelelő pillanatban) és a beszéd ritmusában. Az ördög és számos más Molnár-darab azt mutatja, hogy a francia mellett számolnunk kell bizonyos angoszász hatásokkal is, legalábbis néhány dramaturgiai vonás inkább ott jellemző, mint francia területen. Itt említendő, hogy Molnár műveiben átlagosan kevesebb a szereplő, mint Feydeau és Scribe szövegeiben, és ezzel összefüggésben a cselekmény kevésbé akciók köré szerveződik, mint inkább a társalgásban, beszédaktusokban halad előre. Ennek a nemzetközi összefüggésrendszernek a kibontásához azonban az itteninél jóval célzottabb alapkutatásra lenne szükség. Az alábbiakban olyan szempontok szerint igyekszem újraolvasni *Az ördög* szövegét, hogy ennek a mechanizmusnak, vagyis a játékmód dramatikus artikulálásának az elvi következményeit meg tudjam mutatni.

Az eddigiek után talán nem meglepő, hogy *Az ördög* legfőbb dramaturgiai érdekessége a test megmutatkozásának és nyelvhez való viszonyának artikulációjában áll. Az első felvonásban, amikor Jolán, a milliomos László felesége modellt ülni érkezik Jánoshoz, a festőhöz, aki gyerekkori szerelme volt, egy adott pillanatban egyedül marad a szobában, hogy nyugodtan levetkőzhessen a készülő mellképhez. A jelenetet bevezető párbeszéd, sőt az azt megelőző jelenet is a férj társaságában annak a kimondatlan feszültségnek a jegyében telik, hogy az egykori gyermekszerelem kibeszéletlensége egy szerelmi háromszög kialakulásához, vagy a házaspár és János közti viszony belső nyugalmának a megzavarodásához vezethet. A Vígszínház nézője ezekből a dramaturgiai jelzésekből már könnyen azonosíthatta azt a feszültséget, amelyből később a bonyodalom kialakul. Amikor azonban Jolán egyedül marad, valami olyasmi történik, ami valamelyest még mai színháznézői szemmel is igen meglepő, bár a normák azóta sokban átalakultak, és így nem feltétlenül a jelenet újszerűsége, hanem szövegszerű kimunkáltsága tűnik fel:

*Jolán, aki eddig háttal állott a műteremajtónak, és némán nézett maga elé, most összerezzen és odanéz. Aztán leküzdi a zavarát, odamegy és bátran bezárja az ajtót. Lassan visszajön előre, kigombolja a nyakán a blúzt, aztán megijed és a nyitott blúzt összefogja. Leül. Ülve újra kezdi, lassan kigombolja az egészet, de nem veti le. Mustrál a sálók közt. Egyet kiválaszt. Aztán nyugodtan, naivul, mint aki egyedül érzi magát, leveti a blúzt és a nagy trónszék karfájára akarja tenni. Mikor odaér és kinyújtja a kezét, felsikolt, visszaretten, elejti a blúzt és hamarosan betakarja mellét, vállát a sállal. A nagy trónszékből vigyorogva kel föl az ördög.<sup>105</sup>*

Az a zavar és meglepetés, amely Jolán részéről végig jellemző a jelenetben, nyilvánvalóan valamelyest a néző benyomásának a tükörképe is. Az viszont nem egyértelmű, hogy a meglepetés egészen pontosan mivel kapcsolatos. Az erre vonatkozó elvárásokat történetileg rendkívül nehéz szétszálazni, és ebben az értelmezési kísérletben valószínűleg csak hozzávetőlegesen sikerül majd. Először is a színpadi meztelenség történeti jelentőségét kellene behatárolni. Mindenekelőtt érdemes rögzíteni, hogy nem tudjuk, és előre láthatólag nem is fogjuk tudni, mi történt 1907-ben a Vígszínház színpadán. A kritikák nem közlik a pontos színészi megoldást, részben azért, mert nem tekintették a dráma szövegétől elkülöníthetőnek, részben azért, mert esztétikai értelemben nagyon nehéz erről fogalmazni egy olyan kritikai

<sup>105</sup> MOLNÁR Ferenc, *Az ördög* (Budapest: Franklin Társulat, 1907), 28.

diskurzusban, amely elsődlegesen morális vagy lélektani szempontok érvényesítésére koncentrál. Másrészt a vetkőzés korabeli társadalmi normáját valamelyest érdemes szűkebben tekinteni, mint ahogy a Molnár-féle leírás alapján sejthető. Jolán vetkőzése a társadalmi státuszához képest jelent határátlépést. Egy úriasszonyt látunk, akinek idegen helyen nem illendő alsóruhára vetkőznie, a testét fedetlenül megmutatnia pedig végképp ízléstelennek számít. Ugyanez egy táncosnő vagy egy prostituált esetében teljesen elfogadott, talán még elvárt is lenne. A festőnél modellként való jelenlét éppen az a határhelyzet, ahol az úri világ nyilvánossága és az az alatti lazább társadalmi és erkölcsi rend találkozik. Az *ördög* dramaturgiája végig a normáknak ezen a határterületén mozog.<sup>106</sup> A nemi szerepek alakulása szempontjából érdemes megjegyezni, hogy bár itt az idegen férfi megjelenése a váratlan tényező, és ennek híján teljesen elfogadott lenne Jolán viselkedése, a kialakult helyzet társadalmi értelemben mégis elsősorban a nő számára kínos.

Mindez a paradox helyzet egy különös esztétikai összefüggésrendszerbe ágyazódik. Azt a cselekmény szerint magányosan átélt helyzetet, amelyben Jolán leveszi a blúzát, több száz ember nézi, kukkolja végig a mindenkori nézőtérrel. Tulajdonképpen a jelenet és a cselekmény szégyennel kapcsolatos összefüggései ezt a voyeur tekintetet elemzik dramaturgiaiilag. Ehhez a történet közvetlen reagálási mintákat kínál fel a nézők számára a vigyorgó ördög és a később dühösen zavarban lévő János alakjában. Az esztétikai érzékelés további rétege a jelenet kapcsán a képzelet játékba hozása. Itt érdemes emlékezni arra, hogy a rajtakapottság és ezzel kapcsolatban a vetkőzés megszakítása és/vagy befejezetlensége a műfajban (Feydeau-nál, Scribe-nél, vagy Magyarországon Az *ördög* előtt Heltainál és különböző kabaréjelenetekben) bevett bohózáti poénminta. A hatás ezekben az esetekben a meglepetésszerűségen alapszik, amikor hirtelen szembekerül egymással a megszegett szexuális norma látszata és a normaszegés ténye; még akkor is, hogyha a norma megszegése maga is csak egy félreértés következtében kialakuló látszat. A színházi megmutatás szintjén ez általában legfeljebb néhány pillanatnyi és részleges ruhátlanságot jelent, többnyire férfiak részéről. Női oldalról a mutatható maximum a századfordulón egy fedetlen váll vagy lábszár. Vagyis a test takaratlansága, illetve a morális és szexuális normarendszer ezzel párhuzamos áthágása lényegében csak a nyelv absztrakt, szimbolikus szintjén jön létre, és testi értelemben elsősorban arra az imaginációra épít, amely a meztelenség lehetőségének a kimondásával a néző tudatában megképződik. Innen ered a jólmegcsinált dramaturgiák leírásának az a pszichológiai alapú hagyománya, amely szerint a néző a saját, társadalmilag illegitimnek tekintett vágyait tükrözteti és teszi átkeretezhetővé, kinevethetővé a színpadon.<sup>107</sup>

Az *ördög* idézett jelenete, sőt az egész kompozíció ennek a mechanizmusnak a kinagyítása és dramaturgiai radikalizálása. A műfaji szokásrendszerben normális a commedia dell'arte-ből eredeztethető előzményektől a sitcomokig, hogy láncolatba fűzi és öngerjesztővé teszi az ezzel kapcsolatos meglepetésszerű poénokat, és valószínű, hogy a jelenetfűzés technikájában, a poéngenerálás automatizálttá tételében Molnár Ferencnek is van meghatározó történeti szerepe a műfaj fősodrának alakításában, bár ezt itt hosszadalmas lenne bizonyítani. Az *ördög* dramaturgiájának és általában a molnári drámaépítésnek azonban nem ez az ehhez kapcsolódó legfőbb érdekessége. A félig levetkőzött vagy már épp visszaöltözött Jolánnal szemben ott áll

<sup>106</sup> Ezen ironizál Selyem Cinka, János korábbi modellje a dráma elején: „Már egy hét óta mindig úgy megyek el innen, hogy le sem vetkőztem. Hát mi vagyok én?” Uo., 11.

<sup>107</sup> Marvin CARLSON, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Ithaka: Cornell University Press, 1993), 285, <https://doi.org/10.7591/9781501726880>. Lásd még Teresa de LAURETIS, „A konok készítés”, ford. RAGÓ Anett, *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

egy másik fél, és kettejük párosa határozza meg azt az egész tárgyi és poétikai környezetet, amelyben a mű problémafelvetése kialakul. Az egyik oldalon ott áll az adott környezetben indokoltan jelenlévő, de minden más tekintetben kiszolgáltatott, ruháját és szavát vesztett, a néző számára ismerős alak és vele szemben a kifogástalanul öltözött, ékesszóló, magabiztos és számunkra idegen férfi, akinek a jelenlétét nem lehet indokolni az adott dramaturgiai pillanatban. Ettől kezdve ez a mű a fedetlen test és a normaszegés látszatáról szól, de nem az alapul vett bohózáti hagyomány poengeneráló mechanizmusának a gyakorlata felől, és nem is abban az erkölcsi értelemben, amit a dráma írott fogadtatása igyekezett belelátni a szöveg mondataiba, hogy legitimálja a nézői kukkolást, hanem a test esztétikai nyilvánosságának, az ezzel kapcsolatos társadalmi szégyenérzetnek és képzeletnek az esztétikája felől. A darab tulajdonképpen bravúrja nem az, hogy rajtakapnak egy nőt vetkőzés közben, hanem az, hogy ez ennyire hosszan zajlik, és hogy utána megkísérlik megmagyarázni, hogy ez hogyan és miért történt meg. Ráadásul ez nem csak egyszer zajlik le a művön belül, hanem a teljes második felvonás a megfigyeltség és az eltitkolt, lehetséges meztelenség retorikájára épít, mikor *Az ördög*<sup>108</sup> elhitei Jánossal Jolánék estélyén, hogy a háziasszony belépője alatt nincs semmi egyéb, és nem lehet kétségünk afelől, hogy amikor a dráma zárlatában a sok kaland után közösen elolvasott, szerelmet valló levél végülis megújítja János és Jolán korábbi szerelmi kapcsolatát, később valószínűleg egy újabb vetkőzésben kulminál, amely azonban már nincs a néző szeme elé tárva. *Az ördög* nézője tehát folyamatosan vélt vagy valós meztelenségről fantáziál, és az erről szóló beszéd sikamlósságán élvezkedik vagy szörnyülködik, anélkül, hogy ezt kisütné és nyugvópontra vinné a bohózáti hagyományból megszokott akcióalapú cselekményszervezés.

Itt érdemes közbevetni azt a hatástörténeti megjegyzést, hogy erős a gyanú, mely szerint az itt megfogalmazott esztétikai határátlépés és a benne lévő újító potenciál fokozatosan elsikkadt a mű értelmezéstörténetében. Egyrészt teljesen átalakultak a meztelenség esztétikai jelentései, mert onnantól kezdve, hogy a hatvanas évektől a performansz művészet és a vele összekapcsolódó szexuális forradalom alapjaiban átrendezi a testtel kapcsolatos általános esztétikai képzeteket, a vetkőzés maga, különösen egy cselekményszerűen indokolt helyzetben, önmagában nem okoz meglepetést. Az, hogy ez a századfordulón mennyire lehetett újszerű, valamelyest árnyalja, hogy *Az ördög* több szálon kötődik a vaudeville-hagyományhoz, ahol lazább dramaturgiai keretek között megengedett volt a fedetlen felsőtest mutatása, igaz, csak pillanatszerűen. Ezen kívül az is jellegzetes, hogy az első vetkőzési jelenet elnyújtottsága fokozatosan elvész az előadáshagyományban, mert amikor a Molnár-játszás is átlép a 20. század második felében lélektani realista alapokra, a játékidő, és így ennek a jelenetnek a tempója is érzékelhetően felgyorsul. Ezt egyrészt előadásfelvételek bizonyítják a közelmúltból,<sup>109</sup> másrészt abból is erre lehet következtetni, hogy a kritikai fogadtatás már a század közepső harmadában nem egyszer kimódoltnak érzi *Az ördög* retorikai aprólékosságát, és ez arra mutat, hogy az előadások a meztelenség problémáját időleges hatású poénnak fogták föl a darabon

---

<sup>108</sup> A mű címszereplőjének a nevét a nyomtatott kiadásnak megfelelően névelővel, nagy kezdőbetűvel és értelemszerűen a műcím-től eltérő antikva szedéssel jelzem (*Az ördög*).

<sup>109</sup> Lásd Balikó Tamás rendezésének (2015) ajánlóját: hozzáférés: 2022.01.26, <https://youtu.be/jHn6SUjr4go>. Továbbá idézhető a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem vizsgaelőadása is, rendezte Balikó Tamás (2008), hozzáférés: 2022.01.26, <https://youtu.be/YHwcFcc7BhA>.



belül, és a megmutatás szintjén gyorsan átsiklottak felette, így a mondatoknak nem volt mit felülbeszélniük.<sup>110</sup>

Látható ebből, hogy a test esztétikai megmutatásának a kérdése szorosan összefügg a befogadói figyelem általános természetével, a várakozások alakulásával, és azokkal a kódokkal, amelyek alapján a testiséget értelmezni lehet dramaturgiailag. Az ördögben e két szempont metszetét a címszereplő alakja jelenti.

Az ördög figurája kapcsán egyfelől megalapozott, izgalmas és kidolgozatlan értelmezési irány az alakot a *Faust* Mefisztójának travesztív változataként olvasni, és az egész drámát adaptációként felfogni. Itt csak megjegyzem, hogy nem pusztán néhány motívum átvételéről van szó, hanem konkrét goethei szövegrészek újraírását találjuk Molnár szövegében, és ez annyira kiterjedtté teszi ezt a kapcsolatrendszer, hogy nem fér az itteni vizsgálati keretek közé.

Az alak értelmezéséhez a kiindulópont a már idézett jelenet, pontosabban Az ördög érkezésének a problémája kell, hogy legyen. Ahogy a dráma expozíciójában felsejlik az eltitkolt vágy motívuma és egy esetleges szerelmi háromszög kialakulásának lehetősége László, Jolán és János között, a befogadó dramaturgiai érzéke sugallhatja, hogy itt be fog lépni még egy központi jelentőségű szereplő, de az nem világos, hogy mikor és hogyan. A Molnár által választott megoldás maximalizálja a meglepetés erejét. A cselekményben ábrázolt szituációnak nincs olyan mozzanata, amely magyarázná Az ördög jelenlétét akkor, amikor Jolán a szék karfájára készül tenni a blúzát. Vagyis a néző azt tapasztalja, hogy minden kontextus nélkül egyszer csak kiemelkedik a közönségnek háttal elhelyezett fotelból a címszereplő. (Az öt játszó színész természetesen az előadás kezdetétől benn kell, hogy üljön a színpadon, tekintve, hogy a cselekmény elejétől időbeli megszakítás nélkül jutunk el eddig a pillanatig.) Persze van néhány mozzanat, amely utólag árnyalja az érkezés előzmény nélkülségét, de csak közvetett és ironikus magyarázatot jelent. Az egyik ilyen, amikor Jolán egyedül marad Jánossal és körbenéz, akkor összerenzen, és azt mondja: „Mint valami boszorkánykonyha. Régiségek, furcsa állatok, fejek...”.<sup>111</sup> Ez a metafora előreutalhat arra, hogy a helyszínt és a továbbiakat a *Faust* boszorkányszombat-jelenetével összeolvassuk, az utalás azonban annyira apró, és olyan könnyen olvasható a bohémnek ábrázolt festőlakás leírásaként, hogy csak a nagyon aprólékos, filológiai beállítottságú drámaolvasónak tűnhet fel. A másik utalás, amely tekinthető egyfajta magyarázatnak az érkezésre, Az ördög egy félmondata rögtön a megjelenése után, amely szerint: „elnyomott az álom”.<sup>112</sup> Kézenfekvő itt arra a mondatra asszociálni, miszerint az ördög nem alszik, és ettől az ördögfigurától természetesen nem idegen a hazugság.<sup>113</sup> Az alvársra vonatkozó utalás innen tekintve úgy is érthető, mint hazugság, vagyis hogy Az ördög már előzőleg ott lehetett. Ez viszont azzal áll ellentétben, ahogyan Jolán emlékszik a karosszékre: „Nem ült ott senki!”<sup>114</sup> Az utolsó utalás pedig pusztán a magyarázhatatlanságot rögzíti az érkezéssel kapcsolatban, amikor János így üdvözlöi vendégét: „Hozott Isten.” Mire Az ördög annyit válaszol: „Pardon, magam jöttem.”<sup>115</sup>

Az érkezés rejtelmessége nem egyszerűen a dramaturgiai meglepetés megalapozásaként van jelen a drámában, hanem ezáltal kezd kialakulni az a fölény,

<sup>110</sup> SÁNDOR Iván „Az Ördög: Molnár Ferenc vígjátéka a Vígyszínházban”, *Film, Színház, Muzsika* 7, 52. sz. (1963): 11.

<sup>111</sup> MOLNÁR, *Az ördög*, 19.

<sup>112</sup> Uo., 30.

<sup>113</sup> Olyannyira nem, hogy ő maga jelenti ki: „A hazugságokat, fiam, tisztelni kell. Mátyás királlyal meghalt az igazság, és mégis megvagyunk. De ha egyszer valamelyik királlyal meg talál halni a hazugság, elmehetünk a fenébe!” Uo., 154.

<sup>114</sup> Uo., 33.

<sup>115</sup> Uo., 32–33.

amely Az ördögöt jellemzi a többi alakkal szemben. Általános dramaturgiai szabálynak tűnik a polgári illúziószínház dramaturgiáiban, hogy a kontextus nélkül beléptetett alak éppen a megfejthetetlensége okán már eleve hatalmat képvisel a többi alak felett. Hasonlót láthatunk például Arthur Miller *Alku* című darabjában Gregory Solomon, a becsüs figurájánál, a magyar irodalomból pedig egyrészt az *Ablakmosó* című Mészöly-dráma címszerepe, másrészt Szakonyi Károly *Adáshibájának* Emberfi néven szerepeltetett Krisztus-alakja juthat eszünkbe Az ördög megjelenésének drámatörténeti folytatásaként. Később *Az ördög*ben bizonyos értelemben minden erről a fölényről szól, és a mostani értelmezés is ezt fogja körbejárni a test megmutatottságának, kukkolásának és megfogalmazatlanságának következményein keresztül.

Érdemes egy hosszabb pillantást vetni arra a leírásra, amely Az ördög megjelenésére vonatkozik az első felvonásban.

*Az ördög 35–38 éves, karcsú, csinos fekete ember. A fejében valami kevés van a klasszikus Mefisztó-maszkból. Az arcbőre sötét. A haja ékbe font. A szemöldöke kissé ferde. Lakkcipő, sötét nadrág, redingote, nagy écharpe az öltözéke. A legtökéletesebb, legdivatosabb elegancia. A nadrág nagyon szűk. A cipő nagyon hosszú és hegyes orrú. A kabát derékban szűk, alól erősen harangalakú.*<sup>116</sup>

Az ördög itt nemcsak Jolán aktuális állapotához képest van túllötözve, hanem alkalmasint János meglátogatásának a helyzetéhez képest is. Feltűnő a leírásban, hogy a jellemzés szinte csak a ruhára vonatkozik, mindössze a fejformáról tudunk meg valamit a testről, az is egy ábrázolásra utal vissza. A Hegedűs Gyula alakításáról az ösbemutató idejéből fennmaradt fénykép hasonló benyomást tesz. Ha megnézzük a színész más szerepeiből származó fotóit, Az ördög alakítójára alig lehet ráismerni, mert a fények és az arcfestés még az arcformáját is megváltoztatják. (Ekkoriból természetesen csak próbafotók és beállított műtermi ábrázolások maradtak ránk, és a címszereplő leghíresebb portréján jól látszik, hogy a háttér utólag van festve.)<sup>117</sup> Hegedűs Gyulára ebben az alakításában szinte csak a tekintetéből lehet ráismerni. Így is leginkább annak segítségével, hogy az ember tudja, mit keressen a képen. Adott tehát egy szereplő, akinek csak a színházi szokások szerint módosított külsejét, vagyis a maszkját ismerjük – se a teste valódi vonásait, se a kilétének a hátterét,<sup>118</sup> se a szándékait nem ismerjük. Az ördögnek csak a dramatikus neve, vagyis a megnyilatkozásait azonosító elnevezése igazi és sajátos, de az a színpadon nem jelenik meg, illetve a maszkon és az írott formán keresztül is csak egy konvencióra történik visszautalás. Az ördög megjelenése tehát egy igen sajátos helyet képvisel a műben ábrázolt világon belül. Miközben minden más szereplőnek van saját identitása és személyes referenciái, amelyekhez kötjük azt, hogy ki ő és milyennek tartható, Az ördög egy végső referencia nélküli jelölőhalmaz, azaz tulajdonképpen ő a reprezentáció gesztusának a megtestesítője, amelynek azonosítható, önálló tartalma nincs. A test megmutatásának és az ehhez kapcsolódó esztétikai és társadalmi konvencióknak a kérdésköre Az ördög alakjában metaszintre lép, és átalakul a reprezentáció általános

<sup>116</sup> Uo., 29.

<sup>117</sup> Lásd az alábbi linken: <https://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=3007> Hozzáférés: 2023. január 28. A képeslap eredetijének jelzete az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában: KA 3705/12.

<sup>118</sup> Ezt mondja Jánosnak bemutatkozás helyett: „A név csak akkor fontos, ha az ember maga nincs jelen. Mert akkor a név egy írott arc.” MOLNÁR, *Az ördög*, 33.

létezmódjának a kérdésévé. Innentől kezdve nem az lesz a dramaturgiai tét, hogy ki hogyan öltözik és mit mond, hanem hogy melyik szereplő milyen kifejezési formákhoz, kódokhoz fér hozzá, és azokat mennyire kezeli rugalmasan. Ebben áll Az ördög messze mindenki más fölött. Amint az öltözéke is tökéletes, a retorikai repertoárja is az. Legjellemzőbb nyelvi megnyilatkozási formái a megtévesztés, a kérdés és a hazugság. Ezért is tud a meztelenségnek és általában a leleplezettségnek tökéletes ellenpontja lenni, például Jolánnal szemben.

Drámatörténetileg *Az ördög* azoknak a Molière-alakoknak az örököse, akik a viszonyrendszer középpontjában állnak, és a valódi szándékukról nem lehetünk teljesen meggyőződve, mert folyamatosan félreértik őket. Ez teszi alkalmassá őket arra, hogy a többi alak magatartásának tükröként funkcionáljanak (lásd Don Juan, Tartuffe, Alceste). Ezt az alaktípust Molnár úgy árnyalja tovább, hogy a konvencionális vígjátéki férfiszerepekörök ötvözésével egy bizonytalan státuszú alakot állít a viszonyrendszer közepére, akinek a befolyása mértéke is kérdéses; nem lehet ugyanis stabilan eldönteni, hogy az alak inkább a kedélyes apa, az intrikus, vagy a rezonőr típusába sorolható-e. Ennyiben *Az ördög* státuszának közvetlen folytatója *A testőr* Színész nevű alakja, a *Játék a kastélyban* Turaija, az *Olympia* Kovács kapitánya és az *Egy, kettő, három* Norrisonja.<sup>119</sup> Az ördög esetében a befolyás mértéke, és így a szerepköri hovatarozás kevésbé kérdéses – tekintve a transzcendenciára történő utalásokat az alak eredetében. Egy olyan olvasat viszont nagyon is elképzelhető, hogy *Az ördög* tulajdonképpen nem a saját szándékát igyekszik érvényesíteni, hanem csak tükörként működik a viszonyrendszerben, akár a hivatkozott molière-i alakok, és így katalizátorként csupán felszínre hozza a szereplők eltítkolt, de a bevallottnál igazabb vágyait. Az ördög tehát kívülálló és megragadhatatlan státuszánál fogva rálát a polgári világ önmegjelenítésének a működésére, és fellépésével ennek az ellentmondásait teszi láthatóvá.

Itt ugyanakkor nem egyszerűen arról van szó, mint amit a szakirodalom évtizedeken keresztül sugall, hogy a magyar polgár önképe természeténél fogva hazug lett volna, és ezt társadalmi aspektusból morális kötelessége volt az írónak lelepleznie. Ezzel egyrészt maga a morális értékítélet a probléma, amelyben a dráma pártállami időkből való értelmezéshagyománya magát azt a társadalmi környezetet igyekezett elmarasztalni, amelyben az született. Elméleti oldalról viszont még fontosabb, hogy ez az értelmezési keret foglyul ejtette a dráma interpretációját látszat és valóság, igazság és hazugság fogalmi kettősségeiben.<sup>120</sup> Ez még akkor is igaz, hogyha ez valamelyest alátámasztható néhány szöveghellyel a darabból, amint erre a hazugság kapcsán láttunk is példát.

A recepció által morális alapon rövidre zárt társadalmi kérdésfeltevésnek általánosságban természetesen komoly alapja van *Az ördög* esetében, és ez a drámában ábrázolt nők helyzetén szemléltethető a legtisztábban. A mű cselekménye úgy is jellemezhető, mint annak megmutatása, hogy minden törekvés, amely egy nő szándékából születik saját elhatározásból, szükségképpen kudarcot kell, hogy valljon, mert ezt a társadalmi rendszert a szociális működések férfiak által kialakított módjai szerint irányítják. Jolán elhatározza, hogy házassághoz segíti egy jóbarátját, és ennek kapcsán elismerést szerez magának háziasszonyként, ehelyett *Az ördög* és János közösen megalázzák, a tervezett házasság füstbe megy, és Jolán egy kétes kimenetelű szeretői viszonyba bonyolódik, nem kis részben aljas indítékú férfinaplációk

<sup>119</sup> BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, *Színház* 25, 9. sz. (1992): 24–29.

<sup>120</sup> Lásd például OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46; GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 130; PUSKÁS István, „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”, *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46.

hatására. A János számára kiszemelt feleségjelölt, Elza a tervezett házasságtól reméli azt, hogy végre egyéniségként elismerjék, ehhez képest nemcsak le kell mondania Jánosról, hanem Az ördög még maradék önérzetét is porrá zúzza. Eközben Selyem Cinka, a Jánosba reménytelenül szerelmes modell tehetetlenül vár az események hatókörén kívül, mert amint belépne, vagy János szégyeníti meg, vagy Elza helyzetén kénytelen lemérni, mibe is keveredik az, aki nőként János közelébe kerül. A dráma tehát feltűnően kínálja magát az itteninél kifejtettebb feminista értelmezésre, de rendkívül jellemző, hogy az írott értelmezések és az előadások ez iránt mostanáig lényegében érzéketlenek maradtak. Így a társadalmiságnak csak a korábról örökölt naiv fogalmai merültek fel a szöveg kapcsán.<sup>121</sup>

A társadalmi működések és az önmegtévesztés összekapcsolása tehát korántsem megalapozatlan a dráma értelmezésében. Az ördög alakjának a testiség megmutatottságához és a reprezentáció kódjaihoz való viszonya és hiánnyal jellemezhető identitása azonban arra enged következtetni, hogy az ábrázolt világ és emberek önképe mint reprezentációs probléma az erkölcsnél és a társadalmi progressziónál általánosabban merül fel.<sup>122</sup> Konyhanyelven szólva *Az ördög* inkább arról szól, mit tudhat és mit állíthat az ember magáról, ha olyan tényezők határozzák meg, mint a testi vágy, amelyet nem vagy alig tud szabályozni, és elismernie nehezebbre esik, mert ebben nem csak a társadalmi konvenciók korlátozzák, hanem a megnevezéshez szükséges adekvát szókészlet is hiányzik hozzá.

Az ördög alakja tehát annak a tükörképe lesz a maga végső referencia nélküli jelölői státuszában, hogy milyen rétegekben keres az ember reprezentációs módokat önmagára, erkölcsileg, foglalkozásában, testi vágyaiban, öltözködésében, és mindenekelőtt nyelvhasználatában. A pozíció, amely révén a címszereplő meghatározza a reprezentáció kódjait és ezen keresztül az alakok viszonyrendszerének paradigmáit, Az ördögöt ahhoz teszi hasonlatossá, ahogyan Roland Barthes beszél a kasztráltról és jelentőségéről az *S/Z*-ben.<sup>123</sup> A párhuzam messzire vezető következményei külön gondolatmenetet kívánnak, itt mégis lényeges annyit jelezni, hogy az elfedett és így félrevezető hiány mint identitás Az ördög és Zambinella esetében is strukturálják – és fosztják meg egyúttal a struktúrától – az olvasás szimbolikus mezejét.

Az ördög legfőképp a nyelv mágusa. Érkezésének rejtélyén túl ez kölcsönöz delejes hatalmat neki. Mivel önkifejezésében nincsenek hiányok (bizonyos értelemben az identitása maga a hiány), ezért szabadon fejezheti ki magát, abszolút módon alakítva a nyelv és a társadalmi viselkedés szabályrendszerét. Ezzel tulajdonképpen nem is csupán a többi alak viselkedésének erkölcsi visszasságaira mutat rá, hanem azokra a résekre, amelyek a többiek önmagukról kialakított képében jelen vannak.

Az ördög három manipulációs stratégiát alkalmaz nyelvi értelemben. Az egyik a viselkedés elemeinek nyelvi dekontextualizálása. Ez főleg a saját befolyásának az elhallgatásával kapcsolatos. Például Az ördög azzal indokolja, hogy szerinte Jolán hazudik a házassága boldogságáról, hogy amikor vetkőzés közben meglepték, az asszony Jánostól és nem a férjétől kért segítséget. Az adott helyzetben Jolán reakciója

---

<sup>121</sup> Az itt érintett értelmezési lehetőség felvillantásával elsősorban Várad Ágnes doktori értekezésének állításait kívántam kihangsúlyozni. VÁRADI ÁGNES, *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában*, doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2022, hozzáférés: 2022.11.21, [http://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Varadi-Agnes\\_Doktori-ertekezes.pdf](http://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Varadi-Agnes_Doktori-ertekezes.pdf).

<sup>122</sup> A korábbi, itt vitatott értelmezési paradigma legigényesebb megfogalmazása: BÉCSY Tamás, „Társasági normák és kettős jelentések: *Az ördög* a Madách Színházban”, *Színház* 20, 8. sz. (1987): 11–20.

<sup>123</sup> Vö. Roland BARTHEs, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 53–56.

persze nem meglepő, hiszen Az ördög direkt provokálja Jolánt, és ez azonnali reakciót kíván, László pedig nincs jelen a lakásban. Az ördög olvasata a helyzetről azért érinti érzékenyen az asszonyt, mert valóban tisztázatlanok az érzései János és a férje viszonyában; azt viszont, ahogyan ezt Az ördög egyértelműsíti, durva csúsztatás. Hasonló dekontextualizáló megoldást láthatunk akkor, amikor János Jolán iránti titkolt vágyait kívánja Az ördög leleplezni azzal, hogy kitesz elé egy revolvert, és kiprovokálja, hogy a festő féltékenységében lecsapjon rá és ráfogja a fegyvert Az ördögére: „Látod fiam. Te is hozzányúlsz... talált aranyért... ehhez a revolverhez...”.<sup>124</sup> Ez úgy hangzik el, mintha előzőleg nem hergelte volna percekig Az ördög a festőt.

A másik jellemző nyelvi stratégia Az ördög részéről a gyanút keltő célzások alkalmazása és az irányított, manipulatív társalgás. Ez a megoldás kapcsolódik legközvetlenebbül Az ördög alakjának a tudattalan allegóriájaként való értelmezéséhez.<sup>125</sup> A beszélgetésnek ugyanis sokszor van valamelyest olyan karaktere, mint egy pszichoterápiában. Elsősorban mégis a manipuláció és az adott értelmezési keret kényszerítése a jellemző.

AZ ÖRDÖG. Én már másról kezdtem beszélni. Időről, tárlatról. De János tért vissza erre a tárgyra.

JOLÁN. János?

JÁNOS. Én? Egy árva szóval sem...

AZ ÖRDÖG *közbevág.* De egy árva mozdulattal. Fölkelt, megnézte az óráját és idegesen ment az ajtó felé. Félt szegény.

JÁNOS. Ugyan mitől?

AZ ÖRDÖG *Jolánhoz.* Hogy az ura aközben talál jönni, miközben ön öltözik. És okosan félt.

JOLÁN. Már megint... }

JÁNOS. Micsoda... } *Egyszerre.*

AZ ÖRDÖG. Kérem, kérem, kérem. Hadd mondok meg. Mi történik? Bejön az ura. Azt mondja: »Na, itt vagyok, hadd látom a megkezdett képet!« Kép – az nincs. – Ugy-e? János nem is nyúlt az ecsethez. Az ura elcsodálkozik. – Hallgat. – Megdöbben. – Valami furcsa szorongást érez a torkában. Nehezen jön belőle a szó és azt mondja: »Hát igen, de ha nem volt festés... semmi... – hát akkor miért öltözik?« Képzeld el ezt a pillanatot. Hárman kínosan bámulnak egymásra. János mond valamit, de akkor ez már semmi. Nem történt semmi rossz és mégis baj van. Tudják, mi ez? Ez a látszat. Gázságból kivágja magát az ember, de a látszat, az ragad, mint az enyv. Akármit mondasz, rossz. Akármerre mozdulsz, jobban beleragadsz. És egy ilyen pillanat örökre beleül a férj szívébe. *Jolánhoz.* Hadd váljak barátjává ennek a furcsa helyzetnek a révén, amibe kerültem. Hazamennek együtt és az ura egy szót se szól az úton. És ha maga azt kérdi: »Miért hallgatsz?« – akkor már vér csöpög a szívéről. Még ha annyit mond is: »Menjünk kocsin!« – ez is rossz, ez is átkos, gyanus, kínzó, e mögött is keres valamit.<sup>126</sup>

Ebben a részletben jól megfigyelhető Az ördög manipulációjának az egyik alaptechnikája. Ez a beszélgetés olyan mértékű uralása, amit leginkább

<sup>124</sup> MOLNÁR, *Az ördög*, 72.

<sup>125</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 129–130.

<sup>126</sup> MOLNÁR, *Az ördög*, 39–41.

agyonbeszélésnek lehet nevezni. Ezekben a párbeszédekben Az ördög partnerei csak formailag jutnak szóhoz, Az ördög nem egyszer félbeszakítja őket, a többieknek nincs idejük, alkalmuk, figyelmük ellenmagyarázatot kidolgozni arra, amit Az ördög kifejt. Egy korábbi jelenetben a közönség tanúja volt László zavarának, amikor kettesben kellett hagynia Jolánt és Jánost, aztán pedig annak a megilletődöttségnek, ahogy a két egykori szerelmes visszaidézi a vonzalmuk történetét. Az ördög kiváló érzékkel tapint rá ezekre az érzékeny pontokra, hogy már csak azért se legyen a másik kettőnek módja tetten érni a csúsztatásait, mert zavarban érzi magát. További technika Az ördög részéről a társalgás manipulatív irányítására a tudatos provokáció. Ennek a megoldásnak a cselekménytől valamelyest elkülönülő bemutatása a második felvonás nyitójelenete, ahol Az ördög arra a kérésre, hogy Elza, a Jánosnak kiszemelt feleségjelölt négy szemközt kíván beszélni a címszereplővel, bevezeti a lányt a legnagyobb társaság közepébe, majd igen durva és szórakoztató malíciákkal egyesével elmarja a vendégeket a szalonból.

A KÖVÉR. Mit csinál maga, ha majd olyan emberre akad, aki nem dugja zsebre a maliciáit, mint ezek. Valami bátor emberre. Bár itt volna az uram. Az egyszer megütött egy cirkuszi birkózót.

AZ ÖRDÖG. Gyáva fráter!

A KÖVÉR. Micsoda?

AZ ÖRDÖG. Most már nem ez a bátorság, nagysád. Azelőtt ahhoz kellett bátorság, hogy megüssünk egy atlétát. Merjen az ura nyilvánosan megütni egy nyomorékot. Akkor elhiszem róla, hogy bátor ember.<sup>127</sup>

Ennek továbbfejlesztett változata, amikor hosszú beszélgetéseket épít fel ennek a technikának a jegyében.

AZ ÖRDÖG *szünet után*. Temperamentumos asszony. Szép asszony.

JÁNOS *oda se néz*. Igen.

AZ ÖRDÖG. Kár, hogy nem szereti az urát.

JÁNOS *hirtelen feléje fordul*.

AZ ÖRDÖG. Hogy honnan tudom? Onnan, hogy mikor bajban volt, te jutottál az eszébe.

JÁNOS *a dohányzószerviszt bosszusan csapja az asztalra*.

AZ ÖRDÖG. Nem szereti az urát, tehát az ura vagy ordinaré ember, vagy lángész. Ezt a kettőt nem szokták szeretni. Az asszony nem szereti a földszintet, mert fél, hogy valaki bemászik az élete ablakán. A magas emeletre meg – nehéz feljárni. Az ő ideáljuk... *kezével mutatja a közepes színvonalat...* a mezzanin.

JÁNOS *az órájára néz idegesen és a műteremajtó felé megy*.

AZ ÖRDÖG *kényelmesen végigdől egy széken, nagy füstöt fuj és hidegen mondja*. A vállát már másodszor látom.

JÁNOS. Micsoda?

AZ ÖRDÖG. Először Párisban láttam a Louvre-múzeumban. Akkor egy Aphrodite-szobor válla volt. Úgy-e, hogy olyan?

JÁNOS *kelletlenül*. Nem tudom.

---

<sup>127</sup> Uo., 79.

AZ ÖRDÖG *felül. Gonosz gúnnyal.* Melyiket nem láttad?

JÁNOS. Az Aphroditéét – láttam.

AZ ÖRDÖG. Hát akkor hidd el nekem, mert én szerencsés voltam mind a kettőt láthatni. Alkaménesz óta csak egy szobrászt tudok, aki ilyen vállakat gömbölyít.

JÁNOS. Kicsoda?

AZ ÖRDÖG. A jólét. Ilyen apró, puha vonalak csak olyan nők testén vannak, akik nagyon finom ételeket esznek. Ez az asszony egy milliomosnak a felesége.<sup>128</sup>

Ezek azok a helyzetek, ahol azt lehet képzelni, hogy Az ördög előre kiszámít minden lehetséges reakciót, és ettől tűnik csodálatosan biztosnak a befolyása a környezetére. A jelenség megfejtése valószínűleg egy sor valós pszichológiai megfigyelésen alapuló blöff, amelyekben a tempó és az aktuális helyzet felismerése legalább akkora szerepet játszik, mint az előzetes tervezettség. A megoldások determinisztikus érzetének ellenében két példát is lehet hozni. Az egyik az, amikor Az ördög az első felvonásban nem tud elfogadható magyarázatot felhozni arra, miért hagyja ott Jánosnál a kabátját, amelyet később arra fog használni, hogy legyen ürügye visszatérni.<sup>129</sup> A másik a második felvonás tetőpontján, a nagyjelenetben, amikor kulcskérdéssé válik János, Jolán és Az ördög között, hogy visel-e az asszony bármit a belépője alatt, és János éppen arra készül, hogy letépje az asszonyról a ruhát, akkor az instrukció is jelzi, hogy Az ördög kezéből kezd kicsúszni az események irányítása.

AZ ÖRDÖG *halkan, szégyenlősen, de őszintén.* Mert ebben a pillanatban, méltóságos asszonyom, magam sem tudom, hogy áll az az ügy az öltözetével. *Csönd.*

JOLÁN *az ördöghöz.* Kérem, doktor, segítse le a belépőmet. *Feléje fordítja a vállát.*

AZ ÖRDÖG. Asszonyom... nem merem.

JÁNOS. Én igen... *utána nyúl vadul.*

JOLÁN *felsikolt.* Nem! *Görcsösen összefogja a belépőt. Az ördög bámulva áll, aztán megvakarja a tarkóját, mint aki jelzi, hogy baj van.*<sup>130</sup>

Ezek a példák azért is különösen érdekesek, mert összekapcsolhatók azzal, ahogy a szereplők folyamatosan jelzik Az ördög felé, hogy terhükre van a befolyása. Például Jolán azt kérdezi az első felvonásban: „De hát már teljesen az lesz a vége, hogy azt gondolom és azt mondom, amit maga akar?” Mire Az ördög szokatlan nyíltsággal: „Ott még nem tartunk, fájdalom.”<sup>131</sup> De még Elzából is kiszakad egyszer a méltatlankodás, aki pedig könnyebben olvasható naivnak. A harmadik felvonásban azt mondja Az ördögnek: „Úgy kérdez, mint valami bíró.”<sup>132</sup> De emlékeztetünk János tiltakozó gesztusaira is az első felvonásban. Mindez arra mutat, hogy Az ördög manipulációs megoldásai részben átláthatóak a többiek számára is, és Jolánnak egy alkalommal sikerül is fölébe kerekednie, amint láttuk a korábban idézett szakaszban. Ez még inkább

---

<sup>128</sup> Uo., 36–38.

<sup>129</sup> Uo., 62.

<sup>130</sup> Uo., 128–129.

<sup>131</sup> Uo., 56.

<sup>132</sup> Uo., 154.

erősíti azt a benyomást, hogy Az ördög létezése nagyon szoros kapcsolatban áll a szereplők önismeretének és önkifejezésének a hiányaival, magának a viselkedésnek a megalapozatlanságaival, és Az ördög sikereinek a viszonylagossága mintha azt is sugallná, hogy ezek a hiányok elvben pótolhatók lennének.

Az alakok önmagukkal szembeni tudatlanságának és őszintétlenségének a természetéről talán még ennél is többet mond Az ördög harmadik manipulációs technikája, ez pedig az a beszédmód, amely nagyszabású monológokban, valamelyest szómágia-szerűen az érzéki vágyak felkorbácsolását célozza. Ez néhányszor a provokatív beszélgetésfűzéssel vegyítve jelenik meg. Ilyennek lehet tekinteni Az ördög és Elza jelenetét a második felvonás elején, vagy a második felvonás végi nagyjelenetet megelőző beszélgetést Az ördög és János között. A megoldásnak ezek mellett három tiszta példáját is találjuk. Egyet az első felvonás közepén, melyet Az ördög mintegy bemutatkozásképpen mond el:

AZ ÖRDÖG. Hát ez rossz, ez a gondolat? Dehogyan rossz! Jó ez, jó meleg, sugárzik belőle minden, ami fényes öröm csak van ebben a ti szomorú életetekben! Csak meg kell érte fizetni, adta fősvény népség! Ha bort iszol, tönkremegy belé. De amíg részeg vagy, kis fehér angyalok muzsikálnak a szivedben. Megfizetsz érte, de megéri. A cukortól elväsik a fogatok. De édes volt. A legszebb nótáitokba belehal, aki csinálta. Szegény emberi virtus, spórolni, ellökni a bort, a nótát, az asszony száját... A legutolsó faggyúgyertya megtanít arra, hogy érdemes elpusztulni egy kis melegért, meg egy kis világosságért. Az élet arra való, hogy elégjetez benne! Forrni kell, égni, másokon végigtiporni! Tudom, tudom, komisz beszéd. Azt mondja a nagy tan: szeressétek egymást. De ehhez ti még fiatalok vagytok azzal a rongyos pár millió éves kis élet-korotokkal. Ezért voltak ennek a gondolatnak csak aszkétái, vértanúi, vagy hazugjai. Ne hazudjunk. A diadalmas világ a kedves és okos komiszaké, ide nézzetek rám, az enyém a világ, és amit én itt a fületekbe duruzsolok, az mindenkinek a titkos vallása... ez nem vízzel keresztel, hanem tűzzel... érted fiam? Magatokat szeressétek, puha bársonyban járjatok, igyatok sok édes bort, csókoljátok egymás száját és részegedjetez meg, gyermekeim, részegedjetez meg...

*Éles csöngetés. Senkise mozdul.*

JOLÁN megbabonázva, nagyon halkán. Az uram.<sup>133</sup>

A motívumok ebben a monológban túlságosan ismerősek lehetnek ahhoz, hogy a recepció mostanáig érdemesnek tartotta volna azonosítani őket. Ezért pusztán filológiai kötelességtudatból is érdemes itt rögzíteni, hogy ez Marlowe Mephistophelesének és a *Faust* Mephistójának hitvallásából kompilál össze egy önbemutatót Az ördög számára az égi és a földi létezés radikális ontológiai kettéválasztásával; és nem állítva, de sugallva a transzcendenciához való kapcsolódás lehetetlenségét. De Az ördög ikonográfiájának ez az ismerőssége az itt megjelenő nyelvi stratégiákról méginkább elterelte a figyelmet. A bor, a nóta és a csók nem csak egy régről örökölt jelentéskör szecesszióval áthatott konnotációit nyitják meg, hanem egyfajta retorikai impulzusként is hatnak. Ezeknek a színpadi működése azon alapszik, hogy a szereplők testi közelsége

---

<sup>133</sup> Uo., 49–50.



és ezek a szavak együttesen már indukálják a szavak által sugallt vágyak keletkezését. Az ördög hatalma tehát annak a mágikus jellegű, performatív erejében rejlik, hogy a beszédének megjelenítő és érzékivé tevő ereje van. Az idézett monológ előtt nem sokkal vetődik fel a gondolat, hogy Az ördög szerint János és Jolán illenek egymáshoz. Amint ez elhangzik, az az instrukció szerepel, hogy „*Innen kezdve a jelenet végéig majdnem egészen besötétedik, csak a kandalló világít pirosuló fénnel a puffon ülő ördögre.*”<sup>134</sup>

Itt nem csak az történik, hogy Az ördög kap egy egyéni megvilágítást (úgynevezett kopfot), hogy még nagyobb hangsúlyt nyerjen, amit mondani fog, hanem a jelenetek korábbi fénykezelése alapján annak is egyértelműnek kell lennie, hogy amit most hallunk, azt érzékibbnek kell értenünk, mint az eddigieket. A félhomály felerősíti azt a hatást, hogy a jelenet atmoszférája inentől fokozottan a színész hangjának érzékiségére van utalva. Az instrukció ki is emeli, hogy Az ördög „*melegen, duruzsoló hangon*”<sup>135</sup> szólal meg, és „*[e]gyre nagyobb hévvel*”<sup>136</sup> beszél. A jelenet hatása tehát egy olyan érzéki környezet megteremtése, ahol a szereplőknek is és a nézőnek is zsigeri, testi érzetei és a tudattalan készletesei kapcsolódnak össze. Ez, amellet, hogy a *Faust*-téma vonatkozásában filozófiailag, pszichológiailag és antropológiailag is érdekes, esztétikai karakterében a performatívitásnak egy nagyon izgalmas példáját nyújtja. Az ördög beszédmódja azt állítja, hogy a nyelv képes létrehozni a színház performatív atmoszféráját a saját belső létesítőerején keresztül, ha adottak ehhez bizonyos szituációs és technikai feltételek. Ez a jelenet és az ebben rejlő esztétikai gesztusrendszer a Molnár-féle dramatikusság írástechnika önbejelentése.

Az ördög érzéki nagymonológjainak a második példája az első felvonás zárójelenete, ahol ennek a retorikai hatásnak a viszonyalakító erejéről tudunk meg többet.

AZ ÖRDÖG. Tavaly, ősszel, szeptember hatodikán – még a dátumot is megjegyeztem – egy nagyon hátborzongató történet esett meg velem. A nyári ruháimat eltettem, az ősziakat vettem elő, s öltözködés közben, az egyik őszi mellényem zsebében találtam egy aranyat, amely ott lapult, ki tudja mióta. Ejnye – mondom – talált pénz! Nézegetem, forgatom – ugyan mikor felejthettem ezt a zsebemben? És ahogy nézem, egyszerre csak kiesik a kezemből. Valahova elgurult. Hát lehajoltam utána. Keresem, nem találok sehhol. Idegessé tett, hogy így nyomtalanul eltűnt, kutatom, nincs sehhol. Keresem egy félórát, háromnegyed órát, – nincs. Most már bántott, hajszolt valami, most már a fogamat összeszorítva, dühvel kerestem, észre se vettem, hogy bútorokat döntök fel, – nincs. Behívom az inast. Kerestük együtt, estig. Már csurgott rólam a veríték, reszketett a kezem az izgatottságtól, éreztem, hogy meg *kell* találnom ezt az aranyat, – de hiába volt minden. Akkor egyszerre felugrom és rákiáltok az inasra: „Te megtaláltad és zsebre vágta, gazember!” Az inas dühbe jön, gorombán felel vissza. Meg akarom ütni – villan egyet a szeme és előkapja a bicskáját. A revolveremhez nyúltam. *Kivesz a zsebből egy fényes revolvert és szép lassan leteszi az asztalra.* Ezzel a revolverrel, ezzel, ni... látod? Ezzel a revolverrel, majdnem embert öltem

---

<sup>134</sup> Uo., 47.

<sup>135</sup> Uo., 48.

<sup>136</sup> Uo.

egy aranyért, ami nem kellett, amiről addig nem is tudtam, amit találtam, de ami abban a percben, hogy volt, megvolt. Az enyém volt.<sup>137</sup>

[...]

AZ ÖRDÖG. Így drágul meg majd ez a kis asszony is a szemedben. Majd érzed: ez szárnyakat adott volna! Ez meleg, színes! Az ő forró lélekzetén a legszebb lázak gyúlnak! Majd mondod, ha gurul: nagy ember lehettem volna... művészet? Dehogy! A szeretőd kedvéért, hogy egyre jobban és halálosabban csókoljon! *Kezébe akad a sál, ami Jolánon volt.* Ez az a sál, ami azon a szép, édes mellén volt.

JÁNOS *halkan, érzéken.* Olyan a melle, mint egy kis párna.

AZ ÖRDÖG. A szeme alvó parázs. Mint a fátyollal letakart gyémánt.

JÁNOS *halkan ismétli...* mint a gyémánt...

AZ ÖRDÖG. Két szép ember. Ez felfokozza a gyönyörűséget. Nem az esik jól neked, hogy ő szép, hanem, hogy te vagy szép!

JÁNOS *nagy izgalomban.* Hiszen te megbolondítasz... te itt tragédiát főzöl... romlásba viszel... ne beszélj!<sup>138</sup>

[...]

JÁNOS. Nem. Tudod? Nem! Nem kell a talált arany! Esztendőig jártam körül, majd csak elmegyek mellette most is!

AZ ÖRDÖG *hirtelen.* És ha majd elgurul előled? Ha elviszi más?

JÁNOS *felháborodva.* Kicsoda?

AZ ÖRDÖG *diadallal.* Én!

*Szünet.*

JÁNOS. Te???

AZ ÖRDÖG. Ma este! Ma éjjel! Egy estén az enyém! Úgy játszom vele, ahogy akarok! És odajön, ahova viszem! Hahó! Hatezer év óta nem volt ilyen szeretőm!

JÁNOS *rémülten.* Mit mondtál?

AZ ÖRDÖG. Szeretőm! Úgy fog hajlani, ahogy hajlítom! Gyere el ma este oda a szalonjába, a csillárja alá, a parfümbe, a sok meleg lélekzet közé és nézd végig, hogyan szédül el egy asszony! Mire kihajnalodik...

JÁNOS. Elég!<sup>139</sup>

[...]

AZ ÖRDÖG. [...] És minden kocsiban mi ülünk, minden sötét utcában mi osonunk, ketten – minden függöny mögött, ahol hirtelen elalszik egy lámpa, mi öleljük egymást és kinézünk a forró szobából, rád, a te vad, szerelmes,

---

<sup>137</sup> Uo., 68.

<sup>138</sup> Uo., 68–69.

<sup>139</sup> Uo., 69–70.

szomorú, sápadt arcodba, a te ijedt szemedbe, és össze fogunk bújni és nevetni fogunk rajtad, édesen, melegen...

JÁNOS *a legnagyobb izgatottságban*. Elég volt!!

AZ ÖRDÖG *egy hanggal fölébe csap*. Nevetni fogunk rajtad, te szomorú ember, te alkalom-elszalasztó, és ő fog jobban nevetni, édesen, sikoltozva, mint akit csiklandoz egy férfi!

JÁNOS *ordítva*. Te!!! *Rácsap a revolverre*. *Az ördög villámgyorsan lecsap a kezére*.

### *Szünet.*

*János lehajtja a fejét. Lassan elhúzza az ördög keze alól a kezét. Aztán az ördög is elveszi a kezét a pisztolyról. János a földre néz.*<sup>140</sup>

Ebben a jelenetben az érzékeket felkorbácsoló retorika még jobban dialogikussá válik. Nemcsak azért, mert Az ördög mondandóját meg-megszakítják János megszólalásai, hanem azért is, mert megfigyelhetjük, ahogy János viselkedése fokról fokra beleolvad Az ördög által előidézett hatásba. A jelenet a talált arany példázatával indul, és ezáltal az a sugallat keletkezik, hogy az ember, itt konkrétan János magatartása egy egyszerű allegorikus átvitelrel általánosítható, vagyis kiszámítható. A metaforika nagyon tiszta. Jolán a talált arany, János dühe a pisztoly. János eleinte visszhangjává válik annak, amit Az ördög mond, aztán a delejező hatás fokozódásával egyre inkább bevonódik és fölhergelődik. Tulajdonképpen nemcsak céltáblájává, hanem tesztalanyává is válik annak, ahogyan Az ördög mesterkedik. A megnyilatkozások előtti instrukciók között többször szerepel a „*halkan*”, „*érzéken*” kifejezés, és a többi instrukció is elsősorban a két szereplő hangmozgására és -modulációira vonatkozik az érzelmek megnevezésein keresztül. Ez megerősíti a párbeszéd ritmikáját illető olvasói vagy hallgatói benyomást, miszerint a jelenet tetőpontra való eljutása zeneies jellegű eszközökkel van megkomponálva. Hogy mennyire erről van szó, azt leginkább Az ördögnek közvetlenül a kulminációs pillanat előtti megnyilatkozása mutatja, ahol az „*egy hanggal fölébe csap*” instrukció szerepel. Ez arra mutat, hogy Molnár a feszültség emelkedésével párhuzamban valamiféle hangmagasság-emelkedéssel is kalkulál, amelyet, ha nem is kell feltétlenül folyamatában dallamnak tekinteni, az elmondható, hogy itt már nem csak atmoszférateremtő, hanem struktúraképző ereje is van a hang érzékiségének. A jelenet előadói szempontból azért nehéz, mert terjedelméhez képest rendkívül kidolgozott nyelvi szempontból, és ezért – bár a feszültség fokozódása sugallná a gyorsítás lehetőségét – a sebesség növelése itt az artikuláció vagy a beszéd megértése rovására mehet.

A feszültség fokozásának a másik jelzése a pisztoly jelenléte, amely már a jelenet elején előkerül, és a néző végig azt várja, hogy a pisztoly elsüljön a végén. Molnár azonban eléri, hogy pusztán a revolverre való rácsapás kisüsse a feszültséget, és ez ne váljon komikussá. A polgári vígjátékírás suspense-technikájának egyik első magyar nyelvű, éspedig nagyon tiszta példáját látjuk itt, ami mégis meglepetésszerűnek hat: felvetődik, hogy le lehet lőni Az ördögöt, és aztán bebizonyosodik, hogy mégsem; mert ebben a dramaturgiában a dikció nagyobb szervezőerő az akciónál.

Az ördög harmadik érzéki nagymonológja a Jolán számára, az ő nevében diktált levél a második felvonásban, amely a kitiltás szándékától eljut a levél végére a vágyakozó felajánlkozásig. A retorikai eszközök nagyon hasonlóak a korábbiakhoz,

<sup>140</sup> Uo., 70–71.

ezért nem annyira fontos részleteiben idézni, hogy mi hangzik el. A helyzet azonban különbözik a másik két esettől, és ezért körültekintőbb dramaturgiai elemzést kíván. Az első különbség az, hogy ez a monológ a levélírás jelenetkeretén keresztül jobban szervesül a cselekménybe a másik kettőnél, és ezért még erősebben szolgálja az alakok viszonyainak ábrázolását. A korábbi két monológban nem volt felkészülve János és Jolán Az ördög delejező hatására, itt azonban Jolán a saját belépőjével kapcsolatos botrány hatására maga bízza rá Az ördögre a levél megfogalmazását, amely kitiltaná Jánost az asszony életéből, az instrukció szerint „*hirtelen elhatározással*”.<sup>141</sup> Ekkor Az ördög valamelyest átveszi Jolán pozícióját, és először elkezd a Jolán által várt kitiltó levelet megszövegezni, majd a retorika szép lassan módosul Az ördög saját szándékának megfelelően. A színházi helyzet, amelyben ez történik, arra az effektusra épül, ahogy az egyik színész hangja átveszi a másik helyét, és így már nem csak azt látjuk, hogy valaki azt teszi, amit manipulálója mond neki, hanem arról van szó, hogy Az ördög itt Jolán szándékai és cselekvései közé helyezkedik. Így a beszéd a legközvetlenebb értelemben irányítja azt, amit csinál, minthogy az akció Jolán oldaláról is részben nyelvi természetű, és ez módosítja a vágyaihoz való hozzáállását. A hatás annál is bonyolultabb, minthogy korábban lehetett látni Az ördögöt csábítói szerepben Jolán felé, hogy Jánost féltékennyé tegye, és az asszonyt ugyanaz a hang, ugyanaz a test készíti kifordulni önmagából. Mindennél erősebbé válik az a képzet, hogy itt valóban a szégyenérzetnek a feloldódása zajlik, mert Az ördög szégyen nélkül képes beszélni arról, amit a társadalmi elvárásrendszer, az önismeret hiánya, valamint a kifejezés tökéletlensége meggátol.

Itt kapcsolódik össze a nyelvi kifejezőerő az önreprezentációs módok általános kérdésével, illetve a test vágyainak és érzéki erejének artikulálatlanságával. Nagyon úgy tűnik, hogy a saját test megélésével kapcsolatos szégyen tiltja le azokat a kifejezési erőket, amik a vágyak kimondását lehetővé tennék. Az ördög azért képes szinte teljesen uralni a dráma diszkurzív terét, mert a saját teste nem vesz részt az identitásának alakításában, és ezért terjedhet ki a figyelme azoknak a jelrendszereknek a mozgatórugóira, amelyek az emberek viselkedését befolyásolják. Ilyen a nyelv, az erkölcs, a lélektan és a szexualitás mint önmegjelenítési mód.

Az *ördög*ben az identitás és a vágyak kifejezhetetlennek vélt szintjei és a kimondás, a kinyilvánítás olykor abszolútnak tetsző ereje kerül szembe egymással. Az ördög alakja mint identitássá formált maszk összegzi azt a dramaturgiai hatóerőt, amely nyelvnek és testnek, szónak és vizualitásnak ebben az elrendezésében a dramaturgia alapja lesz. Jól érzékelhető, hogy ennek az írásmódnak a hatóereje mennyire színészre van tervezve, és mennyire az alakítástól függ. Ezért volt lényeges hangsúlyozni az 1963-as Horvai-rendezéstől induló hatástörténeti folyamatok jelentőségét. Az *ördög* ezen keresztül jól mutatja a Molnár-hagyomány hatástörténeti sorsának alakulását. A lélektaniség jegyében a rendezések az idő előrehaladtával egyre inkább igyekeznek demisztifikálni Az ördög alakját, aláásva azt a finom reprezentációs játékot, amely a dramaturgiából kiolvasható.

Ennek ellenére Az *ördög* talán újra segít rákérdezni legmélyebb és ki nem fejezett színházi vágyainkra, hiszen az a dramaturgiai állítás, hogy egy szereplő hatóereje és kezdeményező viselkedése köré szerveződik egy ilyesféle esztétikai kísérlet, azt is jelenti, hogy az a sokak által megfejthetetlennek hitt dramaturgiai működésmód, amely sikerre vitte a Molnár-szövegeket, tulajdonképpen alakot ölt Az ördög figurájában. Nem csoda, ha később a viszonyrendszernek ugyanezen a pontján hasonló képességekkel már egy drámaíróval találunk Turai személyében a *Játék a*

---

<sup>141</sup> Uo., 134.

*kastélyban* szövegében. Ez azt jelenti, hogy *Az ördög* emberkísérletének esztétikai vonásai nem csak kísérő jelenségek, azaz nem csak eszközként jelenik meg az érzékiség, hanem ez a hatás alapja. Vagyis a darabban megjelenő manipulációsorozat metadramatikusan is olvasható arra vonatkozóan, hogy mi működtet egy molnári kompozíciót. Azaz *Az ördög* pontos elemzése segíthet visszatálcálni Molnár Ferenc színházfelfogásának gyújtóponthoz, és feltenni azt a kérdést, hogy a drámaírás és a színház milyen reprezentációs formákat kínál az önkifejezéshez. Ehhez valószínűleg mindenképp azt a nyelvi erőt kellene megtanulnunk újra színházi módon érteni, amelyet *Az ördögben* megfigyelt írásmód felmutat.

## V. Egy legenda színeváltozása

Molnár Ferenc *Liliom* (1909) című művének  
néhány értelmezési kulcsproblémája

A *Liliom* kétségkívül Molnár Ferenc legszélesebb körben ismert drámája. A színházi adattárak szerint messze a legtöbbet játszott Molnár-mű, amelyre olyan fórumokon is hivatkoznak, ahol a többi Molnár-dráma nem kerül szóba. A mű 2008-ban a Dráma nevű középiskolai érettségi tantárgy középszintjén az írásbeli követelményrendszer része volt.<sup>142</sup> Ezek a tényezők már eleve kiemelt helyet biztosítanak neki, és különösen az a körülmény, hogy mára az életműből egyedül ez kötődik egyértelműen Molnár Ferenc nemzetközi respektusához, mely az idők során Molnár halála óta erősen visszaszorult. A játékhagyomány összetettségét tekintve bizonyosan az egyik legrétegzettebb drámáról van szó, amit valaha magyarul megírtak, történeti összehasonlításban pedig valószínűleg a 20. század legkiemelkedőbb szövegeinek egyikéről van szó. Ismertsége és értelmezésének problematikussága ahhoz a felismeréshez vezet már a kiindulóponton, hogy a *Liliom* szövegét képtelenség a többi e dolgozatban vizsgált mű értelmezésével arányos terjedelemben elemezni. Világos, hogy a százéves értelmezéstörténet és a mű dramaturgiai problémáinak kielégítő tárgyalása az itteninél jóval nagyobb terjedelmet kíván. Ebben a doktori fejezetben csak arra lesz mód, hogy az értelmezés listába szedje és valamelyest elrendezze egymáshoz képest a legfontosabb fölmerülő kérdéseket. Itt a többi fejezethez képest kevesebb mód lesz részletes szövegelemzésre, inkább szeretném világossá tenni azokat a kontextusokat, amelyekben egy mai olvasat alapkérdései föltehetőek.

### 1. Színháztörténeti problémák a *Liliom* értelmezésében

A mű olyan bonyolult játékhagyománnyal rendelkezik, hogy messze a Molnár-életmű szempontjain túlmutató színháztörténeti kérdéseket vet fel. Az alábbiakban ebből veszek sorra néhányat, a végleges, vagy akár csak a megközelítően végleges válaszadás igénye nélkül.

Az első ilyen mindjárt az ősbemutató, illetve a játékhagyomány kezdete körüli problémahalmaz. A *Liliom* előadásainak kritikái a legutóbbi időkig szinte kötelességszerűen említik meg, hogy a mű megbukott az 1909. december 7-én megtartott vígszínházi ősbemutatón. A gesztus, hogy ezt újból és újból felelegetik, önmagában is beszédes, mintha a mű kanonizációja azon múlna, hogy az ősbemutató sikertelenségével kontrasztban újra és újra igazolni lehet a szöveg nagyságát az adott előadás megoldásai felől.<sup>143</sup> Maga a ténymegállapítás azonban, miszerint a bukást adottnak kell vennünk az ősbemutatón, több, mint problematikus, mégpedig elsősorban azért, mert a bukás fogalmát egyetlen értelmező sem definiálja tulajdonképpen, még filológiai értelemben sem, azaz nem köti objektív statisztikai adatokhoz, mint nézőszám, előadásszám és a kritikai visszhang konkrétumai. A pontos számokat nem tudjuk, de a Vígszínház 1909-10-es műsorrendje alapján sejthető, hogy a többi Molnár

<sup>142</sup> Középszintű írásbeli érettségi feladatsor a Dráma tantárgyból 2008-ban: hozzáférés: 2022.03.13, [https://www.oktatas.hu/pub\\_bin/dload/kozoktatas/erettsegi/feladatok2008tavasz/k\\_drama\\_08maj\\_fl.pdf](https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatas/erettsegi/feladatok2008tavasz/k_drama_08maj_fl.pdf).

<sup>143</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Molnár Ferenc: *Liliom*”, *Kritika* 12, 11. sz. (1983): 30–31; NÁNY István, „Egy művész-csirkefogó élete és halála: Molnár Ferenc: *Liliom* – Vígszínház”, *Színház* 52, 3. sz. (2019): 6–8.

műhöz, illetve általában a Víg saját szériaszámaihoz képest itt valóban egy kisebb méretű szériával van dolgunk, azaz a *Liliomot* az ősbemutatón valóban levették a műsorról,<sup>144</sup> ennek okairól viszont, amennyire jelenleg ez ismerhető, nincs adatunk. Emögött húzódnak a szerző, vagy bármelyik színész magánéletével kapcsolatos személyes indok, vagy akár csak az, hogy Molnár talán maga sem volt elégedett első közelítésben azzal, amit látott. (Köztudott, hogy Molnár többi művével ellentétben ez a darab jelentős mértékben alakult a próbafolyamat során.) Tény viszont, hogy tíz évvel később újra előveszi a Vígszínház a művet, mégpedig két módosítást nem számítva ugyanabban a betanulásban. A két előadás képi világa a fotók alapján nem különbözik egymástól. A színlap egyetlen módosulásra utal az ősbemutatóhoz képest, mégpedig arra, hogy a címszerepet nem Hegedűs Gyula, hanem Csontos Gyula játssza, aki innentől kezdve a Víg emblematisz Liliom-figurájává válik. Ha a bukás, amint azt a kritikák sugallják, valóban megtörtént, nehéz megmagyarázni, miért újítja fel a Vígszínház ugyanabban a rendezésben, a szereposztás egy ponton történt módosításával azt a művet, amely gazdaságilag nem volt sikeres.

Persze adható erre a kérdésre két olyan válasz, amely tényleges adategybeeséseket mutat a két Víg-előadás kronológiájával, és amely legalábbis részben magyarázhatná ezt a megoldást. Az egyik az, hogy 1910-ben a mű eljut Bécsbe, ahol azonnal egyértelmű sikert arat, és erről értesülve a Vígszínház meghagyhatta esetleg tartalékban a szöveget, hogy egy alkalmas pillanatban újra elővegye. Ezt néhol a szakirodalom is felveti mint recepciótörténeti lehetőséget.<sup>145</sup> A másik lehetőség, hogy a felújított változat 1919 februárjában kerül színre a Vígben, márpedig egy olyan történet, amely a pesti társadalmi lét perifériájára sodródott proletárokról beszél, nyilvánvalóan más kontextusra találhatott a Tanácsköztársaság idején, amikor a második széria nagyobb része esik, mint a századelő nagypolgári közönsége előtt.

A tágabb színháztörténeti kontextus azonban azt sejteti, hogy egyik megoldás sem ad megnyugtató választ a *Liliom* recepciójának, hogy úgy mondjuk, kétszeri indulására. Ezért, ha inspirálta is a nemzetközi siker a *Liliom* bemutatását, nem világos, hogy miért tolódtott ki a felújítás még jónéhány évvel, mint ahogy az sem, miért nem próbálkoztak új betanulással, komolyabb szereposztásbeli módosításokkal, egyéb rendezésbeli ötletekkel. Másrészt a Tanácsköztársaság, amilyen hirtelen revelációnak számított sokak szemében 1919 márciusában, olyan gyorsan véget is ért még abban az évben, márpedig a *Liliomot* a húszas években is játsszák, sőt 1945-ben még a II. világháború okozta bezárás előtt újból színre kerül, mégpedig ugyanabban a színreviteli keretben, ahogy 1919-ben Csontos Gyulával útjára indult. Harmadrészt, bár a kritikák egy része valóban a pesti jassz típusának szeretetteljes bemutatását ünnepli a szövegben, nehéz elképzelni, hogy a Vígszínház színreállításában ez a mű valóban és ténylegesen az akkori külvárosi szegénység iránti empátia szószólója lehetett volna. A scenográfia azt mutatja, hogy a vizuális megjelenítés inkább egyfajta mesei háttérrel idéz, a városi vagány figuráját a betyárromantikából eredeztetve (csíkos trikó, előre lendülő csípővel való járás és a női partner szintén romantizáló ikonográfiája).<sup>146</sup> Azzal a ténnyel együtt, hogy a *Liliom* Kacsóh Pongrác betétdalaival került színre,<sup>147</sup> azt lehet mondani, hogy itt a szöveg által hivatkozott műfaji kódok közül egyértelműen a népszínmű dominált,

---

<sup>144</sup> A Magyar Színpad műsorközlései alapján, 1909. december 7. és 1910. február 17. között összesen huszonnégyszer került színre. Köszönöm az összesítésben Gajdó Tamás segítségét.

<sup>145</sup> NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 69.

<sup>146</sup> Vö. a 7. számú melléklettel.

<sup>147</sup> [n. n.], „Molnár Ferenc”, in *Magyar Életrajzi Lexikon*, főszerk. KENYERES Ágnes, 2 kötet. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 2:232.

vagyis egy egynemű, megnyugtató, mert távolított társadalmi idegenséget mutatott fel a maga meseibe hajló képzeletével, és így domesztikálva talán elfogadhatóbb lehetett a Víg nagypolgári közönségének.

Mindebből kiindulva az elsődleges kérdés az, hogy hogyan illeszthető be a Víg repertoárjába egy olyan szöveg, amely egyszerre idéz népszínműre utaló, nyugat-európai értelemben naturalista és szimbolista megoldásokat. Az a színháztörténeti közmegegyezés, amely a Víg repertoárját lényegében azonosítja a 19. század második felének francia bohózatirodalmával, nem törődve az árnyalatokkal, amelyek ezt körbeveszik, nemigen tud a *Liliom* műsorra tűzésével mit kezdeni, valószínűleg ezért van szüksége a fogadtatásnak a bukás mítoszára. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a századforduló vége olyasmit is játszik, amely ebbe a horizontba nem feltétlenül illene bele. Színre kerül Maeterlinck, Shaw, a húszas években még Csehov is. Azaz sokkal összetettebb repertoárépítési stratégiát látunk, mint ahogy ezt az egyszerűsített vélemény sugallná, miszerint a Víg a szórakoztató ledérségek helye lett volna. A *Liliom* éppen alkalmas rá, hogy a Vígszínház egyneműségére vonatkozó előfeltevéseket meggingassa.

Még ezzel együtt sem világos, hogy pontosan milyen lehetett a szöveg tényleges fogadtatása a keletkezés kontextusában. Az irodalmi elit erről az előadásról általában elismerően ír (lásd Kosztolányi, Fenyő Miksa, Szini Gyula szövegeit),<sup>148</sup> de nehéz megállapítani, hogy közelítésük mennyire tekinthető széles körben elterjedtnek. Ezekon az írásokon ugyanis érződik egyfajta világirodalmi iskolázottság, vagy a nyugat-európai naturalizmus ismerete, és a műben általánosságban az ehhez való közeledést emelik ki. Az tehát, hogy a Vígszínház a századfordulón, vagy akár 1919-ben játssza a *Liliomot*, nem teljesen magától értetődő, minthogy a szöveg bizonyos rétegei például jobban illettek volna a Thália Társaság műsorába.

A mű szakirodalma a szöveg nemzetközi sorsáról sem tudott teljes körűen számot adni. Pontosabban a folyamatoknak csak bizonyos részét ismerjük bizonyos látószögből. A nemzetközi sikertörténet adatait elég jól feltárta a kutatás,<sup>149</sup> eszerint a német fordítás akadálytalanul eljut Angliába, majd Franciaországba, és ott például Fritz Lang 1934-es filmjén keresztül Molnár legnagyobb nemzetközi sikere lesz. A húszas években Amerikában angol nyelven még rádiójáték is készül a szövegből Orson Welles főszereplésével. A következő nagy lépés a nemzetközi fogadtatásban az, hogy mikor Molnár 1945-ben találkozik a Rodgers and Hammerstein szerzőpárossal, akkor eladja nekik a szöveg adaptációjának jogait. A Molnár-szakirodalom, legalábbis annak magyarul is elérhető irodalomtörténeti része azt állítja, hogy ez azért volt komoly fordulat a szöveg sorsában, mert – talán a *Bohémélet* mintájára – Molnár egészen odáig féltette saját művének hírnevét, és csak hosszas, sokadik unszólásra volt hajlandó átengedni a szöveget másnak.<sup>150</sup> Annyi kétségtelen, hogy a megzenésítéssel kapcsolatban korábban Molnárt Lehár Ferenc, Kurt Weill és Giacomo Puccini is megkeresi. A magyar drámaíró azonban feltehetőleg nem vagy nem csak a szöveg saját hírét féltette a nagyobb hírű színházi sztárok feledtető hatásától, hanem lehetett egy ennél sokkal köznapibb oka is. Ahogy az már szóba került, az ősbemutaton a szöveg

---

<sup>148</sup> FENYŐ Miksa, „*Liliom*: Molnár Ferenc drámája”, *Nyugat* 2 (1909): 2:672–674; KOSZTOLÁNYI Dezső, „*Liliom*: Egy csirkefogó élete és halála”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, 2 kötet. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 2:739–742; SZINI Gyula, „*Liliom*”, *Új Idők* 15, 50. sz. (1909): 561.

<sup>149</sup> James I. DEUTSCH and Lauren R. SHAW, „From *Liliom* to *Carousel* to *Liliom*”, in *From Stage to Screen: Musical Films in Europe and United States (1927–1961)*, ed. Massimiliano SALA, 93–112 (Belgium: Brepols, 2012); Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017).

<sup>150</sup> VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 79.



eleve zenei betétekkel szólalt meg, vagyis a megzenésítés önmagában nem jelenthetett akadályt Molnár szemében, hiszen a magyar zeneszerzők közül is olyasvalakire bízta a megvalósítás zenei oldalát, akinek akkoriban szintén komoly elismertsége volt, Kacsóh Pongrác személyében. Míg azonban a magyarországi változatban a szövegek után közvetlenül Molnár kapta a jogdíjakat, nyilvánvaló, hogy ha a szöveget más műfajúvá adaptálják, pláne külföldön, az a szövegek újraírásával jár, amely után Molnárnak nincs járandósága. Az, hogy végül az *Oklahoma!* című musical megtekintése után Molnár mégis rászánja magát az adaptáció jogainak eladására a Rodgers and Hammerstein szerzőpáros részére, valószínűleg szintén anyagi megfontolásból történhetett meg.<sup>151</sup>

A nemzetközi szakirodalom alapján annyi világos, hogy a fordítási folyamatok során, ideértve a musicallé történő adaptálást is, a történet elveszíti specifikusan századfordulós magyar, sőt kelet-európai jellegét, és egy kissé melodramatikus általános szegényember-történetté válik a század első felében Nyugat-Európában, amely jól illeszthető bizonyos populáris igényeket kiszolgáló színházak műsorába. A *Liliom* szövegének korabeli angol fordítása, valamint a német változat és a Broadway-n, majd Hollywoodban is bemutatott musical-szövegek közötti eltéréseknek igen komoly elemzései születtek.<sup>152</sup> Ezek elsősorban a két műfaj közti különbségekre koncentrálnak, illetve az alakok értelmezésének hangsúlyairól beszélnek. Mivel a magyar játékhagyományban ezek a különbségek nem játszanak szerepet, ezért a mostani rövidebb értelmezésben ebben az értekezésben nem tekintek ki ezekre a részletekre. Amit ez a nemzetközi hagyomány viszont nem vizsgál, mert nincsenek meg hozzá az eszközei, az éppen a kontextusváltás első lépése, azaz az Alfred Polgar-féle német változat eltérése a Molnár-féle magyar szövegtől. Részletes elemzésre itt a fejezet arányainak megtartása okán nem kerül sor, az azonban világos a Polgar-szöveggel való összevetésben, melyik az a stílusréteg, amely szükségképpen módosításra szorul akkor, ha egy új kontextusba kívánjuk átültetni a *Liliom* szövegét, és ennek a magyar hagyomány felől történő értelmezésben igenis van jelentősége. Molnár ugyanis megjelenít a szövegben egy nyelvi regisztert, amely akkoriban színpadon különlegesnek hathatott, és voltaképpen a szöveg egyik kuriózumának lehetett tekinteni, amelyet a korabeli kritika jobb híján jassz-nyelv vagy argó néven ír le. A pontos szociolingvisztikai kereteket száz év távlatából már nagyon nehéz megállapítani, de valószínű, hogy itt a vidékről Pestre fölkerült szegény réteg keverék regiszteréről van szó, az otthonról hozott tájnyelvi örökség, a pesti irodalmi sztenderd és az akkori Budapesten szintén elterjedt német nyelvhasználat között. Teljesen természetes, hogy a fordítások csak a szöveg pragmatikai értékét közelítik akkor, amikor olyasmit kell fordítani, hogy Muskátné kérjen bocsánatot „ettől a kis maznátul”,<sup>153</sup> vagy hogy Muskátné akkora pofont ad Julinak, „hogy hetet bokázik”.<sup>154</sup> Hasonló problémák merülnek fel *Liliom* és *Juli* első négy szemközti beszélgetésekor azoknál a mondatoknál, miszerint „Nekem nincs is erényem. [...] Nem is vót, mer én tisztességes leány vagyok”.<sup>155</sup> Vagy Marinál később: „nem történik semmi erkölcs”.<sup>156</sup> Ha szemantikailag nem is, stílusértékét tekintve ezek a kifejezések a mai magyar

<sup>151</sup> Az adaptáció engedélyezésének előzményeit és filológiai hátterét lásd CARTER, *Rodgers and...* Köszönöm Tim Carter megerősítő szavait itt megfogalmazott hipotézisemhez.

<sup>152</sup> Uo.; Bettina WALTZKE, *Literarische Vorlagen zu Musicals: Eine Dokumentation zur Adaptierung: Die Theaterstücke »Pygmalion« und »Liliom« als »Musical Plays«*, Diplomarbeit (Wien: Universität Wien, 1992).

<sup>153</sup> MOLNÁR Ferenc, *Liliom* (Budapest: Franklin Társulat, 1909), 15.

<sup>154</sup> Uo., 15.

<sup>155</sup> Uo., 34.

<sup>156</sup> Uo., 41.

nyelvérzék számára is magyarázatra szorulnak, ezért is nagyon érdekes, hogy a játékhagyomány ehhez a réteghez mennyire nem mert hozzányúlni. Ezek azok a mozzanatok, ahol a magyar tradíció, ha bújtatottan is, de sokszor máig viszi tovább a vígszínházi vonulat népszínművet idéző gesztusait, amennyiben a történetet és annak elsősorban a Városligetben játszódó részét megtartja a maga kuriózumjellegeiben, mint amit idegenszerűen szemlél a mai budapesti néző, ugyanúgy, mint ahogy a 19–20. század fordulóján a nagypolgári néző tette a népszínműben ábrázolt falukörnyezettel, vagy az itt külvárosiként tételezett Városligettel.

A nyelvi átváltásnak még egy mozzanata van, ami az értelmezés szempontjából számunkra lényeges lehet. Ez a címszereplő neve, amely többretegűen érdekes. Az egyik természetesen a megidézett virágnév ikonográfiai konnotációja, amely mindig a tisztasághoz, az ártatlansághoz, romlatlansághoz, a büntelenséghez kötődik és – ez a városi vagány fickó szempontjából különösen érdekes – többnyire feminitásra utaló metafora. A másik rétege a szónak, amely valószínűleg elsődlegesen motiválta a névválasztást, a szó helye a korabeli pesti argóban, amely néhány történeti szótár tanúsága szerint egy rövidüléssel ironikusan a liliomtipróra, azaz azokra a bűnözőkre utal, akik közé Závoczkai Endre maga is tartozik.<sup>157</sup> A Liliom név tehát egyszerre sugallja az ártatlanságot és annak ellenkezőjét. Már önmagában színre víve azt a morális kettősséget, amely a főszereplő megítélését végigkíséri a műben. Ez természetesen csak nagyon közvetve érzékelhető külföldről, ha egyáltalán a Liliom név a latin megfelelő (lilium) alapján könnyen beazonosítható indoeurópai nyelvek felől, az argóbeli jelentése azonban végképp nem érzékelhető egy nem magyar anyanyelvű számára. Ezért a fordítások csak annyit tudnak megtenni, hogy megtartják a névben az ‘o’-t a harmadik magánhangzó helyén, ezzel érzékeltetvén, hogy itt olyan névről van szó, amelyiknek a pontos jelentését a néző csak sejti, mert olyan távoli kontextust képvisel a név viselője, amelyikhez nagyon korlátozott a hozzáférés. Nemzetközi vonatkozásban Nyugat-Európa és Amerika számára tehát lényegében mindegy, hogy a kikiáltó a Városligetben vagy New Englandben űzi a mesterségét, hiszen mindenütt találni olyan referenciákat, amelyek párhuzamként hozzáköthetők az alaptörténethez, Ödön von Horváth darabjaitól kezdve a *Bohéméleten* keresztül például a *Porgy és Bessie*.

Egy hosszabb komparatív elemzésnek ezeken a kulturális és történeti feltételeken keresztül kell majd áttekintenie, ahogy a *Liliom* cselekménye univerzalizálódott és eloldódott a lokális vonatkozások kötöttségeitől, minek következtében például Mundruczó Kornél minden további nélkül másorra tűzheti a *Liliomot* a 2019-es Salzburgi Fesztiválon mint a nemzetközi dramatikus kánon egyöntetűen elismert klasszikusát.

---

<sup>157</sup> DEUTSCH and SHAW, „From Liliom to Carousel...”, 93.

## 2. Térdraturgia, imagináció és a transzcendencia artikulálhatósága a *Liliomban*

A mű egyik legösszetettebb jelentésegysége a térpoétikája. A térbeágyazottság jelentőségét a szöveg alcíme is kiemeli: „Külvárosi legenda hét képben”. A megfogalmazás rögtön szembesít bennünket két kérdéssel. Az egyik az, hogy ez miben különbözik a városi legendától, azaz attól a képzettől, amely a nagyobb településeken kialakult közvélemény sztereotip történetformálását nevezi meg, mitől lesz egy legenda specifikusan külvárosi. A másik, hogy mi számít ebben az értelemben referenciálisan külvárosnak Budapesttel összefüggésben. Az általános helyszínmegjelölés a *dramatis personae* alatt úgy fogalmaz, hogy „*Történik a Városligetben és a másvilágon*”. Az evilági helyszín tehát dominánsan a mostani Erzsébetváros és Zugló, amelyeknek viszonya Budapest mindenkori centrumához legalábbis nem egyértelmű. Egyfelől ugyanis biztos, hogy Budapest agglomerációja már a *Liliom* keletkezésekor is volt legalább akkora, hogy a Városliget környékét külvárosként megnevezni nem volt magától értetődő. Másrészt viszont maga a Városliget nem nagyon sokkal a *Liliom* keletkezése előtt nyílt meg, és arculatában valóban különbözött a Körúton belüliként definiálható városközponti polgári élet működés módjától, minthogy – amint azt a *Liliomban* is látjuk – elsősorban az alsó középosztály képviselői, azaz cselédek, munkások, alacsonyabb tisztségviselők látogatták Budapest első nagyobb nyilvános közparkját. Az egyik definíció tehát ez: a Városligetnek az alsóbb néposztályokhoz való kötődése. A másik gondolat, ami a külvárosiságot magyarázhatja, speciálisan Molnár Ferenc városszemléletében keresendő. Az *éhes város* című regény, valamint egyéb, Molnártól származó Budapestre vonatkozó megjegyzések arra mutatnak, hogy az ő városképzetében valóban az Andrassy út és a Körút alkotta belvárosi centrum képi meg Budapest szívét, és ami azon valamennyire is kívül esik, az már akár külvárosinak is tekinthető.<sup>158</sup> Ehhez érdemes hozzátennünk még, hogy a Liget nem specifikálódik topográfiai értelemben a *Liliom* szövegében, vagyis nem tudjuk pontosan, hogy a Városliget melyik részén vagyunk, hacsak nem kezdjük el konkrétan keresni a Vurstli akkori helyét. A színházi megvalósítások során azonban az derült ki, hogy elegendő egy olyan, fák dominálta, kisebb értező térkörnyezet kialakítása, amelyben egy pad meg tudja szervezni az interakciók távolságait, és amely helyet biztosít az imagináció számára.

További fontos tényező, hogy a szövegben a Városliget nincs egységes arculatúként kezelve. A Városliget vonatkozásában legalább két helyszínt és ehhez tartozó különböző konnotációkat azonosíthatunk. Az egyik az első kép helyszíne, közvetlenül a körhinta mögött, vagy legalábbis a közelében, ahol *Liliom* dolgozik. Ez a szerelem születésének helye, ahol a budapesti létezés vidékről csodának érzékelhető mozzanatai összesűrűsödnek. Ahol a körhinta meg tudja jeleníteni a játék infantilizáló képzetvilágát, ahol kapcsolatok szövődnek, és ahol nyílnak – *Liliom* szóhasználatával élve – az „agácifák”.<sup>159</sup> A *Liliom* színreviteleit a vígszínházi hagyományban scenográfiailag nagyjából ez az imaginatív térépítés dominálta. Ennek lehetnek technikai okai is, hiszen a másvilágnak, mint másik helyszínnek még inkább transzcendens képzeteket kellett keltenie, s ez könnyebb volt akkor, hogyha a Liget képzete eleve egy romantizáló atmoszférában jelent meg. A század első felének fotóin az első rész hátterei mindig nagyon élénk színeket sejtetnek, sokszor látjuk magukat a

<sup>158</sup> Vö. SZÉCHENYI Ágnes, „Molnár Ferenc és Budapest: Első megközelítés, részben Schöpflin Aladár Molnár-kritikáinak tükrében”, in „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGÍ László és IMRE Zoltán, 185–195 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

<sup>159</sup> MOLNÁR, *Liliom*, 36.

fákat, és talán azt lehet érzékelni, hogy az ábrázolt helyszín csak azért nem erdő, amiért Liliom és Juli szerelme nem metafizikai, nagyszabású, tragikus, hanem kicsi és mindennapi szerelem. Ez a Liget-kép nagyon is illeszkedett ahhoz a beállításhoz, amely alapvetően népszínművet idéző kódok felől olvasta a darabot.

Az imaginációra alapuló térépítés minden további nélkül adaptálható volt a külföldi megvalósításokban, hiszen ebben semmi földrajzilag és kulturálisan specifikus nincsen. A *Carousel* című musical filmváltozatának részleteit a mű elejéről kis túlzással fel lehetne használni a budapesti koncepció rekonstruálásához. Ilyen tekintetben mindegy, hogy a Városligetet látjuk, vagy a Pratert, amint az Alfred Polgar-féle német fordítás fogalmaz, esetleg egy teljesen névtelen, akár kisvárosi park terét.

Később, amint a magyar játékhagyományon belül visszaszorult a népszínmű hivatkozhatósága, a *Liliom* térjelentéseinek más vonásai erősödtek föl. A század második felében egyre többször látjuk azt a színházi értelemben naturalizáló megoldást, hogy a kezdeti idill természetiségét csakhamar lerontja a nyomor és a nélkülözés atmoszférája az emberalkotta terekben. A nyolcvanas, kilencvenes évek *Liliom*-rendezései – elsősorban Babarczy László szolnoki és kaposvári megoldásai nyomán (1982–83) – már erőteljesen hangsúlyozzák, hogy a térben is az a nyomor fejeződik ki, amely Liliom és Juli, közvetve pedig Hugó és Mari kapcsolatát is megnyomorítja a proletársorsban. Szcenográfiai értelemben a *Liliom* az utóbbi negyven évben ebben a vonulatban általánosan fénytelenebbé vált, a tér érzetre beszűkült, és egyre meghatározóbb az a néhány jelzés, amely az ábrázolt pár életének anyagi körülményeire utal: a pléhből készült lábos, a rezsó, a fatányér és a lakóépület mellékes, összetákolt jellege. Hasonlóan az életperspektívák szűkösségét mutatja a lélektani realista-naturalista rendezésekben a vasúti töltésen játszódo ötödik képben a tér feltűnő ürességének a gyakorisága, mintha a Linzmann kirabolni készülő Liliom és Ficsur a semmi közepén állna, és úgy beszélgetnének jövőbeli perspektíváikról. Magát a töltést ebben a közelítésben szinte nem is szükséges ábrázolni. Az viszont világos, hogy a *Liliom* halála utáni túlvilági kép tere magától értetődően hasonul ahhoz a földi valósághoz, ahonnan Liliom érkezik, azaz a másvilág terének elsődleges mintája ebben a hagyományvonulatban az evilági őrszoba, és nem az imaginárius és kissé infantilizálóan romantikus mennyországképzet. Ezeket a kiüresítő, elkomoruló tendenciákat radikalizálja Kovács D. Dániel 2022-es rendezése, amely egy pláza parkolójának félreeső szegletébe, a betonnal körülvelt senkiföldjére helyezi a cselekményt.<sup>160</sup>

Bár egyértelmű, hogy a *Liliom* szövege ezeket a térértelmezési lehetőségeket mind felvonultatja, azt nem dönti el dramaturgiai értelemben, melyik dominál ezek közül, azaz hogy az anyagi nyomort és a terek evilági jellegét hangsúlyozó realista megoldások jobban illeszkednek-e a szöveghez, mint a történetileg elsődleges kontextusban a Liget és a mennyország romantizáló képzetek. A szövegkompozíció szervezésében éppen az a meglepő, hogy az ezek közti átmenetek szinte észrevétlenek, és ezáltal a történetnek a térviszonyokból kiolvasható elkomorulását a befogadónak magának kell kikövetkeztetnie. A szöveg ahhoz képest, ahányféle térbe helyezi a cselekményt, feltűnően kevés és nem részletező színi utasításban közli a tér jellemzőit, amelyek révén a jelenetek vizuális kerete igen egyszerűen megszervezhető, és teljesen világossá válik, hogy az atmoszférakeltő elemek, mint például a verkli hangjai vagy a túlvilági fények sokkal inkább mellőzhetőnek mutatkoznak első ránézésre is, mint

---

<sup>160</sup> MUNTAG Vince, „Szerelem a senkiföldjén”, *szinhaz.net*, 2022. október 21., <https://szinhaz.net/2022/10/21/muntag-vince-szerelem-a-senkifoldjen/?fbclid=IwAR3rHur8POtyXmh9mO0sthjXHC7oBcGgVWNBvpnrI9hOF0wg0lnqtXNUVw>.

Molnár Ferenc szalonvígjátékainak referenciális keretei. Hozzá kell tennünk azonban, hogy a játékhagyomány tett is az atmoszféraalkotástól való eloldódás érdekében igen komoly lépéseket, mégpedig a háború után valószínűleg rögtön, de a megoldások elsődleges inspirációja elsősorban nem scenografikus alapú lehetett, hanem a színészi játékon alapult.

A jelentésszintek átjárhatóságának és viszonyuk megfejthetlenségének térben is kifejezett rejtelmességére látszik választ kínálni az utóbbi két évtized néhány jelentős *Liliom*-előadása.<sup>161</sup> A részletes elemzés itt is jócskán meghaladná a dolgozat megcélzott terjedelme szabta kereteket, ezért csak néhány alaptendenciát vázolok egy-egy konkrét utalással. Az egyik az a mozzanat, hogy a rendezések igen jelentős része leválasztja a vizuális közlés kódjait és így a színházi térhasználat jelentésrétegeit a cselekmény ábrázolásáról, és azok szinte csak a színváltozásban, vagy a jelenetek közti váltás során kapcsolódnak össze. Bodó Viktor (2010) és Mundruczó Kornél (2019) rendezéseit, de néhol még Schilling Árpád *Liliom*-olvasatának (2001) egy-egy megoldását is lehetne a történetről szinte teljesen leválasztva értelmezni.<sup>162</sup> A rendezések így próbálják áthidalni azt a kontrasztot, amely a műben ábrázolt sorsok konkrét borzalma és a szöveg végkicsengésének emelkedettsége között fennáll. A néző egymással párhuzamosan észleli a nyomor köznapi életből jól ismert képeit és jelzéseit valamint egy olyan vizuális közeget, amely színeiben, intenzitásában és a zene elszongító erején keresztül elkápráztatja. Így válik feloldhatóvá az a dilemma, hogyan vihető színre egy szöveg, ami úgy naturalista, hogy némely megoldása a lehető legtávolabb áll a naturalizmustól, és az imaginációs erő használata tulajdonképpen egyfajta elkülönítési igényként is olvasható a valóságábrázolás abszolút esztétikai követelményével szemben. Emlékezetes ennek kapcsán Bodó Viktor rendezése, ahol a jelenetek közti váltást mindig villanásszerű erős fényváltozások kísérték, olyan színekkel, mintha a világítás maga képezte volna meg a teret. Vagy Mundruczó Kornél rendezése, ahol a fények színe önmagában is metaforikusnak állította be a természet működését, ahogy végigvitt az előadáson egy teljes évszakperiódust, de még Michael Thalheimer rendezésére is gondolhatunk (2000), amely egy lecsupaszított, egyszínű enterőrbé helyezte a cselekményt, így emelte időn és téren kívülivé az egész ábrázolt folyamatrendszert.

A képi közlés leválasztása a történet referenciális kereteiről magától értetődően implikálta a túlvilági képben megjelenített transzcendens hatalom természetének absztrahálódását. Az utóbbi negyven év rendezéseiben láttunk már ügyintézőablakot, vallatófényt, orsós magnót, föld alól feltörő tűzfolyamot, a Fogalmazót mozgató emelőszerkezetet stb., amelyek mind annak az elbizonytalanítását is szolgálták, tulajdonképpen térben hova is kerültünk. Ugyanazon a metafizikai szinten, ahol a Liget egykor kulturálisan olyannyira meghatározottnak hitt posztromantikus idealizációja áll, a túlvilágon egy borzalmas, arctalan, minden konkretizációs kísérlet előtt kisikló transzcendens erő képzete jelenik meg. Ez az a vonatkozásrendszer, ahol feltétlenül érdemes a részletes elemzés során figyelembe venni néhány világirodalmi párhuzamot, elsősorban Ödön von Horváth (*Mesél a bécsi erdő*), Beckett (*Godot-ra várva*) és Brecht (*A szecsuáni jólélek*) műveiből.

Az, hogy ezek a rétegek az elsődleges századfordulós vígszínházi horizonton pontosan hogyan helyezkedtek el egymáshoz képest, visszatekintve ma már megválaszolhatatlan. Az mindenesetre biztos, hogy itt szembekerül egymással a természet organikussága és a társadalom ember alkotta szerveződése, és

<sup>161</sup> Az itt következő összefüggésekhez lásd MUNTAG Vince, „Erőszakos, szerető testek meséje: Gyors emlékidézés a *Liliom* színházi közelmúltjából”, *Színház* 52, 3. sz. (2019): 8–10.

<sup>162</sup> Vö. DERES Kornélia, „Kabaré, varieté és attrakció: Kortárs *Liliom*-színrevitelek”, in BENGÍ és IMRE, szerk., *Ha gitt van...*, 63–71, 65–71.

tulajdonképpen a szerelem és az emberi boldogulás képi értelemben annak a kérdése lesz, vissza tud-e találni az ember a fából összeácsolt lakhelyéről az agácifák mellé. Történeti vonatkozásban ez akár naivnak is tűnhet, de a cselekmény egyéb jelentésszintjei felől mégis ez a réteg képviseli azt az antropológiai igényt, amely társadalmi helyzetűl és meghatározottságoktól függetlenül kíván kapcsolódni a transzcendenciához. A *Liliom* legfőbb teljesítménye az, hogy a természeti és metafizikai létszintek imaginációs erejét úgy tudja megmutatni, hogy az, bár kontrasztban áll az emberek egymás felé mutatott magatartásának köznapiságával, mégsem semlegesíti, fedi el, vagy relativizálja a létezés emberi borzalmát, hanem ha van szerepe a mindennapok alakításában, akkor az a minden racionalitáson túlmutatató remény allegorizálása.

### 3. Társadalmi kérdések a *Liliom*ban

Az egyik ok, amiért a *Liliomot* sokan a legsikerültebb Molnár-drámának tartják mind közül, az, hogy ez a szöveg problematizálja legélesebben keletkezése korának társadalmi dilemmáit. Ez az egyetlen egész estés Molnár-dráma, amely nem a nagypolgárság életviszonyait problematizálja, hanem azét a réteget, amelyet első közelítésben proletariátusnak vagy alsó középosztálynak lehet nevezni. Mivel a *Liliom* Molnár Ferenc pályáján belül viszonylag korai műnek számít, sokan ennek alapján várták, vagy várták volna a szerzőtől a magyar drámaírás megújítását a társadalomábrázolás tekintetében. A *Liliom* olyan mű, amely némely melodramatikus felhangjától eltekintve akár jól is illeszkedhetett volna a nyugat-európai naturalizmust preferáló Thália Társaság műsorába. Jellemző, hogy az oda kötődő Lukács György fogalmazza meg először Molnár Ferenc pályaalakulásának azt az értelmezését, amely szerint a társadalmi problémák iránt eleinte még érzékeny Molnár fokozatosan elfordul saját jelenének valós problémáitól, mert megrészegíti a formai, mesterségbeli tudásából adódó színpadi siker.<sup>163</sup> Innen az is érthetővé válik, miért a *Liliom* lett az életmű legtöbbre értékelt darabja az államszocializmus időszakában. A *Liliom* kivételjellege a társadalomábrázolás szempontjából valóban kétségtelen, de a tényleges felismeréseket nem onnan nyerjük, ha azt firtatjuk, hogy Molnár Ferencet személyesen mi mennyire izgatta pályája egyes időszakaiban, hanem ha rögzítjük azt az irodalomtörténeti tényt, hogy ez a dráma sokkal erősebben kötődik a szerző prózaepikai teljesítményéhez, mint a drámák döntő többsége. Ez egyrészt azt jelenti, hogy maga a szöveg eredetileg egy novella átíratként született (*Az altató mese*). Másrészt arra vonatkozik, hogy itt Molnár egy létező irodalmi vonulathoz kapcsolódik, amelynek az epikában igen ismertek a referenciái a magyar irodalomtörténetben Tömörkénytől kezdve Petelein át Gozdu, Móricz és mások műveig. Azon keresztül, ahogy rögtön az első képben szembesülünk a városi lét peremére szorult szegény réteg sajátos gondjaival, megvalósulni látszik az az attitűd, amely részben a fent említett novellaszerzők műveire is igaz, és amit Peter Szondi a naturalizmus egyik jellemzőjeként úgy fogalmazott meg, hogy a szegénység ábrázolásában és szemlélésében a nagypolgárság egyfajta megértő távolságtartással tekint le a maga erkölcsi magaslatáról a proletariátusra.<sup>164</sup>

Ebből az irodalomtörténeti kiindulópontból tekintve remélhetőleg világos, hogy itt nem az az elsődleges kérdés, hogy a *Liliom* társadalomképe mennyiben felelt meg a történeti szociális valóságnak (bármit is értsünk ezen), sokkal inkább az, hogy milyen

<sup>163</sup> Lásd a dolgozat 48. lábjegyzetét és a hozzá tartozó főszöveget.

<sup>164</sup> Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 89.

attitűdök, viszonyulásmódok olvashatók ki a szövegből a különböző társadalmi csoportokhoz kapcsolódóan. Az alapproblémát rögtön az első kép felveti, amikor a társadalmi megjelöléshez azonnal ítéleteket társít, sőt az a látszat keletkezik, mintha maga a társadalmi hovatartozás hordozna morális ítéletet. Muskátné már az első hosszabb párbeszéd során eszerint fogalmaz:

JULI: Ezt nekem mondta?

MUSKÁTNÉ: Magának, maga cseléd.<sup>165</sup>

Ezzel párhuzamos, ahogy a rendőrök beszélnek Liliomról Julinak a razzia során.

KAPITÁNY: Felvilágosítlak, lányom, hogy kivel vagy. Ez egy cselédcsábító, a hintánál is azért tartják. Szegény cselédeknek házasságot ígér, és elszedi a pénzt meg a gyűrűt.<sup>166</sup>

Mari esetében a megnevezéshez tartozó ítélkező nyelvi gesztus alapvetően ironikussá válik, mert nála ez a társadalmi viszonyokban való járatlanságot fejezi ki, és a társadalmi kategóriarendszer sztereotip jellegére mutat rá.

MARI: Szép gyerek a Hugó.

JULI: Igen.

MARI: Jó gyerek a Hugó.

JULI: Igen.

MARI: Csak zsidó.

JULI: Nem baj, az is ember.<sup>167</sup>

De még részletesebben látszik ez korábban, az első képben, mikor Liliom magára hagyja a két lányt, és Mari faggatózni kezd a társadalmi hovatartozás ismertetőjegyeiről Hugó kapcsán. Tulajdonképpen a társadalmi sztereotípiaképződés belső működését követjük végig azon keresztül, ahogy az egyes képi attribútumokhoz társadalmi konnotáció és értékminősítés kapcsolódik.

MARI: Hát honnat tudom, mellik a katona?

JULI: Ha kardja van, csak ha nem rendőr. Így van.

MARI *nagyon büszkén*. Hát a finánc?

JULI: Az finánc.

MARI: Annak puskája is van, kardja is van. Már pedig az csak nem katona.

JULI: Az olyan, mint a szanité.

MARI: Az is ződ.

JULI: A tiéd talán ződ?

MARI: Isten ments, dehogy ződ.

---

<sup>165</sup> MOLNÁR, *Liliom*, 6.

<sup>166</sup> Uo., 31.

<sup>167</sup> Uo., 79.

JULI: Aki ződ, az csak félig katona.  
MARI: Hát aki bordó?  
JULI: Az huszár. De csak a nadrágja. A vártüzérnek stráfgya van. Barna, az tréncatona, rongyos furvézer. Majd megtanulod te is, ha már egy évig jársz a ligetbe, mint én. De mos még falusi vagy.  
MARI *kissé elkeseredve*. Hát mirű ismerem föl, hogy mellik a katona?  
JULI: Csakis egyrű.  
MARI: Mirű?  
JULI: Egyrű! *Szünet*.  
MARI *elpityeredik*.  
JULI: Minek bőgsz?  
MARI: Minek csúfúsz? Kigúnyusz. Mer te pesti vagy, én meg csak most gyöttem. Honnat tudjam én a katonát? Inkább mondd meg, ne csúfúj.  
JULI: Nyisd ki a füled. Csakis egyrű ismerszik meg, ha katona. Ha szalutál. Errű az egyrű.<sup>168</sup>

[...]

JULI: Milyen katona?  
MARI: Piros.  
JULI: A nadrággya?  
MARI: Nem.  
JULI: Kabáttya?  
MARI: Az se.  
JULI: Hát?  
MARI *hangosan kivágja*: Sapkája! *Nagy szünet*.  
JULI: Hordár az, fiam, ott gyöjjön rá a frász. Piros sapka az hordár. Se kardja, se puskája.  
MARI *ragyogva*: De szalutál. Te mondtad, errű ismerszik meg.  
JULI: Nem is szalutál, mer köszön.  
MARI: Ennekem mindig szalutál. Azér, mer Hugó, azér lehet katona. Szalutál is, piros sapkája is van, egész nap a sarkon áll, őrségen.  
JULI: És mit csinál?  
MARI: Köpik.  
JULI: Hordár az, fiam. Az a rangja.<sup>169</sup>

Később a szöveg már csak visszautal a vizuális sztereotípiaképződésnek erre a módjára, mikor Linzmann megjelenik. A pénztárnok külsejét leíró színi utasítás közvetlenül az antiszemita zsidóábrázolás jegyeit hordozza.

*[E pillanatban belép jobbról Linzmann, 40–42 éves, hatalmas, tagbaszakadt, vörös szakállú zsidó, oldalán bőrtáska. Ficsur köhögéssel ad jelt, aztán elmegy Linzmann és a töltés közt jobbfelé, Linzmann háta mögött előrejön és követi őt. Liliom meredten áll, a talpfarakástól balra 2–3 lépéssel, ahova*

---

<sup>168</sup> Uo., 19–20.

<sup>169</sup> Uo., 22–23.



*hátrált, mikor Ficsur eltette a kártyát. Pontosan szemben találja magát Linzmannal.*<sup>170</sup>

Mindez azért lényeges, mert a társadalmi csoporthoz tartozás elnevezései egyfajta stigmatként működnek, és megmagyarázzák a társadalmi mobilitás korlátozottságát a *Liliom*ban ábrázolt társadalmi valóságban. Ezek a megbélyegző jelölések jelenítik meg azt a szimbolikus gátat, amely mind Liliomot, mind Julit gátolja az előrejutásban. A mű az alacsony társadalmi státusz kiszolgáltatottságából két utat mutat meg a két szereplőpáron keresztül. Az egyik Mari és Hugó, akik a kezdeti botladozás után hamar beletanulnak a városi lét szociális és nyelvi kategóriarendszerébe, és az elvárt lépcsőfokokon fellépdelve előre tudnak jutni egy megbízhatóbb egzisztencia felé. Érdeemes megfigyelni, ahogy Mari a hetedik képben új társadalmi beosztásához igazodva egy korábbi önmagától szinte teljesen idegen szókinccset kezd el használni.

JULI: Hát nem maradtok itt ebédre.

MARI: Nem lehet, fiam. Amióta Hugó megvette a Központ kávéházat, azóta Hugónak mindig ott kell lenni a Központ kávéházban.

JULI: És te is ott ülsz egész nap?

MARI: Ott ülök a kassza mellett, fiam, és olvasom a lapokat meg vigyázok a pincérekre.

JULI: És a gyerekek?

MARI: Hát, fiam, modern házasságban csak természetes, hogy a szülők alig látják a gyermekeket. A három lánynak ott van a kisasszony, a két fiúnak meg a nevelő.

LUIZA: Mari néni, maradjanak itt ebédre.

MARI: Nem lehet, kis lányom, majd máskor. Na jöjjön, Hugó.

JULI: Mióta magázod a Hugót?

HUGÓ: Én ezt jobban szeretem, nagyságos asszonyom. Amíg tegeződtünk, könnyebben jött a veszekedés. Amióta magázódtunk, úgy élünk, mint az udvari tanácsosok.<sup>171</sup>

Nyilvánvaló, hogy Mariék szerepeltetése itt is komikus ellenpontjaként jelenik meg Liliom és Juli tragikus sorsának. Ezzel együtt is jellemző, hogy annak a diskurzusnak a használata, ami biztosítja Mari és Hugó számára a társadalmi előrejutást, itt a szarkasztikus ábrázolás révén lényegében azonosítja a polgári életformát a sznobériával. Ez okozza, hogy Liliom és Juli, bár szenved attól, hogy nem tudja rugalmasan használni az őket jellemző és megbélyegző kategóriarendszert, mégis ragaszkodik hozzá. Ez fejeződik ki abban, ahogy Liliom halálos ágya mellett Juli nem hajlandó Muskátné felé önmagát Liliomhoz tartozóként azonosítani („JULI: Nem tartozok hozzája.”),<sup>172</sup> másrészt ez áll annak a háttérben, ahogy a társadalmi előrejutást Liliom a halálos ágyán és a halála után azért utasítja vissza, mert nem tud azonosulni a társadalmi státuszhoz kapcsolódó a priori ítélettel. („LILIAM: [...] és én nem vagyok házmester.”)<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Uo., 90.

<sup>171</sup> Uo., 130–131.

<sup>172</sup> Uo., 108.

<sup>173</sup> Uo., 100.

Liliom és Juli helyzetét nem csak az határozza meg, hogy nem hajlandók beilleszkedni a polgári életmód kötöttségeibe és álságosságaiba. Itt nem egyszerűen a polgár és a művész sztereotípiáinak ütköztetéséről van szó, akkor sem, ha Liliom valóban büszke a kunsztjaira és valóban rühellné a hivatali kötöttségeket. A művészi életformához Liliom sorsa ugyanis nem elég városias. Nincs otthona, ahova Julival együtt segítség nélkül tudna költözni, és nincs egy olyan jól körülhatárolt esztétikai cél vagy gondolat, amely a polgári életformát megtagadó művészfiguránál meg szokott jelenni. A két főszereplő státuszát éppen az imént leírt társadalmi diskurzushoz való viszony határozza meg, azon keresztül, hogy Liliom és Juli úgy találják egymásra, hogy mindkettőt elbocsátják az állásából. A két főszereplő alkotta pár a kapcsolat kezdetén a társadalom számára senki és semmi. Besorolhatatlanok, ezért a társadalom számára értelmezhetetlen az egzisztenciájuk, vagyis terhet jelentenek az intézményrendszer számára. Voltaképpen ez az elhagyatottságérzés az, ami összekapcsolja őket találkozásuk pillanatában. Ez az első négy szemközti beszélgetésükben rögtön meg is fogalmazódik.

LILIAM: Most aztán te is úgy vagy, mint én.

JULI *nem felel.*

Liliom: Most... te se vagy hivatalba.

Juli *nem felel.*<sup>174</sup>

A besorolhatatlanság ebben a környezetben az értelmezhetetlensége miatt magától értetődően azonosítódik a bűnözői létformával. Rendkívül jellegzetes, hogy egy a társadalom periferiáját ábrázoló szövegben a szereplők majdnem fele rendőr, orvos vagy egyéb hivatali személy. Rögtön a dráma elején érzékelt az a fölényes, kioktató beszédmódot, ahogy a hivatali réteg viszonyul Liliomékhöz.

KAPITÁNY: Mit ülsz itt evvel a jasszal? MÉR nem mégy haza?

JULI: Kimenőm van, nagyságos úr.

KAPITÁNY: Jobban tennéd, ha nem ülnél itt evvel a csirkefogóval.

BERKOVICS: Majd a bokorban lesznek mindjárt, nagyságos uram.

KAPITÁNY: Elveszi a pénzedet. Mi már ismerjük ezt az urat. Az ilyen buta cselédekre utazik, mint te, elveszi a pénzedet, és aztán majd jössz holnap a kerületbe, de kirúglak.

JULI: Nekem nincs egy krajcárom se, kérem.

KAPITÁNY: Hallod, Liliom?

LILIAM: Nem azér ülök vele.

BERKOVICS: Fogd be a szád. Ne felelj. *Meglöki.*<sup>175</sup>

Később Linzmann is egészen hasonló hangot üt meg a támadóival szemben.

LINZMANN *egyikről a másikra nézeget*: Szép két madár. *Ficsurhoz*: Úgy éljek, neked valamivel kisebb szerencséd van, mint Rótsildnak. *Liliomhoz*: Te meg,

---

<sup>174</sup> Uo., 26.

<sup>175</sup> Uo., 30–31.

ha csak a szemeddel pislogsz, köröszkül vagy löve kétszer egymás után. Nézheted a csövet, fiam. Van benne mag, van.

FICSUR: Eresszen el, nem csináltam semmit.

LINZMANN *gúnyosan megrázza Ficsurnak a kezét, amelyben még mindig benne van a bicska*: Hát ez mi? Ja úgy, tudom már. Te tudod, hogy nekem van a zsebemben egy alma. Azt meg akartad hámozni. Most már tudom. Bocsánatot kérek a tévedésért. Pardon.

LILIOM: De én... én...

LINZMANN: Azt is tudom, fiam. No hát nem tudom? Hogy hány óra. Ja. Öt perc múlva fél hét.

FICSUR: Hagyjon minket, méltóságos úr. Nem bántottuk.

LINZMANN: Először is, fiam, nem vagyok méltóságos úr. Másodszor ezért a pénzért már kegyelmes urat is mondhattál volna. És harmadszor, behízelegni most igazán nem fogod magad nálam.

LILIOM: De én csak nem csináltam semmit, kérem.

LINZMANN: Nézz csak hátra egy kicsit, fiam. Csak bátran. Nézz hátra, de nehogy próbálj elszaladni, mert akkor lelőlek. *Liliom lassan hátrafordítja a fejét*. Kik jönnek ott olyan gyorsan?

LILIOM *Linzmann felé néz*: A rendőrök.

LINZMANN *Ficsurhoz*: Ne mozgasd a kezedet, mert... *Liliomhoz negédesen*: Hányan vannak azok a rendőrök?

LILIOM *a földre sítve szemét*: Ketten.

LINZMANN: És min ülnek a rendőrök?

LILIOM: Lovakon.

LINZMANN: És mi tud jobban szaladni, egy ló, vagy egy ember?

LILIOM: Egy ló.

LINZMANN: Hát akkor mostmár hiába szaladnál el.<sup>176</sup>

Ennél is lényegesebb, hogy ez a lekezelő, felsőbbrendű hangnem, amely szintén nem tud mit kezdeni a szokványos szociális kategóriákon kívül eső létezéssel, a túlvilágon is folytatódik. S mivel a túlvilági felsőbbség formál jogot arra, hogy erkölcsileg megítélje az embereket, a másvilágon játszódó jelenet azt az érzetet kelti, mintha az erkölcs tulajdonképpen a polgári jómodor intézményesítése lenne, amely pusztán abban különbözik az erkölcstelenségektől, hogy jobban hangzó indokokat talál a társadalmi igazságtalanságok legitimálására.

FOGALMAZÓ: Ismétlem a kérdést. Megbánta-e, hogy hűtlenül elhagyta őket, hogy rossz férj és rossz apa volt?

LILIOM: Én rossz férj voltam?

FOGALMAZÓ: Az.

LILIOM: És rossz apa?

FOGALMAZÓ: Az.

LILIOM: Mert én nem tudtam dolgozni... én nem tudtam nézni, hogy a Juli mindig... mindig...

FOGALMAZÓ: Mit szégyenli kimondani? *Hangosan*. Mindig sírt. Mit fél ettől a szótól? Mért szégyelli, hogy szereti?

---

<sup>176</sup> Uo., 91–93.

LILIAM *vállat von*. Nem... nem szégyellem... mindig... nem tudtam azt nézni... és én azért rossz voltam, mert utáltam a ringlihez visszamenni... mert hagytam magamat a Ficsurtól rábeszélni... és jött egyszerre minden... a rendőrség... a zsidó a revolverrel... pedig én ott ártatlanul álltam... már a pénzt el is kártyáztam... és mégis bezártak volna... *Támadólag*. Rossz voltam, mert nem mentem lopni? Lopni kellett volna menni? Mi?  
FOGALMAZÓ *erősen*: Igen. *Szünet*.<sup>177</sup>

Ebből a jelenetből, illetve a felsőbbrendűség jellegéből egy olyan magatartás rajzolódik ki a hatalom részéről, amely elsődlegesen tanítói, nevelői szerepben látja saját magát, ami közvetve gyerekstátuszba utalja a szegény réteget. Itt nem csak arra lehet gondolni, hogy a cselédek maguk is gyerekneveket kénytelenek viselni (Juli, Mari), hanem hogy ehhez a gyermekség gesztusai is társulnak, ahogy a kezdőképben a lányok szaladnak Muskátné előtt, ahogy Liliom csillagot lop a lányának egy bűvészműtávján kedvéért, ahogy Liliom és Ficsur félig magukköltötte párbeszédet és nótákat adnak elő a rabláshoz való gyakorlásképpen, ahogy Liliom életének sorsfordító pillanata egy kártyajátékon fordul meg, ahogy Juli könyörgése, amivel marasztalni akarja a férjét, felelőtlen ígéretésbe csap át, ez mind-mind a kiszolgáltatottak gyerekszerű mivoltát erősíti. Idetartozik az is, hogy a címszereplőt, aki anyja után kapta polgári vezetéknévét, vagyis árván, valószínűleg utcagyerekként nőtt fel, még a rendőrök is csúfnevével ismerik.

A *Liliom*ban tehát egy olyan társadalom képét látjuk, amely a mobilitásnak nagyon szűkös lehetőségével számol, címkeszerű identitásokkal operál, és azok, akik a kategóriarendszeren kívül rekednek, arra a sorsra jutnak, hogy a besorolhatatlanságuk eleve erkölcsi rosszként értelmeződik, és csak azért, mert nem tudták megfelelően törtétesre használni a társadalmi szokásrendszert, mint Hugó, egyből büntetendőként vannak számontartva.

Nem meglepő, hogy a *Liliom* éppen abban a történelmi korszakban tudott újjáéledni a magyar színházi értelmezésben, amikor az általános középosztálybeli tapasztalat mutatott abba az irányba, hogy a társadalmi előrejutás a hatalomnak való kiszolgáltatottság miatt illuzórikus. Bár a *Liliom* játékhagyománya a többi Molnár-műéhez képest folytonosnak tekinthető, valószínűleg mégis Babarczy László szolnoki és kaposvári rendezése az, amelytől kezdve nem műfaji sztereotípiák, hanem kortárs referenciák felől tudunk a szövegre tekinteni. A rendőrök az 1980-as évek karhatalmi egyenruháit viselik – innentől kezdve az aktualizálásnak ez a megoldása az előadáshagyomány naturalista vonulatában általánossá válik – vagyis jelenlétük azt az általános frusztrációt teatralizálja, amelyet az államszocializmus társadalma élt át a korszak igen agresszív és sokszor rendkívül korlátolt rendőri magatartása nyomán. Lukáts Andor *Liliom*ja levetkőzi a jassz hagyományos attribútumait és az általános, burkoltan népies szegényember-jelleget, és lófárokkel, szétrohant hanggal, már-már decens visszafogottsággal jeleníti meg, hogy ő a társadalmon belül nem tartozik sehová. Vele szemben Koltai Róbert Fogalmazója egyértelműen tanári jellegű fellépéssel, társadalmi értelemben végtelenül naivan hirdeti az erkölcsi jót. Az előadás egész atmoszférája azt a beszűkítettséget jelenítette meg térben is, amely a szöveg társadalomábrázolásából kiolvasható. A színpadot szinte végig uralta a sötétség, és a játék döntő hányada a színpad első horizontális sávjában zajlott, a szereplők szinte ha akartak volna sem tudtak volna egymástól nagyon távolodni, akár a korszak

---

<sup>177</sup> Uo., 121–122.

panelfilmjeiben. Ennek az előadásnak a játékmódja maradandó nyomot hagyott azon az összképen, ahogy ma a szövegre tekintünk. A legutóbbi példa Kovács D. Dániel vasbetonba ágyazott *Liliom*ja, ahol a szereplők foglalkozásának konnotációit a szöveg érdemi átírása nélkül lehetett aktualizálni. A tér jellegtelenségéből adódóan a szereplők nagyrészt csak tébláboltak a színpadon, így vizualizálva a progresszió lehetőségének és az események mögött húzódó végső metafizikai ok hiányát. A morális ítékezés értelmetlenségét a legerősebben az jelenítette meg, hogy Linzmann helyén az az egykori rendőr jelenik meg vagyonörként, aki a mű elején a razzianál igazoltatja Liliomot és Julit, s indulatból bizonygatja a címszereplőnek, miért egyedül az helyes, ha az ember munkával tölti az életét, és tisztességre törekszik; mindezt azért, hogy mentse magát, amiért pár pillanattal előbb figyelmeztetés nélkül agyonlőtte Ficsurt.

A társadalmi működések tehát a hatalom nyelvhasználatként, valamint a nyelvhez való hozzáférés szociális alapú összefüggéseként jelentkeznek a *Liliom* szövegében. Ezért is lényeges, hogy az egymással való közvetlen bánás módja hogyan alakul a fő alakok között a kommunikációs viselkedésben.

#### 4. Intimitás, nyelvnélküliség és erőszak a *Liliom* szövegében

A *Liliom* értelmezési hagyománya az írott fogadtatásban a közelmúltig dominánsan morális kérdéseket tett fel. A legmeghatározóbb probléma természetesen Liliom viselkedésének értelmezése volt, ezen belül is leginkább, hogy elfogadható-e Liliom durvasága Julival szemben a köztük lévő meghitt viszony keretei között. Van-e olyan intimitás, amely túl tud lépni a sérelmeken, és felül tudja írni a rosszat, amely a szeretett fél részéről éri, vagyis: van-e ténylegesen olyan ütés, ami nem fáj. A szakirodalom nagyobb része félig-meddig kimondatlanul, de hajlik rá, hogy erre a kérdésre igennel válaszoljon,<sup>178</sup> annak ismeretében, hogy a szöveg több szempontból erős szimpátiát épít ki Liliom felé, és hogy a polgári világ, amelybe Liliom nem tud beilleszkedni, ezzel szemben feltűnően antipatikusnak mutatkozik. A Liliom iránti szimpátia elsődleges jele a név kettősségében rejlik – erről már volt szó korábban. De ezt alapozza meg az is, hogy az első jelenetben rögtön védelmezői pozícióban látjuk, amint elhárítja Muskátné kitörését Juli felé, és később kontrasztnak végig ott van Ficsur a maga eredendő és mentség nélküli romlottságával, akihez képest Liliomot látjuk vívódni, mélyen érezni, sírni, és így tovább. A legfontosabb megerősítés persze Julitól magától származik, aki leginkább hivatott lenne ítéletet mondani Liliom fölött. A legnyilvánvalóbban ez az ötödik képben derül ki, mikor többen összegyűlnek a haldokló Liliom körül.

MARI: Hát Julikám... isten nyugosztalja most már boldogult uradat... de neked, ha sértésnek nem veszed Marikádtól, neked bizony így jobb.

HOLLUNDERNÉ: Neki is jobb szegénynek, magának is jobb.

MARI: Mit mondsz, Juli... mondom, neked jobb... fiatal vagy... majd gyön valami derék ember... igazam van?

HUGÓ: Igaza van neki.

MARI: Te mondd, Juli, hogy igazam van.

JULI: Igazad van, Marikám, te nagyon jó vagy.

<sup>178</sup> VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 78–81; GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 221–223.

A FIÚ: Itt van az a derék ember, az az esztergályos, most már megmondhatom... mindennap üzent valamit... egyszer ezt, egyszer azt... kérdezett magára...

MARI: És özvegy ember, két gyereke is van...

HOLLUNDERNÉ: Neki is jobb szegénynek, magának is jobb. Mert ez rossz ember volt.

MARI: Bizony nem volt jó ember, ugye Hugó?

HUGÓ: Nem, asszonyság, itt mondom: hogy nem volt jó ember. Egy asszonyt nem ütnek.

MARI: Igazam van? Te mondd, Julikám, hogy igazam van.

JULI: Igazad van, Marikám.

A FIÚ: Az magának egy szerencse. Nem?

HOLLUNDERNÉ: Neki is jobb, neki is jobb.

HUGÓ: Visszakapta, kérem, a szabadságát. Hány éves?

JULI: Tizennyolc.

HUGÓ: Mi az? Gyerekkor. Igazam van?

JULI: Igaza van Hugó, maga nagyon jó.<sup>179</sup>

Ebben a beszélgetésben megjelenik mindaz, ami külső elvárásként Julira hárul a helyzet megítélésében. A fent említett társadalmi megbélyegzések itt udvarias, szánakozó formában, részvétellel vegyülve jelennek meg. Egyöntetűségük azt sugallja, hogy külső látószögből nem is igen lehet másképp értelmezni. Juli meg se kísérel vitatkozni ezzel az ítélettel, hanem jóvá hagyja, mint amivel nem is érdemes törődni. Ez akkor se változik, amikor ugyanez a beszélgetés Muskátnéval zajlik le, és Juli a különállását kifejezendő még azt is hajlandó kimondani, hogy „Nem tartozok hozzája.”<sup>180</sup> Nem sokkal később ez egészen végletessé válik a következő sorokban:

JULI: Nem tartok az asszonysággal.

MUSKÁTNÉ: Akkor nem is szerette úgy, mint én.

JULI *ráhagyja*: Nem.

MUSKÁTNÉ: Én jobban szerettem.

JULI: Jobban.

MUSKÁTNÉ: Isten áldja meg.

JULI: Isten áldja meg.<sup>181</sup>

Sőt, mindezek előtt Liliom maga is azt sugallja Julinak, hogy nevelje születendő gyermeküket a társadalom elvárása szerint.

LILIOM: [...] a gyerekeknek mondd, hogy gazember voltam, csak mondd... ha van hozzá pofátok... csak mondjátok... én megpróbáltam, gondoltam, lehetne Amerikában... és ehhez is semmi közöd, nem akarok én bocsánatot kérni... most már gyöhet tőlem a rendőrség... és ha a gyerek fiú lesz, akkor... vagy ha lány lesz, akkor... talán én még máma este látom az Istent... hát én majd szólok, Julikám. Csak oda eresszenek hozzá... hogy ne úgy, mint itt

<sup>179</sup> MOLNÁR, *Liliom*, 103–105.

<sup>180</sup> Uo., 108.

<sup>181</sup> Uo.

Pesten... hogy már lent a portásnál megakad az ember... és ha gyön az esztergályos, hát csak... menj férjhez hozzá... ha van pofád, csak menj hozzá... mondd csak a gyerekeknek, hogy ő az apja... elhiszi, ha elhiszi... tudod?

JULI: Igen.<sup>182</sup>

Bár itt Liliom azt mondja, nem kér bocsánatot, mégis érzékelhetően mentegetőzik, és már érezteti, hogy ha a gyermeknek elmarasztalólag beszélnének róla, azt ő hazugságként élné meg, mégis világos, Liliom úgy sejti, gyermekük jobban járna ezzel. A hetedik képben, visszatérő vándorként aztán ő maga fogja ezt a látószöveget képviselni, ami ellen Juli élénken tiltakozik. Ehhez képest válik beszédessé az, hogy a saját véleményét Juli akkor mondja el, amikor végképp egyedül marad, tehát amikor Mariék, Hollunderék, az Orvos, Ficsur és az Esztergályos is elmentek, Liliom pedig már meghalt. A különbséget az addigiakhoz képest két instrukció kontrasztja jelzi. Amikor Muskátné azon keresztül akar érzelmi közösséget vállalni Julival, hogy a kívülállók közül egyedülként nem ítéli el Liliomot, („Mindenki szidja szegényt, csak mi ketten nem. Maga se mondja, hogy rossz volt.”) akkor Juli „*még emeltebb hangon, nagy keserű diadallal, megint nem eresztve le a hangját a pontnál.*” válaszol. Ezután a válaszokat „*hidegen, az asszonyra rá se nézve*” adja.<sup>183</sup> Ezzel szemben a halottal egyedül maradvá emblematikussá vált, vallomásszerű monológját „*édes, forró, őszinte hangon*” mondja el. Itt hangoznak el azok a nevezetes mondatok, amelyek Liliom értelmezői felmentését megalapozták.

JULI: [...] nem volt szép, hogy megütöttél, mejjbe vágta... fejemet ütötted... arcomat megcsaptad... itt hagytad Julidat... csúnyán bántál velem, nem volt szép... de most már te csak aludjál, Liliom...<sup>184</sup>

A megfogalmazás annyira megemelt, érzelmes és giccsbe hajlóan közvetlen, hogy a befogadó részéről szinte kikényszeríti az együttérzést. Nem véletlen, hogy ez a mozzanat az, amelyet Juli alakjának értelmezéséhez kiindulópontként szoktak tekinteni. A minden elvárástól független odaadásnak ez a radikális megfogalmazása azt sugallja, hogy ez a kapcsolat egy olyan feltételrendszerben létezik, ahol az intimitás definíciója a legszélsőségesebb formában értendő, vagyis, hogy két ember megalkot egy olyan szabályrendszert, amely kizárólag kettejükre vonatkozik és senki másra. Amikor tehát Juli a mű végén felmenti Liliomot, erre az elkülönültségre hivatkozik. Ez az a mozzanat, amely a dráma folyamán végig értetlenséget vált ki a pár környezetéből. A Kapitány már a razzian megfogalmazza az alapkérdést az első képben Juli felé: „Mit ülsz itt evvel a jasszal?”<sup>185</sup> Később ez radikalizálódik Mari kérdésében: „Minek nem hagyod ott?”<sup>186</sup> De ugyanezért nem érti Muskátné, miért nem hajlandó visszamenni a körhintára a férfi az ő alkalmazásába, és hasonló, bár kimondatlan kérdései lehetnek az özvegy Juli iránt érdeklődő Esztergályosnak is. Az intimitásnak olyan erős a hatása,

---

<sup>182</sup> Uo., 101.

<sup>183</sup> Uo., 107.

<sup>184</sup> Uo., 109.

<sup>185</sup> Uo., 30.

<sup>186</sup> Uo., 43.

hogy még a mennyei hatóság kikezdehetetlennek tetsző végső elmarasztalását is képes felülírni, vagy legalábbis megingatni. Az az érzés, amit Juli táplál férje iránt eszerint metafizikailag följobb állna, mint az ebben a műben elképzelhető transzcendencia.

Könnyen elképzelhető, hogy a két főszereplő kapcsolatának ez az olvasata az ősbemutató idején, vagy általában Molnár életében meghatározó volt. Az első előadások emlékanyaga a népszínműre utaló referenciáival némiképp fel is erősíti ezt a lehetőséget, minthogy a népszínmű műfaja maga is ismeri a társadalmi kereteken kívülre sodródott durva, zárkózott férfit, akit a hivatalos, törvényi szabályrendszer szerint el kellene ítélni, de az ezeken keresztül, általában női intuíció mégis megadja a felmentést. Ez tulajdonképpen a kiteljesedett romantika betyárkultuszának a továbbélése. Legismertebb példája a népszínműirodalomban Göndör Sándor szolgaleány Tóth Ede *A falu rossza* című művében. Az olvasatot a Molnár-életmű kontextusában erősíti az az életrajzi tény, hogy maga Molnár köztudottan többször is megütötte első feleségét, és ennek kapcsán viszonylag könnyű úgy tekinteni a szövegre, mint ami bocsánatkéréskeppen készült el, és az sem kizárt, hogy ez az ősbemutató nézőinek egy része számára ismert tény volt, noha erre nincs közvetlen bizonyítékunk. Innen tekintve bizonyos lehetne, hogy a mű megadja az ily módon önéletrajziként olvasott címszereplőnek a morális felmentést.<sup>187</sup> Hipotézisem az, hogy még ha tényszerűen igazolható is lenne ez az önéletrajzi alapú olvasat, hatástörténeti értelemben akkor se lenne releváns. Az előadások ugyanis ennél az értelmezési keretnél sokkal összetettebb olvasatokat dolgoztak ki. Sőt, a *Liliom* szövegének ez a fajta bulvárosított kanonizációja – amelyre egyébként az életrajzi kultusz még rá is erősített azzal, hogy Juli korábban idézett szavait tette meg Darvas Lili Molnár sírfeliratának – igen komoly károkat okozott a mű értelmezésében. Legfőképpen azon keresztül, hogy magától értetődőnek állította be, hogy a történetet a szöveg szemantikai rétegében meghatározó morális kategóriák szerint érdemes érteni, azaz megtartotta azt a mesei keretrendszert, amely naivvá és infantilissá formálta a *Liliom* sok tekintetben valóban romantizáló szerelemképét.

Állításom az, hogy hatástörténeti értelemben már nem életképes egy olyan olvasat, amely kizárólagosnak tekinti a műről való összképének a kialakításában a morális megítélést. Ezt célozta a szöveg társadalomképének fenti futólagos áttekintése is. A másik érv, ami a kizárólagosan morális *Liliom*-olvasat ellen hatástörténetileg felhozható, az, hogy időközben alapjaiban átalakultak a bántalmazásról, a függésről és a párkapcsolatról alkotott lélektani fogalmaink a keletkezés kontextusához képest. Az alábbiakban ennek jegyében igyekszem áttekinteni a *Liliom* olvasatának párkapcsolatot problematizáló rétegeit.

A szöveget már a kezdetektől jellegzetes elhallgatások szervezik. Az első ilyen mozzanat az, hogy nagyon sokáig nem derül ki a művet indító veszekedésből, hogy tulajdonképpen mi a körhintát vezető Muskátné kifogása Julival szemben, mivel az, amire hivatkozik, egyértelműen *Liliom* cselekedete. Mikor a férfi ezt szóvá teszi, akkor vele szemben Muskátnénak nincsenek kifogásai, sőt, kifejezetten megengedővé válik alkalmazottja felé, miközben a cselédlányt továbbra is ki akarja tiltani a körhintáról. Csak ebből az irracionális kettősségből válik nyilvánvalóvá, hogy egyrészt Muskátné féltékeny Julira, másrészt ennek előfeltételeként *Liliom* nem csak az alkalmazottja, hanem a szeretője is. Ezekről sem itt, sem később nem esik szó a szövegben. Az első jelenet annak a dramaturgiája szerint van felépítve, ahogy Juli fokozatosan felismeri a kitiltás mögötti valódi motivációt, és a Muskátné és *Liliom* közti viszony valódi dinamikáját, melyet Juli sejtésének megfelelően sok tekintetben a férfi irányít. Ezek

---

<sup>187</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 212–214.



után a kérdés, miszerint „tessék most megmondani igaz lelkére, lelök engem, ha fölülök a hintájára?”<sup>188</sup> valójában egy próbatételnek tekinthető, és arra vonatkozik, hogy a férfi melyik viszonyulását tekinti érvényesnek. Azt-e, amelyik munkaadójához köti, és amelyik függésben tartja, vagy azt, ami a veszekedést megelőző időszakban Juli és Liliom közt elindult. Mari közbeszólásainak komikuma abból adódik, hogy ő a veszekedésnek csak a hatalmi harc mivoltát érzékeli, a valódi érzelmi jelentőségét nem méri fel. Ebből már sejthető a darab egészére vonatkozóan, hogy a két szerelmes érzéseinek valódi jellegét Mari soha nem fogja igazán megérteni.

A rejtett, szemantikán túli kommunikáció ezután folytatódik a Liliom és Juli közti nagy beszélgetésben, mely az első kép nagyobb részét kiteszi. Elindul egy Liliom részéről feltehetőleg szokványos csábítási jelenet, amely egy nagyszabásúnak szánt anekdota elmesélésében kezdene kibontakozni, ha félbe nem szakítaná a rendőri razzia. Ez meglehetősen durván szembesíti Julit Liliom társadalmi státuszával, és egyúttal mintha megfosztaná Liliomot minden olyan tulajdonságától, ami vonzóvá teheti, hiszen az eddigiekkel szemben őt tehetetlennek és kiszolgáltatottnak látjuk. Ekkor az iménti próbatétel fordítottja zajlik le tulajdonképpen. Julinak itt még lenne lehetősége arra, hogy a rendőrrel hazakísértesse magát, és így talán még megmagyarázható lenne a késése, amelyért egyébként kicsapnák a munkahelyéről. Azzal viszont, hogy úgy dönt, ott marad, ugyanúgy a bizonytalan egzisztenciális helyzetet és az ismeretlen kapcsolatot választja, mint korábban Liliom, akit Muskátné az imént szintén elbocsátott Juli miatt. A perspektívátlanság és a kiszolgáltatottság kapcsolja tehát össze azt a két embert, aki pár percnyi ismeretség után mindent felad a másikért, ami addig életvitelének biztosítéka volt. Azt, hogy ezt mi alapozza meg, a beszélgetésükből rendkívül nehéz megállapítani. Miközben a párbeszéd hangütése egyre lágyabb és intimebb, aközben maguk a mondatok nagyon keveset árulnak el arról, mi is zajlik a két emberben voltaképpen.

LILIAM: Igen. Hát mikor eloltottuk a lámpát a hintán... jött egy izé... egy lány, egy nagy kendőbe... és... hát odajött... és... mondd, hát... azért nem... hát, hogy nem... nem félsz itt velem... hát, hogy mondta a kapitány... hogy miféle vagyok... a pénzedet elveszem...

JULI: Nem kell azt... tőlem... elvenni... Mostan nincs, de ha lesz... én... odadom. Mind.

LILIAM: Nekem?

JULI: Ha kéri...

LILIAM: Hát már volt... akinek adtál?

JULI: Nem.

LILIAM: Nem volt szeretőd soha?

JULI: Nem.

LILIAM: De sétálló... az csak volt... akivel sétáltál?

JULI: Vót.

LILIAM: Baka?

JULI: Földi.

LILIAM: Minden baka földi... Hová való vagy?

JULI: Ide nem messzire.

LILIAM: Aztán szeretted?

JULI: Minek kínoz, Liliom úr. Nem szerettem, csak úgy mentünk néha.

---

<sup>188</sup> MOLNÁR, *Liliom*, 11.

LILIOM: Hová?  
 JULI: Ide a ligetbe.  
 LILIOM: Aztán az erényed, az hol veszett el?  
 JULI: Nekem nincs is erényem.  
 LILIOM: De vót?  
 JULI: Nem is vót, mert én tisztességes leány vagyok.  
 LILIOM: De csak segélyezted a bakát?  
 JULI: Minek kínoz, Liliom úr?  
 LILIOM: Segélyezted?  
 JULI: Hát azt csak muszáj. De nem szerettem.  
 LILIOM: Hát engem szeretsz-e?  
 JULI: Nem, Liliom úr.  
 LILIOM: Akkor minek ülsz itt velem?  
 JULI: Csak ülök.  
 LILIOM: Nem gyösz velem a táncterembe?  
 JULI: Nem. Vigyázok a tisztességemre.  
 LILIOM: Minek?  
 JULI: Mert nem akarok soha férhez menni. Ha úgy volna, hogy férhe [sic!] megyek valaha, akkor nem bánám, nem vigyáznék az ártatlanságomra, mer akkor úgy is mindegy. De nem mék férhez, hát vigyázni kell, hogy az ember tisztességes lány maradjon.  
 LILIOM: És ha én most azt mondanám... elveszlek?  
 JULI: Maga?  
 LILIOM: Ugye most megijedsz? Mer most eszedbe jutott, hogy mit mondott a kapitány! Most megijedsz.  
 JULI: Nem én, Liliom úr. Tőlem azt mondhat, amit akar.<sup>189</sup>

Ebben a jelentésrendszerben az, hogy a szavak szintjén valaki szereti-e a másikat, éppúgy értelmetlen, mint hogy a lánynak van-e erénye, vagy nincs. A beszélgetés sok tekintetben magának a beszélgetésnek a fenntartásáért folyik, olyan fogalmak mentén, amelyekkel a résztvevő felek maguk sincsenek tisztában. Az egyetlen, amit sejthetünk a mondatok jelentősége szempontjából, az az, hogy Liliom itt, ha rejtve és bizonytalanul is, de biztosítékot kér Julitól a mellette való elköteleződés véglegességére. Ez tehát visszautalásként értelmezhető. Hasonló az idézett rész után, amikor Juli Muskátné esetleges visszakozási szándékának említésére csak annyit mond Liliomnak: „Ahhoz ne menjen.”<sup>190</sup> Ez a döntés, amelyet egymás kedvéért meghoztak, csak akkor éri meg, ha mindketten a végsőkig tartják magukat hozzá. Ennyiben a biztosíték érthető, de mást is világossá tesz az erről való faggatózás. Juli így fogalmaz a saját szándékaival kapcsolatban:

JULI: Mert nem akarok soha férhez menni. Ha úgy volna, hogy férhe [sic!] megyek valaha, akkor nem bánám, nem vigyáznék az ártatlanságomra, mer

---

<sup>189</sup> Uo., 32–35.

<sup>190</sup> Uo., 36.

akkor úgy is mindegy. De nem mék férhez, hát vigyázni kell, hogy az ember tisztességes lány maradjon.<sup>191</sup>

Megtévesztő lehet, hogy a tisztesség és az ártatlanság, különösen a férjhezmenetellel összefüggésben hagyományosan a szüzességre utal, itt viszont egyértelmű, hogy nem erről van szó, hiszen nem sokkal ezelőtt került szóba az a baka, akivel Juli együtt sétált, és akit Liliom szóhasználatával élve segítéyzett. Ezt a megelőző utalást csak a szüzesség elvesztésére lehet vonatkoztatni, amiből nyilvánvaló, hogy az imént idézett bekezdés az érzelmi és egzisztenciális elköteleződésre utal, a tisztesség, az ártatlanság és az erény Juli szemében pedig a társadalmilag elfogadott női szerepmódelhez való igazodásra vonatkozik, ezt írja le a szüzesség metaforáival.

A biztosítékok kérése és az utalások rejtettsége még egy mozzanatot nyilvánvalóvá tesz, amely a *Liliom* egész értelmezése szempontjából döntő jelentőségű. Az, hogy ez a beszélgetés egy ismerkedést ábrázol, miközben olyasmire hivatkozik, ami a lényegét tekintve kettejük között már eldőlt, azt mutatja, hogy ennek a két embernek a kapcsolata és vonzalma legerősebben és mindenekelőtt testileg nyilvánul meg. Juli imént idézett mondatai felfedik azt, hogy itt két olyan ember beszélget, akik a testi intimitás kifejezését arra használják, hogy pótolják vele a szociális kapcsolódás egyéb területén meglévő hiányosságait. Juli nem akar, vagy nem mer elköteleződni, Liliom pedig végig küszködik azzal, hogy a nyelv segítségével kifejezze magát. Ennek a két embernek az érzékiség egy olyan kölcsönösen érthető, és a nyelvnél lényegesen árnyaltabb kódrendszer, ami alkalmas ezeknek a hiányoknak a pótlására. Figyelemre méltó, hogy ennek a jelenetnek a játékideje általában tíz perc körüli az előadásokban, a társalgásban nem történik semmi akcióértékűen radikális a razzia után. A nézőket mégis lenyűgözi a jelenet száz év távlatából is, miközben csupán azt nézik, hogy két ember ül egy padon, és olyan mondatokat mond ki, amelyeknek első hallásra nem is feltétlenül érteni az utalásait. Molnár képes úgy szöveget írni, hogy ezeken a mondatokon átüssön a testi jelenlét intenzitása. Nem véletlen, hogy az első képben mindig rendkívül hangsúlyos az előadásokban Liliom és Juli érzéki egymásra hangolódása. A mű elején a legfőbb rendezői kihívás megalapozni egy olyan szerelmi kapcsolatot, amely a szavak előtt és azon túl alakul ki, és aminek a kezdőpontját, ahol minden eldőlt, nem látjuk.

Jellegzetes, hogy a rendezések az utóbbi húsz évben fokozott késztetést éreznek arra, hogy az „agácifák” oly sokat idézett metaforáját fizikailag kibontsák az előadásokban. Néhány jellegzetes példát érdemes említeni. Az egyik Michael Thalheimer rendezése, amely egészében feltűnő szögletességével és nyersségével tűnt ki (nézők felé forduló színészek, jellegtelen, egyszínű enteriőrben), és amely ezen a ponton a következő szekvenciát iktatja be: Liliom és Juli állnak egymás mellett, egymás felé fordulnak, és hosszú néma pillanatig néznek egymásra, majd Juli lassú mozdulattal benyúl a férfi nadrágjába, aztán ugyanilyen lassított módon, hogy a pillanat minél tovább kitarson, bekeni a saját nemi szervét Liliom testnedveivel. Schilling Árpád 2001-es rendezésében egy stílusosan a Thalheimerétől élesen elütő megoldást választ. A jelenet nála egy ritualizáló táncban végződik, ahol a mozdulatokból, ahogy Láng Annamária Julija végigfekszik a padon, és Nagy Zsolt Liliomja fölé hajol, egyértelmű, hogy szeretkezés következik, de magát az aktust már nem látjuk. A költőiségnek hasonló regisztereit látjuk Telihay Péter rendezésében (2006), ahol Liliom elővesz egy buborékfújó játékot, és a jelenet azzal zárul, ahogy a két ember némán, megbabonázva nézi az előttük szálldosó buborékokat. Ezen kívül lehet példát hozni a nyersséget és a

---

<sup>191</sup> Uo., 34–35.

költői elvontságot ötvöző megoldásra is. Az egyik példa Bodó Viktor 2010-es rendezése, ahol Liliom és Juli egy olyan padon ülnek, amelynek a támlájára strigulák vannak húzva krétával, nyilván Liliom hódításait regisztrálandó, és a jelenet zárómozanata az, ahogy Juli (Pető Kata) behúzza a saját magára vonatkozó strigulát a többi mellé és magához rántja a férfit, aztán elsötétül a színpad. Legutóbb pedig Mundruczó Kornél 2019-es *Liliomja* volt emlékezetes, amely képes volt arra, hogy ábrázoljon egy nyílt színi szeretkezést anélkül, hogy az bármilyen mértékben taszítóvá, undorítóvá vált volna.

A testiség átértékelése ennek megfelelően Liliom egész további viselkedését átértelmezi. Az ütés, amely a morális ítélet középpontjában áll, itt egyszerre több funkcióban jelenik meg, és ezzel láthatólag a külvilág nem tud mit kezdeni. Először is az a fizikalitás, amely a Juli felé való durvaságát is megalapozza, Liliomnál identifikációs erőként is működik, ismertetőjegyként is hivatkozik rá. Például „...én a nagyságának igazán megmutatom, hogy mi az, amit hogy mondunk: balkézrel srégen a tüdőre egy mejjpor köhögés ellen.”<sup>192</sup> vagy „Mer én még nem vertem meg hölgyet, kivéve mikor özvegy Holcerné három hétig feküdt bele”.<sup>193</sup> Bár vannak kivételek, hagyományosan a szerepet egy robosztus, mackóalkatú színész játssza, akin első ránézésre látszik, hogy az erejéből él. Az is kiderül, hogy jól bírja az italt és alkalomadtán hengeg is ezzel: „Azt tanuld meg fiam: minden ijedtségre egy sör.”<sup>194</sup> Az is elképzelhető, hogy ez konkrétan alkoholizmust jelent, amint ezt számos előadás konkretizálta ilyen irányban (legutóbb például Bodóé és Mundruczóé). Az erő kultusza Liliomnál maskulin státuszszimbólumként is működik, Juli szinte dicsekedve újságolja Marinak, hogy a férje megverte Hózlingert, noha az izmosabb nála. És az sem véletlen, hogy Muskátné és valószínűleg Juli is ragaszkodik hozzá partnerként, mert a férfi mindkettejük számára rendkívül vonzó szexuálisan. A két nő közötti vetélkedésnek ezt a karakterét a második képben látjuk, amikor Muskátné megkísérli visszacsalogtani Liliomot a körhintához.

MUSKÁTNÉ *feléje fordul, ránéz*: MÉR nem alszol éjszaka? Hiszen úgy nézel ki, hogy köpedelem.

LILIOM: Hát... olyan jól tud az a Hózlinger?

MUSKÁTNÉ: Simítsd ki a hajad a homlokodból. *Liliom hajához nyúl.*

LILIOM: Hagyja csak maga az én hajamat.

MUSKÁTNÉ: Hagyom, ne félj. Ha azt mondtam volna, hogy lógasd a szemedbe, hát félresimítottad volna. Hallom, megverted ezt a... ezt a...

LILIOM: Semmi köze hozzá.

MUSKÁTNÉ: Szép kis bátorság. Ilyen véznát verni. Ha meguntad, hadd ott, de gyöngye teremést nem üt meg az ember.<sup>195</sup>

[...]

MUSKÁTNÉ: Nekem nem hiányzol, csak a cselédek... azok buknak rád... kérdezik... ha van eszed, visszagyösz.

LILIOM: Hogy itt hagyom ezt a...

---

<sup>192</sup> Uo., 15.

<sup>193</sup> Uo.

<sup>194</sup> Uo., 16.

<sup>195</sup> Uo., 49–50.

MUSKÁTNÉ: Hiszen vered.

LILIAM: Nem verem. Micsoda beszéd az, hogy verem. Hát egyet odasóztam neki, aztán tele van vele a város. Azér még nem verem.

MUSKÁTNÉ: Nem tudom, mit szeretsz rajta. Két hónapja ülsz itt vele... már az életedet is megunhattad.

LILIAM: Verem!

MUSKÁTNÉ: Jó, jó, jó, jó, nem szóltam semmit. Nem avatkozok bele.<sup>196</sup>

Muskátné pontosan ismeri Liliom magatartásának fizikai oldalát, és érzi, hogy a férfi frusztrált, ennek a látható és nyílt jelein keresztül igyekszik Juli ellen fordítani. A gondoskodás jelzései az anyaszerep irányába tolják a viselkedését, de ezzel együtt is ott van a párbeszéd mélyén az a feszültség, hogy Muskátné a kettejük közti egykori vonzalom testi oldalának újraélesztésén fáradozik. Mikor kifogy az ürügyként felhozható indokokból, hogy egzisztenciális vagy üzleti oldalról miért lenne érdemes Liliomnak visszatérnie, a cselédekre hivatkozik, vagyis arra a hatásra, ami miatt előzőleg kidobta Liliomot a körhintától. Azt, hogy Liliom veri a feleségét, Muskátné egy általánosan konfliktuózus állapot jelenként olvassa a házaspár tagjai között, amelynek mindenképpen van szexuális vonatkozása, hiszen különben nem emelné ki a körhinta tulajdonosa, hogy Juli mennyire „vézna”.

A kimondatlanságot az utóbbi évek előadásai különböző gesztusokkal kísérik Muskátné részéről, hogy a valódi szándék minél egyértelműbbé váljon. Általános, hogy az egykori munkaadó olyan közel ül Liliomhoz, hogy elérje, de sokszor még ennél is több történik. Babarczynál Lázár Kati Muskátnéja az ölébe veszi Liliom fejét, és miközben gyözködi, a kezével fésüli, cirógatja. Schilling Árpád rendezésében Csákányi Eszter részéről csókot látunk, melyet a férfi vonakodva bár, de viszonz. Mundruczó Kornél rendezésében pedig Muskátné egyenesen szeretkezéssel igyekszik megvesztegetni Liliomot, melyet a nézőnek egy közlőről rögzített kamerafelvételről kell néznie, miközben egy másik kamera mutatja, ahogy Juli a szomszéd szobából hallgatja az aktus hangjait. Erre a testi vonzalmon alapuló játszámára válaszol Juli azzal, ahogy kihívja a beszélgetésből Liliomot, hogy némiképp rejtjelezve ugyan, de közölje a férjével, hogy teherbe esett, ami a végső érv lesz a két nő közti vetélkedésben.

Muskátné Liliom döntése után értetlenül és dühösen távozik. A jelenet dramaturgiája feltűnően emlékeztet az első jelenetben látott konfliktusra, ugyanúgy Muskátné a kezdeményező, és Juli ugyanúgy egy rövid megszólalással hozza kettejük közti döntéshelyzetbe a férfit, ami után Muskátné úgyszintén alulmarad. Abban is közös a két jelenet, hogy az érvek hasonló módon testiek, amikor Muskátné észleli a feszültséget Liliom és Juli között, azt hiszi, ugyanúgy beférkőzhet közéjük, ahogy Juli tette vele és Liliommal korábban. Juli azonban a gyermek érkezésének bejelentésével vissza tudja fordítani a helyzetet. S ekkor valami rendkívül izgalmas történik. Amíg Liliom Julival beszél, nem derül ki egyértelműen, hogyan viszonyul a felesége által közölt hírhez, aztán röviden és nyersen kidobja Muskátnét, majd Ficsurnál érdeklődik egy esetleges rablás részleteiről, de még mindig nem világos, hogy hogyan érintette az, amit hallott. Majd ezután olvasható a következő párbeszéd:

*[M]egkezdődik a délutáni élet a ligetben. Megszólal a távolban a verkli.*

---

<sup>196</sup> Uo., 51.

LILIAM: Hollunder néni. *A felvonás végéig látni rajta, hogy idegessé teszi a verkli hangja.*

HOLLUNDERNÉ *Ficsurhoz*: Nem méc innen, te rongyos! Mindjárt hívom a fiamat.

FICSUR: Fiatal nekem a maga fia. *Kisompolyog.*

LILIAM: Hollunder néni.

HOLLUNDERNÉ: Mi köll?

LILIAM: Mikor magának a fia született... mikor magának a fia született...

HOLLUNDERNÉ: Na?

LILIAM: Semmi.

HOLLUNDERNÉ *dörmögve, kimenőben*: Aludja ki magát, rongyos csibész. Éjjel részegeskedni, meg kártyázni, azt tud, más ember nyakán élni, azt is tud. *El hátul.*<sup>197</sup>

[...]

LILIAM *az ajtóból kiordít*: Hollunder néni... *Naiv örömmel....* A Julinak gyereke lesz! *Bejön, feláll a kanapéra a hátsó deszkafal mellett, és a deszkafal tetejére könyökölve, elbámul a liget felé, hallgatja a verklit, aztán egyszerre túlfordítja.* Nekem gyerekem lesz! *Fölemeli a két karját.*

JULI *a bódéból jön*: Mi az? Mi van itt?

LILIAM *leszáll a díványról*: Semmi. *Aztán ráveti magát a kanapéra, arcra.*<sup>198</sup>

A férfit itt olyan öröm éri, amelyhez hasonlót korábban vélhetőleg még nem tapasztalt. Az derül ki, hogy ezt az információt, vagyis azt, hogy ez mit is jelent számára, tulajdonképpen nincs kivel megosztania, és nem is tudja hogyan közölni. Érti, hogy ez kapcsolatban áll az anyagi egzisztenciájával, és a testi érzeteivel, de már egyértelműen nem Muskátnéhoz kötődik, akinél ez a kettő utoljára egybetartozott az életében. Ezért hezitál Ficsur és Hollunderné között, akik a viszonyulás egy-egy oldalát képviselhetnék, de egyiket sem tartja kielégítőnek, és szembesül vele, hogy a rendelkezésére álló eszközök nem elégségesek annak kifejezésére, ami most benne zajlik. Liliomnak az apasághoz tartozó érzéseiről kellene most beszélnie, de az ilyesmire, mint már korábban is láttuk, nincsenek szavai. Ezért kezd fizikai gesztusokat keresgélni, amikor örömittasan kiabál, felemeli a kezét, járkál, majd arcra borul a kanapén.

Ezt a szöveghelyet az értelmezéstörténet mindig is kiemeltként kezelte, minthogy itt van egy nagy fordulópont lehetősége Liliom sorsában. Jellemző, hogy a *Carousel* című musicalben ezen a ponton egy lezáratlan formájú megzenésített nagymonológ szerepel, amely az addig zárt számokból építkező műfajban formai újításnak számít.<sup>199</sup> Stratégiája ugyanakkor pontosan ellentétes azzal, amit a *Liliom* szövegében látunk. Liliom itt voltaképpen azt a kódot keresi, amely alkalmas ennek a helyzetnek a megragadására, és a végkifejlet szempontjából erre sajnos Ficsur kínál megoldást azzal, hogy egy kést ad a kezébe indulatlevezetési eszközként. Azt, hogy a fizikalitás a nyelv helyettesítője, vagyis, hogy Liliom a beszéd funkcióinak helyén üt

<sup>197</sup> Uo., 59–60.

<sup>198</sup> Uo., 60–61.

<sup>199</sup> Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017).

és szeretkezik, könnyen általánosítható az egész cselekményre. A második kép elején Juli ezt próbálja körbeírni, amikor Mari arról faggatja, hogy barátnője miért engedi, hogy megüssék.

MARI: Esztergályos el akar venni téged?

JULI: El.

MARI: Minek nem mész hozzá?

JULI: Csak.

MARI: De ha ver is. Fejbe is üt. Csak mind azér, mert ő a Liliom?

JULI: Mer ő a Liliom.

MARI: De hiszen csibész.

JULI: Olyannak is kell lenni.

MARI: Mikor ott ült a padon veled... én néztem... akkor szelíd volt.

JULI: Szelíd volt.

MARI: Aztán vad lett?

JULI: Vad is lett. De mikor ott ültünk, szelíd volt. Most is néha szelíd. Nagyon szelíd. Délután ide hallatszik a verkli. Azt sajnálja. Akkor szelíd.

MARI: Mit mond?

JULI: Nem mond az semmit, csak olyan szép, szelíd. Csúnya nagy szeme van. Aztán úgy néz vele.

MARI: Szemedbe néz?

JULI: Inkább úgy mellé. Én se tudom nézni, mer ő nem szereti, hogy nem dolgozik. Azér vert meg hétfőn.

MARI: Mer ő nem dolgozik? Hát az aljas, ha nem dolgozik, azér megver?

JULI: Mer bántja.

MARI: Fáj?

JULI: Nem. *Szünet.*<sup>200</sup>

A hatodik képben a másvilágon a Fogalmazó ki is mondja a test és a nyelv viszonyának ezt a működését:

FOGALMAZÓ: Megütötted a szegény kis cselédet. Szegény, árva kis cselédet ütötted, mert szeretted téged. Mért ütötted?

LILIAM: Mert úgy összegyöttünk... ő is mondott valamit, aztán én is mondtam... és neki igaza volt... és én nem tudtam rá mit felelni... és akkor... *a torkát mutatja...*itt úgy fölment nekem... és megütöttem.

FOGALMAZÓ: Megbántad?

LILIAM: Mikor arra a kis vékony nyakára ráütöttem... akkor, tetszik tudni... hát hogy ahogy mondunk... *ránéz a fogalmazóra.*

FOGALMAZÓ *tollal a kezében, írásra készen:* Megbántad?

LILIAM *mereven nézi:* Nem is bántam meg.

FOGALMAZÓ: Te rajtad nehéz segíteni.

LILIAM: De legalább nem is köll.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> MOLNÁR, *Liliom*, 44–45.

<sup>201</sup> Uo., 122–123.

Az elemzés, amit a hatóság részéről kap Liliom a saját viselkedéséről, végső soron pontos, csak Liliom számára nem alkalmazható, mert egy olyan közeget használ, amelyben Liliom idegenül mozog. Ezért is ruházódik fel jelentéstöbblettel, hogy a vallató tiszt státuszának helyén „Fogalmazó”-t olvasunk. Ő tehát itt nem egyszerűen egy alacsony beosztású rendőr, hanem olyasvalaki, akinek az a dolga, hogy fogalmazzon, szavakba öntsön jelenségeket, Liliom pedig éppen ezzel küszködik. Az idézett szakaszban Liliom megakadásainál nem egyszerűen a szégyen hozza őt zavarba, hanem az is, hogy nem tudja megnevezni, amit tapasztal. A Fogalmazónak azért nincs, és nem lehet teljesen igaza, mert neki csak egy olyan helyzethez vannak eszközei, amikor valaki a szükséges nyelvi és társadalmi kompetenciáknak a birtokában van, csak az erkölcsi arányérzéke csúszott félre. Liliom számára az ütés nem erkölcsi kérdés, hanem egy kifejezőmód. Ez az a diszpozíció, amelyet a Fogalmazó nem ismer fel. Nem tudja felmérni annak a jelentőségét, mi szakadt fel Liliomban akkor, amikor a vallatás során elsírja magát, majd a zokogása nevetésbe csap át. Fontos kiemelni, hogy ez nem jelenti azt, hogy a szöveg egésze felmentené morálisan Liliomot az ütés vétke kapcsán, hiszen mielőtt Juli elmondja hírhedtté vált zárómondatát, ő maga is kidobja a lányát megütő férfit. Az viszont világos, hogy a verekedés és az ütés szokásán keresztül a szociális kódokhoz, a viselkedés normáihoz való hozzáférést problematizálja a szöveg, vagyis azt, hogy társadalmilag kinek mi áll a rendelkezésére. S ebben a *Liliom* empatikusabb sok proletariátusra főntről letekintő műalkotásnál, mert nem rögzíti végső ítéletbe a látásmódját. Ezzel a gesztusával pedig hatástörténeti értelemben rendkívül nyitottá válik. Ez teszi ezt a drámát szinte felmérhetetlen jelentőségűvé mai horizontban.

A *Liliom* színreviteleinek a történetében az egyik legfőbb kérdés az, hogy mikortól merik ténylegesen problematizálni a kódoknak ezt a szociális különbségét, vagyis azt, hogy mikor szűnik meg az agresszió az átesztétizáló elhallgatása vagy enyhítése. A határ, amikortól kezdve Liliomot tényleg látjuk ütni, nem előzheti meg sokkal a nyolcvanas-kilencvenes éveket. Lukács Andor alakítása Babarczynál nagyon érdekes ebből a szempontból. A figurában végig érezzük az erőt és a fizikai delejezőképességet, de egészen addig nem hisszük el, hogy képes lehet megütni Julit, amíg az ütéset nem látjuk a mű legvégén, amikor egy felnagyított, lassított mozdulattal rácsap Lujza karjára. A fizikai agresszió lehetősége tehát ebben az előadásban nincs átpszichologizálva, hanem majdnem csak egy elvi lehetőség a frusztráció levezetésére. Az első olyan emblemikus *Liliom*, amely az erőszaknak körülbelül a mai fogalmi keretében nyílt ütések mer mutatni, Schilling Árpád rendezése, benne Nagy Zsolt címszerepalakításával. Nagy Zsolté az első olyan *Liliom*-alakítás, amely a szimpátia kiépülésével párhuzamosan ténylegesen tud rémisztő lenni a fellépés agresszivitásán keresztül. Az alak kiabál, paskol, sokszor vesz fel támadó pózokat, és a tekintetéből gyakran sugárzik vad indulat. Hosszú, kitartott pillanatok jelzik a feszültségteljes fordulópontokat a nők felé. Az alakítás a testtartás gesztusain és a szereplők által viselt bohócmaszkon keresztül érdekes átmenetet kínál a népszínművet idéző hagyomány és a szorosabban lélektani realista rendezői színház között. Fókuszában mégis érezhető a határozott elmozdulás, amennyiben már az a fő kérdése, hogyan robban ki az erőszakos viselkedés az elfojtások alól. Ebből a szempontból az előadás termékenyen olvasható a Krétakör repertoárján belül a *W-Munkáscirkusz* párjaként, és ezzel Magyarországon elsőként veti fel a lehetőséget a *Woyzeck*-kel való párhuzamra.



Hatástörténetileg mindezidáig talán a legerősebb megoldást Mundruczó Kornél 2019-es *Liliom*-rendezésében azonosíthatjuk.<sup>202</sup> Az előadás dramaturgiája arra vállalkozik, hogy több részletben visszatérő cselekménykeretté írja a másvilágon játszódó hatodik képet, amelyben Liliom nem a századforduló Molnár-féle nyelvhasználatban megörökített erkölcsi kategóriáival szembe, hanem a szexuális és egyéb zaklatás pszichológiai alapú mai intézményi protokolljával. A rendezés alapfelismerése az, hogy miután a művészeti és általános közéletben ilyen mértékben átrendeződtek a keretek az erőszakosság és általában a kéretlen vagy jóváhagyatlan szexuális közeledés vonatkozásában, a #metoo botránysorozat után általában az erőszakra vannak más fogalmaink, mint korábban. A Wéber Kata és dramaturgtársai által jegyzett szövegváltozat azt kísérel meg megértetni Liliommal, hogyan lett ő „az elnyomó patriarchátus része”, és hogy miért nem releváns Liliom szándéka annak megítélésében, hogy erőszak történt-e vagy sem.

LILIOM *odaáll az angyal elé és megsimogatja. És megint. Aztán megint meg akarja simogatni az arcát, de amint hozzáér az kiabálni kezd, hogy Liliom megütötte. Liliom csodálkozik, szerinte hozzá sem ért.*

HARMADIK (CONT'D): Látja? Máris predátor módjára viselkedett.

LILIOM: Dehát alig értem hozzá...

MÁSODIK: Az mindegy.

HARMADIK: Meg kell tanulnia. Anything unwanted is a harassment.

LILIOM: Nem értem. Csak megsimogattam...

HARMADIK: Elmondanád, hogy mit éreztél?

ELSŐ: Fájt. Nagyon fájt és megalázó is volt.

HARMADIK: Any act – no matter how subtle – that makes the recipient uncomfortable, is a micro-aggression. Regardless of the intent of the giver. Megértette?

LILIOM *nem érti*: Dehát...

HARMADIK: Megértette?

LILIOM: Igen. *Nem érti, de bólint.*<sup>203</sup>

A szókincs annyira szakmai, hogy valószínűleg sok nézőnek is erőfeszítésébe kerül pontosan megérteni, miről beszélnek az angyalok. Világossá válik az a különbség, amely korábban Liliom proletárságának elmosódásával már nehezen volt érzékelhető, hogy ez mennyire elemi szinten idegen a címszereplő világától. Itt nem véleménykülönbségről van szó, hanem a hozzáférés hiányáról, ami már szintén nem erkölcsi kérdés. A Mundruczó-előadás szintetizálni tudja Liliom agressziójának esztétikai, morális és szociális vonásait. Jörg Pohl alakításában az artikulációt hullámzóan lehet érteni, és nyilvánvaló, hogy csak akkor szólal meg, amikor feltétlenül muszáj. Ezzel szemben folyamatosan mozgásban van, és az ütés, illetve az intimitás gesztusait sokszor nem lehet megkülönböztetni. Erőszakosan csókol és szeretkezik, szeretetteljes tekintettel paskol és üt. Tikkelő fejrángása folyamatos, rutinszerűen grimaszol válaszáds helyett. Így amikor a másvilágon egy helyben kell ülnie és verbális kategóriákban kell gondolkodnia, az számára végtelenül közegidegen. Az elemzés szempontjából itt érdemes felidézni Lujza megütését és az előadás

<sup>202</sup> Az előadás részletes elemzését lásd MUNTAG Vince, „Élet a nyelven innen, halál a vizualitáson túl: Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019. (Hamburg, Thalia Theater)”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 138–153.

<sup>203</sup> WÉBER Kata, *Tényleg, vajon megérdemeljük-e az örökkévalóságot?*, kézirat, 7–8.

zárópillanatait, noha erre más előadások is jelentésben gazdag, szép megoldásokat dolgoztak ki.

Miután Liliom megütötte a lányát, Juli pedig el akarja küldeni, Liliom Molnár Ferenc szövegének megfelelően elkezd könyörögni, hadd maradhason. Ezután Juli és Lujza a színpad két horizontális végpontján egymással szemben áll és tartja egy ugrálókötél egy-egy végét. Ez visszautal a cselekmény indítására, ahol az előadásban Julit és Marit láttuk ugrálókötelezni a Ligetben. Anya és lánya elkezd a középben álló férfit ugrálóköteleztetni. Amikor Liliom beleakad a kötélbe, a két nő középre megy, Juli ráteszi Liliom mellkasára a kezét a szív helyén, és vár. Lujza kérdően néz anyjára, Juli megrázza a fejét, ekkor visszamennek a színpad két szélére, és előlről kezdődik az ugrálókötelezés. A szekvencia eljátszódik háromszor, majd negyedszerre Lujza kérdő tekintetere Juli válasza előtt elsötétül a színpad, és véget ér az előadás. Képbe sűrűsödik mindaz, amit a szavak már nem tudnak elmondani. Az intimitás egy a verbális rendszereken túli tapasztalat lesz, és világossá válik, hogyan értelmeződik át az érintés a szív és az érzelmek metaforájaként. Ez a jelenet áll annak a párbeszédnek a helyén, amelynek végét az értelmezéshagyomány ez idáig Liliom felmentésének tekintett. Mundruczó megoldása egyértelműen elmarasztalja Liliom viselkedését, de azt is megmutatja, hogy a jelenségből nagyon keveset értünk meg, ha megelégszünk a pusztán morális állásfoglalással.

A *Liliom* tehát nem csak azért jelentős mű, mert ki tudott termelni nagyon különböző előadáshagyományokat magyar és nemzetközi kontextusban, s nem egyszerűen egy érzelmes szerelmi történet mesteri nyelvi megformálása. A társadalmi előrejutás és a nyomor, a hatalom és a szegénység, az intimitás és az erőszak értelmezési kereteivel kapcsolatban a mű képes volt túlélni egészen alapvető fogalmi átrendeződéseket, és továbbra is lényegileg megfejthetetlen klasszikus maradt. Azokra a kérdésekre, hogy mi okozza az ember általános tehetetlenségérzetét, vagy hogy melyek a szeretet elfogadott és el nem fogadott kommunikációs formái, a szöveg keletkezésekor elérhető esztétikai kódokhoz képest elképesztően árnyalt és mai válaszokat kínál a mű.

Itt csak felvillantani volt alkalmam a problémák összetettségét, amely ezt a szöveget érdekessé teszi arra, hogy saját nemzeti tradícióként továbbra is újra és újra teszteljük rajta mindenkori jelenünk kérdéseit szerelemről, nyelvről, társadalomról.

## VI. „Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer”

Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában (1910)

Molnár Ferenc életművének a testiséggel kapcsolatos vonatkozásait a szakirodalom legfeljebb a bulváranekdoták vagy a műolvasatok sikamlós sugallatai kapcsán érintette. Ez az értelmezési aspektus talán a legszembetűnőbb kárvallottja az életművet körülvevő műfaji alapú presztízshiánynak. Itt is ki kell emelni, hogy nem csupán arról van szó, hogy hiányoznak a megfelelő interpretációk, amelyek a drámáknak ezt az oldalát firtatnák, hanem arról is, hogy mivel a testiség megfogalmazása az erotikummal és a szexualitással összefüggésben erősen morális keretbe ágyazódott, az értelmezés a megfelelő eszközöknek is híján van, amelyekkel a testiség kulturális szerepét kontextualizálja Molnár Ferenc drámái vagy más, ide köthető szerzők alkotásai kapcsán.

Ebben a helyzetben a kutatás a szövegolvasat megkezdése előtt nagyjából két irányba indulhat el. Az egyik egy általános kultúr- vagy irodalomtörténeti keretezés, a másik bizonyos elméleti megfontolások érvényesítése. A modernség irodalomtörténetének még a régimódi leírásaiban is szokás hangsúlyozni a korai esztétizáló vonulat hangsúlyáthelyezését a szellem vagy a lélek korábbi elsődlegessége felől az érzékiség és a test irányába.<sup>204</sup> Elméleti oldalról pedig egyszerre több különböző közelítés is jelentkezett a test irodalmi jelentőségének újraértékelésére Magyarországon az elmúlt évtizedekben.<sup>205</sup> Az ezek dacára is jellemző alulértelmezettség Molnár Ferenc drámáit illetően az életmű saját kontextualizációs nehézségei mellett nyilvánvalóan a dramatikus szövegek alacsony műfaji presztízisével magyarázható. Kézenfekvő felvetni ezzel kapcsolatban a színháztudomány felelősségét, amely azonban abba a tapasztalatba ütközik, hogy Molnár Ferenc műveit, sőt általánosságban a huszadik század első három évtizedének magyar drámáit a színrevitelek nagyon kevés kivétellel nem a testértelmezés színházi lehetőségei felől ragadják meg. A testiség értelmezésének viszont általában csak azok a megvalósulásai nyerne színháztudományi kánonrangot, amelyek kortárs horizontban vagy hatástörténeti előzményként alakítani tudják az ezzel kapcsolatos szemléleti kereteket.<sup>206</sup> Márpedig a korai modern magyar drámairodalomnak idáig még nem mutatták ki megkerülhetetlen hatástörténeti alakító jelentőségét a testértelmezésben.

Amikor tehát az irodalmi olvasás nekilát e szövegek testábrázolását vizsgálni, nem csak azzal néz szembe, hogy az előadások nagyon ritkán nyújtanak ehhez kapaszkodót, hanem azzal is, hogy az elméleti kérdésfeltevés valamelyest az előadások értelmező funkcióját kénytelen helyettesíteni, és csak remélni lehet, hogy a következtetések inspirálják majd a rendezéseket a testiség szempontjából invenciózusabb megoldásokra.

---

<sup>204</sup> CZINE Mihály, „Naturalizmus és erotika”, in *A naturalizmus*, szerk. CZINE Mihály, 50–55 (Budapest: Gondolat, 1979); PÓR Péter, „Szecesszió”, in *Világirodalmi Lexikon: XIV. kötet*, szerk. BÁRÁNY Lászlóné, 199–201 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992).

<sup>205</sup> Lásd a *Helikon* folyóirat *Testírás* című tematikus számát Földes Györgyi szerkesztésében (2011/1–2.); KRICSFALUSI Beatrix, „Test”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 194–209 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018).

<sup>206</sup> P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009); KRICSFALUSI Beatrix, „Testek ritmikus mozgása a térben: töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”, in KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, 31–56 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

Az, hogy az emberi test jelentőségének a kérdése ennyire meghatározó ebben a kulturális környezetben, az adott színháztörténeti korszakban ilyen irányba mutató filozófiai, pszichológiai és egyéb intellektuális áramlatok mellett annak is köszönhető, hogy a századfordulón átalakuló magyar színházi élet alapjaiban változtatta meg a színész önmegjelenítésének, a játék technikájának a formáit, és ez a befogadás értelmezői kódjait is újraírta.<sup>207</sup> Ezekről a folyamatokról azonban még hatástörténeti visszatekintésben is igen keveset tudunk, ezért ezek a szövegek színháztörténeti értelemben is különösen fontos dokumentumnak tekinthetők. A következőkben Molnár Ferenc *A testőr* című művét kísérlem meg újraértelmezni testpoétikai szempontból, és azt vizsgálom, hogy az ilyen irányból adódó következtetések milyen viszonyban állnak azzal a képpel, amelyet a fogadtatás eddig erről a műről kialakított. Hipotézisem az, hogy a test ábrázolásának *A testőr*-ben, sőt talán általában Molnár Ferencnél a művekben felfedezhető metadramaturgiai jelentésrétegek nyomán nem csak antropológiai jelentősége van, hanem magáról a színházi keretről mint általános performatív esztétikai helyzetről fogalmaz meg állításokat ez a dramaturgiai formanyelv.

*A testőr* keletkezése óta úgy él a magyar kulturális köztudatban, mint a szerelem örök és feloldhatatlan dilemmáinak, ezen belül a megcsalás, a féltékenység, a félreismerés és a hazugság bizonyos értelemben szórakoztató gyötrelmeinek a miniatűr bravúrdarabja. Ezt az általános benyomást nem áll szándékomban érvényteleníteni, azt az előzetes meggyőződést viszont meg lehet kérdőjelezni, hogy a dráma által felvetett problémák mögött kizárólag vagy akár csak elsődlegesen lélektani okok húzódnának meg. A mű eddigi értelmezéstörténetében magától értetődőnek tűnt az, hogy a megtevesztés dramaturgiáját elsősorban pszichologizáló keretben érdemes értelmezni. Az a színházi hagyomány, amely a Molnár-életmű általános értelmezési közege volt a szerző életében, és amely máig hatóan megalapozta a művek értelmezésének az alapvető tartalmi irányait, abból indult ki, hogy az előadók teste mindenekelőtt pszichés reakciók külső jeleit közvetíti. A 20. század második felében a lélektani realizmus magyarországi meghonosodásával és kanonizációjával ez a háttérfeltevés csak még biztosabbá vált. Ennek jegyében elhalványult az az utalás, hogy *A testőr* már a címében is kiemeli a testet, vagyis az ember testbe ágyazottságát.

A dráma értelmezését a cselekmény vonatkozásában az a kérdés határozza meg, hogy felismerheti-e a Színésznő a férjét a testőrkapitány jelmezében, miközben a férfi megkísérli inkognitóban elcsábítani őt, hogy legalább most utoljára, de hűsége bebizonyosodásával alkalmasint végleg visszaszerezze az asszony szerelmét. A felismerés kérdésének hangsúlyozására természetesen alapot ad, hogy a harmadik felvonás második felében nyíltan erről vitatkozik a házaspár, és hogy a szöveg számos dramaturgiai alkalmat kínál a lelepleződésre, de nem ad bizonyosságot felőle: következetesen végigvihető a szövegen egy olyan olvasat, hogy a Színésznő csak rögtönzi az ötletet, miszerint ráismert a férjére, viszont a darab ezt kizáró értelmezéseket is ugyanígy megenged, nem tartalmaz olyan mozzanatot, amely egyértelműen döntene egyik vagy másik irányban. A mű előadásának kritikái ennek megfelelően alkalmasint magától értetődőnek veszik egyik vagy másik lehetőséget, vagy intuitíve az eldöntetlenséget, valószínűleg leginkább attól függően, hogy az adott előadás melyik irányt preferálja.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> KISS Gabriella, „A színháztörténet emlékezete: A magyar színházi hagyomány önértelmezésének hatástörténeti keretei”, in KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 19–53 (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 28–29.

<sup>208</sup> GYÖRFFY Miklós, „*A testőr* a Madáchban: Molnár Ferenc színész-házaspárja”, *Magyar Nemzet*, 1992. nov. 11., 11; GESZTY Pál, „Vígshízi jegyzetek: felújítás és stúdióbemutató”, *Film, Színház, Muzsika* 15, 41. sz. (1971): 6–7.

Tanulságos az a jellegzetesen dokumentálatlan eredetű anekdota, amelyben a felismerésnek a dilemmáját magával a szerzővel próbálták egyértelművé tenni. A történet szerint valaki megkérdezte Molnár Ferencről, lehetséges-e, hogy a Színésznő nem ismerte fel a jelmezben a férjét. A válasz állítólag így hangzott: „A színház létezése a hazugság – kivéve a lényegét. Ha a néző egy darab festett vászonnól elhiszi, hogy az egy erdő, akkor ezt is el fogja hinni. El fogja hinni, hogy a feleség nem ismerte fel saját férjét, mivel én azt állítom, hogy nem.”<sup>209</sup> Egyrészt figyelemre méltó, hogy Molnár még itt sem teszi egyértelművé, hogy ő, tudniillik a szerző, azt állítaná, hogy az asszony nem ismerte fel a férjét, hiszen ez az idézet csak az ezzel kapcsolatos nézői hitről beszél, amelyben ez így jelenik meg. Talán még fontosabb, hogy a felismerés kérdése Molnár válaszában már a kiindulópontnál összekapcsolódik a művészi illúzióteremtés kérdéskörével, amelyet befogadói oldalról a hitelességnek, az illúzió érvényességének a megelőlegezéseként, Coleridge kifejezésével élve a gyanakvás szándékolt felfüggesztéseként szoktak összefoglalni. Akárhogy képzelte is Molnár Ferenc a cselekmény háttérét, ha valóban tőle származik az iménti néhány mondat, akkor az biztosra vehető, hogy itt elsősorban nem a felismerés, a megtévesztés és a hazugság lélektana vagy morálja áll a szerzői problémafelvetés középpontjában, hanem a vágynak és a gyanakvás felfüggesztéseként értett hitnek a működésmódja, amely egyszerre értelmezhető a cselekmény referenciális keretein belül a Színésznő oldaláról, és azon kívül, a néző horizontjából. Természetesen attól, hogy ezt a kérdésirányt (potenciálisan) szerzőiként lehet azonosítani, még nem kell feltétlenül kiemeltnak, vagy pláne kizárólagosnak tekinteni. Az viszont jellegzetes, ahogy ez az értelmezési lehetőség, amely összekapcsolja a ráismerés és a lelepleződés dramaturgiai problémáját az illúzió nézői elfogadásának a kérdésével, peremhelyzetbe szorul az értelmezésekben. Itt feltehetően a realizmus magyarországi színházi vezető szerepének abba a következményébe ütközünk bele, hogy az előadói gyakorlat elfelejti, vagy elhomályosítja az illúzióteremtés elvi feltételeit, és ezért a színházi közbeszéd a negyvenes évek második felétől máig vergődik a természetesség, a hitelesség, az őszinteség és a valóság által meghatározott fogalmi hálóban.<sup>210</sup>

A *testőr* esetében tehát kifejezetten elméleti jelentősége is van a testiség alulértelmezettségének. Az előadáselemzés elméletének kiinduló tézise szerint ugyanis a színész teste az az elem a színházi helyzetben, amelyen keresztül a történés jelszerűként lesz olvasható, hiszen ez jeleníti meg leginkább azt a viszonyulást, ahogyan az előadás minden egyes alkotórészét másnak tekintjük, mint ami valójában.<sup>211</sup> Világos, hogy amikor a Színész felveszi a Testőr alakját, akkor a szereppel együtt maszkot is ölt, vagyis átalakítja a teste megjelenítését és azt, ahogy a jelenlétét érzékelni lehet. A darabot értelmező szövegekben ott bujkál a kérdés, hogy mi a Testőr státusza a Színész alakjához képest, és a korábban említett értelmezői féloldalasságok nem engedik érvényesülni azt a nagyon egyszerű, de annál fontosabb belátást, hogy a két identitás közti különbség mindenekelőtt testi természetű, vagy legalábbis ebből vezethető le.<sup>212</sup>

Noha azt nem lehet pontosan kijelölni, hogy a Testőr mint képzet mikor születik meg a Színész agyában, az viszont egyértelmű, hogy akkortól van tulajdonképpen

<sup>209</sup> Forrásmegjelölés nélkül idézi VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 76.

<sup>210</sup> JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, Akadémiai doktori értekezés, 2020, 6–10, hozzáférés: 2021.07.31, <http://real-d.mtak.hu/1243/>.

<sup>211</sup> Patrice PAVIS, „A színész munkája”, in Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, 57–119 (Budapest: Balassi Kiadó, 2003).

<sup>212</sup> VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött: (Szélgjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”, *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 30–33, 31–32; GINTLI Tibor, „Molnár Ferenc”, in *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, 837–839 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 837–838.

hatása az események menetére, amikor járással, hanghordozással és jelmezzel együtt testet ölt a Színésznő ablaka alatti séták során. Ekkor kerül felszínre egy sor kérdés, amely a Színész és a Színésznő házasságában addig csak rejtve volt jelen, és amit a Testőr mint probléma- és mint lehetőség-halmaz magában foglal. Idetartozik, hogy tulajdonképpen mire is vágyik pontosan a Színésznő – erről még lesz szó később –, és az is, hogy a Színész férfiként és szakmailag hogyan tekint saját magára. Az ablak alatti séták utáni beszélgetés alakítja ki azt a meghasonult állapotot a Színészben, amely a Testőr alakján keresztül a saját önazonosságát is kétségbe vonja: „Mert attól a naptól kezdve két ember él bennem. Most már ne nevesd ki, mert bolondságnak csak bolond következményei lehetnek. Két ember él bennem. Egy férj és egy testőr. Mint férj, őszintén dühös voltam, amiért a testőrt dicsérte. Viszont mint testőrnek, hízelgett a dolog. És kezdtem megrészegegni az ötletemtől. Hidd el, ennél izgalmasabb játékot el sem lehet képzelni.”<sup>213</sup> Egyértelmű, hogy itt saját maga megélésének a kettőssége legalább annyira vonatkozik testi érzetekre, mint egyebekre, mivel a séta kapcsán lejátszódott kis jelenet önmagában is hordoz erotikus töltetet, és mivel a Testőr szerepének a megélése a maszk felöltésétől függ. A Színész a jelmezt viselvén, tehát amikor „Testőr” név áll a megszólalásai előtt, hangsúlyos helyeken beszél fizikai ingerekről. Például „[...] egy szépet, egy meleget vallottam neki, az már egy kicsit szívből is jött.”<sup>214</sup> De az is említhető itt, amikor egyéb partner híján a férfi egy fotelnek vallja meg, mit érez egy adott pillanatban.

TESTŐR *boldog grimaszt vág.* Te fotel... miután itt most nincs senki, akinek megmondhatnám, hogy én vagyok a legboldogabb ember a világon és miután teljes lehetetlenség, hogy most itt, a páholyból kihajolva kiordítsam a zsúfolt nézőtérre, hogy az én feleségem a legszentebb nő a világon, te egyszerű és szegény kárpitosmunka... *érzékenyen* te szerény négy lábú, vedd legalább te tudomásul a boldogságomat és engedd meg, hogy a keblemre szorítsalak... *Mozdulatot tesz a fotel felé, de e percben feláll az asszony, előre jön, mire ő hirtelen leül a fotelre.*

SZÍNÉSZNŐ *Én igazságtalan voltam magához.*

TESTŐR *a fotelhez, megveregetve titkon.* Ne haragudj.<sup>215</sup>

Kulcsfontosságú, hogy a férfi éppen megölelni készül a fotelt, amikor megjelenik az asszony, vagyis nem egyszerűen egy pusztán szellemileg is elgondolható beszédpartner illúziójára van szüksége, hanem olyasvalakinek a képzetére, aki testben is ott van. Ez is arra mutat, hogy a Testőr szerepe alakítója számára egy mástól jól elkülöníthető érzéki diszpozíciót jelent.

A Testőr megjelenése azonban nem csak a Színész számára vízváltást az érzékiség saját megélésében. Az udvarló első látogatása előtt a Színésznő átöltözik, és az ehhez kapcsolódó fiziológiai változásokat az éppen jelenlévő házibarát, a Kritikus is észreveszi:

KRITIKUS *Átöltözik.*

SZÍNÉSZNŐ *Át.*

---

<sup>213</sup> MOLNÁR Ferenc, *A testőr* (Budapest: Franklin Társulat, 1912), 36–37.

<sup>214</sup> Uo., 94.

<sup>215</sup> Uo., 86.

KRITIKUS És két pongyola közt választ. Tehát nem mindegy, hogy melyiket veszi.

SZÍNÉSZNŐ Nem.

KRITIKUS Bizonyára a jobbikat, a szebbiket veszi.

SZÍNÉSZNŐ Igen.

KRITIKUS Vagyis... valaki számára öltözik. Vagyis... valakit vár. Vagyis... olyasvalakit vár, akinek tetszeni akar. [...]

KRITIKUS Ideges vagy, le akarsz rázni a nyakadról, és mikor észreveszed, hogy én ezt észreveszem, akkor hamar visszaszívod. Ruhát válogatsz, csillog a szemed, szaggatott a beszéded, szebb vagy, mint egy félórával ezelőtt... Mi van veled, Helén?<sup>216</sup>

Ebben az esetben is elmondható, hogy a Színésznő testi állapotát a Testőr – várható újbóli – megjelenése idézi elő. Itt is igaz, hogy mindez az alak egész érzéki önképére hatással van. Az átöltözés később tükör előtt folytatódik, vagyis a kinézet és a mutatkozás helyzete együttesen abba a kérdésbe összpontosul, hogy hogyan tekint a saját kilétére az asszony. Ez egyrészt az identitás önreprezentációjának a pszichológiai metaforikája felé nyit meg értelmezési utakat,<sup>217</sup> másrészt itt is, miként a férfi esetében, az identitás érzéki meghatározottságára hívja fel a figyelmet, vagyis arra, hogy önmagunk kilétének a kérdése *A testőr* tapasztalata szerint jelentős részben a másokkal való fizikai interakció hatásain múlik. Ebből kiindulva a mű kulcskérdése, hogy hogyan válik az érzékelés és a testi önmegfogalmazás alakító tényezővé az alakok viszonyaiban, vagyis ez hogyan jellemezhető dramaturgiai szervezőerőként.

Ennek végiggondolásához először is azt érdemes szemügyre vennünk, hogyan közöl a dráma szövege testi információkat, vagyis milyen szövegkörnyezetben és retorikai megformáltsággal kerülnek elő ezek a vonatkozások. Utaltam már rá, hogy a darab szokatlanul felfokozott intenzitással beszél az érzékiségről. Ezt általában az előadások kritikái a szereplők viszonyainak általánosan színházias, megjátszott, kimódolt természetével jellemzik,<sup>218</sup> s ebben van is igazság, de a megfigyelés túl általános, mert a történéseknek egy olyan aspektusára utal, amelynek a szereplők maguk is tudatában vannak. A szövegértelmezésnek ezen a szintjén éppen az lenne az érdekes, hogyan működnek azok a kommunikációs és viszonszerkezetek, amelyeknek az alakok nincsenek tudatában. Ez az a vakfolt, ahol a szereplők között kialakult érzelmi játszmák mögé lehetne kérdezni.

Dramaturgiai értelemben tehát az lehet a kiinduló kérdés, mi történik a műnek azokon a pontjain, ahol a viselkedés a felfokozottság miatt szándékolatlannak tekinthető, és egy jelentőségteljes testi reakcióval kapcsolódik össze. Ilyennek lehet tekinteni a már idézett jelenetet a fotellel, és hasonló az a pillanat, amikor a Színész búcsúzásakor az első felvonásban a férfinak ki kell könyörögnie magának egy búcsúcsókot, amelyből aztán „[n]agy, érzéki csókolózás”<sup>219</sup> lesz. Az egyik legtanulságosabb példa a harmadik felvonásból való, amikor a Színész saját alakjában hazatérve elkezdli vállalni a feleségét az előző estéről. Mivel lelepleződés nélkül nem

<sup>216</sup> Uo., 50–51.

<sup>217</sup> Jacques LACAN, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra”, ford. ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.

<sup>218</sup> Például KARINTHY Frigyes, „Molnár Ferenc”, in KARINTHY Frigyes, *Írások írókról*, 23–27 (Békéscsaba: Tevan Könyvkiadó, 1914); KÉRY László, „A kalkulációról: Molnár Ferenc: *A testőr*, Vígszínház”, *Élet és Irodalom* 10, 13. sz. (1966): 8.

<sup>219</sup> MOLNÁR, *A testőr*, 47.

áruhatja el, honnan szerezte a megcsalás gyanúját megalapozó információit, a veszekedés irányítása átkerül a Színésznő kezébe, és a beszélgetés végső szakaszában már a férfi kénytelen visszakozni. A fokozatos kapituláció közben van egy jellegzetes pillanat, amelyet a szöveg instrukcióval is jelöl, hangsúlyozandó a Színésznő fölényének a mértékét, és azt, hogy ez milyen mélyen érinti a Színészt.

SZÍNÉSZNŐ Ezt nem bírom tovább, nem, én érzem, hogy köztünk mindennek vége...

SZÍNÉSZ Nem... ne mondj ilyet... hiszen tudod, milyen örülten szeretlek...

SZÍNÉSZNŐ És mégis gyanúsítasz.

SZÍNÉSZ Dehogyan gyanúsítlak.

SZÍNÉSZNŐ Hazugságokat hiszel el rólam...

SZÍNÉSZ Dehogyan hiszek el... Semmit se hiszek...

SZÍNÉSZNŐ Ezt nem mondod meggyőződéssel. Csak mert tudod, hogy egy percig se maradok melletted, ha kínozol...

SZÍNÉSZ Nem kínozlak, ígérem fiam, nem kínozlak többé. [...]

SZÍNÉSZNŐ Az egész rágalom volt, hazugság volt, valaki gazul becsapott.

SZÍNÉSZ Rágalom volt, hazugság.

SZÍNÉSZNŐ Nem volt itt senki, a páholyban sem volt senki...

SZÍNÉSZ Senki.

SZÍNÉSZNŐ Csak én voltam ott, a mamával és rád gondoltam... és a te szép meleg szemedre gondoltam... és vágyódtam utánad, vártam, hogy jöjj már hozzám vissza... szeretlek...

SZÍNÉSZ Édes... édes...

SZÍNÉSZNŐ Milyen nagyon kell, hogy szeresselek, ha ezért meg tudok neked bocsátani... megbocsátok neked...

SZÍNÉSZ *már térdel előtte.* Örök, egyetlen szerelmem vagy...<sup>220</sup>

A jelenetet az utolsó idézett megnyilatkozás előtti instrukció teszi a testiség szempontjából érdekessé. A Színész térdelése a két fél közti viszony egyszerre több réteget hangsúlyozza ki, különösen nagy kifejező erővel, hiszen *A testőr* Molnár Ferenc életművén belül is feltűnően ritkán és szükséztávan használ színi utasításokat. Először is figyelemre méltó, hogy az instrukció csúsztatva jelenik meg, vagyis nem abban a pillanatban, amikor a letérdelés megtörténik, hanem akkor, amikor az eredményeképp előállt póz már rögzült („*már térdel*”). Ez egyrészt arra utal, hogy mindig az adott rendezésnek kell kijelölnie a párbeszédn belül azt a pontot, amikor a mozdulat elkövetkezik, a cselekmény világán belül pedig azt jelzi, hogy a Színész részéről nem egy előre elhatározott cselekvésről van szó, hanem a gesztus félig-meddig spontán, majdnem reflexszerű. A térdelés ezen kívül motívumként is nagyon jellegzetes. A „már” partikula arra is utalhat, hogy itt valami olyasmi történik, ami kettejük között tulajdonképpen várható volt. A párbeszéd érzelmileg ez előtt is érzékelhetően heves, de itt különösen patetikussá válik, amikor a Színésznő elkezd a férfi iránti vágyakozásról beszélni, és vallomást tesz. A Színész feltűnően emelkedett, költői módon válaszol azzal, hogy az „örök” és az „egyetlen” szavakat használja, s ezt egy látványos, a beszélgetés köznapiságától elütő gesztussal kíséri. Mivel két színésztől van szó, felvetődik a gyanú, hogy esetleg egy közösen játszott előadásból idéz a pár ebben

---

<sup>220</sup> Uo., 140–141.



a pillanatban; ha nem is feltétlenül konkrétan, de legalábbis a dramaturgiai pillanat jellegét és intonációját tekintve.

Az idézetszerűség további távlatokat nyit meg a szöveghely értelmezésében. Ez ahhoz az elméleti belátáshoz kapcsolódik, hogy a színészi test folyamatosan elmúlt előadások és színészi látványok vagy érzetek hatása alatt dolgozik, és mivel a hagyományozódás pontos útját nagyon ritkán lehet konkrétan nyomon követni, folyamatos lehet az a nézői benyomás, hogy minden színészi megnyilvánulás idézetként olvasható. Ezt a tapasztalatot a színháztörténet-írás elmélete Marvin Carlson nyomán a kísértetjárta test („the haunted body”) koncepciójaként ismeri.<sup>221</sup> *A testőr* szempontjából az idézetszerűség megelőzöttsége és kikerülhetetlensége azért lényeges, mert ezzel magyarázható, hogy bár a letérelés meglehetősen nagyszabású mozzanat, amelyet emiatt nehéz spontánként elképzelni, a Színész mozgásformái között ez már teljesen bejáratottnak, automatikusnak, és ezért asszociatívnak tekinthető, vagyis jóval kevésbé igényel tudatosságot, mint a színházon kívüli kommunikációban.

A testtapasztalat kommunikációs jelentősége az eddig említetteken kívül egy még meghatározóbb szinten is jelentkezik. A nem nyelvi gesztusok öntudatlansága abból is fakadhat, hogy a szereplők viszonya egymáshoz végig áthatóan érzéki természetű. A dráma szövegének egészéből süt az erotika. Itt érünk el a mű megalkotottságának egyik legbelsőbb rétegéhez, amely arra ad választ, hogyan működik a vágy, és annak kifejeződése a szereplők között. Motivikus szempontból esett már szó arról, hogy az alakok beszédmódja hangsúlyozottan szenzuális, ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy ehhez a közlés érzéki modulálása is hozzátartozik. A mondatokat a szenvedély kitörésének pillanatában gyakran kíséri sírás vagy nevetés, a vallomások nem egyszer a férfi mélyített hangján szólalnak meg, a harmadik felvonás vallatási jelenetében pedig a beszédsebesség hirtelen váltakoztatása fokozza a feszültséget. A mű tetőpontja körül, amikor a Színész a Testőr jelmezének nyíltszíni felvételével készül diadalt aratni a feleségével vívott párharcban, a szerepfelvétel utolsó mozzanataként változtat hangot, jelezve, hogy ez az egész figura egyik legfontosabb ismertetőjegye.<sup>222</sup> A dráma egész párbeszéd-folyama, amely végig bravúrosan kimunkált retorikával, helyenként patetikusan szólal meg, ebben a stílárisan megemelt és modulációkkal tarkított akusztikai környezetben zajlik le. Mindez arra figyelmeztet, hogy a mondatok érzéki utalásait nem pusztán metaforikusan érdemes szemlélni.

A szövegnek ezt a rétegét eddig az előadáshagyományból leginkább Jeles András *Színház a színházban: Play Molnár* (2002) című rendezése tudta megszólaltatni. Az előadás a dialógusok ritmizáltságát és retorikai kidolgozottságát úgy emelte ki, hogy a három felvonásban egymástól is különböző, speciális hanghatásokkal szólalt meg a szöveg. Az előadás jelentős részében a mondatok megzenésített változata tette érthetővé és stilizálta a hol afázias, hol siket játszó prózai szövegmondását, a záró felvonásban pedig zalai tájszólás, vagy a megírt alakénál jóval idősebb hang karakterizálta a szöveget.<sup>223</sup>

Az erotikus átfűtöttség a szövegben nem csak a test reprezentációjára van hatással, hanem a párbeszéd szerkezetét is alakítja. Kiindulásképp arra érdemes figyelni, hogy a csábítási folyamat, amelyen a Színész hűségpróbája alapszik, feltűnően rövid idő alatt zajlik le, különösen a mű keletkezési idejének társadalmi

---

<sup>221</sup> Marvin CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 52–95, <https://doi.org/10.3998/mpub.17168>.

<sup>222</sup> MOLNÁR, *A testőr*, 151.

<sup>223</sup> VEKERDY Tamás, „Várakozás: Jeles András: *Színház a színházban*”, *Színház* 32, 7. sz. (2002): 30–32; FORGÁCH András, „Jeles a jelesben: *Színház a Kálvária téren*”, *uo.*, 33–35. Köszönöm továbbá Lukin Zsuzsanna szíves szóbeli visszaemlékezését, amellyel az itteni leírást pontosította.

konvencióihoz képest. Annak kell hihetővé válnia, még ha a nő oldaláról színjátékot feltételezünk is, hogy a Színésznő a megismerkedéstől számítva három-négy órán belül meghódol a csábítójának. Hacsak nem akarjuk ezt a csélcsap viselkedés sztereotípiája felől magyarázni, a gyorsaság csak úgy lehetséges, ha figyelembe vesszük, hogy az álcától függetlenül ugyanaz a férfitest közeledik felé, mint amelyikkel a nő korábban a búcsúzásnál csókolózott. A tekintet, a test hőérzete és illata a szerepfelvételt követően nem változik meg, márpedig ezek alapvetően meghatározzák a Testőrnek az asszonyra tett benyomását, és akár a csábítás végkifejletét is, hiszen a második felvonás tetőpontján a férfi és a nő újból csókot vált. Az öntudatlan érzéki reflexek jelentőségét növeli, hogy az első felvonásban a Színésznő lakásán, a második felvonásban pedig az operapáholyban az ismerkedés és az egész beszélgetés félhomályban zajlik le, s a fényviszonyok atmoszférateremtő szerepét még emlegetik is a beszélgetés során.<sup>224</sup> A szalonban játszódó első felvonás teréről a bevezető instrukcióban megtudjuk, hogy tele van zsúfolva holmival,<sup>225</sup> vagyis a házaspár szalonja és az operapáholy tere sem túl tágas, ezért az udvarlási folyamat során a Testőr és a Színésznő feltehetően végig igen közel ül egymáshoz. Molnár tehát a proxemikát is beleépíti a viszony alakításába. Ezek alapján a történet jelentős részében a férfi és a nő testének olyan impulzusai jutnak meghatározó szerephez, amelyeket nemhogy kontrollálni, de alkalmasint felismerni sem tudnak. Az interakciónak ennél a mélységénél olyan jellemzők kerülnek előtérbe, amelyek a testnek a legbelső, zsigeri, alanyiként megtapasztalt rétegével állnak összefüggésben. Nagyon pontosan mutatja ezt a Színésznő monológja a második felvonásban.

SZÍNÉSZNŐ De igenis... én nagyobb lánggal égek, ha meggyulladok. Igenis, én színésznő vagyok, nem a tehetségem révén, mert ez vér dolga és idegrendszer dolga, kedves gróf. A színésznő nem ott kezdődik, hogy játszik, hanem ott, hogy felmegy a színpadra. Ez más hús, ez más vér, ez más agyvelő, ez más idegrendszer. [...] Aki szerelemmel közeledik az ilyen kiválasztott, sok mindent eldobott és megtagadott nőhöz, az aztán ne ijedjen meg, amikor akkora lángot vetünk, ami nem fér be egy filiszternek a sparherdjébe. Nem vagyok én erkölcstelenebb, mint a maga grófnéi, csak egy kicsit több ég el az életemből, ha engem méltóztatik felgyújtani.<sup>226</sup>

Bár a szöveg erősen metaforikus, az teljesen világos, hogy a Színésznő tudatában van annak, hogy a folyamatok az érzékiség korábban jellemzett belső zsigeri szintjén is zajlanak kettejükben. Sőt, ez itt összekapcsolódik azzal, ahogy az asszony a hivatására tekint, ami a mostani értelmezés számára azt hangsúlyozza, hogy egy olyan helyzet áll elő, amit Erika Fischer-Lichte koncepciója szerint performatívna lehet nevezni. A performativitás az elgondolás szerint egy olyan helyzet tulajdonsága, mikor egy test más testek jelenlétében cselekvésszerűen bejelenti önmagát, és ezzel megváltoztatja másokhoz való viszonyát, sőt a valóság tapasztalatának az általános jellemzőit is.<sup>227</sup> Fischer-Lichte a performativitás egyik feltételeként az együttes testi jelenlétet emeli ki.<sup>228</sup> A leírásban a „Leib” kifejezés révén a testnek éppen az az aspektusa kap

---

<sup>224</sup> MOLNÁR, *A testőr*, 77.

<sup>225</sup> Uo., 5.

<sup>226</sup> Uo., 106–107.

<sup>227</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 27–47.

<sup>228</sup> Uo., 49–101.

hangsúlyt, amely saját, alanyi és zsigerien belső. Ebből kiindulva azt kell megállapítanunk, hogy *A testőr* alakjai a mű folyamán végig performatív helyzetben vannak, a cselekményben megjelenő világ keretein belül is. Ha pedig ez így van, akkor *A testőr* szövegében is érvényesnek kell lennie, hogy a performativitás egymásba omlasztja a hagyományos esztétikai rendszereknek olyan szembeállításait, mint valóság–fikció, élet–művészet, szubjektum–objektum, igaz–hamis, és így tovább. Erre láttunk is példát a megszólított fotel kapcsán, de innen tekintve egyértelmű az is, hogy értelmetlen feltenni a kérdést, vajon a Testőr és a Színész lényegileg különböznek-e egymástól, vagy hogy felismerhető-e a játékos a szerepében. A helyzet jellegzetességeit az határozza meg, hogy a belső, zsigeri testérzékelés szintjén mi történik a résztvevők között, akármennyit beszélnek is a reprezentáció elvi feltételeiről.

A testtapasztalat zsigeri oldalának az előtérbe kerülése a szöveg ritmusát is meghatározza. Ez először a második felvonásban válik feltűnővé.

TESTŐR [...] Mert most pedig, asszonyom, sans rancune, mi is jöjjünk tisztába valamivel. Ön elhiszi nekem, hogy minden tisztelettel és hódolattal közeledtem önhöz.

SZÍNÉSZNŐ El.

TESTŐR Mert gentlemannek tart.

SZÍNÉSZNŐ Mert gentlemannek tartom.

TESTŐR És elhiszi nekem, hogy egy ilyen szép, forró, csupa ideg, csupa vér asszony közelében nekem, fiatal és erős férfinak, katonának nem jut más eszembe, mint tisztelet és hódolat? Ezt ön elhiszi nekem.

SZÍNÉSZNŐ Nem.

TESTŐR Csak egy fokkal menjünk tovább: ön elhiszi nekem, hogy a tiszteleten és hódolaton kívül más is jut eszembe, és ez a más... szabad megmondani?

SZÍNÉSZNŐ *őszintén, melegen. Szabad.*

TESTŐR *szomorúan* Igazán szabad? Meggondolta?

SZÍNÉSZNŐ Amint gondolkozni enged felette, már nem lehet szabad... *Szomorúan mondta.*<sup>229</sup>

A vallomás megengedése, megtiltása, körbepuhatólása itt nemcsak azért válik körülményessé, mert egy nehezen kezelhető érzelmi viszonyhálót kell összeegyeztetni a polgári érintkezés eleve sok tekintetben kimondatlan szabályaival. Ennél is meghatározóbb, hogy a kifejezésnek a megvalósítása is kérdéses. Olyan diszpozíciók, érzetek, benyomások kerülnek előtérbe, amelyek a vágy megfogalmazásának gyakorlati határai felé mutatnak, vagy azon is túl vannak. A metapragmatikai jelentések ekkor már elsődlegesen nem arra szolgálnak, hogy fogódzót nyújtsanak a nyelvi és egyben társadalmi viselkedés elvárt módjával kapcsolatban, hanem a Testőr és a Színésznő belső zavarára utalnak egy gyorsan mélyülő, heves közelségtapasztalatról. Az ismétlések a párbeszéd folyamatának a fenntartását célozzák, hogy a kapcsolódás szakadásmentes legyen, miközben az instrukciók által közvetített modalitások a beszéd érzetein keresztül képezik le a viszony egy még áthatóbb szintjét.

Később a Kritikus bejövetele után, amikor az asszony az ő jelenlétében vallja meg a vonzalmát a Testőr iránt, a kommunikáció még rétegzettebbé válik.

---

<sup>229</sup> MOLNÁR, *A testőr*, 80–81.

SZÍNÉSZNŐ *kedves öngúnnyal* Mezei. Ez az ember végre nem egy klasszikus férfiszépség... végre egy ember, akinek hibás az orgánuma... végre egy ember, aki, hála istennek, se nem okos, se nem elmés, se nem művészi, se nem cinikus, se nem fájdalmas... végre egy ki nem csavart agyú ember, Mezei, végre egy nembohém, – mert ez az ember egyszerű, becsületes, ostoba és csinos és fiatal és egészséges és kaszárnnyából jön és nem tud viselkedni... Mezeikém, öreg barátom, annyi esztendő után végre egy férfi!  
KRITIKUS Gratulálok.

SZÍNÉSZNŐ Mezeikém, te vén, rosszakaratú, ez az ember engem nyugtalanná tett.

TESTŐR Nahát én most...

KRITIKUS *parancsolóan*. Ön most minden esetre úgy fog viselkedni, ahogy férfihez illik.<sup>230</sup>

Figyelemre méltó, hogy ezen a ponton már végképp nem állapítható meg, hogy kinek mi a szándéka az adott helyzetben. A Színésznő vallomása több szinten ironikus, egyszerre önmaga, a Testőr, a mögötte rejlő Színész és a Kritikus felé is, és ehhez képest a két férfi megszólalásának a jelentése is elbizonytalanodik. Az viszont teljesen világos, hogy itt egy alapvető feszültségről számol be az asszony, ami közte és az udvarlója között keletkezett, amely akkor is érzékelhető a szöveg retorikájában, ha a nő minden szavát manipulatívnak tekintjük. Függetlenül attól, hogy kinek van és lehet igaza a dráma során egy konkrét helyzetben, úgy tűnik, mintha a társalgás jelentős részében a beszélgetés arra szolgálna, hogy elfedje és túlbeszélje az egymásra tett érzelmi hatást, a testi vonzalmat, a zsigeri reakciókat. Ezt a kommunikációs működést a Színésznő a második felvonás elején meg is fogalmazza: „Ez a valami, kedves gróf úr, amit ön ilyen társalgási mártással önt le, hogy elrejtse, ez én vagyok, kedves gróf. Engem egy kissé idegessé tesz ez a társalgási párbaj, amelynél mindig azt kell figyelni, mi van a szavak mögött.”<sup>231</sup> Az itteni értelmezési szempont alapján ezt úgy is lehet érteni, hogy legalább annyira vonatkozik a megfogalmazhatatlan, például testi közeledésre, mint a szándékokra. Ezért is feltűnő, hogy az iménti hosszabb idézetben a Kritikus, aki nem vesz részt az interakcióknak ezen a zsigeri szintjén, hiába fűzi mesterien a szót, és zsonglörködik a társalgás társadalmi szabályrendszerével, a történések menetét minden igyekezete ellenére sem tudja irányítani.

A vágynak túlbeszélése a harmadik felvonás közepétől a Színész önleplező átöltözésével kezdődően ér a tetőpontjára. Ebben a szakaszban annyira sűrű a szöveg, hogy csak sorról sorra lenne érdemes kommentálni, és ez nagyon eltorzítaná a fejezet arányait, ezért a részletes elemzésre itt nem vállalkozom. A jelenetsor alaptechnikája az, hogy az átöltözés alatt a megszólalások egyáltalán nem jelzik a leplezés hatását a Színésznőre, és ezzel összefüggésben a Színészre sem. Ez egyrészt végletekig fokozza a dramaturgiai feszültséget, másrészt a leplezést követően, amikor a két fél elkezd visszatekintve felfejteni, mi is történt addig tulajdonképpen, a reakciókkal kapcsolatos kihagyás miatt továbbra sem lehet egyértelműsíteni a mondatok jelentését. A szöveg írásképe a reakciók meghatározatlanságát azzal jelzi, hogy az átöltözés menetét leíró instrukciókat a párbeszéd után külön közli, úgy, hogy az egyes fázisokat ne lehessen egyértelműen megfeleltetni időben valamelyik elhangzott mondattal (kivéve az átalakulást záró mozzanatot, a beszédhang megváltoztatását, mert ott ez a

---

<sup>230</sup> Uo., 100.

<sup>231</sup> Uo., 78.

szövegmondás módja szempontjából technikailag elkerülhetetlen).<sup>232</sup> A beszélgetés jelentésszintjei így még a korábbiakhoz képest is többszöröződnek, és ez nem csak az eldönthetlenségek megszorodásával jár, hanem azzal is, hogy a nyelv még erősebben a racionalizálás eszközévé válik, és a testi viszonyulás impulzusai elfojtódnak. Amikor újból szóba kerül a jelmez, a férfi kedvenc dohányfajtája, a tekintete vagy a csókja, itt már csak ismertetőjegyként hivatkoznak rájuk.<sup>233</sup> A tendencia másik oldala, hogy a dráma zárószakaszában megjelennek olyan mozdulatok és testi reakciók, amelyek teljesen függetlenek a szóban elhangzottaktól. Ilyen a Színésznő és a Kritikus páros jelenete a harmadik felvonás végén:

SZÍNÉSZNŐ *be.*

KRITIKUS *nagyon mélyen meghajlik.*

SZÍNÉSZNŐ *ugyanúgy tesz.*

*Hosszasan egymásra néznek. Aztán a kritikus jobbra megy, az újságot veszi, kinyitja, leül, de nem veszi le a szemét az asszonyról. Az asszony komolyan állja a pillantást. Kritikus olvasni kezd, miután a fejét csóválta, e pillanatban a nő zongorához ül és lapoz a kottában. Szünet.*

KRITIKUS *gúnyosan Tessék?*

SZÍNÉSZNŐ *hátrafordul Mi az?*

KRITIKUS *Mondott valamit?*

SZÍNÉSZNŐ *Nem.*

KRITIKUS *Csak azért, mert... minha mondott volna valamit.*

SZÍNÉSZNŐ *Nem szóltam egy szót sem.*

KRITIKUS *Pardon. Visszabújik az újságba.*

SZÍNÉSZNŐ *az eddigi Chopint kezdi játszani.*<sup>234</sup>

A párbeszéd valamiféle előzményre utal, amellyel kapcsolatban még abban sem lehetünk biztosak, hogy kiderül-e a szövegből, de még ha ebben biztosak lennénk is, akkor sem lenne világos, hogy miről van szó. A némajáték egyáltalán nem segít értelmezni az utána következő mondatokat. Persze sok ötlet felmerülhet, mit is jelent ez a jelenet, de az értelmezés nyelvi és dramaturgiai feltételei itt annyira elvonttá válnak, hogy a felszíni, öntudatlan jelentésadás is akadályokkal szembesül. A drámának ebben a részében a nyelvi és a nem nyelvi kommunikáció elkülönülése már nem a zsigeri működés kiemelését eredményezi, hanem arról van szó, hogy a verbalitás a maga elvontsága révén olvashatatlanná teszi a testek reakcióit, és ez a hatás a beszéd és a gesztusok között kétirányúvá válik. A mű zárlatában a három kulcsszereplő huncut és egyben gyanakvó módon figyel egymást, nem szólnak egy szót sem, az eldönthetlenség körbe zárul. A szöveg tehát úgy fejeződik be, hogy képtelenség pontosan rögzíteni az alakok viszonyának utolsó ismert állapotát a darab zárópillanatában.

A *testőr* tehát a nyelvi és az attól független testi közlés hatóerejét és jelentésképző működését szembesíti és versenyezteti egymással. A mű ebből a szempontból azt a folyamatot rajzolja meg, ahogy a párbeszéd mögötti bújtatott érzékiség egyre inkább meghatározóvá válik, majd egy tetőpont után fokozatosan elhal, mert nem képes megugrani a tudatosulás küszöbét. A zárószakaszban a beszéd

---

<sup>232</sup> Uo., 151–152.

<sup>233</sup> Uo., 168.

<sup>234</sup> Uo., 171–172.

racionalizáló ereje szinte teljesen elnyomja a zsigeri impulzusok hatását, és innen tekintve a szerelmi történet tragikus, de legalábbis igen nyugtalanító módon zárul. A mű eddigi értelmezéshorizontja szempontjából ez az olvasat azt jelenti, hogy tulajdonképpen másodlagos a felismerés, a hűség, az igazmondás és a reprezentációs hitelesség kimondott és túlbeszélt kérdésköre a műben. *A testőr* metadramaturgiája ezen a szinten inkább a jelentéseken túli érzéki olvasás mintáját kínálja, még hozzá a szó színházának megszokott keretein belülről. Az a mód, ahogyan erről a dráma fogalmaz, nem csak Molnár Ferenc életművét helyezi új megvilágításba. Ebből a kérdésirányból az egész magyar dramatikus hagyomány újraértelmezhető; benne például Nádas, Mészöly, Térey szövegeivel, vagy Zsótér, Schilling, Jeles és Mohácsi rendezéseivel. Ehhez azonban *A testőrt* saját játékhagyománya ellenében kell olvasni, ám ez valószínűleg éppen azért igen tanulságos, amiért nehéznek is mutatkozik.

## VII. A test hatalma és a hatalom teste

### Kísérlet *A hattyú* (1920) újraértelmezésére

*A hattyú* kapcsán az értelmezés olyan dilemmákkal néz szembe, amelyekhez Molnár Ferenc műveivel összefüggésben nincs szokva. A korábbi darabok időnként harsányságig elmenő komikuma és egyértelmű jelenhez kötöttsége után<sup>235</sup> ez a dráma mintha a múltba fordulna és számos komikus mozzanat ellenére melankolikus, szívszorító véget ér. Olybá tűnik, mintha valami furcsa féltörténelmi példázatról lenne szó, amely a keletkezés dátumával összekapcsolva (1920) mintha a történelmi traumák utólagos megszépítésének vágyát sugallná. Egy pontosabb recepciótörténeti és dramaturgiai közelítés azonban megmutatja, hogy ezek a referenciák a hatástörténet érzékcsalódásaként jelennek meg a szöveg horizontjában, és a mű erősebben szól a főúri közeg referenciális keretén belül a testiség jelentőségének eufemizálásáról, és arról, hogy a hatalom hogyan használja ki a testi vágyak elhallgatásából adódó viselkedési kényszereket. Az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogy miért jelent csapdát *A hattyú* olvasásában a szorosabban vett történelmi referencialitás firtatása, és hogyan működik ennek helyén a hatalom metaforikája.

Látszólag ugyanis mi sem könnyebb, mint *A hattyú* szövegét a keletkezés közege felől értelmezni. A szakirodalom és elsősorban az előadások kritikái főleg a 20. század második felében sűrűn emlegetik ezt a lehetőséget. *A hattyút* 1920-ban mutatja be a Vígszínház. Ez a szerző első premierje 1916 óta. A köztes időszakban Molnár Ferenc kint járt az olasz fronton haditudósítóként. Tanúságtételei külön kötetben jelentek meg.<sup>236</sup> Ezután születik meg *A hattyú*, már a stabilizálódott, új politikai berendezkedés, a Horthy-rendszer időszakában. A cselekmény ismeretében a fogadtatástörténet könnyen értelmezte a művet az Osztrák-Magyar Monarchia vagy általánosságban a monarchikus berendezkedés szatirikusan szomorú, vagy nosztalgikusan kesernyés elbúcsúztatásaként, az interpretáció szerint mintegy lezárva Molnár részéről a háború traumája okozta önként vállalt írói szilenciumot.

Ez a megközelítés számos részletet figyelmen kívül hagy, és így közelebbről vizsgálva pontatlannak tekinthető. Érezhető is a zavar a történelmi vonatkoztatás értelmezéseiben, hogy az olvasat megalapozása nem egészen stabil, és különösen német nyelvterületen nem is feltétlenül jellemző ez a megközelítés,<sup>237</sup> de olyan magyar nyelvű Molnár pályaképet is találunk, amelyben *A hattyú* egyáltalán nem szerepel.<sup>238</sup> Ami kifogásként felvethető a fenti keletkezéstörténeti háttér vázolásával szemben mindenekelőtt az, hogy a szöveg nem említi meg konkrétan, hogy az ábrázolt hercegi család az uralkodásának végnapjait élő Habsburg-dinasztia egyik oldalága lenne. Annyi szerepel a műben, hogy egy Napóleon által trónfosztott német ajkú hercegi családnál járunk, akik éppen Magyarországon tartózkodnak.<sup>239</sup> Ez azonban kevés a közvetlen

<sup>235</sup> Az egyetlen ez előtt keletkezett Molnár-dráma, amely nem a saját jelenében játszódik, az 1916-ban íródott *Farsang*.

<sup>236</sup> MOLNÁR Ferenc, *Egy haditudósító emlékei* (Budapest: Franklin Társulat, 1916). Időközben megjelent Molnár Ferenc háborús tárgyú cikkeinek egy újabb gyűjteménye: MOLNÁR Ferenc, *A nagy háború: Haditudósítások I. (1914. november – 1915. június)*, szerk. KOVÁCS Attila Zoltán (Budapest: Atheneum Kiadó, 2021). Bár nem tartozik szorosan a drámaelemzéshez, meg kell jegyezni, hogy a dokumentumok újdonságértéke méltóbb filológiai kivitelezésben még jobban érvényre jutott volna.

<sup>237</sup> NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 93–97.

<sup>238</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966).

<sup>239</sup> MOLNÁR Ferenc, *A hattyú* (Budapest: Franklin Társulat, 1921), 7–10.

azonosításhoz. A másik ellenvetés, amely a történelmi konkretizációival szemben tehető az, hogy Molnár máshol is alkalmazza a főnemesi alakok szerepeltetését, és ott sem feltétlenül a történelmi dokumentálás igényével. Példa lehet erre az *Olympia* című Molnár-mű. Némi elmozdulás ennek ellenére valóban érzékelhető az ábrázolt alakok szociális státuszában, amennyiben Molnár addigi darabjaiban szinte kizárólag a nagypolgárságot képviseltette, inentől jelenik meg az arisztokrácia a szövegekben. Ennek a fenti okokból valószínűleg nem a történelmi nosztalgia az oka. Már csak azért sem, mert mind *A hattyú*, mind az *Olympia* esetében tudunk egy-egy életrajzi anekdotáról, amely lehetséges inspirációként szolgált a művek megírásához.<sup>240</sup> A történelmi konkretizáló olvasatok legfőbb buktatója azonban mégis a Vígszínház, mint értelmezői közeg. Az akkori repertoár alapján egyrészt teljesen idegenszerű lenne, ha egy történelmi allegorizáló parabolát színreállítana Jób Dániel színháza. Másfelől 1920 decemberében, amikor *A hattyú* bemutatóját tartják, nem világos, hogy ez az allegória pontosan mire is vonatkozhatna, az pedig még kevésbé, hogy ez milyen fogadtatásra lelhet. A legközvetlenebb politikai aktualitás, amelyhez *A hattyú* csatlakozhatna, IV. Károly visszatérési kísérlete és a legitimizmus kérdésköre, amely azonban túlságosan megosztotta az akkori közvéleményt, semhogy – akár támogató, akár elítélő attitűddel – ennyire problémátlanul lehessen ábrázolni, még ha csak ironikusan is, egy allegorizált monarchikus környezetet.<sup>241</sup> Mindez persze nem jelenti azt, hogy ne lehetne mégis konkrét történelmi, vagy akár politikai utalást keresni a szövegben, s a szakirodalom legújabbban tett is erre egy izgalmas értelmezési javaslatot Jácint atya ideológiai meggyőződésén töprengve.<sup>242</sup> Az viszont nem egyértelmű, hogy *A hattyú* által képviselt vígjátéki dramaturgiában pontosan milyen helyzetben értelmezhető, és milyen elvárásokhoz kapcsolható a politikai referencialitás esetleges közvetlen megjelenése.<sup>243</sup>

Azt, hogy mi áll a rang folyamatos emlegetése mögött, *A hattyú* esetében nehéz megfejteni. A német nyelvű recepció osztrák mintát sejt a háttérben, de a párhuzam filológiai oldalról esetlegesnek tűnik.<sup>244</sup> Érzékelhető, hogy a hercegi státusz és általában az arisztokrácia jelenléte a műben úgy működik, mint valami kevésbé konkrét, jobban elvonatkoztatott gesztus, azaz úgy tetszik, mintha a rangnak metaforikus szerepe lenne a szövegben. Ez nem idegen a korszak színházi teljesítményétől, erről még lesz szó. Az viszont izgalmas, hogy a század második

---

<sup>240</sup> NAGY, *Molnár Ferenc...*, 94.

<sup>241</sup> BÉKÉS Márton, „A legitimizmus és a legitimisták” in *A magyar jobboldali hagyomány*, szerk. ROMSICS Ignác, 214–242 (Budapest: Osiris Kiadó, 2009).

<sup>242</sup> Ezen a ponton köszönettel tartozom Gintli Tibornak a figyelmeztetésért, mely szerint túláltalánosítást jelent a politikai vonatkozásokat arra alapozva kizárni a mű jelentésszerkezetéből, hogy az ebben az esetben mindenképpen a műfaji elvárásrendszer megváltozását vonná maga után a szatíra irányában. Lásd GINTLI Tibor, „Egy toleráns szerzetes a numerus clausus évéből: *A hattyú*”, in „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 131–141 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022), 132, 1. lábjegyzet. Értelmezésemet ugyanakkor az ennek alapján módosított formában érvényesnek tartom (lásd a főszöveg folytatását), és ez nem ingatja meg azt a fő megállapításomat, hogy nem a történelmi vonatkozások jelenléte a legfontosabb fogódzó a mű dramaturgiájának értelmezésében, és hogy ilyesmit keresni a szövegben a színháztörténelmi környezet figyelembevétele nélkül alapvető tévedésekhez vezet. Bár az itt említett figyelmeztetés helyénvaló és korlátozza következtetéseim érvényességét, a teljes képhez az is hozzátartozik, hogy Gintli értelmezése jelentőségén alul kezeli a történelmi vonatkozások relevanciáját korlátozó általam kiemelt dramaturgiai jellegzetességeket, és ily módon egyértelműen túlértelmezi *A hattyú* keletkezési kontextusát. Lásd *uo.*, 134–137.

<sup>243</sup> Még akkor sem, ha az ősbemutató fogadtatásának kétségekívül volt olyan része, amely a darab néhány konkrétumát politikai támadási felületként használta. *Vö. uo.*, 135.

<sup>244</sup> NAGY, *Molnár Ferenc...*, 95.



felének kritikusai mennyire nem tudták ezt a távolítottságot, elvontságot érzékelni a rangra vonatkozóan. Érdeemes a recepciótörténetet megvizsgálni abból a szempontból, hogy ennek megfelelően az ábrázolás milyen konvenciókon alapszik. Ha ugyanis a rang ennyire intenzív jelenlétét nem tudjuk metaforikusnak, elvonatkoztatottnak látni, vagyis komolyan vesszük Beatrix hercegnő és Albert főherceg hivatkozásait a társadalmi rang determináló szerepét illetően, akkor ezt a fajta diskurzust sokféleképp tudjuk ugyan tekinteni, de éppen ironikusnak nem. Márpedig egy olyan drámában, ahol a végkifejlet egy hangsúlyozottan és esztétikailag is konstruált, művi dinasztikus házassággal ér véget, az irónia feltételezése alapvető lenne. Ezt fogjuk az alábbiakban megvizsgálni néhány szempont szerint az előadások emlékkönyvében, itt most kizárólag a magyarországi fogadtatásra koncentrálva.

A *hattyú* a maga tizenöt magyarországi előadásával nem tartozik a gyakran játszott szövegek közé, Molnár viszonylatában különösen nem. Ez az arány éppen elég arra, hogy a mű ne essen ki teljesen a kritika horizontjából, de még így olyan benyomás keletkezhet a kritikák mai olvasójában, mintha ezt a drámát újból és újból fel kellene fedezni. Az biztos, hogy *A hattyú* a század második felében – elsősorban valószínűleg társulatépítési okokból – gyakrabban került színre, mint a háború előtt. (Bár kortárs szerző művét ritkán volt szokás felújítani, de Molnár esetében erre is van példa.) 2022-ből visszatekintve leginkább az tűnik fel, mennyire nem látunk rá a befogadás horizontjára az ősbemutató idején. A kritika Molnár akadálytalan visszatérését ünnepli az előadásban, melyet ezúttal Rákosi Szidi vendégszínház koronáz meg. Máskülönb az a vígszínházi társulat viszi sikerre a darabot, amely addig Molnár műveit sikeresen interpretálta (Csontos Gyula, Varsányi Irén és mások).<sup>245</sup> A művet az első rendezés egyértelműen vígjátéknak, és nem politikai satírának játssza. De a kritikákból nem lehet megítélni, hogy a rangra való hivatkozás mennyiben és hogyan vált ironikussá a rendezésben.<sup>246</sup> A következő színrevitel 1945-re datálódik, egy sajátos színháztörténeti pillanatban. A Vígszínházat ért bombatalálat miatt a mű a Radius Moziban kerül színre, egy leszűkített térben, ezért a hatása is gyérebb. Maga a színházi tradíció, amely Molnár sikereit idáig közvetítette, ugyan még nem hullott szét, de 1945-ben nem egyértelmű már, hol van Molnár Ferenc művészetének helye a magyar színházi életben. Ekkorra felerősödnek azok a hangok, amelyek elkezdik Molnár ideológiai korszerűtlenségét hangoztatni. Ez a diskurzus valamelyest el is fedi a tényt, hogy a vígszínházi közeg terét veszítette.<sup>247</sup> Itt még kevésbé látszik, hogy az előadás mennyire ironikus, vagy sem. Viszont fontos megemlíteni, hogy Alexandra hercegnő szerepét Tolnay Klári kapja meg, aki aztán később Beatrix és Mária Dominika szerepét is eljátssza egy-egy rendezésben. Ahogy az idő múltával egyre idősebb szerepeket játszik el a műben, a kritika mind kevésbé van megelégedve a játékaival. Habár a rá vonatkozó személyes tisztelet miatt nyílt bírálat nem fogalmazódik meg, mégis érezhető a távolságtartás, hogy a játékaival kevésbé van helye a rendezésekben, akár csak azon keresztül dokumentálhatóan is, hogy kevesebb szó esik róla. Ez nyilván többféleképp magyarázható. Egyrészt Tolnay Klári játéka, mint az 1945-ös bemutató is mutatja, alapvetően hagyományörző funkcióban van jelen. Látható ezen keresztül az az alaptendencia, amely úgy írható le, hogy a vígszínházi komikus játéktípus bulvárnaturalista keretrendszere mind kevésbé találja helyét a század második felében jellemző lélektani realista alapszólamban. De úgy is értelmezhetjük mindezt, hogy pont

<sup>245</sup> [n. n.], „A hattyú”, *Film, Színház, Muzsika* 9, 52. sz. (1920): 1–8.

<sup>246</sup> LAKATOS László, „A hattyú”, *Pesti Napló*, 1920. dec. 19., 5; RELLE Pál, „A hattyú”, *Világ* 11, 298. sz. (1920): 3; ZILAHY Lajos, „A hattyú”, *Magyarország* 27, 298. sz. (1920): 3.

<sup>247</sup> UJVÁRI Imre, „A hattyú”, *Szabad Nép* 3, 97. sz. (1945): 46.

az az ironia hiányzik ebből a hagyományörzésből, amely felől a dramaturgiát ugyanez a lélektani realista közeg pontosabban tudná érteni.<sup>248</sup>

A század második felének magyarországi bemutatói között még két említésre méltót találunk. Az egyik Ajtay Andor 1957-es rendezése a Magyar Néphadsereg Színházában, amely a Vígszínház utódintézménye. Ekkor Ajtay Ruttkai Évára osztja a szerepet, s ezzel véglegessé válik annak a hagyománynak a megképződése, hogy a hercegnőt egy majdnem pályakezdő fiatal színésznő, az időszak szexideálja játssza el. Emlékezzünk, 1920-ban Alexandrát még Varsányi Irén alakította, aki ekkor már egy pályája csúcán lévő sztár volt, nem kifejezetten naiva szerepkörben. S ehhez képest értelmeződött Rákosi Szidi Beatrix is, Alexandra édesanyja gyanánt. Az, hogy Alexandra ilyen módon fiatalodott egy fél generációt, megerősítette a klasszikus komédiai dramaturgiához való kötődést a szövegben, és csökkentette az abban rejlő ironikus lehetőséget, hogy egy olyan nő kinyíló érzelmvilágáról és szexuális vonzalmáról tudjon beszélni a szöveg, akinél ez életkori szempontból szokatlanul csúsztatottan jelentkezik. Az 1957-es bemutató a háború előtti Molnár-hagyomány felújítását célozta. Beatrixot Sulyok Mária játssza, aki a háború előtt több rövidebb időszakot töltött a Vígszínházban.<sup>249</sup> S a későbbi visszaemlékezések is arra mutatnak, hogy minél inkább a háború előtti Molnár-olvasat folytathatóságát volt hivatott bizonyítani a rendezés,<sup>250</sup> deklaratíván bejelentve a Molnár-kánon színházi újjáéledését a megelőző évek csöndje után.<sup>251</sup>

Az ezt követő években *A hattyú* bemutatói Magyarországon meglehetősen egysíkúnak tűnnek. Tolnay és Ruttkai után tendenciává válik, hogy Alexandrát (és vele együtt Ági Miklóst) pályakezdéshez közel járó színészek alakítják. Gyakori esetükben a szerepkettőzés. A Kádár-korszak példái közül még egyről érdemes szót ejteni, ez pedig Lengyel György 1972-es rendezése a Madách Színházban. A teljesítményt egyértelműen és kizárólag Márkus László alakítása emeli ki Albert szerepében. A Színház című folyóirat Molnár Gál Péter tollából külön esszét közöl az alakításról,<sup>252</sup> de ami még fontosabb, a későbbi bemutatók esetében a Márkus-féle ironia számonkérése igen gyakran előkerül Albert szerepe kapcsán *A hattyúban*.<sup>253</sup> Az alakításról azért is érdemes szót ejteni, mert technikai értelemben olyasmit hajt végre ez a színészi játék, amit a korszak kritikai nyelve nem tudott leírni. Mai horizontból viszont – amint azt az alábbiakban bemutatom – különösképpen megelőlegező erejű.

Előzetes kontextusként érdemes néhány mondatot szánni Márkus László kapcsolatára a Molnár-művekkel. Ha van emblematis Molnár-színésze a Kádár-korszaknak, az a férfiak között egyértelműen Márkus László. Ez az összefüggés azért is különös, mert ő nem része annak a háború előtti hagyománynak, amely átmenti Molnár színházi kánonjának egy részét az államszocializmus időszakába. Márkus pályája közvetlenül a háború után indul el. Rögtön a kezdetén összekapcsolódik Molnárral, amikor Szegeden 1946-ban eljátssza Arzén szerepét éppen *A hattyúban*, Lehotay Árpád rendezésében. Az első nagyobb Molnár-alakítás Berényi Gábor 1957-es debreceni rendezése a *Játék a kastélyban* című Molnár-műből, ahol Turai szerepét játssza, a szerepköri hagyományokhoz képest szokatlanul fiatalon. Későbből

<sup>248</sup> [RÓNA], „A hattyú”, *Film, Színház, Muzsika* 33, 1. sz. (1989): 3.

<sup>249</sup> [n. n.], „Sulyok Mária, Szautner”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 704–705 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994).

<sup>250</sup> SZIGETHY Gábor, „Egy díszletmunkás emlékiratai: Második rész”, *Színház* 25, 6. sz. (1992): 37–38, 37.

<sup>251</sup> KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből”, *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55, 38–39.

<sup>252</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „A hattyú rejtélyes fölrepülése”, *Színház* 4, 9. sz. (1972): 4–11.

<sup>253</sup> PETHÓ Tibor, „Várja a rosseb”, *Színház* 51, 6. sz. (2018): 25–28, 27.

emlékezetes *A hattyúbeli szereplése* mellett Puzsér-alkítása *A doktor úrból* és Norrisonja az *Egy, kettő, három* című darabban.<sup>254</sup>

Lengyel György olyan előadást formált *A hattyúból* 1972-ben, amelynek megközelítése leginkább Charles Vidor 1956-os hollywoodi filmprodukciónak látványvilágára emlékeztet, nagyjából hasonló játéktílusban, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a film nyilvánvalóan Grace Kelly Alexandra-alkítása köré szerveződik, így a mű egésze alapvetően más értelmet nyer. Lengyel György rendezésének dramaturgiája ennél jóval kontúrtalanabb, de látszik a törekvés az így értett történelmi referencialitás minél pontosabb követésére. A színészek törekednek is ennek a hűségérzetnek a fenntartására, az egyetlen kivétel a trónörökös, azaz a monarchia képviselőjében Albert főherceg.

A Márkus László által megformált Albert teljesen létidegen az előadás közegében. Viszonyításképpen érdemes néhány szót ejteni Márkus Molnár-alkításának alaptechnikáiról. A színész azért vált a Molnár-életút paradigmatisztikus színészévé, mert bár a Vígszínház háború előtti játékmódjából nagyon keveset sajátíthatott el, azaz nem ment végig azon a szocializáción, amely Jób Dánielhez kötődően kinevelte a háború végéig a Sulyok Mária, Páger Antal, Tolnay Klári és sokan mások által fémjelzett színészgenerációt, megközelítésmódja mégis illeszkedni tudott a Molnár-dramaturgiák alapvető sajátosságaihoz, csak más oldalról, mint az történetileg megszokott volt. Játéka alapvetően egy a beszéd ritmusa által vezetett mozgáskultúrára alapozódott. Feltűnő az alakításairól készült felvételeken a szinte a rádiós követelményeket idéző artikulációs pontosság és a fokozott ritmizáltság a természetes prózai beszéd során is. A hangregiszterek tekintetében egészen különleges végleteket képes bejárni az orgánum, ez tette alkalmassá pl. hangjátékokban különleges karikatúrisztikus karakterszerepek megformálására.

Molnár tekintetében azért lényegesek ezek a mozzanatok, mert Molnár Ferenc dramaturgiája alapvetően a kimondott szó rendje, hangsúlya, ritmikája szerint van dramaturgiai is strukturálva. Ez azt jelenti, hogy a szereplők viselkedését, ezáltal a viszonyrendszer alakulását az határozza meg, ami ki van mondva, és ahogyan kimondható. Az akciók nagyrésze beszédcselekvés, ezért az olyan színészi játék, ahol a nem nyelvi akciókat is a kimondott szó modalitása és hangsúlyai karakterizálják, emblematikusan molnárivá tud válni. Márkus ennek a paródiáját hajtja végre *A hattyúban* nyújtott alakítása során.<sup>255</sup>

Az alaptechnika a kimondott szó által vezetett és poentírozott mozgásrendszeren alapul. Itt nem történik más Albert figurájával, minthogy a mozgás és a beszéd ritmikája teljesen széttartóvá válik, ezáltal a szereplő kommunikációja gyakorlatilag követhetetlen lesz. Nagyon kevés olyan mozzanat van, ahol kalkulálható, hogy a gesztusokhoz képest a szereplő mikor fog megszólalni.

Az artikuláció ugyanolyan tiszta, mint egyéb esetekben, csak éppen a hanghordozás teljesen idegenszerű. A hangsúlyok nagyjából még illeszkednek a magyar nyelvi szabályokhoz, az intonáció mintázatai azonban nem. Egyrészt a mondatok végén Márkus nem zárja le a beszéddallamot, azaz olyan, mintha függőben hagyná közléseit, másrészt állító mondatoknál is többnyire kérdő beszéddallamot alkalmaz, nagyjából olyan szövegmondást idézve, ahogy az emigráns magyarok szoktak visszatértükkor magyarul megszólalni. A gesztusok iránya és merevsége

---

<sup>254</sup> BERÉNYI Gábor, *Játék a kastélyban*, 1957; LENGYEL György, *Olympia*, 1965; LENGYEL György, *A hattyú*, 1972; PUSKÁS Tamás, *Egy, kettő, három*, 1974; ÁDÁM Ottó, *A doktor úr*, 1979; LENGYEL György, *Játék a kastélyban*, 1984. (Néhány további kisebb szerepet most nem soroltam fel.)

<sup>255</sup> Az itt következő elemzés alapja az Országos Színháztörténeli Múzeum és Intézet által őrzött televíziós felvétel, jelzete: 4434.

gépszerűséget idéz, és ami a szövegmondás hogyanjához képest különösen érdekes, a mondatok lezáratlanságához illeszkedően ez az Albert alig néz lefelé, ami egy bizonyos idő elteltével kirívóan művivé teszi a megjelenését. A lefelé tekintést a megemelt gallér nagyjából lehetetlenné is teszi. A beszéd ritmusa rendkívül nagy intenzitással változik, hol egészen vontatott és egyhangú, hol időnként a hadarásig gyorsul fel. A hangszín Márkus általános hangfekvéséhez képest egy árnyalatnyit meg van emelve, azaz a hanghordozás elindul azon a skálán, amelynek egyik végpontja a színezetlen prózai beszéd, a másik pedig, amelynek végül a közelébe sem jutunk, a Sprechgesang lenne. Az összkép ennek megfelelően rendkívül irritáló és egyben vicces, elsősorban a német színházi hagyomány posztbrechti tendenciáit idézi.

Márkus alakítása tehát olyan iróniát képvisel, amely sem a Lengyel György-féle rendezésben, sem más magyarországi Molnár-előadásból nem dokumentálható. Emiatt a kivételes jelleg miatt is lényeges kiemelni, hogy egészen 2018-ig kellett arra várni, hogy ez az irónia egy teljes előadás átfogó rendezői koncepció alapjaként megmutatkozhassék. Polgár Csaba 2018-ban az Örkény Színházban rendezte meg ebben a szellemben *A hattyút*. S a kritika elismerése mellett is látszik, hogy a magyar közeg nehezen tud mit kezdeni az előadás formanyelvével.<sup>256</sup> A megoldásrendszer azonban nem teljesen előzmény nélküli. Elsősorban Zsótér Sándor Brecht-, illetve *Meggyeskert*-rendezéseire lehet gondolni, vagy például a Jelinek művéből készült *Mi történt, miután Nóra [...]* című rendezésére (utóbbi kettő 2012-ből való). Molnár tekintetében egyetlen Magyarországon hozzáférhető párhuzam adódik. Ez pedig Michael Thalheimer *Liliom*-rendezése (2000), ahol a színészek játéka a nézők felé fordulásukkal és a beszéd monotonizálásával hasonlóképp formalizálta a játéktípust, mint Polgár rendezése esetében. Az Örkény Színház előadása *A hattyúból* kirívóan absztrakt környezetben mutatta be a cselekményt.

A falak látványosan le voltak koptatva, az anyagszerűség feltűnően művi, műanyagérzetű hatást keltett. A fény pedig bántó egysíkúsággal egyenletes kék színt adott a térnek. A hátsó falon, ahol az egyetlen kijárásként egy ajtó jelent meg a díszletben, a „We are more than beautiful” felirat állt az ajtón neonból kirakva. A színészek jelmezei meghatározhatatlan stílusúak voltak, rikító színekkel, a színészi játékmód pedig kiemelten törekedett arra, hogy ne keltsen egységes színházi illúziót. A színészi játék az alapvetően realista szerepformálásokat folyton meg-megtörte nézők felé fordulásokkal és hangsúlybicsaklásokkal, különböző stílusban, de egyként formálissá téve a közléseket. Gyakori volt a beszéddallam teljes mellőzése, azaz, hogy egy színész tökéletesen egy hangon, teljesen monoton módon mondja a szövegét. A többszereplős jelenetekben a figurák térbeli elrendeződése állóképszerű kompozíciókat idézett, szimmetriaviszonyokban kalkulált, nem törődve a személyek közti szokásos távolságok viszonyításával. Emiatt átlagban megnövekedett az alakítások hangereje, de jellemző módon ez az általános intenzitásra nem volt hatással. Az atmoszféra végig fülledtnek és nyomasztónak volt nevezhető, ahol bár forrtak az indulatok, mégis egyfolytában az érzelmek kitörésére várt a néző. Ebben a közegben sok árnyalat

---

<sup>256</sup> ZAPPE László, „Boldog és boldogtalan vég”, hozzáférés: 2022.02.26, <https://fidelio.hu/szinhaz/boldog-es-boldogtalan-veg-817.html>; BÓTA Gábor, „A bugrissá lett elit”, hozzáférés: 2022.02.26, <https://www.orkenyszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/7-magyar/sajto/1615-a-bugrissa-lett-elit>; JÓNÁS Ágnes, „Az érzelmeknek nincs helye a politikában”, hozzáférés: 2022.02.26, <https://www.kortaronline.hu/aktual/szinhaz-a-hattyu.html>. Az előadás egyes hatásmechanizmusait igen pontosan jellemzi: PIKLI Natália, „Szín-játék égi kékben és hámló falak között”, hozzáférés: 2022.02.26, <https://www.prae.hu/article/10359-szin-jatek-egi-kekben-es-hamlo-falak-kozt/>. Azonban a színészi játék minősítéseit nem kapcsolja össze a dramaturgia értelmezésével, ezért az olvasat meghatározott korlátok közt marad.

megmutatására nyílt lehetőség, de egyértelműen lehetetlenné vált, hogy az eddig szokványos édes-bús nosztalgia lengje át a mű világát.

A rendezés a scenográfiai és a színészi játékbeli stílusváltoztatásokból kiindulva a cselekmény összképét is átrajzolta. Összehasonlításképpen érdemes rekonstruálni azt a szinopszist, amelyből az eddigi játékhagyomány kiindul, és amely a Molnár-szakirodalom viszonyítási pontjává is vált.<sup>257</sup>

Albert főherceg, a közelebbről azonosíthatatlan uralkodói trón várományosa egy trónvesztett németajkú család magyarországi tartózkodási helyére érkezik, ahol Beatrix, az özvegy hercegné vezeti az udvartartást. A vendégség azért hozza lázba, mert a vizitáló ifjú háztűznézőbe érkezik, az eladósorban lévő hercegkisasszony, Alexandra iránt érdeklődve. A látogatás csupán néhány napig tart, és a távozás előtti utolsó délután kezdődik a cselekmény.

Beatrix – attól tartva, hogy Albert látogatása esetleg eredménytelenül zárul – hazarendeli bátyját, Jácint atyát, hogy segítsen arra ösztönözni a trónörököst, kérje meg Alexandra kezét. Előadja neki, hogy azt tervezi, hogy Alexandra öccseinek házitanítóját tervezi felhasználni a trónörökös féltékennyé tételére. A terv – mondhatni – túl jól sikerül: nem csak az derül ki, hogy a tanító titokban szerelmes Alexandrába, hanem az is, hogy a vonzalom kölcsönös. Az egyre irritáltabbá vált Albert szóváltásba keveredik az egyre szemtelenebbé váló Ági Miklós tanítóval, s az addigra már érzelmeit megvalló Alexandra a feszültség kulminálódásának pillanatában a két férfi közé veti magát, és megcsókolja a tanárt. A tervezett házasság ezzel végveszélybe kerül. Mária Dominika, Albert édesanyja, mit sem tudván az előző este történetéről, azzal a hírrel érkezik, hogy távirata szerint Albert hajlandó feleségül venni a hercegkisasszonyt. Jácint, aki korábban sikertelenül próbálta lebeszélni Beatrixot a tanár bevonásáról a machinációba, majd a szerelmeseket próbálta – ismét sikertelenül – visszatartani érzéseik kifejezésétől, ezúttal sikeresen avatkozik közbe, amikor a botrányt és az azt tetőző csókot uralkodói kegyként állítja be, Albert faragatlanságára adott válaszul. Ági Miklós közben ráébred, hogy az Alexandrával épp csak megindult szerelmi kapcsolat folytathatatlan, ezért elutasítóan viselkedik Alexandra irányában, aki csak nagy nehezen törődik bele az elkerülhetetlenbe, végül Albertnek nyújtja kezét, Ági pedig távozik az udvartól.

Ezzel a cselekményolvasattal mindenekelőtt az a probléma, hogy a szereplőket saját érzéseik tanúiként hitelesnek tekinti. A rangra való folyamatos hivatkozás és a hazugságok sorozata, amelyekkel a műben találkozunk, azt mutatják, hogy itt valami olyasmi motiválja a cselekményt, amit a szereplők nem tudnak vagy nem akarnak bevallani. A rangra való hivatkozás őszintétlenségét már rögtön a mű elején észrevehetjük, mikor György, Ági neveltje, Beatrix egyik fia rámutat a rangkülönbség irrelevanciájára:

BEATRIX. [...] Ön mért nem jelenti ezt nekem?

ÁGI. A fenséges úr ma délelőtt zöldpaprikát kóstolt és tanácsom ellenére nem vágta ki a gyümölcsből az ereket. Ezért köhögött. Azért nem jelentettem, mert ezt nem tartottam komoly köhögésnek.

BEATRIX. Ön nem tudhatja, hogy komoly-e vagy nem. Ön nem orvos.

GYÖRGY *Arzénhez*. Ezt Napóleonért kapta.

BEATRIX. Mit beszélsz?

GYÖRGY. Semmit, anyám. Köhögtem.

<sup>257</sup> GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 150–152.

BEATRIX. Rólad pedig azt hallottam, hogy ma reggel vadul lovagoltál.  
GYÖRGY. Ezt is Symphorosa árulkodta.  
BEATRIX. Illetlen fiú. Nem erről van szó. Vadul lovagoltál.  
GYÖRGY. A ló volt vad.  
BEATRIX. Ön miért nem jelenti nekem, ha a ló vad?  
ÁGI. A ló szelíd volt addig, amíg a fenség rá nem ült.  
BEATRIX. Azt ön nem tudhatja. Ön nem lovász.  
GYÖRGY. Akkor meg nem is jelentheti.  
BEATRIX. Ne beszélj, ha nem kérdezlek. Arzén ma este priznicet tesz a torkára és te holnaptól kezdve kizárólag csak Gyömbéren lovagolhatsz.  
GYÖRGY. Gyömbér? Drága mamám, ne szeress olyan nagyon.  
BEATRIX. Egy szót se. *Néma csönd.* Meglepetést hoztam számotokra. Nem érdemlitek meg.  
ARZÉN. Mi az?  
GYÖRGY. Mi az?  
BEATRIX. Találjátok ki.  
ARZÉN. Alexandra királyné lesz.  
*Nagy zavar. Csönd. Alexandra megrezzen.*  
BEATRIX. Illetlen. Micsoda beszéd ez? Megtiltom, hogy erről még csak gondolkozzál is. Nézd csak. Remélem, nem ön az, aki ilyen gondolatokra ösztönzi őket.  
ÁGI. Isten őrizz, fenség.  
BEATRIX. Hát hol veszed akkor ezt?  
GYÖRGY. Én mondtam neki.  
BEATRIX. És te honnan vetted?  
GYÖRGY. Saját magamból.  
BEATRIX. Micsoda?  
GYÖRGY. Ne haragudj mamám, amiért én is látok. Nekem is van szemem.  
BEATRIX. Ha Albert őfensége most nem jönne ide tanulmányaitok iránt érdeklődni, szigorúan megbüntetnék. De ez nem fog azért elmaradni. Ön pedig jelenthetné nekem, hogy ilyen kérdésekkel foglalkoznak.  
GYÖRGY. Ezt ő nem tudhatja, ő nem rokon.<sup>258</sup>

A mű kevésbé hangsúlyozott utalásaiból – melyekre Polgár Csaba 2018-as rendezése is alapoz – kiolvasható egy másik cselekményértelmezés, részben a szereplők szólamainak ellenében, rejtett formában. Jácint hazahívását Beatrix azzal a rövid megjegyzéssel indokolja, hogy Albert érkezésekor „férfi nélkül voltunk”,<sup>259</sup> később pedig arról beszél, hogy Alexandra mennyire egyet gondol vele, mennyire őt képviseli, mennyire engedelmesen követi az ő akaratát.<sup>260</sup> A férfiúi ellensúly szerepe nyilvánvalóan nem Albert, hanem Ági jelenlétével szemben értendő, s az Alexandrával deklarált érzéközösség pedig azt sugallja, hogy a kompenzációra nem elsősorban Alexandrának, hanem Beatrixnak magának van szüksége. Ezzel magyarázható a művet indító konfliktus Ági és Beatrix között, amely Napóleon értelmezését érinti. Egészen Albert középpontba kerüléséig meghatározó marad ez a szembenállás. A többi szereplő is felfigyel Ági különleges kisugárzására: Jácint, amikor megérkezik, első

<sup>258</sup> MOLNÁR, *A hattyú*, 13–14.

<sup>259</sup> Uo., 25.

<sup>260</sup> Uo., 31.

megjegyzései közt dicséri meg a tanítót, amiért az egyszerre tudós és sportember,<sup>261</sup> s hasonló elismeréssel nyilatkozik Albert maga is, legalábbis ebben az első időszakban.<sup>262</sup> Ebből világosnak tűnik, hogy Beatrix célja nem annyira lányának kiházasítása, hanem Ági férfiúi jelenlétének a semlegesítése.

A tanító és a viszonyrendszer többi tagja közti kontraszt Polgár Csaba rendezésében úgy jelent meg, hogy míg a többiek egy formalizált játéknyelv szerint nagyrészt merev testtel, gyakran a közönség felé fordulva, sokszor a beszéddallamot mellőzve, vagy kiemelten művi hangregiszterben szólaltak meg, addig Ági Miklós szerepében Nagy Zsolt tartotta a lélektani realista kereteket és az ensemble játék szabályait egészen a harmadik felvonásig.

Ebben a kontextusban nem az a meglepő, hogy Alexandra maga is vonzódik Ágihoz, hanem hogy ilyen nyíltsággal meri ezt képviselni, szóban és tettekben egyaránt. Ez ugyanis nem illeszthető be abba a hivatkozásrendszerbe, amelyet Beatrix, később pedig Albert felépít, és amely a társadalmi hovatartozást hangsúlyozza, lévén az az egyetlen szempont, ahonnan Ági jelenléte kifogásolható. Alexandra viselkedéséből az is kitetszik, hogy Áginak a többiekre tett hatása mennyire hangsúlyozottan erotikus természetű. A viszonyoknak ez a jellege legegyszerűbben abban a jelenetben látható, mikor Alexandra az első felvonás végén meghívja Ágit az asznapi estélyre.

*E rövid szünet után jobbról belép Ági, vívőjelmezben. Balkezében a maszk, jobbában a kard. Parancsra várva feszesen áll az ajtó mellett. Alexandra balról, elől áll.*<sup>263</sup>

Az, hogy Alexandra azonos oldalon áll, mint ahol Ági belép – mivel nincs kifejtve, hogy egymásra néznének –, azt jelenti, hogy a nőnek meg kell fordulnia, mikor belép a férfi. Vagyis a jelenet kezdetén van egy nagyon rövid szünet, amely alatt Alexandra és a néző tekintete elidőzik a különleges megjelenésű férfi alakján. Hogy ez mennyire hangsúlyozottan erotikus töltetű, az a fegyver jelenlétének a hangsúlyozásából látható.

ALEXANDRA. Érdekes... most félek öntől.

ÁGI. Miért, fenség?

ALEXANDRA. Olyan agresszív jelenség így, nekiöltözve, karddal a kezében.

ÁGI. A legtöbbször ilyennek méltóztatott látni... a vívóteremben.

ALEXANDRA. Az más volt. Akkor az én kezemben is kard volt. Egészen különös. Védtelennek érzem így magamat.

ÁGI. Olyan rossz az impresszió?

ALEXANDRA. Nem rossz.

ÁGI. Hanem?

ALEXANDRA. Támadó.

ÁGI. Csudálatos, fenség. Én úgy érzem, csupa védekezés vagyok most, ebben a percben.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Uo., 21.

<sup>262</sup> Uo., 46.

<sup>263</sup> Uo., 63.

<sup>264</sup> Uo., 66.

Világos, hogy Polgár Csaba 2018-as rendezése ezt az erotikus túlfűtöttséget kívánta hangsúlyozni például azáltal is, hogy stílusában valamelyest elemelte ezt a jelenetet az előadás többi részétől. Ekkor az Ágit alakító Nagy Zsolt fedetlen mellkassal jelent meg, a mozgások lelassultak, a teret borító egyenletes kék fénybe zöldessárga világítás vegyült, a kivonuláskor pedig a következőt lehetett látni: Ági bal hátulról közelít Alexandra felé, kezét nyújtja neki, melyet az elfogad. Eközben hátul középen az ajtón sorfalszerűen bejön a többi szereplő, tablóba rendeződnek kétoldalt, és végignézik, ahogy a pár kivonul az ajtón, majd távoznak utánuk.

Az elhallgatásokkal terhelt erotikus túlfűtöttség, amelyet részben már láttunk a szövegben, az egész második felvonást meghatározza, a szöveg két páros jelenetben bontja ki az érzelmek megvallását Ági és Alexandra között, amelyet Albert megjelenése, illetve a vacsorajelenet tagol. A szöveg itt különös ritmusokat vesz fel. A dramaturgia minősége itt esik a legközelebb egy olyan operettéhez, amely egyúttal a műfaj paródiáját is megvalósítja. Pontosabban mintha Molnár azzal kísérletezne, hogyan lehet a dialógus ritmusával a zene hiányát betölteni. Mindenesetre a szexualitás szublimációja itt egészen különleges modalitásokat hív elő a drámában. A szöveget egyrészt testi gesztusok és indokolatlan érzelmi kitörések tagolják, a fej lehajtása, tüzes tekintetek, kézfogás, egy pohár bor és hasonlók.<sup>265</sup> A vacsorajelenetben például a feszültség fokozódása azon keresztül valósul meg, hogy a két szembenálló fél, Albert és Ági, alig szólal meg közvetlenül egymás után, mert mindig közbeszól valaki, aki éppen nem érintett, pontosan azért, hogy tompítsa az ellentéteket.

ÁGI. Ez különbözik egyéniség szerint. Például Napóleon . . . *Hirtelen elhallgat, Beatrixra néz. Kínos csönd. Mindenki egyszerre emeli ajkához a leveses csészét. Isznak. Aztán a csészéket egyszerre teszik le, a nagy csöndben egyszerre csörren a tányéron valamennyi.*

BEATRIX *hogy megtörje a csöndet.* És azért nem tud szépen beszélni, mert annyit tanult?

ÁGI. A sok anyagnak, fenség, előbb vérré kell válni, ki kell forrni, mint a bornak. Akkor adja csak ki azt a muskotály-illatot, amit poézisnek nevezünk. Ami kis költő van az emberben, az addig vár és hallgat. És még akkor is sok minden kell, hogy az megszólaljon.

ALBERT. Egy szép hölgy. Mi?

ÁGI. Talán az.

BEATRIX. Ugyan... Albert!

JÁCINT. Attól függ, milyen a hölgy... Mert én már láttam olyan hölgyet is, aki elnémította a költőt.

BEATRIX. Jól tette. Nem szeretem a költőket.

ÁGI. A férfin múlik. Van férfi, akinek nő nem tud szenvedést okozni. Irigylem az ilyet.

*A csészéket elviszik.*

ALEXANDRA. Miért?

ÁGI. Mert én az ellenkezője vagyok. Én mindig csak ettől félttem.

ALBERT. Félt? Szép hölgytől? Erős hatástól?

---

<sup>265</sup> Uo., 80, 107–108, 122.



ÁGI. Csak ettől. Túlérzékeny vagyok. Ami mellől más nevetve megy tovább, én abba talán belepusztulnék.

ALBERT. Pedig az egyáltalában nem szükséges.

ÁGI. Tudom.

BEATRIX. És nem is nagyon valószínű.<sup>266</sup>

Ági és Alexandra páros jeleneteiben ugyanez a feszültség úgy jelentkezik, hogy a szereplők beszéde nem említi azokat az intenzív testi hatásokat, amelyek az instrukciókból és kifejtetlenül a két szereplő mozgásából, vagyis a térközök alakulásából kiolvashatók.

ÁGI. *miután kinézett.* Nincs itt senki. A vendégek most mennek. *Érzéken, halkán beszél.* Most végre ketten vagyunk, szép királylány. Talán még csak egy pár perc... és aztán, ami szép az én életemben volt, vége.

ALEXANDRA *remegve.* Istenem... így... egyedül lenni egy férfivel...

ÁGI *indul elébe.* Fél tőlem?

ALEXANDRA. Nem tudom. Ha ez félelem, akkor . . . mindig szeretnék félni.

ÁGI. Az utolsó óra . . . Talán az utolsó perc, hogy láthatom. Szeret?

ALEXANDRA *szinte dadogva, mint egy kis gyerek.* Ha ez a szerelem, akkor... úgy vagyok vele most. . . mint egyszer... kiskoromban... az orosz cárral...

ÁGI *csudálkozva bámul rá.*

ALEXANDRA. Igen. Sok képét láttam a cárnak... aranykoronával a fején... dicsőségben... és aztán, mikor egyszer civilben belépett hozzánk... nem ismertem meg.

ÁGI. Szép, okos királylány... *Még közelebb megy hozzá.*

ALEXANDRA *remegve.* Ne jöjjön olyan közel, Miklós. Először látok szerelmes embert... és az is épp én belém szerelmes.

ÁGI. Nagyon fél tőlem? *Megfogja a kezét.*

*húzódozva.* Irtózatosan. Arra a gondolatra, hogy...hozzám nyúl... Milyen hideg a keze.

ÁGI. Nem. A magáé forró. Mit érez, hogy így reszket a keze a kezemben?

ALEXANDRA. Valami forróságot és...

ÁGI. És?

ALEXANDRA. És a rangomat, Miklós. Folyton a rangomat érzem. Milyen furcsa, hogy ezt kimondom. Miklós... Most...most... enni szeretnék adni magának. Kedves szeretnék lenni magához. Tudja, hogy én is imádom Napóleont.

ÁGI. Imádni, az sok.

ALEXANDRA. Hát mit kell vele csinálni? Mondja meg. Én azt fogom tenni, amíg élek. Most kinevet ezért.

ÁGI. Nagyon szomorúan nevetek, fenség.<sup>267</sup>

Polgár Csaba rendezésében ez a szakasz egy fullasztó atmoszféra környezetében jelent meg. A díszlet – amely jellemző és kivételes módon külön kritikai elemzést kapott a

---

<sup>266</sup> Uo., 102–104.

<sup>267</sup> Uo., 134–136.

bemutató után<sup>268</sup> – a már emlegetett lekoptatott falak és az egységes színhatás révén azt az érzetet keltette, mintha a szereplők egymás felé lennének szorítva. A második felvonásban a rendezés a szereplők közti térközök szűkítésével-tágításával játszott, például akkor, amikor Ági és Alexandra nem mertek egymásnak nyíltan szerelmet vallani, és ekkor a másik megközelítése egyszerre bizonyult taszítónak és kényszerítő erejűnek. A proxemika hasonlóan metaforikus volt az Albert és Ági közti feszültség nyílttá válásakor a vacsorajelenet közepén is. Ekkor a szereplők nagyobb része a színpad jobb felén állt vagy ült, Ági elkülönítve a többiektől, Alexandra bal elöl a másik végében, Albert pedig mögötte egy létra tetején. Az Alexandra és Ági közt húzható átló pontosan kijelölte azt a tengelyt, amely a feszültségek irányát hordozza, a létra pedig Albertet absztrakt módon megemelve, azt a hatalmi potenciált jelenítette meg, amelyet a trónörökös képviselt kihívójával szemben.

Albert a második felvonás közepére teljesen átveszi Beatrix funkcióját a viszonyrendszerben, már ami Ági semlegesítését illeti. Magatartása annak ellenére sikeres, hogy ezt a legkevésbé sem várnánk tőle. Polgár Csaba rendezése vette észre először, mit jelent két egymástól távol eső utalás Albert szexualitására vonatkozóan a szövegben. Az egyik az, amikor Beatrix taglalja Jácintnak, mi Albert náluk tett látogatásának a valódi jelentősége. Itt kerül szóba, hogy Albert nem mer az anyja nélkül dönteni a házasság kérdésében, és hogy a szívére leginkább csak kényszerből hallgat, akkor, amikor a dinasztikus szempont nem nyújt elég segítséget a párválasztásban.<sup>269</sup> A másik, Alexandra megjegyzése Albertre, mikor Ágival négy szemközt marad.

ALEXANDRA. [...] Tudja, hogy én... mért nem szeretem a trónörökösöt?

ÁGI. Mert a felesége akar lenni.

ALEXANDRA. Nem. Hanem egyszer Münchenben a régensnél... élőképeket játszottunk és ő női szerepet adott. Azóta az én szememben...<sup>270</sup>

A női szerep említése és a házasságra való ráállástól való vonakodás együttesen világossá teszi, hogy Albert homoszexuális. Ez kivételesnek számít a korszak drámaidomáiban, pláne ilyen egyértelműséggel. Az előadások nem is merik föl vállalni. Albert jelenléte a második felvonás végére a szexualitás eltorzulását, a hatalommal való összefonódását reprezentálja. Polgár Csaba teljes nyíltsággal vállalja fel ezt az értelmezést, akkor, amikor a jelmezt végletesen össze nem illő elemekből állítja össze, rikítóan ízléstelen színekkel (zöld és barna), valamint a leengedett, hosszú hajjal és a hanghordozás idegenszerű megemelésével, ebben – kimondva vagy kimondatlanul – Márkus alakítását folytatva. (Díszlet- és jelmeztervező: Izsák Lili.) A második felvonást a szöveghez képest betoldásként egy song zárja, ahol enyhén rock-os zenei aláfestéssel egy műanyag pávát simogatva deklarálja Albert a nézőnek az uralkodói hatalom mindenkifölöttiségét. Az érzelmi tetőpont után, amelyet Alexandra csókja jelentett, a felvonás zárata a dal miatt kínosan elnyújtottnak tűnik, ezért Albert megnyilvánulása még annál is tola kó dób b, mint amit a dal önmagában képvisel. Különösen azzal együtt, hogy korábban Nagy Zsolt Petőfi *Távolból* című versének megzenésített előadásával nyomatékosította alacsony származásával kontrasztban álló intellektuális fensőbbrendűségét.

<sup>268</sup> TOMPA Andrea, „Kell ez a toll, kell ez a csillár”, *Színház* 51, 6. sz. (2018): 28–30.

<sup>269</sup> MOLNÁR, *A hatyú*, 28.

<sup>270</sup> Uo., 136.

Albert torz hatalmi és uralmi pozícióját összegzi Alexandra csókjának utóélete a darab későbbi folyamatában. Először is Ágit rögtön Alexandra után Jácint is megcsókolja, egyrészt elismerésképpen, másrészt megelőlegezve saját értelmezését az este botrányáról, amit Mária Dominikának fog majd kifejtteni. Majd Albert és Alexandra közt felcserélve az Ágit védő és támadó szerepeket, a harmadik felvonásban megismétlődik a csókot megelőző jelenet, szinte szó szerint, s ekkor Albert csókolja meg Ágit, bosszúképpen, de groteszk módon, élvezetből. A korábbi előadások ezt a csókot köszöntőcsókként arca irányítva jelenítették meg, még Márkus is. Polgár Csabánál Ficza István Albertje és Mácsai Pál Jácintja is szájra adja, jól láthatóan, kifejezetten undort keltő módon, kerülve a férficsók keleties hagyományának a bensőséges jellegét.

A tapasztalatok összegzésekként Alexandra és Ági végleges eltávolodása után a Polgár-rendezésben az összes szereplő – kivéve persze Albertet és Mária Dominikát – némajáték-szerűen odajárul Ági Miklóshoz és végigsimítja, rituálisan elbúcsúzik tőle, megjelenítve, hogy a vonzerő, amely eddig jelentőséget tulajdonított neki, immár elveszett, mert Albert kisajátította magának. A rendezésben ugyan elhangoznak a mű záró szavai, mégis hangsúlyosabb az a song, amely egy melankolikus zárlatot biztosít az előadásnak, és amely brechti tézisként összegzi azt, hogy ebben a közegben csak a történelmileg legitimált hatalom számít, amelynek – ezt megint hangsúlyozni kell – itt már semmi konkrét jelentése nincs, annál is kevésbé, mert nem mutatkozik potensnek.

Molnár Ferenc *A hattyúval* tehát valóban a hatalomról szóló példázatot ír meg, de ez egészen másképp viszonyul a történelemhez, és annak esztétikai megjelenítéséhez, mint azt a recepciótörténet során eddig vélni lehetett. Polgár Csaba rendezése azt mutatta meg, hogy a hatalom, a rang elsősorban esztétikai természetében érhető tetten, egyrészt a hatalmi pozíció metaforizáltságával, másrészt konkrét érzékiségében, a heteroszexuális és homoszexuális csók kontrasztjában, és a testek kimondatlan egymásra vibrálásában. A szexualitás szublimálása és a hatalomnak ilyen metaforikus kezelése a dialógusok atmoszférájának ritmizálásával együtt a szöveg műfajiságát az operett irányába tolja el, ha nem is egészében, de alapvonásait tekintve mindenképpen. Erre Polgár Csaba rendezése rá is erősít a zenei betétekkel. Az 1920-as évek Molnár-darabjaiban megfigyelhető az érdeklődés az operettdramaturgia átkódolására a konvencionális vígjátéki keretbe. Az eszközök majdnem minden esetben hasonlóak: a társadalmi státusz metaforizálása és ironikusan nosztalgikus megjelenítése, elfojtott érzelmi, többnyire szexuális vágyak szublimációja. Példa lehet *Riviéra*, *Az ibolya*, *A Játék a kastélyban* és az *Olympia* is. Érzékelhető az a kísérlet ebben a műfaji elmozdulásban, ahogy Molnár Ferenc megpróbál kilépni a jólmegcsinált dramaturgia megszokott és kiszámítható keretei közül. És az is, ahogy a színházi játékhagyomány ezt fel nem ismerve műfaji szempontból foglyul ejti a szöveget. Történt már kísérlet arra, hogy a műfaji újításokon keresztül Molnár Ferenc színházi sikereit egy sikertelen művészi reformsorozat kudarcáncaként láttassa az irodalomtörténet-írás.<sup>271</sup> Ez azonban a színháztörténeti részletek híján nem volt elég pontos. Polgár Csaba rendezése és a belőle fakadó dramaturgiai következmények levonása segíthet abban, hogy az életművet például *A hattyú* esetében is kiemeljük az eddig ismert irodalomtörténeti sztereotípiák kereteiből, s színháztörténeti oldalról újrapozicionáljuk.

*A hattyú* tehát még megközelítőleg sem tekinthető nosztalgikus történelmi példázatnak. A társadalmi rangkülönbséget sokkal inkább metaforaként használja, hogy ezen keresztül a test hatalmáról és a hatalom testéről fogalmazzon. Bár nehéz

---

<sup>271</sup> VERES András, „Molnár Ferenc, a kánonalakító”, *Helikon* 44 (1998): 319–325.

elképzeln, hogy a Polgár Csaba rendezés formanyelvileg folytatható lehet, abban talán lehet bízni, hogy az olvasás ezek után kifinomultabban kezeli a társadalmi referencialitás kérdését *A hattyúban*, mint tette azt mostanáig.

## VIII. A test áruba bocsátása Molnár Ferenc *Az ibolya* (1921) című művében

2017-ben két botrány is ráirányította a magyar nyelvű közvélemény figyelmét az intézményi hatalom és a dolgozók szexusa viszonyában megfigyelhető aszimmetriákra. Az egyik az Andrej Zsoldak kolozsvári Rosmersholm-rendezésének próbáin történt bántalmazó viselkedés, a másik pedig a Sárosdi Lilla által nyilvánosságra hozott zaklatástörténet, amely Marton László rendezőt szexuális bántalmazóként azonosította, és ezzel elindította a #metoo jelzéssel megnevezett tiltakozássorozat magyarországi hullámát. Bár előtte elvétve, utána pedig tömegével nyilvánosságra kerültek hasonló történetek, részben a színházi szakmán kívülről is, mégis ez a két eset az, amely a témáról való diskurzus ma érvényes feltételeit a leginkább meghatározta. Az említett példák és különösen a Marton-botrány társadalmi hatását még felmérni is nehéz. Ennek kirobbanása idézte ugyanis elő azt a társadalmi elvárást, hogy az intézmények kidolgozzanak eljárásrendeket a hasonló esetek megelőzésére és kezelésére. Ennél azonban talán még fontosabb, hogy ez a két történet indította meg a máig tartó szakmai vitasorozatot az intézmények és a felsőbb társadalmi beosztású emberek hatalmi felelősségéről a munkahelyeken, így a színház területén is.

A Színház folyóirat Sárosdi Lilla botrányt kiváltó Facebook-posztja után a lehetőségeihez képest azonnal reagált a történetekre, és ezzel a tárgykörrel szóló szakmai és közéleti diskurzus egyik legfontosabb fórumává lépett elő. Ezt a szerepét azóta is viszi tovább.<sup>272</sup> A mostani írásom kontextusában elsősorban Kricsfalusi Beatrix és Gajdó Tamás cikkeit érdemes megemlíteni. Kricsfalusinak nem sokkal a Marton-ügy kirobbanása után megjelent publicisztikája<sup>273</sup> és a Zsoldak-botrányról írt elemző tanulmánya<sup>274</sup> alapvetően meghatározza azt az elméleti keretet, amelyen belül a mostani vizsgálat is mozog. Az említett szövegek egyértelműen levezetik, hogy a zaklatások elkövetőinek a személyében maga az intézményi szervezet bántalmazza az áldozatokat, hiszen egyrészt az elkövetőknek a tisztsége, a titulusa ad egyáltalán módot nekik, hogy elkövessék bántalmazó tettüket – az áldozatok ugyanis legtöbbször azért nem tanúsítanak ellenállást, mert a bántalmazó szervezetileg föléljük van rendelve. Másrészt a jogi és etikai szankciók késlekedése vagy elmaradása, esetleg a bántalmazást relativizáló megszólalások felerősítse legitimálja a zaklató viselkedést, és így az áldozatok kiállását sokszorosan megnehezíti a passzív vagy éppen ellenséges fogadó közeg, és ennek érzelmi súlya hozzáadódik a zaklatás traumájához.

Ami a probléma színházzakmai oldalát illeti, a kérdéskör rendkívül tanulságosan kapcsolódik össze a színházi működés történetileg polgárinak nevezett formájával. Ez az a színházfelfogás, amely a színházművészet célkitűzését abban látja, hogy középosztálybeli közönségét a látott művek erkölcsi tanulságai és esztétikai megrendítő ereje nyomán egy másképp elérhetetlen morális magaslatra juttassa (Schiller).<sup>275</sup> Teszi ezt egy olyan szervezeti működési keretben, amely az elvi program

---

<sup>272</sup> Az alább hivatkozottakon kívül lásd még: a *Hangosító* című podcast adása, 2019. január 31., hozzáférés: 2022.03.19, <https://podtail.com/podcast/hangosito/hangosito-3-metoo/>.

<sup>273</sup> KRICSFALUSI Beatrix, „A színház mint morális intézmény – avagy minden, amit sohasem szeretnél volna tudni a színházról, ezért mindig féltél megkérdezni”, *Színház.net*, 2017. október 15., <https://szinhaz.net/2017/10/25/kricsfalusi-beatrix-a-szinhaz-mint-moralis-intezmeny/>.

<sup>274</sup> KRICSFALUSI Beatrix, „Az apolitikusság látszatának művészete: Andrij Zsoldak kolozsvári Rosmersholm-rendezéséről”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERZOG Noémi, 287–315 (Budapest: József Attila Kör–PRAE, 2018).

<sup>275</sup> Friedrich SCHILLER, „A színház mint morális intézmény”, ford. PAPP Zoltán, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, 9–22 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2005).

szintjén egyenrangúnak tételezi a színházi dolgozókat egymással és a közönséggel, miközben a rendező pozíciójában mégis megképez egy nyilvánvalóan hatalmiként definiált státuszt. Esztétikai alapvetése szerint a polgári színházi paradigma az illúziószínházi formák közé tartozik, vagyis az előadás célja az, hogy létrehozson egy olyan megjelenített világot, amely a lehető leginkább hasonlít arra a valóságra, amelyből nézik, és ezért ha eléri a célját, akkor az erkölcsi megfontolások vonatkozásaiban felcserélhető vele. Feltűnő, hogy az említett zaklatástörténetek mind olyan térben és időben zajlottak, amely a színházi illúzió megteremtésének a feltétele gyanánt el van zárva a nézői tekintet elől (nézőtéri sötét, kulisszák mögött a szünetben, próbafolyamatok és tanítási helyzetek során stb.). Miközben tehát a színházi intézmény hajlamos a schilleri eszmény alapján a polgári erkölcseszmény emblemikus helyeként tekinteni magára, aközben módját találja annak, hogyan takarja el a néző elől működésének azokat a hatalmi megnyilvánulásait, amelyek az elérni kívánt erkölcsi eszményt beszennyeznék a rendező vagy más vezetők a produkciók színvonalára hivatkozva elkövetett visszaélésein keresztül. Ennek a művészeti elgondolásnak az ideológiája szerint az illúzió kialakításának és irányításának a tabusítása a garancia arra, hogy az esztétikai hatás csodaszerű meglepetésként teljesnek hasson. Ilyen előfeltevések nyomán szokás arra hivatkozni egy-egy botrány kapcsán, hogy a hatalmi visszaélések a színházban azért esnek a mindennapitól eltérő megítélés alá, mert az alkotófolyamatra speciális szabályok vonatkoznak, amelyeket kívülálló nem érthet meg, vagy nem ítélné meg a saját mindennapi mércéjével.

A probléma természetesen nem a közelmúltban alakult ki. Végigkíséri a 19–20. század művészeti életét. Ne felejtjük el, hogy a művészet erkölcsösségének és erkölcstelenségének kibékíthetetlen ellentmondásosságán nem győz ironizálni a századforduló művészeti élete Wilde-tól Toulouse-Lautrec-ig. Az akkori megközelítések általában esetek sorozataként vagy tömegeként látják és láttatják az erkölcsi ellentmondásokat, a rendszerszintű hatalmi felelősség kérdése általában fel sem merül. Az újabb botrányok a társadalmi struktúrák hatalmi nehézkedését, vagyis a dominanciaviszonyokat segítettek tudatosítani ezekben az erkölcsileg problematikus helyzetekben. A Színház folyóirat említett számában Gajdó Tamás rövid, de nagyon tanulságos áttekintést nyújt az itt felvetett problémák előtörténetéből a 20. század első felének magyar színházi életéből.<sup>276</sup> Cikkének két legfontosabb állítása, hogy a színésznők a második világháború előtt nagyrészt maguk viselték a színpadi ruházatuk előállításának a költségeit, és az így rájuk nehezedő anyagi nyomás már a pályára lépéskor függő helyzetbe hozta őket a föléjük rendelt férfiakhoz képest. Kis túlzással egy színésznő ekkoriban csak akkor nem prostituálódott, ha gazdag férjet talált magának. A másik lényeges állítás, hogy ezt az összefüggésrendszert a férfiak uralta színházi közeg tabuként kezelte, és ezért naplókából, levelekből vagy egyéb magánjellegű iratokból tudunk róla egyáltalán. Az egész társadalmi összefüggésrendszer történeti alakulása további forrásfeltáró alapkutatást igényel.

Ebből a felvezetésből látszik, hogy a szexuális zaklatás problémája az egyéni döntéseken túlnövő struktúrák következménye, hiszen egyfelől van gazdasági alapja is (a munkavállaló és a munkaadó viszonya), és a visszaélésekből adódó problémákat nagyszabású esztétikai ideológiák veszik körbe. A kérdés színháztörténeti értelemben innentől kezdve nem az, hogy miért történnek színházi területen szexuális zaklatási botrányok, hiszen ez nem specifikus a színház világára vonatkozóan a munkaerőpiacon. Sokkal inkább azt lehet fölvetni, hogy miért a színház az a közeg, ahol ez először és

---

<sup>276</sup> GAJDÓ Tamás, „Kiszolgáltatott színésznők – tekintélyes pártfogók: Színház, szép tündérvilág?“, *Színház* 50, 12. sz. (2017): 10–13.

legerősebben megjelent a társadalmi nyilvánosságban, és ahol ez először problematizálható társadalmi léptékben az esetek egyedi morális keretein túl. Nem az számít, hogy erkölcsösebb vagy erkölcstelenebb hely-e a színház, mint bármelyik másik társadalmi tér, hanem sokkal fontosabb, hogy definíció szerint a színház az a tér, ahol testek azért lépnek más testek elé, hogy azok nézzék őket. A nézés gesztusa eleve a performált test fölé rendeli azét, aki megfigyeli. A színész teste egyfolytában a megfigyeltség státuszában van, és ezért folyamatosan ki van téve annak, hogy sérülések ériék. Hosszútávra vonatkozó szociálpszichológiai és színháztörténeti vizsgálatok lennének szükségesek arról, hogy melyek annak a pozíciónak a következményei, ahol egy előadó úgy éli az életét, hogy folyamatosan mások előtt kell például öltöznie, ahol a külsejére vonatkozó ítélet a szakmaiság mindennapi része, ahol az előadói siker objektíve definiálható életmódbeli követelményeket jelent (a testmozgás mennyisége és minősége, táplálkozási jellemzők, öltözködés stb.). A megfigyelt test köré növesztett elvárásrendszer nagyban megágyaz a személyiség torzulásához, lelki vagy fizikai sérüléséhez, általánosságban függő állapotba kerüléséhez vezető pszichés képleteknek. Ennek természetes következménye, hogy az előadói testek szexualitása is előtérbe kerül a megítélésük kapcsán, és hogy mint esztétikai felület ez a réteg sokkal többek számára hozzáférhető, mint egy nem előadói területen dolgozó test esetében. A #metoo botránysorozatnak a szexualitást érintő morálján túl valójában ez volt az igazi jelentősége. Ennek az összefüggésrendszernek a történeti előzményeiről még kevésbé tudatosítottak az emlékeink, mint magával a szexuális zaklatások előtörténetével kapcsolatban.

Gajdó Tamás említett cikkében jelentős példaként megemlíti Molnár Ferenc *Az ibolya* című egyfelvonásos vígjátékát, amely mehökkentő közvetlenséggel beszél a kiszolgáltatottságnak ezekről a rétegeiről. A cikk a drámát történeti dokumentumként kezeli, és kétségtelen, hogy a szövegnek egy ekkora forráshiánnyal küzdő kutatási kontextusban van tényszerű bizonyító ereje. Ugyanakkor az alárendeltség, a hatalom, a tabusítás és a szexus összefüggése egy olyan kérdéskör, amely érdemessé teszi az érintett szövegeket retorikai oldalról is vizsgálni, hiszen Foucault írásai nyilvánvalóvá tették már a számunkra, hogy a szexualitásról való beszéd irányítása szabja meg a társadalmi gyakorlatok legitimitását is, tehát a diskurzus alakzatai mindig párhuzamosak a hatalom szerveződésével.<sup>277</sup> Ez azt jelenti, hogy *Az ibolya* szövegének dramaturgiai-poétikai elemzése magát a történeti valóságot segíthet jobban megértenünk arról, hogyan van kiszolgáltatva az előadói test a színházi üzemnek. Dolgozatomnak ebben a fejezetében ebből a szempontból vizsgálom *Az ibolya* című drámát.

A felvezetésből remélhetőleg világossá vált az elemzés legfőbb történeti hipotézise; tudniillik, hogy *Az ibolya* hatástörténete önállóan – a nem csekély számú színrevitel ellenére is – 2017-ben, a #metoo botránysorozat kirobbanásával indult el. Ez azt jelenti, hogy bár a filológia és a csekély számú kiadás számontartja a szöveget, eddig csak a *Színház* című egyfelvonásos trilógia részeként került a befogadó elé, tematikus jellegű kapcsolatban a *Marsall* és az *Előjáték a Lear királyhoz* szövegével. A #metoo botránysorozat tette lehetővé, hogy *Az ibolya* című mű a saját jogán, a maga kérdései felől váljon olvashatóvá.

A mű cselekménye a nyilvános társadalmi szerep és az individuális érzelmek kettősségével játszik. Azon ironizál, ahogy a társadalmi pozíció elfedi az egyén valódi vágyakozását és ahogy mindez lelepleződik. A felszínen tehát a néző azon nevet, ahogy

---

<sup>277</sup> Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I–III.*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996–2001).

egy színház igazgatója fokozatosan levedli a titulását és átadja magát az addig társadalmi nyomásra titkolt bensőséges szeretetvágyának, és ahogy közben a másik oldalon a társadalmi értelemben látszólag naiv nő intuitív alapon megérzi, ki akar ártalmára lenni a csábítással, és ki nem. Az őszinteség próbájaképpen álruhát öltő magasrangú személy (hagyományosan férfi) a legősibb mesei mintázatok egyike: tragikus változata a fejedelmi csábítás történettípusa – ilyen például a *Szép Ilonka* vagy a drámairodalomból *A király mulat* és az *Emilia Galotti*. Komikus vagy harmonikus befejezésű változata a történettípusnak például a Mátyás-mesék egy része, vagy az *Egyszer egy királyfi...* kezdetű népdal, és ami a jelen értelmezés szempontjából még fontosabb: az operettirodalom számottevő hányada. A cselekmény háttéréből világos, hogy Molnár ebből az intertextuális bázisból meríti a történet sémáját. Egy igazgatót látunk, aki kóristának akar felvenni jelentkező színésznőket, miközben egy éppen próbált operett zeneszerzőjével beszél.

Az operett felől érkező inspiráció Az *ibolyában* abból is látszik, hogy Molnár használja a műfaj önironikus gesztusait. A szokásrendszer kibillentése itt úgy jelenik meg, hogy a cselekményben primadonnaként megnevezett Szeniczeyt csak megemlítik, a cselekmény középpontjában álló nő viszont primadonnaszerű jelentőségre tesz szert, noha saját elképzelt szerepkörét „segédszubbretnek hívja, és a neve (Sobri Ilonka),<sup>278</sup> valamint a beszédmódja is népszínművet idéz, ami az operett nagyszabású és divatos műfajához képest avíttnak és kisszerűnek hat. A szubbrett- és a primadonnafunkció felcserélésével együtt is igaz, hogy Az *ibolya* jól ismert és beágyazott operett-toposzokat alkalmaz. Bár a 20. század második felében a színházi gyakorlat fokozatosan egyre inkább elvékonyította azokat a szálakat, amelyek Molnár Ferenc művészetét az operettműfajhoz fűzték, legalábbis a nosztalgikus atmoszférában az előadásgyakorlat megőrizte a rokonság érzetét. Ezért alakulhatott úgy, hogy az előadásoknak lényegében mindegyike az operetthez való hagyományos viszonyulásnak megfelelően a középpontinak tételezett szerelmi szál sikere felől olvasta a művet.

Ennek megfelelően a scenográfia általában az illusztratív atmoszférakeltést szolgálta, a szereposztás gyakorlatában pedig nagyjából kétféle megoldás állandósult. Az egyik az, hogy Ilonka szerepének fokozatosan kiteljesedő primadonnai oldalát veszik komolyan, és ezért egy olyan vezető női színész játssza a címszerepet, akinek a pályája előzményei akár még naiva szerepet is indokolnának az életkora alapján. A megoldást, amely a naiva szerepkört maszknak használja egy már kiteljesedett vagy érett színészi pálya visszatekintő gesztusaként, először Turay Idánál látjuk, aki 1956-ban a Petőfi Színházban játssza Ilonkát 49 évesen (!).<sup>279</sup> Az előadás azért is jelentős, mert ez az első Molnár-bemutató Magyarországon az 1948–1956 közötti szilenciumot követően, amely az életművet sújtotta. További példa lehet erre a megoldásra Eszenyi Enikő Horváth Ádám 1993-as tévéjátékában, a színházi előadások közül pedig idetartozik a talán legjelentősebb színrevitel, Vámos László 1967-es rendezése, ahol Domján Edit játszotta a szerepet Márkus László partnereként. A másik hagyományos szereposztásbeli megoldás a szubbrett vagy a naiva szerepköre felől közelít az alakhoz, és megtartja a Molnár Ferenc korabeli gyakorlatot, amikor egy teljesen vagy majdnem pályakezdő műveinek ismeretlen színésznő játssza Ilonkát.

---

<sup>278</sup> A vezetéknev hallatán az Igazgató meg is jegyzi: „Jó betyáros neve van.” MOLNÁR Ferenc, „Az ibolya”, in MOLNÁR Ferenc, *Színház: Három egyfelvonásos*, 139–215 (Budapest: Franklin Társulat, 1921), 178.

<sup>279</sup> Nehéz ezt nem párhuzamban látni azzal, ahogy Honti Hanna visszatér a pályára Szinetár Miklós 1954-es *Csárdáskirálynőjében*. Turay Idát ugyanis nem igazolják háború utáni igazolóbizottságok, és ezért megszakad a pályája.



Molnár Ferenc nemegyszer bízta női főszerepét közel ismeretlen színésznőkre, de ez nem feltétlenül társult kizárólagosan a naiva szerepkör elvárásaival, csupán az egyik lehetőség lehetett, amikor azzal a hatással számolt, hogy a közönség nem tud a színészhez megszokott viselkedésmintát társítani, mint a sztárok esetében. A meglepetésnek ehhez a szereposztói gyakorlatához tartozik Titkos Ilona, aki 1926-ban először játssza Magyarországon a *Játék a kastélyban* Annie-ját, majd két évvel később ő lesz a Színésznő *A testőr* felújításakor. A legnevezetesebb példa Molnár életében mégis Darvas Lili erre a gyakorlatra, akivel egymásutáni évben játszatja el az abszolút tiszta és angyali, és az abszolút romlott ördögi nőt Lonti és Mima alakjaiban, az *Égi és földi szerelem* és *A vörös malom* női főszerepeként. Az *ibolya* is ennek a gyakorlatnak a része, ennek a műnek a címszerepével indul Gaál Franciska karrierje.<sup>280</sup> A pályaindítás molnári gesztusa azt is mutatja, ahogy a szerző a saját nevének márkajellegét használja ahhoz, hogy egy adott színésznőre irányítsa a figyelmet. Az *ibolya* cselekménye, ahol a főszereplő kóristáné akarata ellenére az igazgató kegyeltjévé válik, bizonyos értelemben ezen a gyakorlaton ironizál.

A szerepköri besorolás bizonytalanságából is látszik, hogy *Az ibolya* középpontjában az a kérdés áll, miként érvényesül társadalmi értelemben a színházban a női test performatív jelenléte. Az egész meghallgatássorozat, amelyet a mű ábrázol, eleve egy fokozottan átszexualizált gesztusrendszerben és nyelvi környezetben zajlik le, első ránézésre úgy tűnik, ez az, ami az Igazgatót frusztrálja.

IGAZGATÓ: Ejnye kérem, micsoda tónus ez, amiben velem beszél?<sup>281</sup>

[...]

IGAZGATÓ: [...] Ez mind azt hiszi, hogy ezen a pályán csak szerelemmel lehet karriert csinálni.<sup>282</sup>

[...]

IGAZGATÓ: Minél csinosabb, annál jobban haragszom, mert annál nehezebb a helyzetem.<sup>283</sup>

[...]

IGAZGATÓ: [...] Tisztességes ember vagyok, és van ízlésem. Az ilyen szerelem nem kell, irtózom tőle.<sup>284</sup>

Hasonlóképpen a Szerzőt is a színházi közeg érzéki oldala fogja meg.

---

<sup>280</sup> [n. n.], „Gaál Franciska”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 239 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994).

<sup>281</sup> MOLNÁR, „Az ibolya”, 147.

<sup>282</sup> Uo., 152–153.

<sup>283</sup> Uo., 153.

<sup>284</sup> Uo., 154.

SZERZŐ: [...] Nekem itt minden új, minden meglepő, szép, érdekes, izgató.<sup>285</sup>

[...]

SZERZŐ: [...] Ez a kedvesség, ez a barátságosság, ez a jókedv! És mennyi csinos van köztük!<sup>286</sup>

Így érthető az, miért tűnik alapvetően kényelmetlennek, szokatlannak, extravagánsnak és egyszerre érzéki és szociális értelemben taszítóknak azoknak a nőknek az egymásutánja, akik bejelentkezés címén felajánlkoznak az Igazgatónak. Azonban már a mű legelején lehet érzékelni, hogy a szexuálisan átfűtött fellépés mögött egy elhallgatott, de mindkét résztvevő fél által ismert külön szociális kód húzódik meg. Az egyik példa erre az egész művön látszólag mellékszálként végigvonuló epizódlánc, amelynek a végén minden szcena ellenére sem tudja a Szeniczey nevű primadonna megszerezni magának a facipős táncot a Szerző új operettjében, noha ennek érdekében az összes elképzelhető színházi eszközt beveti az Igazgató füle hallatára történő veszekedéstől kezdve a szerep visszaadásán át az öngyilkosság szimulálásáig. Ezen keresztül világossá válik, hogy a viselkedés fölfokozása és érzékivé tétele hogyan allegorizálja a társadalmi helyezkedést. De a jelentkezők meghallgatása során is igen hamar következtetni lehet egy közkeletű és kifejtetlen mögöttes szociális vonatkozásrendszer létezésére. Ez bizonyos elhallgatásokból és célzásokból válik nyilvánvalóvá.

IGAZGATÓ: Ejnye kérem, micsoda tónus ez, amelyben velem beszél?

MÁRKUS: Hát bohémek vagyunk, vagy mi.

IGAZGATÓ: Én nem vagyok bohém. Nézd csak! Mondja édes fiam, mi volt maga, mielőtt bohém lett?<sup>287</sup>

Nem sokkal később pedig ezt olvassuk:

MÁRKUS: Egy feltétellel bemennék a kórusba is.

IGAZGATÓ: És az?

MÁRKUS: Ha maga rajtam tartaná a szemét.

IGAZGATÓ: Hogy érti ezt?

MÁRKUS *szemlesütve*: Úgy, ahogy maga.

IGAZGATÓ: Na menjen, édes lányom.<sup>288</sup>

Azt is észrevehetjük, hogy az átváltás a szociális viselkedés és az érzéki megjelenés között fordítva is működik, alkalmasint a társadalmi magatartásból is lehet következtetni a kinézetre.

---

<sup>285</sup> Uo., 153.

<sup>286</sup> Uo.

<sup>287</sup> Uo., 147.

<sup>288</sup> Uo., 150.

RAKOLNOKI: Ó, ő romlatlan, sőt önzetlen. Nem érdekli senki, csak én, csak én! Csak nekem legyen meg mindenem, csak én érjem el a célokat, csak én legyek híres primadonna. Ha színpadra lépek, a legszebb ruhákat kapom tőle. Mindent megtesz a karrieremért, mindent, mindent! És igazán csak jósból. Olyan, mint egy nagy gyermek.

IGAZGATÓ: Kövér?

RAKOLNOKI: Rendkívül kövér. Jesszusom, csak nem ismeri?

IGAZGATÓ: Nem én. De amit úgy mond róla, az mind olyan kövér.<sup>289</sup>

Mindez azt sugallja, hogy a szerelem, a vonzalom, a megjelenés, és általában a személyek közötti kapcsolatok érzéki oldala tulajdonképpen a társadalmi viselkedés allegóriájaként működik, és a kettő közt olyan kapcsolat van, amit a közmegegyezés szerint nem ildomos felfedni, de erre nincs is szükség. Ebben az értelemben az Igazgató személye iránti vonzalom komolyan vehetetlen, mert a felajánkozó az ő teste mögött is a társadalmi státuszt, magát az igazgatói pozíciót látja. Erre az Igazgató maga is utal egy ponton a Szerzőnek.

SZERZŐ: Miért nem küldi őket a titkárhoz? Ha így bosszantják.

IGAZGATÓ: Oda nem mennek. Csak az igazgató kell nekik, csak az igazgató.<sup>290</sup>

Ennek alapján valószínű, hogy az Igazgatónak magából a helyzet szokványos megközelítéséből, azaz tulajdonképpen a saját igazgatói mivoltából van elege. Ez nem csak őt kényszeríti olyan helyzetbe, amelyben kényelmetlenül érzi magát, de a jelentkezőket is olyan szempontok szerint kell ellenőriznie, amelyek tulajdonképpen nem érdeklik, és melyek csak nagyon közvetett magyarázatok szerint állnak kapcsolatban a színpadi jelenléttel.

RAKOLNOKI: Jó napot kívánok.

IGAZGATÓ: Jó napot.

RAKOLNOKI: Az igazgató úrhoz van szerencsém?

IGAZGATÓ: Az vagyok.

RAKOLNOKI: Nevem Rakolnoki Lujza.

IGAZGATÓ: Örvendek. Tessék leülni. Mi tetszik?

RAKOLNOKI: A színházhoz szeretnék jutni, kérem.

IGAZGATÓ: Hangja van?

RAKOLNOKI: Énekiskolát végeztem.

IGAZGATÓ: Volt már színpadon?

RAKOLNOKI: Mint műkedvelő.

IGAZGATÓ: Hol?

RAKOLNOKI: Az ötkerületi közjótékonyági együletben.

IGAZGATÓ: Elég jó műintézet... Leány?

RAKOLNOKI Igen. De... asszony voltam.

IGAZGATÓ: Elvált?

---

<sup>289</sup> Uo., 161–162.

<sup>290</sup> Uo., 165.

RAKOLNOKI: Hogyne.  
IGAZGATÓ: A kedves férje...mi volt?  
RAKOLNOKI: Hajóskapitány.  
IGAZGATÓ: Tenger?  
RAKOLNOKI: Csak folyam.  
IGAZGATÓ: Legalább a Duna?  
RAKOLNOKI: Igen. De egész a tengerig.  
IGAZGATÓ: Személy?  
RAKOLNOKI: Nem. Teher.  
IGAZGATÓ: Értem. Hosszú járat. A kapitány úr sokat volt oda.<sup>291</sup>

[...]

RAKOLNOKI: Most a színi pályára szeretnék lépni.  
IGAZGATÓ: És meg tudna élni ebből a csekély fizetésből?  
RAKOLNOKI: Nem reflektálok kérem fizetésre.  
IGAZGATÓ: Ah. Vagyona van?  
RAKOLNOKI *szemlesítve*: Barátom van.<sup>292</sup>

A jelenet igen tanulságosan mutatja a színházon belüli pozíció és az azon kívüli társadalmi meghatározottságok különös egybefonódását. A beszélgetés eleje akár egy mai állásinterjúba is beilleszthető lenne, hiszen a jelentkező kompetenciájára és képesítésére vonatkoznak a kérdések, énekhang, végzettség és hasonlók. A váltás elég hirtelen Rakolnoki kisasszony családi állapotára, és ugyan érthető az igazgató ez iránti érdeklődése, hiszen ez információkat jelenthet a kisasszony megbízhatósága és anyagi kiszolgáltatottsága tekintetében, mégis érezhetően sokkal inkább magánjellegű, mint a megelőző szakasz. Az a folyamat, ahogy a párbeszéd során az Igazgató ironikusan joviális fölényrel kivallatja a kisasszonyt szerelmei társadalmi háttéréről, leleplezi azt a folyamatot, amely szociális értelemben *Az ibolya* és az általa ábrázolt színházi közeg alapvető társadalmi mozgását jelenti, hogy tudniillik a megélhetés szempontjából a színészek – és mindenekelőtt a kinézetre vonatkozó elvárások miatt a nők – kénytelenek áruba bocsátani a saját megjelenésüket. *Az ibolya* tulajdonképpen ezt a kiszolgáltatottságot problematizálja elsősorban a nők oldaláról, de látni fogjuk, hogy a következmények nem csak rájuk vonatkoznak. Történeti háttérként itt kell utalni arra, amint azt Gajdó Tamás is kiemeli korábban említett cikkében, hogy a jelmezek előállításának költsége miatt megfelelő házasság híján a színi pályára lépő nők szinte törvényszerűen prostituálódnak, és ezt a háború előtti, férfiak uralta magyar színházi közeg hallgatólagosan természetesnek veszi. A #metoo botránysorozat történeti értelemben azt a meggyőződést ingatta meg, hogy az itt leírt kiszolgáltatottságot a magyar színházak 1949-es államosítása, és ezen keresztül a színészek és a színésznők anyagi egyenjogúsítása felszámolta volna.

Az idézett jelenetben viszont nemcsak az lepleződik le, hogy a színházi jelenlétnek milyen anyagi keretrendszere van, hanem az is, hogy ez milyen diskurzusokban jut kifejezésre, milyen nyelvi magatartások veszik körbe. Tulajdonképpen azt látjuk itt, hogy miközben a jelentkezőket esztétikai szempontok (énekhang, képzettség, kinézet) alapján kellene, hogy elbírálják, az identitásuk

---

<sup>291</sup> Uo., 157–159.

<sup>292</sup> Uo., 159.

megjelölése mégis elsősorban a társadalmi státusz alapján történik, jobb esetben a jelentkező saját anyagi helyzete alapján, rosszabb esetben a nő pozícióját meghatározó férfi státusza szerint. Ez egy olyan közeget hoz létre, ahol a test és az érzékiség egyfajta áruvá válik a társadalmi előrejutás piacán. Ezt a működést a maga strukturális jellegzetességeiben a dráma a viszonyalakítás bizonyos nyelvi jellemzőin keresztül mutatja be. Feltűnő például, hogy Ilonkát leszámítva a nőket vezetéknevükön jelöli a darab a dramatikusan név helyén, akkor is, ha kiderül a keresztnévük. Az összefüggést Molnár azzal is hangsúlyozza, hogy két olyan nevet is alkalmaz, amely színházi körökben máshonnan lehetett ismerős. Az egyik Márkus kisasszonyé, akinél a Szolga ironikusan rá is kérdez az Emília keresztnévre, utalván ezzel Paulay Ede Nemzeti Színházának sztárszínésznőjére. A másik ismerős név Roboz kisasszonyé, akinek a vezetékneve azonos Roboz Imréével, aki ekkoriban lett a Vígszínház igazgatója.<sup>293</sup> Szintén jellemző a nevek kezelésére társadalmi értelemben, hogy a férfiak kivétel nélkül a szociális státusz alapján vannak megnevezve, és egyiküknek sem tudjuk a nevét. (A kivétel az öreg írnok, Skultéti bácsi lehetne, az ő identitása azonban, mint tudjuk, fiktív.) A nyelvi jellemzők társadalmi meghatározottságát mutatja továbbá, hogy az Igazgató – Ilonkát leszámítva, akivel inkognitóban társalog – csak a férfiakkal beszél hosszabban és kifejtő módon, a többi jelentkezővel rövid, pattogó mondatokat használ, szigorúan formális regiszterben, akkor is, amikor személyes, már-már intim vonatkozások kerülnek szóba. Ez a nyelvi magatartás változik meg alapvetően az Igazgató és a Szerző közti szerepcserével, és ez az a felület, amelyen keresztül Sobri Ilonka jelenlétének társadalmi érvényű leleplező ereje hatni kezd.

Az említett nyelvi és retorikai jellemzőket általános érvénnyel forgatja fel Sobri Ilonka érkezése. Ez eleinte azért nem tűnik fel, mert összekapcsolódik az Igazgató és a Szerző közti szerepcserével, és mert eleinte a nő úgy viselkedik, ahogy az Igazgató jóslata szerint számítnunk rá: fokozatosan egyre bensőségesebben kezd el beszélni magáról, és a párbeszéd egy idő után átalakul csábítási jelenetté. Itt Molnár Ferenc színházi tárgyú darabjainak egy visszatérő megoldását látjuk. A szerepcsere, vagy szerepfelvétel motívuma mint referenciális keret voltaképpen figyelemelterelésként szolgál arról, hogy a helyzet játékjellegénél fogva éppen innentől kezdve mutatnak a szereplők olyan vonásokat, magatartásokat, amelyeket idáig elleplezni próbáltak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy az álca és a tettetés, mint a hazugság performatív művelete megfordul, és ezáltal kérdésessé válik az őszinteség, az igazság, a valóság definíciója is.<sup>294</sup> Sokkal inkább az történik, hogy részben a szereplők, és főleg a néző számára az a látszat jön létre, mintha a szerepjátszás gesztusa határozná meg azt, hogy amit látunk, valódi vagy sem. Valójában a helyzetre irányuló nézői figyelem válik intenzívebbé és jellegzetesen esztétikai természetűvé ezekben a helyzetekben. Ez azért jöhet létre, mert a játék kerete szabályozott, de előre meghatározott cél nélküli mivoltában felszabadulást jelent a társadalmi viselkedésminták és elvárások kötöttségei

---

<sup>293</sup> Az igazgatóvá választás és a darab bemutatójának évszáma éppen egybeesik (1921), ezért érdemes lenne megvizsgálni, hogy az ezzel a családnévvel kóristának jelentkező Roboz kisasszony utal-e valami konkrét anekdotára, ami Roboz Imrével kapcsolatos, hogy az Igazgató figurája esetleg Roboz alapján lett-e megmintázva. További természetes kérdés, hogy a többi jelentkező neve utal-e hasonlóképpen ironikusan valaki másra. Mindennek azonban a doktori fejezet jelen állapotában egyelőre nem volt alkalmam utánajárni.

<sup>294</sup> A dolgozatban másutt részletesen beszélek arról, milyen következményei vannak, hogy a Molnár szakirodalom évtizedek óta ebben a dichotómiában vergődik. Lásd *A testőr* és a *Játék a kastélyban* elemzését.

alól.<sup>295</sup> Az *ibolya* ezek között a művek között azért különleges, mert a játék fókuszában egy olyan alak áll, aki egyértelműen nincs tisztában a helyzet játékjellegeivel.

Ilonka magatartása nem csak a férfiak szerepcseréje miatt különleges, hanem azért, mert egész fellépésével nyilvánvalóvá teszi a helyzet rejtett mozgatórugóit. Ez elsősorban szintén nyelvi jellemzőkben érhető tetten. A nőnek számos olyan gesztusa van, amellyel leleplezi a társadalmilag beágyazott diskurzusoknak a jellemzőit, amelyek az állásra jelentkezés helyzetét a nemi szerepekhez, a hatalomhoz kapcsolódó elvárásokat meghatározzák. Először is számos olyan kifejezést használ, amelyet nem magától értetődő beilleszteni a megszokott fogalmi keretekbe az adott szituációban. Ilyen a „segéd-szubrett”,<sup>296</sup> vagy hogy „kiragyogtam közülük”,<sup>297</sup> azaz ’alkalmilag volt egy-két önálló megszólalásom is’. Hasonló még az „összegyövetelem volt velem”,<sup>298</sup> ’összevesztünk’, de számos további példát lehetne hozni. A másik feltűnő jellegzetesség, hogy Ilonka visszatérően kommentálja a nyelvi és részben nem nyelvi viselkedést. Például:

ILONKA: Ez olyan szerény szokás, kérem. Divatba volt a társulatnál. Édes drága embereknek szoktuk mondani. Akit tiszteltünk: szerkesztőnek, polgármesternek, főorvosnak, szőrmekereskedőnek.

SZERZŐ: Szerzőnek.

ILONKA: Soha, kezit csókolom. Az olyan ijedt ugráló ember szok’ lenni.

SZERZŐ: Igazgatónak?

ILONKA: Annak se nagyon.

SZERZŐ: Jól van kérem.

ILONKA *ijedten*: Bocsánat, ha megsértettem.

SZERZŐ: Óh, a világerő sem. Hogy képzeled. Ilyen kedves, bájos teremtés.

ILONKA: Óh köszönöm. *Édesen mosolyog*. Milyen aranyos a szimpátiája.<sup>299</sup>

Ebből az idézetből az is kiderül, hogy a Szerzőnek az Igazgatóéhoz képest feltűnő nyílt kedveskedése nem csak modoros, de ki is lóg a helyzetből. Itt tűnik fel, hogy a megszólalások performatív erejének szinte nagyobb szerepe van a társalgásban, mint az egyes mondatok jelentésének, annyira formalizált a nyelvi regiszter. Megfigyelhető a párbeszédépítés bravúros mikrodramaturgiai kimunkáltsága. A „kezit csókolom” kifejezés használati körének a behatárolásakor világossá válik, hogy itt egy fokozottan tudatos nyelvhasználattal van dolgunk, ami nagyjából olyan helyzetekben érvényesül, ahol Ilonka társadalmilag alárendelt helyzetben van, s onnan kell tiszteletet mutatnia (lásd a kóristáné státuszának viszonyát a felsorolt társadalmi rangokhoz). Innen tekintve világos, hogy az érzelmesebb reakciói nagyrészt szintén elsősorban a társadalmi státuszának szólnak, és nem valós érzelmeket tükröznek. Molnár nagyon finoman jelzi ezt az idézet végén olvasható instrukcióban. Előzőleg a bocsánatkérés „ijedten” hangzik el, amiből kitetszik, hogy Ilonka attól tart, kihagyott a figyelme az itt elvárt társadalmi-nyelvi kód használata során, és hibát követett el az állás megszerzésére vonatkozó törekvésében. Egy társalgási fordulóval később különösen feltűnő, hogy már mosolyog, ráadásul „édesen”, s ami még fontosabb, hogy az

<sup>295</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 133–142.

<sup>296</sup> MOLNÁR, „Az ibolya”, 181.

<sup>297</sup> Uo., 182.

<sup>298</sup> Uo., 186.

<sup>299</sup> Uo., 184.

instrukció nem igekötős, hanem folyamatosságra utaló igealakot használ, vagyis nem lehet beazonosítani a mosoly megszületésének a pillanatát. Ezt az előző állapothoz képesti kontraszttal egybeolvasva világos, hogy a mosoly nem lehet spontán. Ha Ilonka érez is valamit ebben a pillanatban az igazgatónak hitt Szerző iránt, az bizonyosan nem a bensőséges vonzódás, s legkésőbb innentől világosnak kell lennie, hogy túlradó és később felajánlkozásig menő érzelmessége társadalmi elvárásoknak való megfelelés jegyében születik, amennyiben igazodik a Szerzőnek az ő pozíciójához képest indokolatlanul figyelmes udvariasságához. Ezek a gesztusok egyértelműen az igazgatónak szólnak, nem pedig a vele szemben ülő férfinak, akivel esetleg szimpatizálhatna. Mielőtt ezt Ilonka saját stratégiájának tulajdonítaná, és eszerint ítélnék meg erkölcsileg – amint azt az Igazgató teszi eleinte – le kell szögeznünk, hogy ezt egyértelműen a Szerző stílusválasztása határozza meg. Ezt onnan lehet tudni, hogy a nő meglepődik, amikor a beszélgetést indító udvariasságot tapasztalja, és érzékelhetően ekkor tudatosul benne, hogy ezek szerint ehhez a mintához kell alkalmazkodnia: „Milyen aranyosan beszél. Azt mondták, olyan nyers, mint egy altiszt.”<sup>300</sup> A viselkedésnek az itt jellemző társadalmi meghatározottságát és annak következményeit maga Ilonka foglalja össze az Igazgatóval folytatott beszélgetésében:

ILONKA: Láta, mit csinált velem?

IGAZGATÓ: Láttam. Semmit se csinált.

ILONKA: Nekem meri ezt mondani? *Keservesen sírva*. Hiszen mikor bejöttem, rögtön piszkos ajánlatot tett nekem az igazgató.

IGAZGATÓ: Nahát ez szemtelenség.

ILONKA *sírva*: Nem tett piszkos ajánlatot?

IGAZGATÓ: Én nem hallottam.

ILONKA *sírva*: Hát nem mondta, hogy kedves nagysád, parancsoljon helyet foglalni, minek köszönhetem a szerencsét?

IGAZGATÓ: Ezt mondta.

ILONKA: Hát igazgatótól ez már piszkos ajánlat. Tisztességes igazgató nem beszél így egy vidéki kóristánéval. Azt szokják mondani: „mit gyönnék a nyakamra, hagyjanak nekem békét, már nem veszünk fel senkit.”. De aki azt mondja, hogy tessék leülni és köszönöm a szerencsét, *sírva*, azt mi már tudjuk, szegény kóristánék, hogy ez mit jelent ilyen szegény védtelen teremtsnél. *Felzokog*. Nekem azt mondták, olyan nyers, mint egy altiszt.

IGAZGATÓ: *mérgesen*: De hát azt a keservit neki, hiszen úgy pislogott rá, meg úgy hízelgett neki, hogy csak úgy undorodtam ott az asztalnál. Még maga mer beszélni? Hiszen azt mondta neki, hogy a mennyországban van!

ILONKA: Hát mit mondjak neki?! Hogy fáj a fejem? Ha egyszer látom, hogy mit akarnak tőlem, mit csináljak? Aldozzam fel a kenyereimet? *Felzokog*. Akkor már muszáj visszhangozni!

IGAZGATÓ: Ebben van valami.<sup>301</sup>

A társadalmi státuszhoz való igazodás Ilonkánál azonban nem csak fölfelé, hanem lefelé is érvényesül, a szolgának hitt igazgató Skultéti irányában. Eleinte, mikor még csak közbeszól az Igazgató, a Szerző és a nő beszélgetése során, a reakcióknak a nő részéről elvben tisztán érzelmieknek kellene lenni, és már ekkor is elhangzik: „[...]

<sup>300</sup> Uo., 180.

<sup>301</sup> Uo., 199–200.

látom, hogy csak személyzet.”<sup>302</sup> Később, amikor a Szerző vízért küldi az Igazgatót, hogy kettesben maradjon Ilonkával, a nő jól érzékelhetően csak folytatja azt a játékot, amit a Szerző elkezdett ezzel kapcsolatban.

SZERZŐ *feláll, zavartan.* Skultéti kérem.

IGAZGATÓ *feláll.* Tessék.

SZERZŐ: Kérem... Hozzon nekem egy pohár vizet.

IGAZGATÓ: Pohár vizet.

SZERZŐ: Igen.

IGAZGATÓ: Egy pohár vizet méltóztatik kívánni.

SZERZŐ: Igen, kedves Skultéti.

IGAZGATÓ: Most mindjárt.

SZERZŐ: Igen.

IGAZGATÓ: Kérem. *Az asztalról tálcat és poharat vesz.*

ILONKA: Nekem is kisöreg.

IGAZGATÓ: Neked is. Szintén vizet.

ILONKA: Igen. De folyasd ki jól a csapot, hogy hideg legyen.

IGAZGATÓ: Hogy hideg legyen. Jó. *Még egy poharat tesz a tálcára, indul.*

ILONKA: Mozogj hát.

IGAZGATÓ: Hogy mozogjak. *Mérgesen néz vissza, megáll, de aztán gondol egyet és fejcsóválva kimegy jobbra.*<sup>303</sup>

Az Igazgató meglepetését illusztráló többszöri ismétlés itt nem csak arra szolgál, hogy a nézőnek legyen ideje felismerni a Szerző célját a művelettel, és itt már nem is csak arról van szó, hogy világos legyen, hogy Ilonka mennyire igazodik a fölülről érkező elváráshoz, hanem az is egyértelmű, ahogy az Igazgató ellenvéleménye kifejezésre jut, és hogy ezzel Ilonka számára nyilvánvalóvá válik a két férfi közti szembenállás. Skultéti korábbi közbeszólásainál még lehetett úgy tekinteni, hogy a tiltakozó gesztusokat csak a néző érti a férfiak korábbi beszélgetése alapján, hiszen az utalásokat, miszerint „kilökni az angyalt”,<sup>304</sup> vagy „Tiszteltetem a kedves feleségét!”<sup>305</sup> és hasonlókat, még elvben lehetett egy az állásinterjútól független referencialitás szerint érteni; hiszen ezt a szerepjáték felkínálta. A víz megrendelésekor viszont nincs a közlésnek ilyesféle másik jelentése, vagyis legkésőbb ekkor világossá kell válnia Ilonka számára, hogy a szolgálta azért értetlenkedik, mert nem akarja őket négy szemközt hagyni. A megoldás azért bravúros, mert Ilonka magatartásának jelentésirányait is megkettőzi. Miközben a nő szavaiban együttműködik a Szerzővel, aközben Skultéti távozásának lassítása lehetővé tesz Ilonka viselkedésében egy másik szintet, amivel viszont már a következő jelenetet előlegzi a szöveg. Ez azért különleges, mert az eddigi tendenciák folytatása és a következő jelenet felé való előremutatás két teljesen ellentétes pozíciót jelent. Ettől a ponttól kezdve világos a nő számára, hogy megnyílhat a másik férfi felé, és első ránézésre itt az abszolút, elvárásoktól mentes őszinteség gesztusának lehetne tekinteni, hogy Ilonka felfedi az Igazgató előtt addigi viselkedésének valódi mozgatórugóit – lásd a korábbi idézetet ezzel kapcsolatban. Azonban hamar kiderül, hogy az őszinteség egyszerűen csak ahhoz a társadalmi réteghez tartozó nyelvi

---

<sup>302</sup> Uo., 185.

<sup>303</sup> Uo., 194–195.

<sup>304</sup> Uo., 184.

<sup>305</sup> Uo., 190.



magatartás, amelyhez Ilonka és a szolgaként megismert Igazgató is tartozik. Konyhanyelven szólva *Az ibolya* azt sugallja, hogy az alárendelt helyzetű emberek nem engedhetik meg maguknak, hogy ne legyenek őszinték egymással. A beszélgetés közben ugyanis Ilonka hamar kimondja, hogy az intimitás Skultéti felé is társadalmi elvárások által van meghatározva.

ILONKA: [...] *Felzokogva.* Ezért gyöttem el Pápáról is.

IGAZGATÓ: Pápán is az igazgató?

ILONKA: Hát hogyne. Abba csak tönkre lehet menni az ilyen szegény teremtésnek, mint én, ha a direktorba beleesik. Látod, a pénztárosnak az ideálját vagy a kisbögösnek az ideálját vagy a szegény segédtitkárnak az ideálját, azt mindenki szereti, annak kis szerepet is adnak, aszongya az igazgató: „Adjunk neki valamit, hogy örüljön a szegény pénztáros, meg így, meg úgy.” A színésznők is szeretik, mert szegény ember szerelme, adnak neki ajándékba aszúros inget, meg fekete kombinécset, meg fél üveg parfümöt, meg mindenféle nyersanyagot, teszem öreg művirágot, gyűrött szalagot, döglött bársonyt, mer aszongyák: „nézd szegénykét, milyen kedves szerény kis nő, adjuk neki, hogy örüljön a marha”.

IGAZGATÓ: Ezért tetszem magának.

ILONKA: Persze, hogy ezér! Az állásodér, hogy ilyen szegény gyalog ember vagy.

IGAZGATÓ: Egy vasam sincs. A fizetésemből magam se tudok megélni.

ILONKA: Adok én neked pénzt, ha kell.

IGAZGATÓ: Köszönöm édesem, ott még nem tartok.<sup>306</sup>

[...]

ILONKA: Szerényebb már nem lehetek, mint hogy téged választottalak.<sup>307</sup>

[...]

IGAZGATÓ *zavarban* A szeme, az bizonyos, az szép.

ILONKA: És a műsorom? Szép tiszta kis házi boldogság. Délben leveshús brivel. Délután megstoppolom a fehérneműdet. Este tiszta ágyhuzat. Nem az a nagy szenvedélyesség. Csak olyan rendes tisztaság és békesség. Minek nekem a hisztéria. Megvagyok én anélkül is.

IGAZGATÓ: Én is.

ILONKA: De ha kívánod, megtanulom.

IGAZGATÓ: Dehogy kívánom. Utálom.

ILONKA: Az ilyen szegény ember kell nekem, akit sajnálni is lehet, nem csak szeretni.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> Uo., 205–206.

<sup>307</sup> Uo., 206.

<sup>308</sup> Uo., 209.

Sőt, egy-két rejtett utalás összeolvasásából az is kiderül, hogy a szerelmi közeledés nem csak eszköz valami egyéb társadalmi célnak az eléréséhez, hanem itt az alsó rétegek számára sem egyenrangú felek közt jön létre. Ilonka elsősorban védelmezőt keres az idős szolgáló személyében. A beszélgetésben már az első megszólalása végén így fogalmaz: „Kérlek, szabadíts meg az igazgatótól.”<sup>309</sup> A másik utalás, ami ebbe az irányba mutat, meg van előlegezve egy a Szerzőnek korábban elmondott történetben.

ILONKA [...] Ott a színpadon aztán megszeretett a sűgő, mert mindig ott a lyuk előtt énekeltünk. És egyszer az ének után fölsűgta, hogy legyek a felesége, de én intettem a szárnyammal, hogy nem. Akkor felsűgta, hogy hát jó, neki mindegy, őnála az a fő, hogy ne legyen egyedül a világon, ha nem akarok a felesége lenni, legyek a lánya, ő szívesen adoptál engem, gyermekének. Akkor leintettem a lyukba neki, hogy erről lehet beszélni. Megszántam, hogy ilyen szegény árva öreg ember és ilyen sötét lyukban él. Aztán mindjárt nemsokára adoptált. Őtet hitták Sobrinak, kezit csókolom.<sup>310</sup>

A későbbiek szempontjából ennek a történetnek azért van jelentősége, mert eszerint Ilonka életében a védelmező szülői státusz és a házastársi kapcsolat nem csak átfedéseket mutat, hanem egyszerűen felcserélhető egymással. Később ahhoz is mintát kapunk, ahogy az apafigura kimentti Ilonkát a házasságból, csakúgy, ahogy ő azt a dráma jelenében Skultétitől várja.

ILONKA: A nevelőapám, a sűgő haragudott rá, mert ilyen rosszul bánt velem. És úgy büntette meg, hogy nem sűgött neki. Ő meg belesült kérem, magába Hamletbe, és ezért is engem inzultált, kérem, amikor este hazajött, kérem, pedig akkor tüdőcsúcsba szenvedtem. Akkor elváltunk.<sup>311</sup>

Ezt a kapcsolati mintát a nő viselkedése a dráma cselekményében azon keresztül viszi tovább, hogy a kettejük elképzelt kapcsolatát önkéntelenül szülői-patronáló viszonyhoz hasonlítja. Erre példa, amikor arról beszél az Igazgatónak, hogy „jóságos papahangod van”,<sup>312</sup> mint ahogy az is, hogy a jövőre vonatkozó vízióban önmagát kizárólag gondoskodó szerepben látja.

ILONKA: És a műsorom? Szép tiszta kis házi boldogság. Délben leveshús brivel. Délután megstoppolom a fehérneműdet. Este tiszta ágyhuzat. Nem az a nagy szenvedélyesség. Csak olyan rendes tisztaság és békesség. Minek nekem a hisztéria. Megvagyok én anélkül is.<sup>313</sup>

Nyilvánvaló, hogy a házastársi és a szülői gondoskodó szerepmintát általánosságban nem nagyon lehet különválasztani egymástól, és az is igaz, hogy a korban általános női

---

<sup>309</sup> Uo., 203.

<sup>310</sup> Uo., 183.

<sup>311</sup> Uo., 187.

<sup>312</sup> Uo., 203.

<sup>313</sup> Uo., 209.

szerepfelfogás még erősebben gondoskodási kötelezettséget rótt a nőkre, és az anyagi védelem a férfiakra hárult, de még így is feltűnő, mennyire kizárólag csak ezekben az alá-fölrendeltségekben tud gondolkodni a házasságot illetően Ilonka. Ami ezen túlmutat, az már csak luxus, „hisztéria”.

Hogy teljes legyen a kép, ezeknek a kapcsolatoknak az egyértelműen hatalmi, sőt alkalmasint bántalmazó jellege világossá teszi, hogy Ilonkának miért kell ilyen reflektálnak lennie a szociális előrejutás mintáit illetően, és az is egyértelmű, hogy legfontosabb cél a saját kiszolgáltatottságának a csökkentése. Az *ibolya* női főszereplője azért tűnik ki a jelentkezők közül, mert mindegyik jelentkezőnél professzionálisabban játssza azt a társadalmi szerepjátékot, amelyet ez a közeg a színi pályára lépő nőkre kényszerít, és amelyet itt a férfiak közti szerepcsere is kiemel. Mikor aztán Ilonka számára is kiderül, hogy az Igazgató és a Szerző szerepet cseréltek, lelepleződik, hogy a nő minden helyezkedési kísérlete eleve reménytelen. Itt megint nem egyszerűen arról van szó, hogy őt két konkrét személy becsapta, hanem a történeteknek itt is társadalmi érvénye van. Ilonka akkor is az igazgató kegyeltje lesz, amikor nem az igazgató kegyeltje. Az a kiindulópont, amelyből a cselekmény kibomlott, miszerint itt a női viselkedés túlzottan szexualizált és intim reakciói tulajdonképpen eseti félreértések láncolataként olvashatók, és erkölcsileg megítélhetők, itt végképp hamisnak bizonyul, hiszen a nő minden kísérlete a tiltakozó számonkérésre eleve kudarcra van ítélve. Ilonka a távozása előtt a saját szerencsétlenségéről beszél, mert nincs abban a helyzetben, hogy ítéletet mondhatna. Innen tekintve visszas igazán, miért panaszkodik teendőinek terheire az igazgató. A jelentkezők meghallgatását bízhatná másra is, hiszen ő van döntési helyzetben – ezt a Szerző javasolja is. Közben Szeniczey primadonnának a jelentkezőkénél jóval agresszívebb játszmájától rutinosan tartja távol magát. Ez azt mutatja, hogy bár gyakran hivatkozik kényszerekre előbb a jelentkezők, majd a Szerző felől, ezek csupán könnyen leleplezhető kifogások, és ennek az Igazgató tudatában van. Az, hogy nem lép ki a szerepjátékból, engedi Ilonkát megszegyenülni, majd az előzmények ellenére végül felveszi a nőt a társulathoz, azt bizonyítja, hogy fenntartja, és kihasználja azt a működést, amelynek az erkölcstelenségét kifogásolta. Nem teljesen alaptalan az Igazgató motivációit úgy összegezni, hogy végig csupán módot keres arra, hogy botránymentesen kikezdhessen egy neki megtetsző alárendeltjével.

Ebben a közegben a személyek a társadalmi státuszukra redukálódnak és az alárendelt nők előrejutásának egyetlen eszköze, hogy a testük a férfiak kedvező esztétikai ítélete alapján előnyös társadalmi előrejutást és anyagi biztonságot szerez számukra. Ezt az ítéletet ugyanakkor ők csak negatív irányban tudják befolyásolni, helytelen beszédmóddal, vagy a viselkedés más típusú elhibázásával, a pozitív megerősítés tehát az, hogy ki jut az álláshoz, ami a létbiztonságot jelenti, csak a férfiak szeszélyén múlik. Ezt Ilonka azért tudja paradigmaticus érvénnyel bebizonyítani, mert rá azzal együtt is igaz ez az összefüggés, hogy ő az egész működésmódnak tudatában van, és talál egy szókincset arra, hogy ezt ki is fejtse. A művet záró beszélgetés a Szerző és az Igazgató között azt bizonyítja, hogy férfi és nő kapcsolatát minden szinten áthatja az a sztereotípiarendszer, ami ezeket az alá-fölrendeltségeket kialakítja. Az *ibolya* végtelenül szomorú záró tanulsága az, hogy ebből az elvárásrendszerből ebben a társadalomban nem lehet kitörni, és a női test az esztétikai megítélésen keresztül a színház társadalmában az előrejutás zálogaként árucikk marad.

SZERZŐ: Elragadó kis teremtés.

IGAZGATÓ *szórakozottan lapozgat a piros füzetben:* Sok természetes báj van benne. *Lapozgat.* Az okosságát szeretem. Az a legjobb ízű okosság, ami a

buta kis nőkben van meg. Az okos nők okossága bosszantó. *Lapozgat.* De a buta nők okossága, az olyan jóízű, mint az őszibarack.

SZERZŐ: Van benne valami.

IGAZGATÓ: Hja, ja. Furcsa is az élet. *Ábrándozva dől hátra székében és lassan apró darabokra tépi a piros füzetet, beleszórja a papírkosárba.*

*Kis szünet.*

SZERZŐ: Hát akkor ebben maradunk.

IGAZGATÓ: Úgy van. Ebben maradunk.

*Kis szünet.*

*Szolga belép, szó nélkül elveszi a lámpa alól Szeniczey szerepét és kiviszi.*

*Nagy szünet.*

IGAZGATÓ: Szép idő van.

Szerző: Igen. Süt a nap. Meleg van.

IGAZGATÓ: Legalább tizennyolc fok Celsius.

SZERZŐ: Ön Celsiusban számít?

IGAZGATÓ: Igen. Pessimista vagyok.

SZERZŐ: Én a Reaumurt jobban szeretem.

IGAZGATÓ: Azt mondják, az se rossz.

*Szünet.*

SZERZŐ *fölkel*: Hát akkor... egyéb megbeszélőnk egyelőre nincs.

IGAZGATÓ: Nincs.

SZERZŐ: Hát akkor... a viszontlátásra, direktor.

IGAZGATÓ *írásai közt, zavarban*: A viszontlátásra.

*A szerző elmegy.*<sup>314</sup>

Ennek alapján Ilonka megjelenése egyszerűen csak egy különös epizód volt, amelyre néhány mondatnál többet nem érdemes szólni. A nőre vonatkozó megjegyzések annyira kiüresedten lekezelőek, hogy talán jobb is a következményeiket nem kibontani.

Eszmetörténeti értelemben nyilvánvalóan túlzás lenne Molnár Ferenc vagy *Az ibolya* feminizmusáról beszélni. A szempontrendszer, amely az itteni értelmezést meghatározta ezzel nyilvánvalóan a klasszikus feminista elmélet kérdéseivel szembesíti a szöveget, az általa ábrázolt korszakot és a mű hatástörténetét. Ahelyett, hogy azt firtatnánk, mennyire lehettek radikálisak társadalmi értelemben Molnár Ferenc következtetései az általa ábrázoltakkal kapcsolatban, inkább arra a hatástörténeti mozgásra érdemes figyelni, amely egyszerűen átsiklott az itt felvetett problémákon a szövegben. S ennek valószínűleg nem csak a Molnár-mű szempontjából van jelentősége. *Az ibolya* remélhetőleg módot kínál arra, hogy a #metoo jelenség agyonhallgatását is megalapozó esztétikai és intézményi aszimmetriák működéséről is másképp lehessen gondolkodni. Ezt persze nagyban megkönnyítené a szövegnek egy olyan előadása, amely valamiképpen színre tudná vinni a vígjátéki sablonokon túl mindazt, amire ez az elemzés jutott.

---

<sup>314</sup> Uo., 213–215.

## IX. „Megint színház!”

A *Játék a kastélyban* (1926) metadramaturgiai olvasatának alapproblémái

A dolgozatban már több helyütt szó esett róla, hogy látszat és valóság fogalmi kettőssége, illetve a fogalompár két tagjának szemantikai egymásba zárulása milyen károkat okozott a Molnár Ferenc-értelmezésben. A *Játék a kastélyban* újraolvasása alkalmat kínál rá, hogy a problémáról általánosságban is szó kerüljön. Első közelítésben úgy tűnhet, könnyű dolgunk van. Az úgynevezett valóság fogalmával szembeállított látszat a tükrözés fogalmán alapuló esztétikák zátonyra futásának jele. Amikor egy olyan művel szembesülnek, amely önmagáról beszél. A saját megformáltságukról beszélő alkotások esetében az adott mű megkettőzi azt a tükrözési viszonyt, amely ennek az esztétikai hagyománynak az előfeltevésében szerepel, a tükrözés viszonya ezen keresztül láthatóvá válik, vagyis elmosódik a határ a fikció és az azon kívüli tapasztalatok között, s mindez alámossa az eddig stabilnak hitt esztétikai alapvetést. Spekulatív szinten mi sem egyszerűbb, mint ennek a kritikai leépítését elvégezni. Létezik az irodalmi és a színházi metareflexiónak saját szakirodalma, lényegében pontosan arra beállítva, hogy ezeket az esztétikai csapdákat azonosítani lehessen, vagyis elvben néhány jól irányzott elméleti hivatkozással tisztázhatóak lennének az alapkérdések.

A recepció helyzete persze nem ennyire egysíkú, tehát az elméleti probléma és annak megoldása is bonyolultabb ennél a képletnél. Ha annyiból állna a kihívás, mint amit az imént megpendített az értelmezés, akkor a probléma hosszútávú megoldása legalábbis elkezdődött volna a kilencvenes években, amikor a magyar irodalomelméleti diskurzusban szakmai divattá vált az öntükrözés alakzatait vizsgálni, sőt a saját megformáltságukat artikuláló műalkotásokból kánont építeni.<sup>315</sup> Márpedig ez a divathullám a közelmúltig láthatólag nem érte el Molnár Ferenc művészetét,<sup>316</sup> aminek bonyolult és tanulságos okai vannak. Nyilvánvalóan szerepet játszik ebben az, hogy a magyar irodalomtörténet kanonizációs mintázatai csak közvetve és megkésve hatnak a dramatikus kánonra – ha egyáltalán, hiszen a drámaelemzés sztenderdjei a színháztudományak az irodalomtudományhoz képest értett hazai presztízshátránya miatt korántsem elfogadottak kellően széles körben. Ezen felül Molnár Ferenc művészetének értelmezése mintha a legutóbbi időkig különösképpen ellenállt volna bizonyos elméleti impulzusok alakító erejének. Ez már konkrétan a *Játék a kastélyban* újraolvasása szempontjából is tanulságos, hiszen az értelmezéshagyomány immunitásának az elméleti belátásokkal szemben elsősorban az előadáshagyományban gyökerező okai vannak. A hermeneutikai kiindulópont itt sem a dráma keletkezésének időszaka, hanem az a periódus, amikor a játékhagyomány újraindul az 1948 és 1955 közötti nagy csend után.<sup>317</sup> Bár Berényi Gábor 1957-es debreceni rendezésében Márkus László harmincéves Turajja valószínűleg új szint jelentett az addigi hagyományhoz képest, mégsem ez a produkció jelentette a Molnár-diskurzus rekanonizációs szakaszának a kezdetét, hanem Benkő Gyula 1961-es vígszínházi *Játék a kastélyban*-rendezése. Az a mód, ahogyan ez a rendezés Molnár Ferenc művészetét a szöveget

---

<sup>315</sup> Lásd ehhez például az *Újraolvasó* című konferenciasorozat anyagait a Miskolci Egyetem és az Animus Kiadó gondozásában, valamint elsősorban: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993).

<sup>316</sup> Az egyetlen ellenpéldát alább részletes bírálattal illetem.

<sup>317</sup> Lásd erről az értekezés harmadik fejezetét, valamint JÁKFALVI Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 78–90.

körülvevő történeti atmoszférával azonosítja, hatástörténetileg rendkívül jellemző gesztussá vált.<sup>318</sup> Egyrészt ez a hozzáállás váltja ki azokat a mondatokat a dráma recepciójában, hogy a mű nem egyéb, mint „a tökéletesre szőtt semmi”,<sup>319</sup> vagy hogy Molnárnál vagy „kiderül, hogy nem történt semmi”, vagy „bebizonyítják, hogy nem történt semmi”,<sup>320</sup> másrészt a háború előtti játékhagyományba való kapaszkodás hosszú időre hozzákapcsolja Molnár Ferenc műveinek, köztük a *Játék a kastélyban*nak az értelmezését egy olyan nosztalgikus kulturális beállítódáshoz, amely a lehető legtávolabb esik attól, hogy az értelmezés során bármiféle absztrakcióra legyen hajlandó, vagy pláne a művészet önmaga esztétikai oldalát felmutató törekvéseit problematizálja. A 20. század második felében ennek nyomán Molnár Ferenc műveinek önreflexív aspektusa értelmezői vakfoltnak bizonyul, mert az államszocialista időszak realista színházi alapszólama nagyon kevésbé hajlamos rá, hogy a saját esztétikai előfeltevéseire rákérdezzen, és így bár a nosztalgia mint a mentegetés fedőaljakzata az idők során egyre kevésbé lesz meghatározó, mégis egyre nehezebb belátni a háború előtti játékhagyomány helyreállítási kísérleteinek és az ezzel Molnár esetében együtt járó kommersz iránti félig elismert lenézésnek a hatástörténeti torlaszai mögé.

Egy mostani új *Játék a kastélyban*-olvasatnak tehát a művészi önfelmutatás és a realista reprezentációs törekvések esztétikai problémáját a történeti távolságot áthidaló módon és a hatástörténet nehézkedései ellenében kell újragondolnia, ezért ebben az esetben különösen fontos azoknak a dramaturgiai jelzéseknek a megfelelő elméleti keretben történő hangsúlyozása, amelyekre az önreflexió iránt nagyrészt érzéketlen játékhagyomány nem fordított kellő figyelmet. Másfelől lényegessé válik, hogy milyenek mutatja az önreflexió problémafelvetés a dráma konvencionális előadói olvasatait, és hogy ez általánosságban mit mond el a magyar színházi hagyomány adott rétegéről. A továbbiakban ez a fejezet arra tesz kísérletet, hogy megvizsgálja a dramaturgiai önreflexió hatáslehetőségeit a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regiszteren belül. Általánosságban ehhez az jelenthet elméleti kiindulópontot, hogy a *Játék a kastélyban* esetében nem a metateatralitás, vagy általában a metafikció teoretikus megközelítése lehet irányadó,<sup>321</sup> hiszen ez vagy döntően textuális, retorikai önfelmutató alakzatokat elemez, vagy példaszövegként alkalmazza a drámákat a színház egyes történeti korszakaiban a teatralitás önreflexió formáinak a megragadására. Molnár Ferenc itteni megközelítéséhez inkább az lehet a kérdés, hogyan kérdez rá a játékhagyomány előfeltevéseire az önreflexió dramaturgiai módja.<sup>322</sup> Úgy tűnik, hogy a *Játék a kastélyban* olyan mű, ahol a szöveg és a játékhagyomány egyidejűleg kölcsönösen értelmezi egymást.

## 1. A szerzőség dramaturgiai metalepszise

<sup>318</sup> MUNTAG Vince, „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.

<sup>319</sup> HEGEDŰS Géza, „Molnár Ferenc”, in HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. köt., 499–502 (Budapest: Trezor Kiadó, 1992 [1976]), 501.

<sup>320</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46, 45.

<sup>321</sup> Lásd például Lionel ABEL, *Metatheatre, a New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1966); Nick HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986); Patricia WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Routledge, 1984), <https://doi.org/10.4324/9780203131404>.

<sup>322</sup> Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Bevezető”, in KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai*, 7–30 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

Molnár Ferenc a *Játék a kastélyban* magyarországi ősbemutatójának egyik ajánlószövegében így nyilatkozik a Magyar Színpad című lapnak: „Nem tudom pillanatnyilag pontosan idézni a »Hamlet«-ből az a másfél vagy két sort, amikor Hamlet a színészekkel beszél és megkérdezi tőlük, hogy meg tudnának-e tanulni másnap estig egy kis dialógot, amelyet ő szeretne beleszőni az általuk játszott darabba. Ezek a sorok az én könyvemben kék ceruzával vannak megjelölve, s akárhányszor a »Hamlet«-et olvastam, mindig arra gondoltam, hogy erre a két sorra fel lehetne építeni egy egészen könnyű modern komédiát, amely alkalmat adna arra, hogy a színészek után a szerzőket is bemutassam már egyszer a kulisszák mögött...”<sup>323</sup>

A nyilatkozatnak elméleti szempontból legalább két olvasata lehetséges. Az egyik, hogy Molnár itt saját személyes írói gyakorlatát tárná fel, vagy legalábbis a praxis alkotáslélektani oldalára koncentrálna. Ily módon a mű dramatizált vallomástételként lenne olvasható, amelyben az addig rejtett háttér felfedésének élvezete maga jelentené a poétikai hatást. A másik lehetőség, hogy itt a szerző az esztétikai folyamatnak csupán egy állomásaként jelenik meg, vagyis az írói státuszának nem annyira a személyes, mint inkább az általános, ha tetszik, az elméleti oldala nyerne hangsúlyt. Az első olvasat tehát a szerző mint személyiség természete iránt érdeklődik; a második a szerzőt mint pozíciót vagy mint poétikai tényezőt kívánná láthatóvá tenni. A mű eddigi recepciója magától értetődőnek vette, hogy az első lehetőségéből induljon ki, azaz a *Játék a kastélyban* mint szerzői vallomást olvasta, noha a fenti beharangozót az eddigi értelmezések nem idézik sehol. A műről szóló írásokban általánosnak tekinthető az a vélekedés, hogy a korábbi évtizedekben csodaként ünnevelt molnári sikerdramaturgiát mestere és szerzője önként feltárja, és művészi formában önként átnyújtja saját közönségének.<sup>324</sup> Az önfelmutatás gesztusának személyes jellegét egyrészt a központi írófigura, Turai és Molnár néhány személyes attribútumának hasonlóságára lehetett alapozni,<sup>325</sup> másrészt az alak közvetlen referencializálását megerősítette a darab keletkezéstörténeteként elhíresült életrajzi anekdota.

A részleteiben több változatban ismert történet szerint Molnár 1926-ban, Bécsben egyszer meghallotta, amint újdonsült felesége, az akkoriban sikeressé vált színésznő, Darvas Lili a szomszéd szobában szerelmi vallomást tesz egy német férfinak. Amikor az író lélekszakadva feltépte az ajtót, szembesült vele, hogy a szenvedélyes szavak egy megírt szerep részei, amelyet felesége éppen gyakorol egy rendező jelenlétében.

Az anekdota, bármily tetszetős is, nem valószínű, hogy a mű valódi inspirálója lett volna, még ha esetleg történt is hasonló. Mindhárom közvetlen forrás, amely tanúk idézésével beszámol a történetekről, a magyarországi ősbemutató után keletkezett.<sup>326</sup> Mivel Molnár bemutatóit ekkoriban jelentős előzetes figyelem kísérte, nem valószínű,

<sup>323</sup> [n. n.], „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”, *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.

<sup>324</sup> Lásd például KÁRPÁTI Aurél, „*Játék a kastélyban*: a Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója”, *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13; SCHÖPFLIN Aladár, „*Játék a kastélyban*: Molnár Ferenc »anekdotája« a Magyar Színházban”, *Nyugat* 19 (1926): 2:971–973. Lásd még az olvasat továbbélését az irodalomtörténeti szakirodalomban: VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 110; GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 178–180.

<sup>325</sup> „És őszintén megvallva, én életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit.” MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 71.

<sup>326</sup> Louis RITTENBERG, „Introduction”, in *All Plays of Molnár*, ed. Louis RITTENBERG, xii (Garden City Publishing Co., 1929); MOLNÁR Erzsébet, *Testvérek voltunk* (Budapest: Magvető Kiadó, 1958), 112; DARVAS Lili, „Ludas Matyi emlékkönyvébe”, *Ludas Matyi* 27, 27. sz. (1971): 4.

hogy ha a történetet előzetesen is fel lehetett használni reklámcélokra, azt Molnár ne tette volna meg. Ehhez képest a *Színházi Élet* című bulvármagazin és a *Magyar Színpad* című műsorújság csak a már említett Hamlet-párhuzamról számol be.<sup>327</sup> Ennek alapján majdnem bizonyos, hogy a történet hoax.

A keletkezés e hagyományos hipotézisének hitelvesztése viszont meggyengíti azt az olvasatot, amely Turait Molnárral azonosítaná és ennek nyomán személyes vallomásként tekintene a *Játék a kastélyban* szövegére. A darab dramaturgiája és az Egérfogó-jelenetre való hivatkozás az idézett beharangozóban inkább a szerzőség másik értelmezését állítja előtérbe, vagyis amely funkcióként, az esztétikai struktúrában elfoglalt helyként tekint a szerző alakjára. Ennek a szerzőség-fogalomnak a két alapvető elméleti referenciája Roland Barthes *A szerző halála* című esszéje,<sup>328</sup> a másik Michel Foucault *Mi a szerző?* című írása.<sup>329</sup> Az értelmezés kiindulópontjánál a Barthes-féle megközelítés lehet segítségünkre.

Mint ismeretes, *A szerző halála* című esszé a szerző pozíciójának és jelentőségének a túlzó misztifikálásba hajló felnagyítása ellen írott kiáltvány, amely kimutatja, hogy a szerzőre mint az eredet tekintélyére való hivatkozás a kritikai gyakorlatban az aprólékos szövegolvasás vesződségei alól való önfelmentés bevett reflexe. Egy szöveg értelmét tehát nem az adja és garantálja, hogy azt konkrétan valaki valamilyen szándékkal írta meg. Bármekkora közhely is lett Barthes gondolatmenete, és bármennyire iskolás itt ezt elismételni, elnézve a *Játék a kastélyban* jelenleg hozzáférhető szakirodalmának meghatározó hányadát, egyáltalán nem tűnt feleslegesnek. A mű középpontjában álló író alakját ugyanis a kritikák jelentős része és a monográfiák fenntartás nélkül azonosítják Molnár Ferenc személyével, és így az olvasatok nagy része megnyugvást talál abban, hogy a mű által megjelenített fiktív világon belül találja meg azt a szerzőfigurát, akinek a véleményén az egész – ily módon szükségszerűen impresszionisztikus – műolvasat alapulhat.<sup>330</sup> Nem csak az a kérdés, hogy Turai alakja azonosítható-e Molnár Ferenc életrajzi személyével – sőt, ennek voltaképpen nem is lenne szabad kérdésnek lennie – , hanem elsősorban az, hogy hozzárendelhető-e a szerzőség kompetenciája és pozíciója egyetlen alakhoz. Mivel Turainak a történetben van egy társszerzője, aki ugyan nem vesz részt a fölmerülő probléma megoldásában, de jelentős hatással van az eseményekre, a gyanúnk az lehet, hogy erre is nemleges módon kell válaszolnunk. Márpedig ha már a kezdeteknél sem világos, kihez és milyen mértékben tartozik hozzá a szerzőség státusza, akkor a mű értelmezésében ebből a szempontból az lesz az értelmezés vezérfonala, hogy hogyan alakul a szerzőség kompetenciaegyüttesének a megjelenése az alakok viszonyrendszerében. A *Játék a kastélyban* dramaturgiája egy olyan szerzőségfelfogás

<sup>327</sup> BALLA Ignác, „Molnár Ferenc bevallja, hogy a »Játék a kastélyban« alapötletét Shakespeare *Hamletjéből* merítette: »Molnár plágiuma« címmel közölt cikket a *Secolo Illustrato*”, *Színházi Élet* 17, 30. sz. (1927): 6–7. Lásd még a 323. lábjegyzetet.

<sup>328</sup> Roland BARTHES, „A szerző halála”, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. BABARCZY Eszter, 50–55 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996).

<sup>329</sup> Michel FOUCAULT, „Mi a szerző?”, ford. KICSÁK Lóránt, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, 119–146 (Debrecen: Latin Betűk, 1999).

<sup>330</sup> Turainak a Molnár Ferencsel történő akadálytalan azonosítása már a magyarországi ősbemutató idején megjelenik a kritikákban, például Kárpáti Aurélnál. KÁRPÁTI Aurél, „*Játék a kastélyban*: a Vígszínház szombati Molnár-újdonosságáról”, *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13. A gesztust a monográfiák felülvizsgálatlanul átveszik. Érdemes megtenni azt a kiegészítést, hogy Schöpfliné nemzedéke még személyesen ismerte Molnár Ferencet, az ő számukra tehát valóban az esztétikai hatás része lehetett a Turai és Molnár személye közti hasonlóságon alapuló játék. Lásd az azonosítást még GYÖRGYEV Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001) 179; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 111.



felé mutat, amely közelebb áll a Foucault-féle megoldáshoz, vagyis a szerző a diskurzusnak az a helye, ahonnan a mű keletkezését egy hagyomány eredezteti, és ezért ruházza fel hatalmi potenciállal. Egyszerűbben fogalmazva a szerző nem más, mint egy eredet megszemélyesítése. A dráma szempontjából ez azért nem magától értetődően megközelíthető, mert nem világos, hogy egy bulvárvígjáték vonatkozásrendszerébe hogyan illeszkedik a modern kori esztétika egyik alapkérdésének a kibomlása a maga terminológiai árnyaltságában. Voltaképpen ezt láttuk a korábban idézett Molnár Ferenc-nyilatkozat értelmezésének nehézségeinél is.

A *Játék a kastélyban* itteni interpretációjának elméleti szempontból az a hipotézise, hogy a mű dramaturgiailag szétszórja a színházi íráshoz kötődő kompetenciákat és körülményeket a dráma kommunikációs rendszerének a szintjein, és az alakok között, és a szerzőség létrejötté voltaképpen az az átmeneti állapot lesz, amikor ez a körülményrendszer és kompetenciahalmaz adott pillanatban egyetlen alak, Turai körül összpontosul. A szerzővé válás három legfontosabb paramétere a környezet referenciális részleteinek esztétikai mivoltukban való szemlélése, a dramaturgiai helyzetnek mint megoldandó problémának a felismerése, és a nyelv performatív irányítása. Ennek a háromnak az összekapcsolódása hozza létre azt az együttállást, amelyben Turai az adott pillanatban hiteles szerzőként meg tudja alkotni a megoldáshoz szükséges színházi helyzet feltételeit.

A mű elején például teljesen bizonytalan, kiből és hogyan válhat szerző ebben a történetben, már ha ez egyáltalán fölmerül. Mikor Turai, Gál és Ádám belépnek az olaszországi kastélyszálló számukra kijelölt szobájába, még nem tudjuk fölmérni a három férfi közti valós erőviszonyokat. Gál ül le bal oldalt, azaz a tér olvasásának európai irányulása szerint őt figyeljük meg először, Ádám kapja középütt a kanapén a legnagyobb helyet, tehát kerülhetne akár ő is a fókuszba, és Turai beszél hármójuk közül a legtöbbet az első jelenetben, ami a dominancia egyik hagyományos dramaturgiai jelzése.<sup>331</sup> Az indítás után hamarosan Turai és Gál dominanciaharcává változik a jelenet, de még mindig nem világos, kit kellene tartanunk a helyzet valódi irányítójának, szerzőjének, hiszen a beszélgetés kontrollja egyértelműen Turai kezében van, ám kettejük közül Gál tűnik józanabbnak, aki joggal teszi szóvá, hogy ugyan mi értelme van a drámaírás szakmai problémájáról társalogni egy vakációra érkezés éjszakáján egy egésznapos utazás végén. Már itt felbukkan Turai gondolkodásának néhány olyan vonása, amely az ő esztétikai látásmódján keresztül meghatározó lesz abban, hogy a cselekmény bonyodalmát mint szerző lesz képes megoldani. Egyelőre ebből csak annyi látszik, hogy Turai folyamatosan esztétikai sémák szerint érzékeli az őt körülvevő valóságot. Egy új térbe belépve ráveszi két társát, hogy egy elképzelt közönség előtt (?)<sup>332</sup> egy esetleges színdarabkezdés dramaturgiai követelményeinek megfelelően mutakozzanak be, aztán a helyzetet, ahová megérkeztek, a *Szentivánéji álom* Pyramus és Thisbe-betétje alapján foglalja össze, sőt a vakációs úticéljukig vezető utat is a környezet szépségei, és nem az utazás gyakorlati kényelmetlenségei felől szemléli. Már ekkor, rögtön a mű első jelenetében tézismondatokat lehet idézni Turaitól, mennyire meghatározó számára az, hogy esztétikai kódok szerint olvassa a világot.

<sup>331</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 5–8.

<sup>332</sup> A szöveg indításának nyíltan metaleptikus volta miatt az, hogy ez a közönség csupán Turai képzeletének szüleménye volna, csak az egyik értelmezési lehetőség. A problémáról alább még lesz szó.

TURAI: [...] Aztán szeretem ezt a finom gazdag világot itt, amely annyira nélkülözhetetlen a legrosszabb operettszövegben is. [...] És nyár van, és szép az éjszaka, és előttünk a kék tenger, és remek volt a vacsora...<sup>333</sup>

Bár az esztétikai jellegű alkotói kompetenciák láthatólag megvannak Turaiban ahhoz, hogy professzionális valódi szerzőként is el tudjuk képzelni őt, itt még csak a csírája látszik annak, hogy egyszer majd ténylegesen azzá is válik. A mű elején, bár látszólag ő alakítja az eseményeket, hiszen ő intézi el, hogy az Annie-ével szomszédos szobát kapják meg,<sup>334</sup> a körülmények esztétikai összhatása (a kastély tere, az atmoszféra)<sup>335</sup> még egyértelműen a környezet sajátja és nem Turai teljesítménye. Ezen kívül feltűnő, hogy Turai mennyire képtelen kontrollálni az eseményeket, hiszen a helyzet előzményeinek az értelmezésében is folyamatosan küzdelemre kényszerül Gállal, még ha ez a civódás megszokott is közöttük, de emellett még szembeötlőbb, hogy arról, hogy Almády a kastélyban tartózkodik, ráadásul ugyanazon az emeleten száll meg, mint a három általunk megismert szereplő, Turainak Gáltól és a Lakájtól kell értesülnie.<sup>336</sup> Alulinformáltságából az derül ki, hogy nem méri fel a veszélyt, amelyet Almády közelsége jelenthet Ádám és Annie házasságára és az elkészült operett sorsára, és jellemző, hogy ezt a lehetőséget is olyan formában utasítja el, mint ami egyszerűen nem illik az általa vázolt esztétikai képzetek közé.

TURAI: Ugyan erigy. Olyan sokat nem jelent... Istenem... Hát leckéket adott neki, tanította a színiiskolában... lélegzetvételre tanította, meg mint mondani szokták: előre hozta a hangját... Ugyan kérlek! A híres hősszerelmes és a kis színinövendék! Megszokott história. Magától értetődik. Eltart pár hónapig. Ugyan! Ennek már rég vége. És Annie sokkal okosabb. És menyasszony. Van neked arról fogalmad, milyen szenvedélyesen tud egy színész nő menyasszony lenni, ha valaki tényleg el akarja venni? Én ugyan nem vagyok elragadtatva ettől a gondolatától, de engem csak az érdekel, hogy a fiú boldog-e vagy nem. Ugyan kérlek! Majd bolond lesz avval a komédiással... még ha itt is van... ugyan erigy! Egy négygyerekes családapával. Annál már igazán több esze van.<sup>337</sup>

Ennek fényében nem meglepő, hogy miután Ádám, Gál és Turai végighallgatták a falon túlról áthallatszó légyottot Annie és Almády között, Gál átmeneti fölénye a Turai által addig felemlegetett esztétikai képzetek retorikai szétforgácsolásával valósul meg.

<sup>333</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 10.

<sup>334</sup> TURAI: „[...] ez a szoba itt, ez a szoba itt az angyalé mellett, evvel az átjáróajtóval (*Ádámhoz, erősen hangsúlyozva*) evvel az átjáróajtóval, hála régi barátságomnak a főkomornyikkal, számunkra kijelöltetik.” Uo., 12.

<sup>335</sup> TURAI: „A hotel előtt a parton még táncolnak... reflektorokkal világítják meg a táncoló párokat... Jó színpadi kép volna ez egy operettben, a fináléban... tudod, ezzel a szép kék csillagos éggel a háttérben... a tenger, csupa kis színes fénypontokkal... gyönyörű díszlet!” Uo., 18.

<sup>336</sup> Uo., 25.

<sup>337</sup> Uo., 20–21.

GÁL: [...] Most itt az eredmény. Nincs menyasszony, nincs szerelem, nincs valcer, nincs operett, nincs primadonna. De viszont a kutya életben maradt, a kávé jó volt és a szobát megkaptuk. Na, minket jól kikészített ez a péntek.<sup>338</sup>

Turai itt mindenkori pozíciója mélypontján találja magát. Esztétikai látásmódja, amely eddig legalább szórakoztatóvá tette a jelenlétét, romokban hever, és a lehető legtávolabb áll attól, hogy kontrollja legyen az események fölött. Ahogy Gál összefoglalja: „Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is.”<sup>339</sup> Gál kritikája a történetek kapcsán egyúttal azt is megmutatja, hogy Turai elképzelésének csődjén kívül mi változott meg a körülményekben esztétikai szempontból is. Annie félrelépésével ugyanis történt valami, ami nélkül az események esztétikai olvasata egészében lehetetlen volna: létrejött egy dramaturgiai értelemben vett szituáció, amelyet akár bonyodalomként is lehet tekinteni. Ezzel pedig lehetővé vált az, hogy potenciálisan megképződjön az alkotó, az előadó és a befogadó funkciója. Mégpedig nem úgy, hogy ezek a státuszok kompetencia alapján előre ki lennének osztva az alakok között, csupán a viselkedésformák egy lehetséges olvasataként, amelynek pontos megoszlása dramaturgiailag folyamatosan mozog a viszonyrendszerben. Például könnyen lehet érvelni amellett, hogy a megoldást jelentő betétdarab érdemi részét voltaképpen a két színész írja meg, (ne feledjük, Almády a lejegyzésben is részt vesz azzal, hogy elkészíti a sűgőpéldányt).<sup>340</sup> Ezen kívül az is igaz, hogy a falon túlról hallott jelenet idején Turaiék befogadói helyzetben látjuk. Végül, hogy visszatérjünk a Turai szerzősége körüli problémákhoz, az sem feledhető, hogy Gál közvetlenül inspirálja a mentőötletként szolgáló betétdarab megírását.

GÁL: [...] Most már igazán kíváncsi vagyok: ha összetépi a zenét, és megöli a primadonnát, hogy lesz ebből premiér?

TURAI: *kissé gondolkodik, majd lendülettel mondja:* Hát lesz premier. Muszáj, hogy legyen.<sup>341</sup>

A *Játék a kastélyban* szélsőséges formában képviseli Molnár Ferenc dramaturgiájának azt a jellegzetességét, hogy csak akkor használ instrukciót, amikor a szükséges dramaturgiai információkat végképp nem tudja a dialógusba ágyazva közölni. Ezért is lényeges az a pillanatnyi megállás, amely Turai itt idézett válaszát az instrukcióban jelölten megelőzi, és amely arra utal, hogy ez lehet az egyik pillanat, amikor Turainak eszébe juthat a helyzet megoldása. Ez egyúttal azt is kijelöli, hogy esztétikai értelemben miért indokolt Turainak az a döntése, hogy Gált kizárja a megoldásból. A társszerzőnek ugyanis nem sajátja az a látásmód, amely a környezet szenvedésében folyamatosan az esztétikai potenciált észleli, és amely előhívja a nővel kapcsolatban az „angyal”, vőlegényével kapcsolatban az „ártatlan gyermek” kifejezéseket, és amely itt, a premier szó kapcsán is nemcsak egyszerűen a jogilag és gazdaságilag is biztosított tényleges operettbemutatóra tud asszociálni, hanem arra a lehetséges majdani premierre is, amely az imént hallott dialógust egy performatív helyzetbe transzponálja. Turai nem mulasztja el a kettejük közti látásmódbéli különbséget társszerzője orra alá dörgölni.

<sup>338</sup> Uo., 39.

<sup>339</sup> Uo.

<sup>340</sup> „TURAI: [...] Maga pedig azonnal másolja le a darabot, hogy senki rá ne ismerhessen az írásomra. Írja le.” Uo., 71.

<sup>341</sup> Uo., 40.

GÁL: Kérlek. Hódolattal és alázattal kérdezem tehát, mi a megoldás?

TURAI: Majd az orrodra kötöm. Elég jó ötletemet rontottad el azzal, hogy társszerzőmmé lettél. Ezt majd magam intézem. Társ nélkül. *Az asztalhoz lép.* Pár felvilágosítást kérek tőled. Adatokra van szükségem. *Ceruzát vesz elő.*

GÁL: Erre jó vagyok.

TURAI: Csak erre.<sup>342</sup>

Turai átesztétizált világszemlélete továbbra is uralja a viselkedését, csak éppen a korábbiakkal ellentétben most már van egy konkrét helyzet, amelyben ez érvényes lehet, és egyre inkább képes átvenni az irányítást az események fölött. A helyzet megítélésének eddig tőle és Gáltól származó foszlányai, valamint Annie és Almády jelenetet produkáló teljesítményének hozadéka Turai elhatározásában összegződik, ezért ő írja meg a betétdarabot, és válik így az adott helyzetben a konkrét színházi kihívás ideális szerzőalakjává. A kompetenciák érvényessége szempontjából a minőségi váltást jelzi, hogy míg az első felvonásban az Annie érkezése előtt megrendelt pezsgő a fordulat következtében óhatatlanul rosszkor érkezik („TURAI: [...] Na, az régen volt. – Az nagyon régen volt. Azóta nagyot változott a világ.”),<sup>343</sup> a szintén a Lakájtól megrendelt impozáns reggeli már előrelátásra utal, amennyiben Turai megjutalmazza az írásért önmagát az étkezés gyönyörével, másrészt annyi ételt rendel, hogy az bőven elég legyen hármuknak Gállal és Ádámmal.

Turai befolyása az események és a többi alak viselkedésének alakulására fokozatosan épül ki a második felvonásban. Először is lényeges, hogy a cselekménynek az első két felvonás között zajló idejében a könyvtárban, tehát a nézők szeme elől elzárva íródik meg a betétdarab. A hatásnak bizonyos rétegei így még a közönség számára is rejtve maradnak. Másrészt a második felvonás folyamán Turai zárt ajtó mögött közli a két színésszel, hogy mit vár tőlük, azaz dramaturgiaiilag is külön hangsúlyt kap, hogy az előkészületek a lehető legnagyobb titokban zajlanak, és így a néző a mű keletkezésének a folyamatát mint titkot lesi ki. Az információk visszatartása, mint a kontroll biztosítása Turai részéről egy végletekig kiszámított manipulációsorozatban ölt testet, egyfelől a két színész, másfelől Gál és Ádám felé.

A manipuláció technikája már annak a telefonbeszélgetésnek a megkomponálásából kiderül, amelyet Turai folytat Annie-val a második felvonás elején. A Mohácsi János által rendezett 2010-es előadásban a dialógusnak ez a karaktere még nyilvánvalóbb és nyersebben komikus hangsúlyt nyert azzal, hogy a Kovács Zsolt által játszott Turai már azelőtt kihangosította Annie-nak az általa pontosan elképzelt reakcióit, mielőtt a nő felvette volna a telefont: „TURAI: Keljen má' fel... Morcogunk egy kicsit... Hiszti a kispárnával... Rrrrepül a váza. – Halló.”<sup>344</sup> A Molnár Ferenc által megírt szövegben Turai többször is áttételesen utal arra, hogy hallotta mindazt, ami előző éjjel szobájában történt. Először nagyon általánosan, hátha megszólal a primadonna lelkiismerete („TURAI: De igen. Valami baj van.”)<sup>345</sup> Aztán miután áthívta a saját szobájába, valamivel konkrétábban („TURAI: [...] Nyissa ki azt

<sup>342</sup> Uo., 43.

<sup>343</sup> Uo., 46.

<sup>344</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban*, a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, rendezte MOHÁCSI János, 2010. A Magyar Televízió az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet audiovizuális archívumában őrzött felvétele alapján, jelzete: 3511/1–2. Az idézett szakasz időhatárai: 1:03:10–1:03:31. A dramaturgia öngerjesztő ironiájáról ebben a rendezésben lásd KISS Gabriella, „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*, 2010”, in *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, szerk. JÁKFAI Magdolna és mások, 2010–, hozzáférés: 2023.01.07, <https://theatron.hu/philther/jatek-a-kastelyban/>.

<sup>345</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 54.

az ajtót, amelyik ebbe a szobába nyílik.”),<sup>346</sup> végül konkrétan a meztelenségre célozva, hogy teljesen egyértelmű legyen, miről van szó („TURAI: Vegyen magára valami pongyolát.”).<sup>347</sup> Ez utóbbi utalást Annie csak másodszori ismétlésre tudja kezelni (az nem derül ki, hogy megértette-e), csak akkor tud a párbeszéd folytatódni, amikor Turai kihagyja a mondatból a „pongyola” szót. Elsőre az öltözék említésekor Annie még megpróbál úgy tenni, mintha nem hallaná, amit Turai mond („ANNIE: Gyalázatos ez a telefon. Olyan rosszul hallani.”),<sup>348</sup> mire Turai a kagylót letéve, cigarettával a szájában, közelebb állva a falhoz ismétli el, amit mondott, hogy az áthallás még egyértelműbbé váljon. Ebből világos, hogy amikor Annie megjelenik, és Turai személyesen is közli, hogy az előző éjszakának fültanúi voltak, ez már mindS társalgási kerülő, vagy legalábbis az kellene, hogy legyen. A mentegetőzés egymásba érő és közben regisztrált rövid mondatait Turai néhány szavas kíméletlen beszédaktusokkal vágja el („TURAI: Citrom. *Szünet*. Felhőkarcoló. [...] Na látja. [...] És mégis megcsalja.”).<sup>349</sup> Amikor később Almády is megjelenik, akkor ugyanez a konkrét, nyers beszédaktusokra épülő stratégia már nyelvi agressziót jelent, s részben már azt is képes szabályozni, hogy Almády testi gesztusokban hogyan viselkedik. (Almády közvetlenül a Turai által mondottak hatására ül a székbe és gondolja meg magát azzal kapcsolatban, kér-e konyakot).<sup>350</sup> A szabályozás igénye mögötti hajlandóság az erőszakra abban is jelentkezik, hogy Turai pattogó, rövid beszédaktusai arra is alkalmasak, hogy erővel elnyomják Almády késztetéseit a visszatámadásra.

ALMÁDY: Én harsogok? Az én pianómra ezt mondod?

TURAI: Tegye el a pianóját! Örüljön, hogy kihúszom ebből a bajból. Nős ember! Családapa! Négy gyerek! Kis citromok otthon! Majd adok én magának! Még egy szó és feladom azt a sürgönyt a feleségének, ami ott fekszik megírva.<sup>351</sup>

A legitimációt ehhez az agresszióhoz az a tény szolgálja, hogy Turai addigra már megírta a megoldást jelentő darabot, és ezzel lényegében kényszerhelyzetbe hozta Annie-t és Almádyt. Innentől kezdve Turai birtokában van az a potenciál, amellyel nyelvi irányítani tudja a körülötte lévők viselkedését. A *Játék a kastélyban* ezt a kompetenciát azonosítja a szerzőség pozíciójával, ez jelenik meg abban az önbejelentő monológban is, amelyet Turai akkor mond el, amikor a két majdani előadó elé tárja a helyzet megoldásának a módját.

TURAI: [...] Amint hallottam, rögtön megírtam. Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró. Egy rövid kis egyfelvonásos darab, nem is ostobább, mint a többi. A felét hallottam a falon keresztül, a másik felét hozzáköltöttem. Ki-ki a saját fegyverével harcol az életben. Én a tollammal harcolok. Úgy érzem magam most, mint egy cirkuszi akrobata, aki az ügyességét véletlenül egyszer életmentésre használja fel. Ennél tisztességesebb szándékkal még ember darabot nem írt. Kár, hogy ezzel a mi közös operettünket is

---

<sup>346</sup> Uo., 55.

<sup>347</sup> Uo.

<sup>348</sup> Uo.

<sup>349</sup> Uo., 57–59.

<sup>350</sup> Uo., 63.

<sup>351</sup> Uo., 64.

megmentem, mert ez anyagi hasznot jelent. De nem bánom, elszenvedem ezt is. Ha csak két ember boldogságáról volna szó, szebb volna az ötlet. De így se csúnya. És most: nem bámulni, hanem rögtön átvenni, kivinni, megtanulni és eljátszani.<sup>352</sup>

A szakirodalom valószínűleg ebből a szöveghelyből kiindulva hajlamos abszolutizálni általánosságban Turai fölényét a többi alakkal szemben.<sup>353</sup> Ebben az írott recepció a játékhagyományt követi, ahol Turait mindig a társulat elsőszámú sztárja játssza, az abszolút férfi ideál, a Turait az ösbemutatók révén az Ördög alakjával összekapcsoló Hegedűs Gyulától Góth Sándoron, Páger Antalra keresztül egészen a pályáját ezzel záró Márkus Lászlóig, vagy később Kern Andrásig. Máté Gábor rendezői választása, aki 2000-ben Lukáts Andorra osztja a szerepet, tulajdonképpen ezt a konvenciót igyekszik szatirikusan aláásni, de az alakításban felépített slamposágérzet a rendezésben túlságosan Lukáts saját színészi atmoszférájához kötődik, semhogy valóban kontrasztba tudna kerülni a Molnár-színrevitelek addig meghatározó úri eleganciával.<sup>354</sup> Ami Turai fölényét illeti, az említett szerepköri hagyomány dramaturgiailag valamelyest megtévesztő, hiszen az írófigura önaffirmációja már annak születésekor alapjaiban ironikus. Egyrészt lelepleződik, hogy a helyzet megoldásához Turainak anyagi érdeke fűződik az operett sikere vagy kudarca miatt, vagyis legalább részben saját érdekből cselekszik, másrészt érezni a mentegetőzést a szövegben az elkészült darab színvonalával kapcsolatban. Harmadrészt az önmagára alkalmazott hasonlat esztétikai státusza is jellegzetes. Turai cirkuszi akrobatához hasonlítja magát, akinek a sikeréhez kiemelkedő mesterségbeli tudásra van szüksége, de teljesítménye ritkán vált ki egyéni, saját elismerést, mert a tudása a közfelfogás szerint kimerül a tekhnében. A megfogalmazás jelentőségét Molnár Ferenc szövegével kapcsolatban akkor érthetjük igazán, ha mellé tesszük, hogy a Molnár-recepció visszatérő metaforája az életművel kapcsolatban a bűvész, aki az illúzió megteremtésében sokkal inkább a művészet kreatív oldalához tartozik a kritika szemében, mint amit az akrobata konnotál.<sup>355</sup> (Jellemző, hogy az *Egy, kettő, három...* című Molnár Ferenc-egyfelvonásos Norrisonja Turával ellentétben meri magát bűvészhez hasonlítani, azaz Molnárnál egy drámaíró alacsonyabb presztízst tulajdonít a saját szakmájának, mint egy bankigazgató.)

Turai fölényének a fokozatos kiépülése és viszonylagossá válása Gállal és Ádámmal szemben is folytatódik. Abban a tudatban, hogy a megoldás folyamata már elindult, Turainak van alapja kitérni Gál újabb leckéztetése elől, különösen úgy, hogy a társszerzőnek nincs ötlete arra, hogyan lehetne Ádámot megvigasztalni, mármint az évésen mint figyelemelterelésen kívül, amely persze nem túl meggyőző stratégia.

GÁL: Gyere, fiam... egyél valami könnyűt... ilyen esetekben hideg csirke nagyon ajánlatos. Nézd ezt a szép fehér mellet.

ÁDÁM: *mosolyogva ül le:* Ne beszélj szép fehér mellről... így nagyon nehéz lesz a felejtés.

---

<sup>352</sup> Uo., 66–67.

<sup>353</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 110; GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 179.

<sup>354</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Játék az alagsorban”, *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.

<sup>355</sup> GAJDÓ Tamás, „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”, in *A modern színház születése*, szerk. P. MÜLLER Péter, 209–247 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004), 210.

GÁL: Jó. Hát nézd ezt a szép, nagy vastag lábát. Egy kis forró tea...  
konyakkal?  
ÁDÁM: Köszönöm.<sup>356</sup>

A jövőt illetően Turai már valamivel konkrétabb útmutatással tud szolgálni, bár ez sem meggyőzőbb, mint saját, bonyodalom előtti megszólalásai, és csak azért tűnhet indokoltabbnak, mert ekkorra a néző már tudja, amit Gál és Ádám nem, hogy mindez csak haladék a maradéktalan feloldásig. („TURAI: [...] Semmi sírás. Erő és önuralom. Holnapután elutazunk. És akárhogy fáj is, fiam, evvel a nővel, erre az életre te végeztél.”<sup>357</sup>)

Miután a szerelmi bonyodalom megoldásának előkészületei ezzel véget értek, Turai elérkezettnek látja az időt a továbblépésre. A mű kezdetekor felvetett kérdést, mely szerint „milyen nehéz egy színdarabot elkezdni”, itt azzal egészíti ki, hogy ezúttal a felvonás befejezéséről kezdeményez beszélgetést. Bár Gálnak az a hozzáállása, hogy hozzákösse Turai ötleteit az adott helyzet realitásához, itt is megjelenik, és van is relevanciája („GÁL: Gyere inkább enni.”<sup>358</sup>), Turai felvetésének ezúttal a cselekmény referencialitásán belül több alapja van, mint az előző metadramaturgiai fejtegetésnek. Egyrészt Gál és Ádám még nem találkozott a két színésszel, márpedig a terv szempontjából kulcsfontosságú, hogy ha véletlenül összefutnak, egyik oldal se szólja el magát, másrészt, bár Ádám racionálisan elfogadta, hogy el kell felejtkeznie a menyasszonyáról, valójában még nem jutott túl az éjszaka átélt sokkon. Ezért Turai létrehoz egy olyan keretet, ahol tervének ezt a két kockázati tényezőjét semlegesíteni lehet. Emellett persze kihasználja, hogy kiélheti saját szakmai monomániáját. A három felvonásvég-változat, amit a három férfi külön-külön létrehoz, a köztük lévő dramaturgiai viszony szempontjából és a szerzőség felől is igen jellegzetes.

Gál megoldása, amely során asztalhoz ülteti a másik kettőt, és egy aforizmával kívánja lezárni a felvonást, tulajdonképpen ugyanazt a hibát követi el, amiért Turai nem volt alkalmas szerzőnek az első felvonás nagyobb részében. Az esztétikai látásmód és a stílusérzék, amely a felvonás befejezéséhez szükséges, megvan, az események irányítása és főleg az a dramaturgiai helyzet, amely egy igazi szerzőt igényelne, nincs meg, ezért Gál variációja nem meggyőző. Ádám megoldása bizonyos értelemben pontosan komplementere a Gál-féle viszonyulásnak, létrehoz egy konkrét dramaturgiai helyzetet az öngyilkosság fenyegetésével, amelyet nagyrészt még irányítani is képes, hiszen fegyver van nála, viszont a jelenet stílusa és cselekménybeli helyzete teljesen elkülönül az előzményektől, ezért nem alakítja az eseményeket, hanem ráerőlteti a saját helyzetértékelését az adott pillanatra, ami Turai esztétikájában addigra nyilvánvalóan hamisnak tűnik fel. A jelenetben tapasztalható stílusterés és dramaturgiai inkonzisztencia abban jelenik meg, hogy egyrészt Ádám zsebéből előkerül egy revolver, amelyet a vakációra való megérkezés alaphelyzete felől nem lehet indokolni,<sup>359</sup> másrészt hogy a két író úgy tudja csak megakadályozni az öngyilkosságot,

<sup>356</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 84–85.

<sup>357</sup> Uo., 83.

<sup>358</sup> Uo., 85.

<sup>359</sup> A pisztoly motívuma többszörös allúzióként is tekinthető itt. Az értekezésben is volt már szó arról, ahogy a megjelenő, de el nem sült fegyver a várakozáskeltés metaallegóriájává válik *Az ördög* szövegében. Ezt továbbírja a *Marsall*, ahol a pisztoly elsül, és így a cselekmény aköré szerveződik, vajon a lövés halálos sebet okozott-e vagy sem – metaszinten tehát létrejön a kapcsolat a színházi reprezentációnak az életművön végigvonuló tematikus kérdésével. A *Játék a kastélyban* ezt az utat folytatja. Gál a falon túli jelenet hallatán kijelenti, hogy „Ez egy fejlövés” (uo., 33.). Ádám öngyilkossági

hogy erővel lefognak a zeneszerzőt, ami teljesen idegen korábbi viselkedésüktől. (Jellemző, hogy Mohácsinál ez a pillanat parodisztikus pankrációba fordul, amelynek a végén a két író einstandolja a pisztolyt.)<sup>360</sup>

Turai a saját felvonásvég-variációjában tulajdonképpen összefoglalja mindazt, amit a voltaképpeni szerzővé válás során megtapasztalt. Áthívja a két színészt, és elindít egy társalgást ötüik között, amely nem kapcsolódik semmi módon ahhoz, ami előző éjjel történt, és ezzel végtelenségig fokozza a feszültséget, mivel sem Gál és Ádám, sem Annie és Almády nincs tisztában azzal, hogy miről tud a másik fél. Turai azonban még egy szinttel tovább lép, és saját szándéka előrevetítésével a nézőt is kimozdítja mindentudó helyzetéből.

ANNIE *erőltetett jókedvvel, de ijedten*: Nahát, ilyen meglepetés!

TURAI: Bocsánat, hogy zavartam önöket és most talán elrontom a viszontlátásnak ezt a napsugaras hangulatát, de nekem nagyon fontos mondanivalóm volna.

ANNIE: Na! Csak nem komoly?

TURAI: De igen. Sőt talán több is, mint komoly.

ANNIE: *ijedten ül le*.

TURAI: *Almádyhoz* Tessék leülni.

ALMÁDY *ijedten*: Nem! Köszönöm, nem.

TURAI: Hát kérem. Mi megérkeztünk ide ma éjszaka. *Nagy szünetekkel beszél*. És most... hárman... együtt ültünk itt a reggelinél. *Gálhoz*. Ugyebár?

GÁL *kíváncsian*: Igen...

ÁDÁM: Na és?

TURAI Csak nyugodtan, kérem. Itt ülünk ugyebár, kedélyesen... *hangot változtatva, nagyon komolyan*. Bocsássanak meg, de mindnyájukat határozottan arra kérem, hogy amit most mondani fogok, azt fogadják nyugodtan, és ne veszítsék el a hidegvérüket.

ANNIE *ijedten*: De hát az Istenért...

ÁDÁM *nyugtalanul*: De hát mi az?...

TURAI: Kérem! *Hallgatást parancsoló mozdulatot tesz. Halotti csend*. Amit én most itt végre ki fogok mondani, az valószínűleg mindnyájunk, mind az ötüik élete további folyására döntő jelentőségű lesz. De hát, most már el vagyok szánva! *Ünnepélyesen*. Kedves, Annie! Én önt ezennel... *Abbahagyja. Halotti csend. Aztán nagyon egyszerűen, Gálhoz*. Ez csak érdekes pillanat?

GÁL *nagyon izgatottan*: Igen. Nos?

TURAI *nagyon egyszerűen*: Hát... most menjen le a függöny! *mosolyogva nyújtja karját Annie-nak ...tudniillik felvonásvégekről vitatkoztunk... lassan a bejáratajtó felé vezeti Annie-t, mialatt a megrémült társaság fellélegzik...*<sup>361</sup>

---

kísérlete ebből kiindulva ennek a metaforának a megerősítése, vagyis a cselekmény ebben az értelemben allegorizálható úgy is, mint egy ismételt lövés, amely azért nem végez Ádámmal, mert Turai vaktöltényre cseréli a golyót.

<sup>360</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban*, a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, rendezte MOHÁCSI János, 2010. A Magyar Televízió az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet audiovizuális archívumában őrzött felvétele alapján, jelzete: 3511/1-2. Az idézett szakasz időhatárai: 1:41:10-1:42:07.

<sup>361</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 92-94.



A feszültség csúcspontja itt a mű dramaturgiájában egy különleges egyensúlyt teremt meg. Turai ezen a ponton a viszonyrendszeren belüli aktuális pozíciója alapján bármit megethetne, viszont semmi olyasmit nem tehet, ami ne rombolná le mindazt, amit addig létrehozott. A második felvonás folyamán megszerezte azt a nyelvi képességet az irányításra, amely őt legitímálta szerzőként, viszont mivel a helyzet a betétdarab létrejöttén keresztül elvben megoldódott, ez ebben a pillanatban korlátozza is a hatókörét. Ezt allegorizálja az a gesztus, hogy a legnagyobb horderejűnek szánt, és a feszültség tetőpontján elhangzó beszédaktus félbeszakad, és ez világossá teszi Turai hátralépését. Sokatmondó, hogy a játékhagyomány tulajdonképpen egyetlen esetben sem merte maximalizálni a várakozás és a beszédaktus félbemaradása közti feszültséget, hanem vagy előre hozta a feloldást, mint csattanót, vagy kitöltötte a szünetet valamilyen néma akcióval, vagy eltolta a hangsúlyokat a feszültségteljes pillanatról a lezárás elnyújtásával.<sup>362</sup>

A harmadik felvonásban a betétdarab színházi próbáját látjuk, ahol Turai pozíciója és általában a szerzőség jelentősége alapvetően átalakul. A csel leplezésére Turai Victorien Sardou nevét használja. De nem csak ebben tartja magát a második felvonás végén megfigyelt hátralépéshez. A próba elejéről elkésik (nem tudni, hogy véletlenül-e, vagy szándékosan), és ezzel kérdéssé válik, hogy az általa elindított folyamatok az ő személyes jelenlétének híján is úgy működnek-e, ahogy ezt eltervezte. A próbára való belépésének a pillanata jól mutatja a kockázatokat: a sűgőpéldány némi veszekedés után Ádámmal kerül, és a betétdarabban megjelenő gróf Ádám által sűgött mondata a próbán olyan hatást kelt, mintha a zeneszerző számonkérné Almádyt az éjjel történeteket.

ALMÁDY: [...] Persze, ön azt hiszi rólam, hogy én... én...

ÁDÁM sűg: „...én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni...”

*Turai és Gál frakkban belép.*

ÁDÁM: *Almádyhoz* Na, miért nem mondja? *Hangosabban sűg, ezáltal azt a benyomást keltve, mintha valóságban beszélne Almádyhoz.* „...én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni, nekem bármit be lehet adni!”

TURAI *rémülten közeledik hozzá:* Mi az?

ÁDÁM: Csend! *Ismét sűgva.* „Én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni...”

TURAI *fellélegzik:* Ja úgy! *Elveszi tőle a fűzetet.* Add ide.

ÁDÁM: Miért? *Annie-hoz* Nem jól sűgök?

ANNIE ÉS ALMÁDY *egyszerre:* Nem!

ÁDÁM: Nahát ez hallatlan!

TITKÁR: Velem se voltak megelégedve.

ÁDÁM: De hát mi volt a hiba?

TURAI: Ne kérdezz annyit. *Leül Ádám helyére.* Átveszem a munkát.

ANNIE *nagyon idegesen:* Ez mind azért van, mert maga nem pontos. Azért van az egész.

ÁDÁM: De hát, mi van? Miért ez a nagy izgalom? Nem történt semmi!

---

<sup>362</sup> Az első megoldásra Lengyel György 1984-es, a másodikra Marton László 2009-es, a harmadikra Mohácsi János 2010-es megoldása jellemző példa.

TURAI: Hadd, fiam, ahhoz te nem értesz. A színész ideges, mikor próbál. Neked ez a szöveg új, de ők már tudja Isten hányadszor mondják.<sup>363</sup>

Itt tulajdonképpen annak a fordítottja történik, amilyen hatást Turai kívánt Ádámokra gyakorolni a megírt szöveggel. Jellegzetes, hogy a félreértés lehetőségének a hatása annyira erős, hogy Turai figyelmét elkerüli az a mondat, amely egyértelműsíti, hogy Ádám itt csak sűg („ÁDÁM *Almádyhoz*. Na, miért nem mondja?”). Annak, hogy Turai figyelme átsiklik a jelzés felett, nyilván az az oka, hogy a mondatokkal párhuzamosan az van a szeme előtt, hogy Ádám a kezében tartja a szövegpéldányt, amelynek nem lenne szabad nála lennie. Ebből a dramaturgiai megoldásból világos, hogy itt már sokkal erősebbek a nyelv és a látvány saját jelentései, mint az egyéni szándékokból következő akciók. Turai műve önjáróvá vált.

Innentől kezdve az író szerepe arra korlátozódik, hogy valamelyest felügyelje az események menetét. Ez azonban már nem arra irányul, hogy a szöveggel mi történjék, hanem arra, hogy milyen célt szolgál a darab a színházi eseményen kívüli valóságban. Turai célja egyrészt az, hogy felszínre hozza a büntudatot a színészekben a félrelépés miatt az előadás érzelmi, vagy akár artikulációs nehézségein keresztül (lásd például az Almády számára előírt hosszú francia tulajdonneveket és az azok kapcsán kialakuló alkudozást a szöveg egyszerűsítésére). A másik feltétlenül elérendő cél, hogy Turai ne lepleződjön le, és ezt az író úgy oldja meg, hogy a látszat kedvéért védelmébe veszi a Gál által folyamatosan bírált szöveget.<sup>364</sup> A szövegnek ez a rétege Gál szövegműveiben annak a látásmódnak a továbbvitele, amit már korábban is meg lehet figyelni Turai alkotói ötleteinek stiláris túlkapásaival szemben.<sup>365</sup> Mivel a Turai által megírt betétdarab a dramaturgiai túllírásnak és a képzavaroknak egészen szélsőséges mértékét és mennyiségét képviseli, Gál kritikája ebben az értelemben elevenbe talál. Ebből a szempontból lényeges kiemelni, hogy az általános művészi tehetség szempontjából könnyen elképzelhető, hogy Gál egészében véve jobb drámaíró, mint Turai, csak alkalmasint az adott helyzetben a körülmények jobban illeszkedtek Turai szerzői attitűdjéhez. Ebből a szempontból tanulságos a Mohácsi-rendezésnek az a dramaturgiai módosítása, mely szerint Gál egy tőle származó aforizma felismerése révén rájön Turai cselére, és ezzel az előadás a két társszerzőt esztétikailag egyenrangúként kezeli. Mindenesetre a drámában, bár a Molnár Ferenc által megírt cselekményben Gál nem jön rá, mi történt valójában, mégis ő segíti hozzá Turait a végső felismerés kimondásához a szerzőség kapcsán.

GÁL *Turaihoz*. Ne szégyelld azért magad, öregem, mert másképp történt, mint ahogy te gondoltad. Régi dolog, hogy sok jó drámaíró van a világon, de a legjobb drámaíró mégiscsak maga az élet. *Karját nyújtja Turainak*.

<sup>363</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 105–106.

<sup>364</sup> Például: „GÁL Semmit. Azt súgtam neki, hogy ezt a citromhasonlatot ostobának tartom. TURAI Én nagyon jónak tartom. Egy buta gyümölcsenyészítő, aki onnan veszi a hasonlatait, ahol az élete eltelik: a gyümölcssei közül. Ne tanítsd te Sardou-t darabot írni.” Uo., 125.

<sup>365</sup> „GÁL [...] Te, én már egy év óta veszem észre, hogy ijesztően csökkennek a szellemi képességeid. A legutóbbi operettünk is azon bukott meg, hogy lélektant írtál bele. Azonkívül megfigyeltem, hogy beszéd közben a mássalhangzókat folyton összecsereled. Veled baj van. Te költő kezdesz lenni.” Uo., 79.

TURAI *belekapaszkodik és indul vele*. Már csak azért is, mert nem veled írja a darabjait.<sup>366</sup>

A szerző tehát általánosságban is egy osztott pozíciót jelöl a dráma koncepciójában, ahol a nyelvi teljesítmény nem köthető egyértelműen alkotóhoz vagy alanyhoz, és a színlapon szereplő név a szerző helyén cserélhető. Az a színházi bravúr, amit Turai létrehoz, egy olyan állapotból kiindulva bomlik ki, ahol többek közt ő volt néhány brutális performatív erővel használt mondat áldozata, amikor a falon túli dialógust kellett hallgatnia. Később ugyanezt a nyelvi erőt fordítja azok ellen, akik vele szemben használták, és képes megalkotni ebből egy olyan feltételrendszert, amely esztétikailag szabályozni tudja a személyek közti viszonyokat. Ez a főlény azonban szükségképpen csak átmeneti, mert csak adott helyzetre vonatkozik, és mert a kialakulása és a fenntartása a befogadó legitimációjától függ.

## 2. Érzékiség, projekció és performatívum a *Játék a kastélyban* szövegében

Az értekezésben több helyütt szóba került már, hogy Molnár Ferenc életművében meghatározó jelentősége van a test ábrázolásának, a testi tapasztalatok kifejezésének és általában nyelv és testiség kapcsolatának. Ez alól természetesen a *Játék a kastélyban* sem kivétel, bár a recepcióban ez kevés figyelmet kapott idáig. Ez bizonyos értelemben meglepő, hiszen a szöveg a korszakon belül is meglehetősen közvetlen módon fogalmaz a testtel kapcsolatban, ugyanakkor ez akár magyarázat is lehet a recepció óvatosságára a kérdésben, hiszen a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regisztert történetiségében gyakran körbeveszi az utókornak egyfajta furcsa prudériája, amelynek feloldódása valószínűleg még eltart egy darabig. Hozzá kell tennünk, hogy a mű játékhagyománya az utóbbi évekig a szöveghez képest szembeötlően prúd volt. Valószínűleg Máté Gábor 2000-es Kamrabéli rendezése volt az első, amelyik felvállalta, hogy Turaiék érkezésének éjszakáján egy nemi aktus hangjai szűrődnek át Annie szobájából. A szöveg fogalmazásmódja a megjelenítés problémáin túl is szokatlan valamelyest, ezért nem árt a kérdésre általánosabb pillantást vetni.

Az első dramaturgiai sajátosság, amely feltűnhet a kérdéskörrel összefüggésben, az alakok közti nemi megoszlás. A *dramatis personae* hat férfit és egy nőt sorol fel, és mivel a mű ebben a regiszterben szokványosan szerelmi tárgyú (ekkoriban ez csak heteroszexuális értelemben releváns),<sup>367</sup> magától értetődik, hogy a férfi–nő arány automatikusan a viszonyrendszer középpontjába állítja és vágyak célpontjává teszi Balogh Annie alakját. A cselekmény alakítása meg is felel a várakozások maximalizálásának.

Az első felvonás első felében megtudjuk, hogy Turai, Gál és Ádám Annie miatt érkeztek a kastélyba, a hölgyével szomszédos szobába, és Turai még a Lakájtól is aziránt érdeklődik, hogy mit lehet tudni Annie hollétéről és hazaérkezéséről. Ezek után meghalljuk a nő hangját a szomszéd szobából, majd lezajlik egy viharos intenzitású és hatású szerelmi jelenet, amelynek következményei felbolygatják az általunk látott

---

<sup>366</sup> Uo., 137–138.

<sup>367</sup> Felvezethető persze, hogy Turai és Gál kapcsolatának bensőségessége, veszekedéseik hangütése utalhat akár arra is, hogy párkapcsolatban élnek egymással (hiszen például az is kiderül, hogy egy szobában alszanak), ugyanakkor a mű jelentésmezeje oly mértékben Annie, Ádám és Almády szerelmi háromszögének következményeire korlátozódik, hogy ez a lehetőség valószínűleg semmi érdemlegeset nem jelent a dráma értelmezése szempontjából.

férfiak közti viszonyokat, majd már a bonyodalom megoldása is kezdetét veszi, amikor egy telefonbeszélgetést követően Annie végre belép a játéktérbe, és láthatóvá válik. A várakozások kielevezése a késleltetés és az érzelmi hullámváltozás révén eddigre a végletekig fokozódik. Ugyanakkor az is jellemző, hogy a mű megítélése a figurák, illetve a befogadó által hogyan változik a belépés pillanatáig. Az első felvonás első felében tisztán idealizált módon jelenik meg (többször is úgy hivatkoznak rá, hogy „angyal”). Amikor Almády jelenléte mint veszélyforrás szóba kerül az is elsősorban a férfi oldaláról jelent fenyegetést (lásd erről Turai korábban idézett háritását Gál felé). Később annak vagyunk Turaiékkal együtt fültanúi, ahogy ez az idealizált kép szertefoszlik, azon keresztül, ahogy Annie rövid ideig tartó és talán csak látszólagos vonakodás után odaadja magát Almádynak, majd a következő fázisban az alak még inkább kisszerűnek tűnik, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy az elsődleges stratégiája Turaival szemben a tagadás lenne, ha volna erre esély. Ezek után, ha lehet, még kiábrándítóbb az a látvány, ahogyan megjelenik, hiszen a dramaturgiai előzményekből nyilvánvaló, hogy a nő nem csak kétségbeesett, hanem másnapos és kialvatlan is.<sup>368</sup>

Nagyon rövid időn belül a néző tudomására jut, hogyan lehet ugyanaz a nő a lehető legvonzóbb és a lehető legtaszítóbb szexuálisan. A viselkedésének sokfélesége és instabilitása később állandósul, és legfőképp a megjelenésekor belőle sugárzó elbájoló erőre tud támaszkodni. Az általa megjelenített regiszterek széles skáláját a hang modalitásának sűrű változásai jelzik, az instrukciók szerint Annie többször sír,<sup>369</sup> kacag,<sup>370</sup> sikolt,<sup>371</sup> énekel,<sup>372</sup> vagy éppen erőltetett jókedvvel beszél.<sup>373</sup> A hang jelentősége természetesen összekapcsolódik azzal, hogy egy primadonnáról van szó. A hangzó modalitás lesz az a felület, amelyen keresztül az alak kiismerhetetlensége előtérbe kerül, és amely világossá teszi, hogy Annie viselkedésének sem szándékai, sem életkorilag nincs lélektani magja, amely felől tettetésnek lehetne tekinteni magatartása egyéb részeit. Az egyértelmű, hogy meg akar házasodni, de az nem világos, hogy valójában a vőlegényét szereti, vagy még mindig Almádyba szerelmes. Az sem derül ki, hogy ezzel összefüggésben a saját szobájában Almády felé tanúsított magatartás mennyire volt tudatos, alkalmi vagy őszinte. Az pedig végképp homályban marad, hogy zavara és mentegetőzései mennyire egy kiszámított manipuláció részei, és mennyire csupán kétségbeesetten gyermeket háritási kísérletek. A játékhagyomány ezt a nőt mutatta már huszonéves pályakezdőnek (Grischnik Petra)<sup>374</sup> és fiatal, de már beérkezett, tehát nem a pályája elején járó sztárnak (Eszenyi Enikő,<sup>375</sup> Ruttkai Éva<sup>376</sup>). Az alakítások mindegyike a naiva és a femme fatale szerepköréből következő viselkedésformák valamilyen arányát jelenítette meg, más-más elrendezésben. Ez az általános megragadhatatlanság a primadonna státuszának azt az aspektusát emeli ki, hogy az abszolutizált nőalak mindig a nézői férfivágyak elérhetetlen végpontját vetítse

<sup>368</sup> „TURAI És mikor jönnek vissza? LAKÁJ Rengeteg ital van a hajón. TURAI Nem azt kérdeztem. Azt kérdeztem, mikor jönnek vissza. LAKÁJ Hát arra feleltem, nagyságos uram. Rengeteg ital: ötven üveg pezsgő, tizenhét üveg konyak, különböző likőrök és hatvan üveg sör. Reggel jönnek haza. TURAI Miért? LAKÁJ Mert ezt előbb mind megisszák.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 23–24. Ezen kívül a dráma időmegjelöléseiből tudjuk, hogy Annie körülbelül éjjel fél 3-kor jön haza a hajókirándulásról, és hogy a Lakáj pontosan reggel 7-kor érkezik a reggelivel Turaihoz, tehát az író negyed 8 előtt nem sokkal ébreszti a nőt telefonon.

<sup>369</sup> Uo., 58, 61, 63, 64, 69, 71.

<sup>370</sup> Uo., 69.

<sup>371</sup> Uo., 54.

<sup>372</sup> Uo., 27.

<sup>373</sup> Uo., 92.

<sup>374</sup> Mohácsi János rendezése 2010-ben.

<sup>375</sup> Szinetár Miklós rendezése 1991-ben.

<sup>376</sup> Benkő Gyula rendezése 1961-ben.

bele, és ily módon a primadonna egyfajta folyamatos provokációra képes megtestesült vágykielégésként legyen jelen a performatív helyzetben.<sup>377</sup>

A vokalitás és a színészstátusz hasonló típusú kapcsolatát figyelhetjük meg Almádynál, csak épp jobban körülhatárolható értelmezési keretek között. Almády hangja már első alkalommal úgy kerül elénk, mint ami a színész művészi emblémája és státuszszimbóluma.

ÁDÁM *maga elé meredve*. Ez Almády.

GÁL *félénken*. Nem biztos.

TURAI Szamár vagy. Egy egész ország ismeri ezt a baritont. Zenésznek akarsz hangot letagadni?<sup>378</sup>

A falon túlról hallatszó jelenetben, ahol kiköveteli magának az Annie-val töltött szerelmes éjszakát, majdnem végig ordít vagy zokog, ami rögtön aláássa azt, hogy férfiaként tudjunk rá tekinteni, és később jellegzetes, hogy Turai éppen az által tud fölébe kerekedni, hogy szembe szegezi vele a saját hangját, és nem engedi, hogy Almády baritonja meghatározza az érzelmi reakciókat. A harmadik felvonásban pedig egyrészt a neki írt betétdarab stiláris töréseiben és képzavaraival hitelteleníti azt a deklamáción alapuló nemzeti játékmódot, amit Almády képvisel, másrészt a betétdarab szövegének konkrét mondatai révén a hang hatását tulajdonosa megalázására is felhasználja.

ALMÁDY [...] Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj.

TURAI Kérem... ezt ne ilyen álmosan. Több hévvel. Kérem még egyszer.

ALMÁDY Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj.

TURAI Még mindig nem elég őszinte. Hangosabban, őszintébben!

ALMÁDY *kiáltva*. Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!

TURAI *fagyosan*: Kérem még egyszer.

ALMÁDY *ordítva, nagyon őszintén*: Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!!!

TURAI Most jó. Tovább.<sup>379</sup>

A hang személyiséget megformáló jelentőségéről azért volt érdemes hosszabban beszélni, mert a hang performatív ereje egy sajátos viszony egyik fele, amely meghatározza a *Játék a kastélyban* dramaturgiáját. Annie megérkezésekor a nő „tisztán, hangosan énekel egy operettáriát”,<sup>380</sup> amiről Turai azonnal felismeri a primadonnát, és még tesz is egy ironikus megjegyzést, miszerint kár, hogy nem az ő operettjükből énekelt. Itt az énekhang egyértelműen ismertetőjegyként szolgál, és teljesen illeszkedik a hölgyről korábban kialakult összbenyomásba. Amikor ez után Turai kimegy, majd Almády megszólal a túloldalon, egy egészen új hatásmechanizmus indul el, amit közvetlenül a hangzás indukál.

<sup>377</sup> Vö. Teresa DE LAURETIS, „A konok késztetés”, ford. RAGÓ Anett, *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

<sup>378</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 33–34.

<sup>379</sup> Uo., 132.

<sup>380</sup> Uo., 28.

*Az ajtó becsukódik. A színpad üres. A szomszéd szobából még hallatszik egy ideig az ének, aztán elhallgat. Azután tisztán, hangosan, érthetően a következők hallatszanak a falon keresztül a szomszéd szobából.*

ALMÁDY HANGJA Mondd kérlek, truccból énekelsz? Pukkasztani akarsz?

ANNIE HANGJA Azért énekelek, mert énekelni akarok. Ha te pukkadni akarsz, azt ettől függetlenül megteheted.

ALMÁDY Kínozol? Kínozol? Kínozol?

ANNIE Egyáltalán micsoda szemtelenség, hogy csak így egyszerűen bejössz a szobámba éjjel?

ALMÁDY Veled jöttem be.

ANNIE Én nem hívtalak.

ALMÁDY Tegnap te voltál nálam.

ANNIE Mert megint öngyilkossággal fenyegettél, és azzal, hogy kiirtod az egész családot. Vedd tudomásul, hogy nekem ebből a komédiából elég volt. Az én életem más irányt vett. Én menyasszony vagyok, és tisztességes feleség akarok lenni. A legnagyobb szemtelenség, hogy engem itt ebben a társaságban kompromittálsz.

ALMÁDY Én kompromittálok? Én? Téged? Én? Téged?

ANNIE Ma is a kiránduláson. Ehhez semmi jogod nincs!

ALMÁDY Nekem nincs jogom? Nekem, ki neveltelek? Nekem, akivel annyi lángoló órát éltél át, annyi szerelmes, édes, felejthetetlen...

ANNIE Nem igaz! Nem felejthetetlen! Felejthető! Majd meglátod, milyen felejthető! Menj innen! Ne nyúlj hozzám! Nem mégysz! Nézd, légy okos és utazz el. Ne tegyél idegessé. A vőlegényem minden nap jöhet.

ALMÁDY *ordítva.* Megölöm!

ANNIE Nem ölod meg. *Almády hangosan zokog, kis szünet.* Nahát, ezt aztán hagyd, kérlek. Ezt nem bírom nézni, ha sírsz. Ne sírj, kérlek, ez rémes! Egy felnőtt férfi! Egy családapa, akinek négy gyereke van!

ALMÁDY

*zokogva.* De mikor olyan borzasztóan szeretlek!<sup>381</sup>

A szereplőknek ebben a szakaszban csak a hangját hallani, ezért különösen figyelemre méltó, hogy a jelenetben alig szerepelt instrukció. A mondatok bizonyos ismétlődése jelzi a különbségeket hangerőben és modalításban. A megoldás azért különleges, mert Molnár itt egy olyan dramatikus jelenetet komponál, ahol a hang által konnotált jelentések és atmoszféra minden mástól függetlenül viszony- és jelenetszervező erőre tesz szert. A két alak pontos motivációjára csak a szövegmondás módja alapján lehet következtetni, amely viszont nincs jelölve a szövegben. Később ez a hatás dramaturgiailag kibővül, amikor a három korábban megismert alak újból megjelenik a látható térben.

*A fal felé mennek, amelyen az átjáróajtó van. Ott sorakoznak, arccal a közönségnek.*

TURAI *halkan:* Vigyázz! Mindenekelőtt háromszor kiáltjuk: Annie, Annie, Annie! Majd én dirigálok. *A fal felé fordulnak. Turai magasra emeli a karját,*

---

<sup>381</sup> Uo., 28–30.

*mint valami karmester, mikor dirigálni kezd. Ebben a pillanatban a szomszédból a következő hallatszik:*

ANNIE *kiáltva*: Nem, nem!

*Nagy megrökönyödés. Villámgyorsan előre fordulnak.*

ANNIE Mit akarsz? Újra kezded?

*Nagy rémület, ijedt mozdulat.*

ALMÁDY *szenvédélyesen kiáltva*: Újra kezdem! Igenis újra kezdem! Szeretlek, imádlak, megőrülök érted!

*Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek.*

ALMÁDY *kiáltva*: Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllel elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se!

*A három úr egyszerre ül le.*<sup>382</sup>

A szöveg itt végtelenül kiélezi a kontrasztot a fal két oldala között. A három látható szereplő néma, és egy felszabadult, örömteli gesztus megtételére készülnek, miközben a túloldalon a helyzet éppen telve van feszültséggel és potenciális konfliktussal. Az egyik oldalon nincs zenei képzettség és van zenei szándék az előadásra (lásd Turai karmesteri mozdulatai), a másik oldalon az előadói képzettség megvan, ám ami elhangzik, az összetéveszthetetlenül prózai. Annie kezdőmondata egyből világossá teszi a jelenet alapműködését. Szavai („Nem! Nem!”) nem szemantikai tartalmukban hatnak, hanem a hangsúly és a modalitás eszközein keresztül, és a hatás érzéki oldala sokkolja a túloldalon lévőket. Ez után még jó darabig az a hangzásbéli performatív erő koordinálja a mozgásukat, amely a faltól érkezik. A mondatok tárgyi jelentése itt sokadlagos, meghatározó viszont a stílusregiszter, az artikuláció akusztikai oldala, és főleg a hallottak által kialakuló vizuális projekció.

Az, hogy a jelenet hatását mennyire a hallottak érzéki oldala vezeti, abból is érzékelhető, hogy Turai, Gál és Ádám milyen sokáig néma marad, és hogy az első kimondott reakciók mennyire nem szemantikai természetűek. Ádám közvetlenül a hangzás jellegéről kezd el beszélni, Gál pedig azt a hatást sűríti egy metaforába, ami lényegében agyonsújtja őket: „Ez egy fejlődés.”<sup>383</sup>

Összefoglalva a hangzás által konnotált atmoszféra és jelentésrendszer mindenfajta külső kontroll nélkül irányítja a dramaturgiai történéseket. A Turai által megírt betétdarab azért jó megoldás ebben az értelemben, mert az előadás helyzetein keresztül képes szabályozni a hang viselkedését, és ezáltal keretek közé szorítani a reakciókat. A második felvonás tulajdonképpen a nyelv akusztikai artikuláció fölötti kontrollját állítja vissza. Turai „nyugodtan” idézi fel Annie előtt az előző este hallott jelenet kulcsszavait,<sup>384</sup> hogy visszafogja Annie affektálását. Később, mikor a két színész tudomására jut, milyen helyzetbe kerültek, Turai egész viselkedése arra irányul, hogy szabályozza az előadói hang által kondicionált érzelmi kitöréseket.

ALMÁDY *agresszíven*: Én egy és mindenkorra kikérem magamnak, hogy...

---

<sup>382</sup> Uo., 31–32.

<sup>383</sup> Uo., 33.

<sup>384</sup> Uo., 57.

TURAI *erélyesen*: Csend. – Citrom.  
ALMÁDY *némán leül.*

[...]

TURAI [...] Ön azt fogja most csinálni, amit én parancsolok.

ALMÁDY Parancsol?

ANNIE Hallgass! Igenis parancsol. Beszéljen, kérem. Ő akármit harsog, maga csak beszéljen.

ALMÁDY Én harsogok? Az én pianómra ezt mondod?

TURAI Tegye el a pianóját.<sup>385</sup>

A szabályozásnak e folyamata révén hangzás és szövegjelentés kapcsolatának egy sajátos karaktere kezd el kialakulni. Az alábbi részlet azt szemlélteti, hogy a manipuláció nyelvi és hatalmi működése hogyan hat az előadói performatív viselkedés érzéki oldalára, és viszont; összességében mégis a nyelvi racionális oldal bizonyul elsődlegesnek.

ANNIE [...] És már abban az első pillanatban megvolt az ötlete?

TURAI Nem. Az ötletet maga adta.

ANNIE Én?

TURAI Igen. Én mindig a jót tételezem fel. Az első percben tényleg azt hittem, szerepet tanulnak. Később aztán rájöttem, hogy igazi.

ANNIE Miből gondolta, hogy szerep?

TURAI Olyan hamisan mondta. Meggyőződés nélkül. Különösen a szerelmi vallomást.

ANNIE Mert nem szeretem.

*Innen kezdve igen gyorsan.*

ALMÁDY Nem szeretsz?

ANNIE Nem.

ALMÁDY Tehát hazudtál az éjjel.

ANNIE Hazudtam.

ALMÁDY: Csak hogy megszabadulj.

ANNIE Igen. Gyűlöllek.

ALMÁDY Kígyó!

ANNIE Meg tudnálak ölni!

ALMÁDY *felzokog.*

*Innen kezdve megint rendesen.*

---

<sup>385</sup> Uo., 62–63, 64.



TURAI Állj! Elég! Még csak ez hiányzik! *Almádyhoz*. Figyelmeztetem, nekem aztán sírhat, én ezt direkt szeretem nézni.<sup>386</sup>

Könnyen elképzelhető, sőt valószínű, hogy Turai hazudik az alapötlet megszületésével kapcsolatban. Mindenesetre ez mutatja meg azt a sémát, hogy a *Játék a kastélyban* által ideálisnak beállított színházi működésben a hangzó hatás hogyan kapcsolódhat megfelelően a tulajdonított dramaturgiai szándékkal. Az is világos, hogy az összefüggés mennyire kétoldalú és instabil. Ez először akkor villan fel, amikor Turai sűg Annie-nak, hogyan közölje telefonbeszélgetésben a Titkárral a műsorváltozást.

TURAI [...]: Nem! Akkor Sardou írta!

ANNIE Pardon, most látom, hogy tévedtem. Nem Géraldy írta, hanem Sardou.

TURAI Victorien Sardou!

ANNIE Victorien Sardou. – Igen. – *Turaihoz*. Azt mondja, attól csak a Nórá-t ismeri.

TURAI Jó. Ilyen ember kell nekünk.

ANNIE *a telefonba*: Ilyen ember kell nekünk.

TURAI Nem! Ez privát volt.

ANNIE: Privát volt! Pá édes!<sup>387</sup>

A poén alapja itt az, hogy Annie nem tudja megkülönböztetni, hogy Turai mondatai közül melyik az instrukcióba illő kommentár, és mi az, amit sűgött szerepként továbbítania kell. Vagyis ezen a ponton éppenséggel a hangzó formálás határozza meg a dramaturgiai jelentést, ahogyan a korábban idézett pillanatban is, mikor Ádám sűgött Almádynak, ám ezek a példák a mű dramaturgiájában egyértelműen kivételként, az ideális működés (szükségszerűen komikus) zavaraként jelennek meg.

A harmadik felvonás egésze az ebből a szempontból tökéletesnek beállított színházi működést mutatja be. A betétdarab mondatainak konnotációi egyértelműen meghatározzák a szövegmondás módját, és ezáltal szabályozzák az előadói hang performatív hatását, de nem csak erről van szó. A mondatok nyelvi performatív ereje, a beszédaktusok pragmatikai hatalma olyan erős, hogy a megírt szöveg képes Almády testét megöregíteni („ALMÁDY [...] Az én fiam ezredes? Ez borzasztóan öregíti az embert.”),<sup>388</sup> sőt szexuálisan taszítóvá tenni. („De nekem ilyet mondani? Hisz a közönség meg fog engem utálni!”)<sup>389</sup> Jellegzetes az a mód, ahogy ezt a hatást Gál és Turai összefoglalják a mű végén.

GÁL Nagyon antipatikus alak. De ő kitűnően játssza.

TURAI Mintha a testére írták volna.<sup>390</sup>

A Turai által használt idióma szokatlan formája hangsúlyozza azt a sajátosságot Molnár Ferenc írástechnikájában, amelyre a mű itt reflektál, tudniillik, hogy a mondatok hatása

---

<sup>386</sup> Uo., 73–74.

<sup>387</sup> Uo., 70–71.

<sup>388</sup> Uo., 131.

<sup>389</sup> Uo., 130.

<sup>390</sup> Uo., 133.

és dramaturgiai funkciója a színészek konkrét testi jelenlétéből és tevékenységükből szűrődik le. Jelentés és jelenlét, szó és test, logos és physis itt tehát nagyon különleges kapcsolatban állnak egymással, amely sokkal komplexebb, mint ahogy az a színházi realizmus mindenkori testfelfogására vonatkozó általános sztereotípiákból következne.

A beszédaktusoknak a testi működést szabályozni képes ereje a mű szerint alkalmasint még ennél is nagyobb lehet. Nem véletlen, hogy a második felvonás második felében Turai azt is manipulálni tudja a mondataival, hogy Gál mikor egyen,<sup>391</sup> és Ádám mikor könnyezzen.<sup>392</sup> A harmadik felvonásban pedig ugyanez a hatóerő képes a jelenetről alkotott korábbi projekcióban aktuálisan kicserélni Annie bájjait egy barackra.<sup>393</sup> Ez az abszolút nyelvi determináció azonban időlegesnek tűnik, hiszen a második felvonásban nem sokkal Turai szabályozó gesztusai után Ádám teljesen váratlanul kis híján megöli magát, a harmadik felvonásban pedig nagyon speciális feltételek között tud csak ez a csere megvalósulni. Erre Turai céloz is utólag. „TURAI Azt hiszi fiam, olyan könnyű egy tisztességes tárgyat találni, amelyik sima is, gömbölyű is, bársonyos is, illatos is, és amibe nem szabad beleharapni?”<sup>394</sup> A megoldás színházi karakterét szépen mutatta Marton László rendezése, ahol Almády Annie háta mögé rejtve fogta a kezében és dicsérte a barackot, azt a benyomást keltve a darabon belüli és az azon kívüli közönség számára is, mintha a nő fenekét simogatná.

A dolgozatban *A testőr* kapcsán már láthatóvá vált, mennyire komplex a nyelvi jelentés és a testi hatás viszonya Molnár Ferenc drámáiban. A *Játék a kastélyban* nem feltétlenül ugyanabba a következtetési irányba mutat ebben a tekintetben, és a szerző további művei még inkább bonyolítják az összképet, a részletes összevetés terjedelmi okokból itt az olvasóra kell hogy maradjon. De remélhetőleg annyi világos, hogy az összefüggés színházi értelemben jóval izgalmasabb, semhogy csupán vulgáris célozgatások, félig-meddig szégyellt, értelmezésre méltatlan területe legyen.

### 3. A nézőség pozícióinak metadramaturgiája

A saját megformáltságukra közvetlenül reflektáló drámaszövegekben ritkán esik szó a nézőség hermeneutikai pozíciójáról. Ahol mégis, mint például a *Sirály* Arkagyinjája kapcsán, ott magának a darabnak az értékelésével összefüggésben könnyű belecsúszni az ideális néző vagy az ideális befogadás értékvonatkoztatásainak interpretációs csapdájába. Az persze nem állítható, hogy a *Játék a kastélyban* leírná például a korabeli magyar bulvárszínházi nézői viselkedés tényleges működését, hiszen, mint minden dráma, amely saját színházi mivoltát állítja előtérbe, egyfajta modellt állít fel, mégis azt lehet mondani, hogy a Molnár-szöveg kompozíciója a nézőség kapcsán bonyolultabb annál, semhogy egyetlen ideális befogadási módot meg lehetne határozni. Elsősorban nem is az a kérdés, hogy mi az a nézői pozíció, amelyről a *Játék a kastélyban* beszél, inkább az problematizálható, hogy melyek azok a dramaturgiai technikák, amelyek keresztlül a nézőség hermeneutikai helyzete megfogalmazódik a műben. Mivel a

---

<sup>391</sup> „TURAI Gálhoz, aki megint a reggelit piszkálja. Mit csinálsz ott folyton? GÁL Megint próbáltam, de nem megy. Képtelen vagyok nyelni.” Uo., 81.

<sup>392</sup> „TURAI [...] Még, látom, van egy könny a szemedben, fiam. Töröld le és ez volt az utolsó. Igen?” Uo., 84.

<sup>393</sup> ANNIE *Turait megöelve*. Köszönöm te drága csavaros fejem! Nehéz volt? TURAI Nem. Csak ez az átkozott barack volt nehéz. [...] Azt hiszi fiam, olyan könnyű dolog egy tisztességes tárgyat találni, amelyik sima is, gömbölyű is, bársonyos is és amibe nem szabad beleharapni?” Uo., 136.

<sup>394</sup> Uo.

metadramaturgiák kapcsán ennek kevés a tényleges elméleti bázisa,<sup>395</sup> itt most csak konkrét szövegrészek elemzésével igyekszem vázolni a *Játék a kastélyban* poétikájának idevonatkozó alapproblémáit.

A kiindulópont, amelyből kibontható az elemzésnek ez a része, a drámát elindító instrukciósor.

*Díszes vendégszoba egy nagyon szép tengerparti kastélyban. Balról és jobbról ajtó. A színpad közepén garnitúra: kanapé, asztal, két karosszék. Hátul nagy ablak. Csillagos éjszaka. A színpadon sötétség van. Mikor a függöny felgördül, a bal oldali bejáratajtó felől hangos férfibeszélgetés hallatszik. Nyílik a bejáratajtó és három szmokingos úr lép be a szobába. Az egyik rögtön felcsavarja a villanyt. Némán mennek a középre, ott az asztal köré állnak. Mind a három rágyújt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a bal oldali, Turai a jobb oldali karosszékbe. Ádám középiött, a kanapéra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpeszkedés. Csend. Aztán.*<sup>396</sup>

Az már önmagában figyelemre méltó, hogy milyen rövid ez a bevezető utasítássorozat, különösen ahhoz képest, hogy amikor az ennek megfelelő színházi történés zajlik, még semmit nem tudunk a cselekményről. (Szembetűnő például a terjedelmi különbség *Az ördög* elején olvasható színi utasítások részletezettségéhez képest.) Másfelől az instrukciók a mű helyszínéről és a szereplőkről alig közölnek valamit. Tulajdonképpen csak a funkcionális minimumot közlik, amely révén a cselekmény dramaturgiailag elindítható. A szövegrész legfőbb poétikai stratégiája az információk visszatartása. A térnek csak a kereteit, a tárgyakkal csak a kontúrjait lehet észlelni. A színpad fénytelen, a megvilágítás csak arra elég a hátsó ablakon keresztül, hogy a néző ne a vaksötéttel és a teljes információhiánnyal szembesüljön a darab kezdő pillanatában. A három belépő alakot a mű legelső szakaszában az első megszólalásig nem lehet egymástól megkülönböztetni, pontosabban, ha a néző ismeri az adott szerepet játszó színészt, akkor az előadás színlapja, vagy a szereposztás szokásrendje előre vetíthet bizonyos szerepköri elvárásokat. A három figura egyszerre mozog, így eleinte a viselkedés sem különbözteti meg őket. Az sem derül ki, hogy miért hallgattak el a belépéskor, ha egyszer odakint még hallhatóan, bár nem érthetően beszélgettek. Vagyis a dráma a dialógus kezdetéig azt a minimális dramaturgiai információmennyiséget közli, amennyivel az egységes referenciális háttér és az egybefüggő cselekmény képzeletében még éppén fenntartható. Ha visszavetítjük az első jelenetről szerzett tudásunkat a cselekmény későbbi szakaszából a darab indítására, akkor a néző megvárakoztatására voltaképpen nem lehet a cselekmény felől konzisztens magyarázatot adni. Pontosabban csak egyetlen magyarázat kínálkozik, amellyel kapcsolatban viszont nem egyértelmű, hogy ez a cselekmény saját világához, vagyis a Pfister-féle belső kommunikációs rendszerhez, netán a közteshez, esetleg a külsőhöz tartozik. A válaszra akkor lehetünk rá, ha felfigyelünk arra, hogy az indítás késleltetése mindenestül előkészíti Turai első mondatát, vagyis hogy az egész azt illusztrálja, „milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni.”<sup>397</sup> Ha pedig Turai mondata alapján feltételezzük, hogy az egész bevezető

---

<sup>395</sup> Vö. Nick HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986). A könyv jól mutatja, miért nehéz elkerülni a metadramaturgia klasszikus példái kapcsán a nézőség idealitásként való közelítését.

<sup>396</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 5.

<sup>397</sup> Uo., 6.

szakasz tulajdonképpen a dramaturgiai metalepszis<sup>398</sup> egy sajátos előkészítése, akkor a cselekményen belüli egyetlen lehetséges magyarázat a három alak elhallgatására a szobajátóban az lehet, hogy észreveszik, hogy figyelik őket. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy a dráma egybenítja a dramatikus kommunikáció rendszereit, és ezzel az olvasatnak egy sajátos szintjét képi meg. Ha a közönség jelenléte Turaiék számára kimondatlanul is folyamatosan érzékelhető, akkor a dráma egész kommunikációs folyamata egyszerre érvényes színházi illúzió belülről és azon kívülre vonatkoztatva, s voltaképpen ezzel kiterjeszti a mű a referencialitás megkettőzésének azt a modelljét, amelyet a történeten belül a betétdarab működése felmutat. Ha ez így van, akkor nem egyszerűen arról van szó, mint amit a szakirodalom sugall,<sup>399</sup> tehát hogy egy drámaíró közönsége elé tárja a saját alkotói műhelyitkait, és ezzel ironikus játékot hoz létre belül és kívül között, hanem azt kell felismerni, hogy a szöveg a fikcionalitás általános természetére kérdez rá azon keresztül, hogy folyamatosan elemzi, hogyan és kinek szól a dramaturgiai diskurzusa.

Ez az az aspektus a szövegben, amelyre a játékhagyomány csak nagyon érintőlegesen volt képes reagálni. Az itt elemzett nyitójelenetet például érzékelvén a stílári különbséget az indítás és a mű egyéb részei közt, az előadások többnyire megemelve, vagy elkülönítetten egy sajátos rituális motívumként vitték színre. Általában a három figura együttes mozgásának koreográfiájára koncentrálna, vagy a tér kivilágosodásának, megképződésének folyamatából alkotva vizuális effektet. Gyakori a keletkezés korszakát idéző zene atmoszférikus használata (mint a vígszínházi rendezésekben, és az angolnyelvű játékhagyományban), ezen felül pedig általában az operettek sztárbelépőinek motivikus elnyújtásáról van szó.<sup>400</sup> Ahogy más vonatkozásban is, itt is kivételként kell beszélni Mohácsi János kaposvári rendezéséről. Az előadás külön atmoszférikus szekvenciát komponál a cselekmény elejére, kibontva a Molnár Ferenc-től származó instrukcióna azt a mondatát, hogy „igen nagy, majdnem kínos szünet”. Az előadás kezdetén belép a három figura, némán és szép lassan használatba veszik a térben található különböző rekvizitumokat (telefon, zongora, palack stb.), és az ezekkel való játékból kibomlik egy nehezen megragadható, de érzéki hatásában igen szórakoztató dramaturgiai játékhelyzet. Ezek után a tárgyak visszakerülnek a helyükre, a három figura megáll a közönséggel szemközt, és további öt teljes percig némán nézik a közönséget. Ezek után szólal meg Gál kezdőmondata. A megoldás oly mértékben túlfeszíti a nézői várakozásokat, és annyira absztrakt, hogy igazolja a recepcióna azt a megfigyelését, hogy a rendezés Molnár Ferenc instrukcióit Nádas Péter *Temetés* című művének bevezetője felől olvassa.<sup>401</sup> Bár a jelenetnek megvolt cselekménytől független önértelmező hatása, később a Turai által kezdeményezett bemutatókzási jelenetben a közönség figyelmének vezetése

<sup>398</sup> Vö. a metalepszis Gérard Genette-féle klasszikus definíciójával: „[A] metalepszis kifejezést annak a különös oksági viszonyának a – legalább figurális, de néha fikcionális [...] – felforgatására tartjuk fenn, mely – mindkét irányban – összeköti a szerzőt és művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt [...] »reprezentáció« alatt pedig egyszerre értem az irodalmat és más egyéb területeket is, a festészetet, a színházat, a fényképezést, a filmet stb.” Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006), 11.

<sup>399</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 111–112; GYÖRGYEI Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 181–183.

<sup>400</sup> Lásd ehhez Lengyel György, Máté Gábor, Cseke Péter, Léner Péter és mások rendezéseit.

<sup>401</sup> KISS, „Mohácsi János: *Játék a kastélyban...*”. Az összefüggéshez lásd még MUNTAG Vince, „»Semmit nem lehet újakezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”, *Filológiai Közölny* 62 (2016): 379–394.

egyértelműen a Kovács Zsolt által alakított Turaihoz kapcsolta a hatást, így az a főszereplő író-alak kezdő mondatának nagyszabású előlegzése maradt, és nem indította el a dráma teljes diskurzusának önértelmezését, legfeljebb Turai saját szólamán belül. Általánosságban tehát a játékhagyomány érzéketlen marad arra a diskurzusra, amely a teljes dramaturgikus működést átvilágítja, az indítás metalepszisére alapozva.

Ide kapcsolódik a mű értelmezésének a legújabb szakirodalmi fejleménye. A játékhagyománynak az imént említett értelmezői egyoldalúsága világosan mutatja, hogy Dobos István közelmúltbeli olvasata hogyan és miért jut tévútra.<sup>402</sup> A tanulmány helyesen regisztrálja azt, hogy a dráma megkettőzi a cselekmény referencialitását, és ezen keresztül átjárhatóvá teszi valóság és fikció határát. Azonban mivel nem tud a szöveg játékhagyományának konkrétumaihoz kapcsolódni, ezért az értelmezést saját elméleti előfeltevései juttatják jellegzetes csapdába. Az olvasat kiindulópontja ebben az olvasatban az anekdotikus elbeszélői hagyomány, amely köztudottan reflektál arra, hogy maga az anekdotamesélés mint poétikai gesztus beépül az elbeszélés szerkesztésmódjába, és így az anekdotikus elbeszélői formálást a hagyomány összes jelentős szerzőjénél változó mértékben közvetlen metaleptikus kiszólásokat hoz létre a narrációban, és folyamatosan metareflexívvé teszi a szövegeket. Ez az olvasat a *Játék a kastélyban* szövegét is eszerint a modell szerint képzele el, azzal a kimondatlan háttérfeltevessel, hogy ennek alapján Turai lenne a cselekmény elbeszélője (Gál részéről némi asszisztenciával). Az értelmezés azért válik problematikusá, mert a referencialitás megkettőződését kizárólag a szöveg saját nyelvi természetéből vezeti le, dramaturgiai értelemben Turai cselekvéséhez kapcsoltan, és így a dráma ebben az olvasatban egy olyan színházi példázattá válik, ahol a dramaturgiai teljesítmény elsősorban a referencialitás és a fikcionalitás körforgásának és eldönthetlenné válásának a Paul de Man-féle modelljét hivatott felmutatni.<sup>403</sup> A legfőbb kifogás az értelmezéssel szemben az lehet, hogy az itt felállított modellben az önreflexió tisztán szövegszerű marad, és hiába van végig jelen a színrevitel vagy a játék említése, az mindvégig csak a megváltozott kontextus metaforája marad, csakúgy, mint az elbeszélés előadottsága az alapul vett anekdotikus elbeszélői hagyományban. Ez abból is jól látszik, hogy a drámaolvasat a hatás színházi oldala tekintetében elméleti tradíciókra, vagyis Rousseau, Plessner és Erika Fischer-Lichte szövegeire mint nyelvi anyagra hivatkozik, ahelyett hogy az előadáshagyomány teátrális értelemben performatív emléknymaira támaszkodna. Ebből adódik, hogy a formanyelvnek a perspektívaelrendezésbeli sajátosságaira sem lát rá (mint amilyen például Gál átmeneti fölényének jelentősége Turaival szemben a dráma bizonyos szakaszaiban), a mű által megformált nézői viszonyulások pedig végképp nem merülnek fel, mert ez a fajta szövegfogalom nem számol a befogadónak a diskurzus megtörténtével egyidejű potenciálisan testi jelenlétével.<sup>404</sup>

Márpedig a mű indításának itteni elemzésénél is látható volt, mekkora a befogadói jelenlét poétikai jelentősége. Ez végigkísérhető a mű dramaturgiájában. A

---

<sup>402</sup> DOBOS István, „Anekdota és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcelet”, in *„Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 115–129 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

<sup>403</sup> PAUL DE MAN, „Mentegetőzések”, in PAUL DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 323–349 (Szeged: Ictus–JATE Press, 2006).

<sup>404</sup> Arról nem is szólva, hogy a színrevitel fogalmkörének ilyesfajta dekonstrukciós allegorizálása visszacsúszik abba az elméleti hagyományba, amely ugyan hivatkozik Derrida és Paul de Man színházolvasataira, de mivel az ő szövegeikben a színház mindig metaforaként is szerepel, a metaforikusságnak magának a reflektálatlansága sokszor az előadások dekonstrukciós olvasatának az akadályává válik. Vö. KÉRCHY Vera, *Színház és dekonstrukció* (Szeged: JATE Press, 2014).

dráma annak a folyamatát rajzolja meg, ahogy a néző alakja egyre inkább megragadhatóvá válik. Jellemző, hogy a szöveg színpadi sötéttel indul, amelyhez képest a néző helyzetét is rendkívül nehéz meghatározni. A nyitójelenetben Turaiék bemutatkozó beszélgetése is azt mutatja, hogy a nézői jelenlét hermeneutikai pozíciója nincs kifejtve, és ez a várakozások megragadhatatlansága miatt egyértelműen dramaturgiai hiányt jelez. A legjellegzetesebb gesztus a nézőség artikuláltságával kapcsolatban az első felvonáson belül az a tény, hogy a felvonás performatív értelemben legerősebb szakasza a közönség előtt el van zárva egy fallal, és a nézők az Annie és Almády közti dialógus Turaiék által még nem hallott első részét egy üres színpad mögül kihallgatva követik végig. Ebben a periódusban a vizualitás hiánya csak fokozza azt a tapasztalatot, hogy mennyire ki van zárva a befogadó a teatralitásnak ebből a félrecsúsztott első megvalósulásából. Jellemző, hogy itt az előadásoknak általában megnő a sebessége, mintha a rendezések túl akarnának esni ezen a szakaszon, mert a tér méretei általában akusztikai problémákhoz vezetnek ebben a szakaszban. Amikor Turai, Gál és Ádám visszaérkeznek, automatikusan ők válnak a nézőség allegorikus modelljévé, és az általuk közvetített komikus sokkhatás azért is annyira erős, mert a néző a saját döbbenetének a tükörképét szemléli a színpadon. Nem ritka, hogy ez az effektus olyan közvetlen, hogy időlegesen elnyomja a szöveg stílusa által egyébként kiváltott nevetéshatást.

A következő jellemző mozzanat az, hogy Turai Ádám távozása és az első felvonás vége között háromszor is egyedül marad a színpadon, szemközt a közönséggel. Jellemző, hogy az előadások – még a Mohácsi-rendezés is – kerülnek ezekben a pillanatokban Turai és a közönség interakcióját. Holott a megoldás tisztán olvasható a klasszikus dramaturgiák intrikusi szándékbejelentő monológjának a kifordításaként,<sup>405</sup> aminek az a következménye, hogy Turai legalább annyira vehette a mentőötlet gondolatát a közönség általa korábban is érzékelt jelenlétéből, mint Gáltól.

Sokatmondó, hogy a három felvonás közül a középsőben esik a legkevesebb szó a néző helyzetéről, hacsak nem az elvárásoknak azokon az alakulásain keresztül, amelyekről a felvonásvég-változatok kapcsán már volt szó. Egy mozzanat azonban mégis ide kíváncsodik. A második felvonás során lezajlik négy telefonbeszélgetés, és valamilyen módon mindegyikben szóba kerül, hogy a hívott fél pontosan érti-e, amit a hívó mond. A két színészt külön-külön váratlanul éri, amikor Turai a felvonás elején áthívja őket saját szobájába, és a felvonás végén a megbeszéltek alapján még meglepőbb Annie számára, hogy Turai újra telefonál, ami újabb félreértést okoz.<sup>406</sup> A legkifejtettebb példa azonban az a telefon, amikor Annie bejelenti a műsorváltást az estére tervezett koncerten a Titkárnak. Egyrészt jellemző, hogy kétszer is szerepel a színiutasításban a „minden átmenet nélkül” megjelölés Annie hangszínváltásaira vonatkozóan a beszélgetés elején és végén. Ez azt hangsúlyozza, hogy a beszélgetést eleve performatíve, előadói helyzetben érdemes kereteznünk. Másrészt beszédes az a mozzanat, amelyet már említettem, hogy Annie nem mindig tudja elkülöníteni a sűgás kommentárját magától a sűgástól, és ez kommunikációs zavart okoz. Ez a telefonbeszélgetés voltaképpen a főpróba főpróbája, Turai így teszteli, hogy Annie képes-e végrehajtani, amit előadóként vár tőle.

A harmadik felvonás dramaturgiája mond a legtöbbet a drámában a néző dramaturgiai jelentőségéről. Itt azonban nem egyszerűen arról kell beszélni, hogy Gál, Ádám és a semmivel tisztában nem lévő Titkár alakjában allegorizálódnak bizonyos néző-típusok, és hogy mindez megfelelő ellenpólusként szerepel a falon túli jelenet

<sup>405</sup> BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, in BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések*, 97–106 (Pécs: Dialóg Champus Kiadó, 2002), 103–105.

<sup>406</sup> „TURAI Nem ismeri meg a hangomat? Turai beszél.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 90.

kapcsán megfigyelt oda nem illő nézői jelenlétnek. Ennél fontosabb, hogy az indítás kommunikációs többrétegűsége a harmadik felvonásban nyeri el valódi színházi értelmét. A befogadó helyzete szempontjából azt kell itt kiemelni, hogy a szöveg talán legnagyobb dramaturgiai bravúrja a megnyilatkozások pragmatikai megkettőződésének a módja. A második felvonás közepén bukkan fel először az a lehetőség, hogy egy adott megnyilatkozást egyszerre lehet az ábrázolt viszonyrendszeren belül a belső kommunikációs rendszerben érteni, és azon kívül, a dráma által implikált közönségre vonatkoztatva.

ANNIE *belenéz a kéziratba.* De hát hogy tanulom én ezt meg ma estig?  
TURAI Na hallja, az éjjel már egész jól tudta.<sup>407</sup>

A harmadik felvonásban kiteljesedő teatralitásmodell azért sikeres, mert ezt a kommunikációs működésmódot folyamatossá tudja tenni. Az ábrázolt színházi próba minden egyes mondata értelmezhető ezen a kettős módon, vagyis a dráma diskurzusa minden megnyilatkozásban reprezentálni képes a néző jelenlétét a dráma diszkurzív világán belül.

TURAI Hát gyerünk kérem tovább. Hol hagytuk el? »Most el akarsz dobni.«  
ANNIE Ki akar eldobni, te bolond? Ne őrvöngj! Az előbb már okos voltál. Gyere ide, megcsókolom azt a szép klasszikus fejedet.  
GÁL *nagyot ordít.* Áááh!  
ANNIE *idegesen.* Mi baja?  
GÁL Ezer bocsánat! Bocsánatot kérek! *Alig tud az izgalomtól beszélni.* Kedves Annie! És mélyen tisztelt művész úr! Bocsánat, megint meg kell önöket zavarnom, de okvetlenül kell valamit mondanom Turainak. *Ádámhoz.* Gyere csak ide. *Turaihoz, aki hozzája lépett.* Te! Itt ezen a helyen változzam sóbálvánnyá, ha ezek szórul-szóra nem ugyanazt a szöveget mondják, amit az éjjel beszéltek. Ezek ketten tegnap éjjel... ezeket a szerepeket tanulták. És mi szamarak vagyunk.  
TURAI Jó, jó, szamarak vagytok, de most, kérlek ne csinálj feltűnést. *Megjátssza az izgatottat.* Óriási meglepetés!... Micsoda furcsa véletlen!  
ÁDÁM *Gálhoz.* Végy énrólam példát. Én ordítani szeretnék a boldogságtól, és nézd, türtőztetem magamat.  
TURAI Egy szót se!  
ANNIE De kérem, Sándor, mit csinálnak ott maguk?  
ALMÁDY. Mi van, kérem?  
TURAI *visszatérve Almádyhoz.* Gál azt mondja, és úgy érzem, hogy igaza van, hogy majd este az előadásra valami szép klasszikus fejet csináljon magának.<sup>408</sup>

Az a mód, ahogyan Gál és Ádám több lépésben, ismétlésekkel, komikusan túlhangsúlyozott módokon tudatosítják magukban a korábban és a próbán hallott szöveg azonosságát és ezzel együtt létesülő különbségét, azt mutatja meg, ahogy a két

---

<sup>407</sup> Uo., 68.

<sup>408</sup> Uo., 121–122.

férfi a szemünk láttára tanul bele a referencialitás e megkettőzött színházi nyelvhasználatának értelmezésébe. Ez egyidejűleg van tükröztetve Annie, Almády, Turai és a Titkár egymástól teljesen elütő reakcióiban. Az egyes mondatokra irányuló elváráshorizontok közti szüntelen dramaturgiai-hermeneutikai mozgás lehetővé teszi, hogy a befogadó annak ellenére is újdonságként tapasztalja meg a harmadik felvonás történéseit, hogy a cselekmény lényegileg lezárul a hallott mondatokra való első ráismerés pillanataiban. A különbség, amely a Turai által megírt darabbal és vele együtt a néző várakozásaiban megfogalmazódik, a megtestesítés performatív folyamatában jön létre. Azért jelenthet érvényes módon kizáróan mást ugyanaz a dialógus, mert másképp válik testi, eljátszott valósággá a színház helyzetében.

Ennek félreismerhetetlen színházi jele, hogy a *Játék a kastélyban* előadásaiban általános, hogy a harmadik felvonás egészét lényegében megszakítás nélkül végigneveti a közönség. A szöveg dramaturgiája tehát nem poéntól poénig halad, hanem egy olyan dramatikus felületet hoz létre, amely egyetlen hatalmas poéngenerátorként működik, a felvonás átlagos játékideje alapján majdnem egy teljes órán keresztül. Ez a folyamatos nevetés a néző jelenlétének különleges artikulációs módja nyilvánvalóvá teszi, miért erősen korlátozott érvényű a kérdés, hogy Turai csele igaz, esetleg helyénvaló volt-e, vagy sem. A felvetés ugyanazért jelent csapdát, amiért a fikció mindenkor igazságáról szóló viták is lezárhatatlanok. A dráma egészét esztétikai szempontok vezérlik, és ebben az értelemben a mű végkifejlete az adott modellen belül teljes sikernek tekinthető.

A mű recepciója, ahogy már volt szó róla, érzékeli, de nem tudja megfogalmazni, hogyan olvasható a *Játék a kastélyban* Molnár Ferenc színházesztétikájának összefoglalásaként. A szerzőségnek ez a nagyon kifinomult dramaturgiai megformálása, a testiség jelentőségének dramaturgiai metaproblémává emelése, és a néző helyzetének különleges artikulálása egy olyan metadramaturgiai bravúr eredménye, amely jócskán túlmutat az igaz–hamis, valós–fiktív, reprezentáció–jelenlét jellegű kizáró szembeállításokon és nem csak egy adott színházi forma dramaturgiai archiválását végzi el, hanem módot kínál arra is, hogyan lehet dramaturgiai eszközök segítségével egy színházi hagyomány mélyrétegeihez másként hozzáférni.



## X. Összegzés

Egy esettanulmányokból összeálló doktori értekezés átfogó és általános tanulságait igen nehéz feladat a megírás részeként levonni. Remélem, hogy a disszertáció olvasása során a fejezetek összekapcsolódásának módján keresztül kirajzolódik majd valamiféle megragadható, egybefüggő benyomás arról, miben tér el a Molnár Ferenc művészetéről itt adott jellemzés a korábbi megközelítésektől. Mégis kínálkozik néhány olyan aspektus, amely érdemesnek látszik arra, hogy az értekezés befejezéseként kiemelt hangsúlyt nyerjen. A várható viták reményében, álláspontom kiélesítéseként az alábbi hipotéziseket ajánlom megfontolásra Molnár Ferencsel kapcsolatban:

1. Molnár Ferenc drámáinak hagyományozódása konkrét színészi alakítások hatástörténeti erején múlik. Nyilvánvaló, hogy Molnár Ferenc nemzetközi karrierje azért indulhatott el, mert Ermete Zacconit lenyűgözte Hegedűs Gyula alakításának és az általa megszólaltatott dramatikusszövegnek a konkrét performatív kapcsolata Az ördög ősbemutatóján. Később is azt látjuk, hogy a művek kanonizációja az előadások egyes színészi teljesítményeinek függvénye. A *Liliom* értelmezésének tartós elkomorulását Domján Edit 1963-as Juliája indítja el, Babarczy nyolcvanas évekbeli rendezései leválasztják a mű hatástörténetét az életmű egészét körülölelő kulturális nosztalgiáról, a kilencvenes és kétezres években pedig valószínűleg azért fut fel nagy mértékben a *Játék a kastélyban* kanonikus árfolyama a magyar színházi műsorokban, mert Márkus László egyik utolsó alakítása és jutalomjátéka a Madách Kamarában 1984-ben éppen Turai szerepe, amelyben ott kísért az 1957-es debreceni Berényi Gábor által rendezett premier, és vele a játékhagyomány újraindulásával járó rekanonizációs törekvés.

2. A színházi bemutatók mennyiségi jelenléte nem oldja meg a kanonizáció problémáit, vagyis a drámák újraolvasását nem lehet és nem érdemes megspórolni. Az értelmezési hagyomány többek között azért kötötte előszeretettel Molnár Ferenc művészetének jelentőségét hajdan volt színházi sikerek fakuló emlékezetéhez, hogy legitimációt találjon az érdemi interpretációs munka megkerülésére. A mostani értekezést sok egyéb mellett az a számonkérő indulattól sem mentes elköteleződés írta meg velem, hogy a Molnár Ferenc-művek interpretációs ingerküszöbét visszavonhatatlanul feljebb tornásszam. A Molnár Ferenc emlékezetét megformáló másodlagos szöveganyag tele van olyan mondatokkal, amelyeknek nemhogy elméleti alapja, de sokszor még azonosítható szemantikai jelentése is alig van.<sup>409</sup> Ezt a színvonalat nyilván csak kellő

---

<sup>409</sup> Valószínűleg örökre rejtély marad, hogyan mehetett át a kiadói lektorálási folyamaton Hegedűs Gézának az a megfogalmazása, mely szerint a *Játék a kastélyban* „a tökéletesre szőtt semmi”. HEGEDŰS Géza, „Molnár Ferenc”, in HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. köt., 499–502 (Budapest: Trezor Kiadó, 1992 [1976]), 501. Hasonlóképp érthetetlen, hogy hogyan válhatott értelmezői normává egy olyan monográfiaírói gyakorlat, amely életrajzi bulvársajtószerű helyettesíti a szövegek olvasatát, és csak akkor hivatkozik a történeti forrásanyagra, amikor ez számára éppen kézre esik. Vécsei Irén monográfiája például egyetlen hivatkozás nélkül meg tudott jelenni 1966-ban a Gondolat Kiadónál. A ma leginkább átfogónak számító Györgyey Klára-féle pályaképben pedig sajnos nem kirívóak az olyasféle tézismondatok, mint például „[a] színmű [tudniillik a *Játék a kastélyban*] azt demonstrálja, hogy Molnár egyre kevésbé tudja megkülönböztetni a színjátékot a valóságtól”. (GYÖRGYEY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna [Budapest: Magvető Kiadó, 2001], 182.) Ezek a példák sajnos még ma sem eseti kivételek, és ötven-hetven évvel a játékhagyomány megszakadása és újraindulása után ezt az intellektuális szintet a szerzők és a kiadók oldaláról már a rekanonizáció vélt politikai ára sem menti.

erősségű drámaolvasatokkal lehet feledtetni, amihez jelenleg Magyarországon hiányosak a rendelkezésre álló elméleti eszközök. Remélhetőleg az itt olvasható szövegelemzések adnak mintákat arra, hogyan lehet ezzel kapcsolatban egy másfajta diskurzust elindítani.

3. Molnár Ferenc egy bizonyos színházi hagyomány és teátrális gondolkozásmód poétikai megfogalmazója. A korábbi megközelítésekben az ennek az állításnak megfeleltethető recepciós közhely úgy hangzott, hogy Molnár Ferenc általában a színházművészetnek egy boszorkányos ügyességű alkotója.<sup>410</sup> Ezzel a korábbi megfogalmazással szemben két kifogás lényeges. Az egyik az, hogy az általánosításon és az értékminősítésen keresztül azt alapozza meg, hogy a dramaturgia színházi működésére úgy tekintsen az irodalmi megközelítés, mint valami rejtelmes, megragadhatatlan, mágikusan fluid valamire. Ezt igyekezett ez az értekezés elkerülni azzal, hogy rámutatott a művek értelmezésének hatástörténeti feltételezettségére. A második ellenvetés, amely a korábbról származó közhellyel szemben felhozható, az maga a történeti behatárolatlanság. Ha van is a színháznak olyan jellemzője, amely kulturális univerzáléként működik, akkor az valószínűleg annyira általános, hogy képtelenség rá műelemző leírást alapozni. Ezért volt szükséges Molnár Ferencnek a színházhoz való kötődését kulturálisan és történetileg is specifikálni. Az a színházi keretrendszer, amelyhez Molnár Ferenc művei keletkezésükben kötődnek, a vígszínházi hagyomány, és ennek bizonyos jellegzetességeit talán még úgy is láthatóvá tudta tenni ez a dolgozat, hogy magáról a századforduló vígszínházi működéséről csak érintőlegesen esett szó. A szövegek dramaturgiája mindenesetre tükröz egy bizonyos fajta színházi látásmódot, eddig keveset tudtunk, s az ismeretek bővítéséhez remélhetőleg hozzájárult ez a mostani vállalkozás.

4. Molnár Ferenc dramaturgiájának egyik legfőbb poétikai sajátossága, hogy a beszédet mint aktust egyszerre teszi témává, motívummá és dramaturgiai szervezőerővé. Az életműből kiolvasható dramaturgiai látásmód a nyelv performatív, személyközi viszonyokat is alakítani képes erejének rendkívül koncepciózus, gyakran metaszinten is érvényes művészi elemzését kínálja. A nyelv Molnárnál egyszerre az önismeret felülete, tehát identitások hordozója, egyszerre a szociális létezés közege, tehát hatalmi viszonyulások megjelenítője és esztétikai impulzusok hordozója – vagyis művészi eszköz. Molnár Ferenc drámáinak nyelvi elemzése sokkal több lehetőséget rejt, mint amennyit ez a dolgozat ki tudott mutatni. Mindenképpen ez a kutatás folytatásának az egyik lehetséges iránya.

5. A nyelvi működés érvényesülése Molnár Ferencnél igen gyakran a testtapasztalat performatív oldalához képest fogalmazódik meg, néha annak ellenében, máskor kiegészítő szerepben. Molnár Ferenc dramaturgiájában folyamatosan központi kérdés, mit és hogyan közöl a nyelv és az érzékelés vagy a gesztus egymáshoz képest. A drámákban ott képződnek a legizgalmasabb poétikai problémák, ahol ez a két működésmód viszonyba lép egymással. Természetesen itt a modernség első történeti szakaszának egyik általános kérdésfelvetéséről van szó, de ez nagyon gyakran csak

---

<sup>410</sup> A közhelyet számos forrásból lehetne idézni, itt most Valló Péter megfogalmazását érdemes kiemelni: *A testőr – bemutató a Pesti Színházban* (2015), hozzáférés: 2022.11.20, <https://www.youtube.com/watch?v=hiQ8V5DVQoc>.

utalásszerű, és ritkán fogalmazódik meg annyira strukturáltan, mint Molnár Ferenc művészetében.

A felsorolt hipotézisek mindegyike természetesen további alátámasztást kíván. Mivel az életmű textológiai helyzete és a szövegek olvasható és hivatkozható formájának elérhetősége továbbra is siralmas, a kutatást monografikus méretekben ténylegesen az alapoknál kell kezdeni, nem is szólva a színháztörténeti dokumentumok további feltárását és a kínálkozó komparatistikai jellegű vizsgálatokról akár nyelvi, akár recepciótörténeti értelemben. A disszertáció feltehetően láthatóvá tette, mekkora annak a kutatásnak a felelőssége, amelynek a recepció ehelyütt azonosított hagyományszakadása nyomán körülbelül hetven évnyi adósságot kell törlesztenie. Évtizedekre elegendő teendők van tehát Molnár Ferenc drámáival kapcsolatban. A felelősség súlyát viszont enyhítheti, hogy olvasás és remélhetőleg színháznézés közben Molnár Ferencsel összefüggésben addig is jól fogunk szórakozni.

## XI. Bibliográfia

- [n. n.]. „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”. *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.
- [n. n.]. „A hattyú”. *Film, Színház, Muzsika* 9, 52. sz. (1920): 1–8.
- [n. n.]. „Gaál Franciska”. In *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 239. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- [n. n.]. „Meghalt Molnár Ferenc”. *Magyar jövő* 51, 53. sz. (1952): 4.
- [n. n.]. „Molnár Ferenc”. In *Magyar Életrajzi Lexikon*, főszerkesztő KENYERES Ágnes, 2 köt., 2:232. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 2:232.
- [n. n.]. „Sulyok Mária, Szautner”. In *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 704–705. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- [RÓNA]. „A hattyú”. *Film, Színház, Muzsika* 33, 1. sz. (1989): 3.
- A testőr – bemutató a Pesti Színházban* (2015). Hozzáférés: 2022.11.20.  
<https://www.youtube.com/watch?v=hiQ8V5DVQoc>.
- ABEL, Lionel. *Metatheatre, a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1966.
- BALLA Ignác. „Molnár Ferenc bevallja, hogy a »Játék a kastélyban« alapötletét Shakespeare *Hamlet*jéből merítette: »Molnár plágiuma« címmel közölt cikket a *Secolo Illustrato*”. *Színházi Élet* 17, 30. sz. (1927): 6–7.
- BARTHA József. „Színházi szemle”. *Katolikus Szemle* 21 (1907): 727–740.
- BARTHES, Roland. „A szerző halála”. In Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, fordította BABARCZY Eszter, 50–55. Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Fordította MAHLER Zoltán. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- BÉCSY Tamás. „Modern cselvígjáték”. *Színház* 25, 9. sz. (1992): 24–29.
- BÉCSY Tamás. „Molnár Ferenc – ma”. *Színház* 17, 8. sz. (1984): 15–17.
- BÉCSY Tamás. „Társadalmi normák és kettős jelentések: Az ördög a Madách Színházban”. *Színház* 20, 8. sz. (1987): 11–19.
- BÉKÉS Márton. „A legitimizmus és a legitimisták”. In *A magyar jobboldali hagyomány*, szerkesztette ROMSICS Ignác, 214–242. Budapest: Osiris Kiadó, 2009.
- BERGSON, Henri. *A nevetés*. Fordította SZÁVAI Nándor. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1986.

BÓTA Gábor. „A bugrissá lett elit”. Hozzáférés: 2022.02.26. <https://www.orkenyiszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/7-magyar/sajto/1615-a-bugrissa-lett-elit>.

BUTLER, Judith. *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. Fordította BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit. Budapest: Balassi Kiadó, 2007.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003, <https://doi.org/10.3998/mpub.17168>.

CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, <https://doi.org/10.7591/9781501726880>.

CARTER, Tim. *Rodgers and Hammerstein's Carousel*. New York: Oxford University Press, 2017.

CZÍMER József. „Levél Molnár Ferenchez” [1978]. In CZÍMER József, *Színház és irodalom*, 93–123. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

CZINE Mihály. „Naturalizmus és erotika”. In *A naturalizmus*, szerkesztette CZINE Mihály, 50–55. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.

CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, szerk. *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*. Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2000.

CSIKY Gergely. *Válogatott művei*. Szerkesztette HEGEDŰS Géza. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1955.

CSORDÁS Lajos. *Molnár Ferenc*. Budapest: Elektra Kiadóház, 2004.

DARVAS Lili. „Ludas Matyi emlékkönyvébe”. *Ludas Matyi* 27, 27. sz. (1971): 4.

DE MAN, Paul. „Mentegetőzések”. In Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Rilke, Nietzsche és Proust műveiben*, fordította FOGARASI György, 373–404. Szeged: JATE Press–Ictus Kiadói Csoport, 1999.

DEMETER Imre. „Molnár Ferenc: A hattyú – felújítás a Néphadsereg Színházában”. *Esti Hírlap*, 1957. márc. 17., 2.

DERES Kornélia. „Kabaré, varieté és attrakció: Kortárs *Liliom*-színrevitelek”. In „*Hagitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 63–71. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.

DEUTSCH, James I. and Lauren R. SHAW. „From *Liliom* to *Carousel* to *Liliom*”. In *From Stage to Screen: Musical Films in Europe and United States (1927–1961)*, edited by Massimiliano SALA, 93–112. Belgium: Brepols, 2012.

DOBOS István. „Anekdota és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcsélet”. In „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 115–129. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.

FENYŐ Miksa. „*Liliom*: Molnár Ferenc drámája”. *Nyugat* 2 (1909): 2:672–674.

FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

FORGÁCH András. „Jeles a jelesben: Színház a Kálvária téren”. *Színház* 32, 7. sz. (2002): 33–35.

FOUCAULT, Michel. *A szexualitás története I–III*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996–2001.

FOUCAULT Michel. „Mi a szerző?”. Fordította KICSÁK Lóránt. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette SUTYÁK Tibor, 119–146. Debrecen: Latin Betűk, 1999.

FÖLDES Györgyi, szerk. „Testírás”. *Helikon* 57 (2021).

FÖLDES Györgyi. *Test – szöveg – test: Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*. Budapest: Kalligram Könyvkiadó, 2018.

FREUD, Sigmund. „A vicc és viszonya a tudattalanhoz”. Fordította BART István. In Sigmund FREUD, *Esszék*, válogatta és az utószót írta BUDA Béla, 23–252. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1982.

GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.

GAJDÓ Tamás. „»Kedves jó direktor uram!«: Molnár Ferenc *Riviéra* című művének bemutatója Bárdos Artúr színházában”. In „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 17–30. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.

GAJDÓ Tamás. „Kiszolgáltatott színésznők – tekintélyes pártfogók: Színház, szép tündérvilág?”. *Színház* 50, 12. sz. (2017): 10–13.

GAJDÓ Tamás. „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”. In *A modern színház születése*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, 209–247. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004.

GALAMB Sándor. *A magyar dráma története 1867–1896*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1937.

GENETTE, Gérard. *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. VARGA Zoltán. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006.

GESZTY Pál. „Vígshíházi jegyzetek: felújítás és stúdióbemutató”. *Film, Színház, Muzsika* 15, 41. sz. (1971): 6–7.

GINTLI Tibor. „Egy toleráns szerzetes a numerus clausus évéből: A hattyú”. In „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 131–141. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.

GINTLI Tibor. „Molnár Ferenc”. In *Magyar irodalom*, főszerkesztő GINTLI Tibor, 837–838. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

GLATZ Ferenc, szerk. *Magyar író és világpolgár*. Budapest: Europa Institut, 1996.

GYÁRFÁS Miklós. „Vita a Molnár-legendával”. *Új Írás* 3 (1963): 1384–1387.

GYÖRFFY Miklós. „*A testőr* a Madáchban: Molnár Ferenc színész-házaspárja”. *Magyar Nemzet*, 1992. nov. 11., 11.

GYÖRGY Péter. „Mindenféle szórakozások: Unalmas, kommersz, kibírható és remek előadások”. *Színház* 16, 3. sz. (1983): 1–9

GYÖRGYEY Klára. *Molnár Ferenc.*, Ffordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.

GYÖRGYEY, Clara. *Ferenc Molnar*. Boston: Twayne, 1980.

HALMI Bódog. *Molnár Ferenc: Az író és az ember*. Budapest: [sSzerzői kiadás], 1929.  
HEGEDŰS Géza. „Előszó”. In MOLNÁR Ferenc, *Színház*, 7–15. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.

HEGEDŰS Géza. „Molnár Ferenc”. In HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. köt., 499–502. Budapest: Trezor Kiadó, 1992 [1976].

HEGEDŰS Géza. *Csiky Gergely*. Budapest: Művelt Nép Kiadó, 1953.

HEVESI Sándor. „Tradíciók és forradalmak a színpadon”. In HEVESI Sándor, *A drámaírás iskolája*, kiadta STAUD Géza, 114–121. Budapest: Gondolat Kiadó, 1961.

HORNBY, Nick. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

HORVAI István. „Új magyar dráma és kritika”. *Színház- és Filmművészet* 1, 1–2. sz. (1950): 33–81.

JÁKFALVI Magdolna. „A dráma, a színháztörténet-írás, a kánon”. In *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 9–20. Budapest: Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011.

JÁKFALVI Magdolna. „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”. *Theatron* 14, 1. sz. (2014): 23–28.

JÁKFALVI Magdolna. „És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámái”. *Jelenkor* 53 (2010): 679–686.

JÁKFALVI Magdolna. „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”. *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 78–90.

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Akadémiai doktori értekezés, 2020. Hozzáférés: 2021.07.31. <http://real-d.mtak.hu/1243/>.

JÁKFALVI Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

JÓNÁS Ágnes. „Az érzelmeknek nincs helye a politikában”. Hozzáférés: 2022.02.26. <https://www.kortaronline.hu/aktual/szinhaz-a-hattyu.html>.

KARINTHY Frigyes. „Molnár Ferenc”. In KARINTHY Frigyes, *Írások írókról*, 23–27. Békéscsaba: Tevan Könyvkiadó, 1914.

KÁRPÁTI Aurél. „*Játék a kastélyban*: a Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója”. *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13.

KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”. *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55.

KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.

KELEMEN László [LUKÁCS György]. „Molnár Ferenc”. *100%* 2, 4. sz. (1929): 190–193.  
KÉRCHY Vera. *Színház és dekonstrukció*. Szeged: JATE Press, 2014.

KÉRY László. „A kalkulációról: Molnár Ferenc: *A testőr*, Vigszínház”. *Élet és Irodalom* 10, 13. sz. (1966): 8.

KISS Gabriella. „A színháztörténet emlékezete”. In KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 19–53. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.

KISS Gabriella. „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*, 2010”. In *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és mások, 2010–. Hozzáférés: 2023.01.07. <https://theatron.hu/philther/jatek-a-kastelyban/>.

KISS Gabriella. „Újraolvasás”. In KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, 9–18. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.



KOSZTOLÁNYI Dezső. „Liliom: Egy csirkefogó élete és halála”. In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, 2 köt., 2:739–742. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. 2:739–742.

KÖRMENDI Judit. „Színházról, színészeiről – Márkus Lászlóval”. *Film, Színház, Muzsika* 18, 49. sz (1974): 13–14.

KÖVÁRY, Georg. *Der Dramatiker Franz Molnár*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1984.

KRICSFALUSI Beatrix. „Az apolitikusság látszatának művészete: Andrij Zsoldak kolozsvári Rosmersholm-rendezéséről”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERZOG Noémi, 287–315. Budapest: József Attila Kör–PRAE, 2018.

KRICSFALUSI Beatrix. „A színház mint morális intézmény – avagy minden, amit sohasem szeretnél volna tudni a színházról, ezért mindig féltél megkérdezni”. *Színház.net*. 2017. október 15. <https://szinhaz.net/2017/10/25/kricsfalusi-beatrix-a-szinhaz-mint-moralis-intezmeny/>.

KRICSFALUSI Beatrix. „Előszó/Bevezető”. In KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai*, 7–239. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.

KRICSFALUSI Beatrix. „Test”. In *Média – és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 194–209. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

KRICSFALUSI Beatrix. „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”. In KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, 31–56. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.

KULCSÁR SZABÓ Ernő. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.

LACAN, Jacques. „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra”. Fordította ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva. *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.

LAKATOS László. „A hattyú”. *Pesti Napló*, 1920. dec. 19., 5.

LAURETIS, Teresa de. „A konok készítés”. Fordította RAGÓ Anett. *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

LENGYEL Balázs. „Kastély és kéjgáz”. *Képes Világ* 1, 10. sz. (1945): 15.

LOXLEY, James. *Performativity*. London: Routledge, 2007.

MADARÁSZNÉ MAROSSY Ágnes. „Molnár Ferenc jelzőhasználata és szóképei Az ördög című vígjátékban”. In *Tanulmányok a századforduló stílusterképeiről*, szerkesztette FÁBIÁN Pál és SZATHMÁRI István, 222–230. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Az észlelés fenomenológiája*. Fordította SAJÓ Sándor. Budapest: L'Harmattan Kiadó–Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012.

MOHÁCSI János. „A Molnár-darabok rendezése során szükségesnek mutakozó dramaturgiai és stiláris változtatásokról”. In *„Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 75–82. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.

MOLNÁR Erzsébet. *Testvérek voltunk*. Budapest: Magvető Kiadó, 1958.

MOLNÁR Ferenc. „A császár” [forráskiadás]. Közreadta GAJDÓ Tamás. *Színház* 25, 9. sz. (1992): drámamelléklet, 1–16.

MOLNÁR Ferenc. „Az ibolya”. In MOLNÁR Ferenc, *Színház: Három egyfelvonásos*, 139–215. Budapest: Franklin Társulat, 1921.

MOLNÁR Ferenc. „Egy, kettő, három”. In MOLNÁR Ferenc, *Színház*, szerkesztette HEGEDŰS Géza, 471–533. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.

MOLNÁR Ferenc. *A hattyú*. Budapest: Franklin Társulat, 1921.

MOLNÁR Ferenc. *A nagy háború: – Haditudósítások I. (1914. november – 1915. június)*. Szerkesztette KOVÁCS Attila Zoltán. Budapest: Athenaeum Kiadó, 2021.

MOLNÁR Ferenc. *A testőr*. Budapest: Franklin Társulat, 1912.

MOLNÁR Ferenc. *Az ördög*. Budapest: Franklin Társulat, 1907.

MOLNÁR Ferenc. *Egy haditudósító emlékei*. Budapest: Franklin Társulat, 1916.

MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

MOLNÁR Ferenc. *Liliom*. Budapest: Franklin Társulat, 1909.

MOLNÁR Ferenc. *Színház: Három egyfelvonásos*. Budapest: Franklin Társulat, 1921.

MOLNÁR Ferenc. *Színművei*. Wien: Rudolf Nowak Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1972.

MOLNÁR Ferenc. *Színművek*. Szerkesztette MÁRVÁNYI Judit, KISS Marianne és MIKÓCZI Vilmosné. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.

MOLNÁR GÁL Péter. „A hattyú rejtélyes fölrepülése”. *Színház* 4, 9. sz. (1972): 4–11.

MOLNÁR GÁL Péter. „Játék az alagsorban”. *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.

MOLNÁR GÁL Péter. „Liliom: részlet a *Férfi monoklival* című Molnár Ferenc-monográfiából [kézirat]”. *Színház* 52, 3. sz. (2019): 2–5.

MOLNÁR GÁL Péter. „Molnár Ferenc, a fordító”. *Színház* 26, 1. sz. (1993): 40–48.

MOLNÁR GÁL Péter. „Molnár Ferenc: *Liliom*”. *Kritika* 12, 11. sz. (1983): 30–31.

MOLNÁR GÁL Péter. *Latinovits*. Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1990.

MOLNAR RAJEC, Elizabeth. *Ferenc Molnar Bibliography*. 2 vol. Wien–Köln–Graz: Böhlau, 1986.

MUNTAG Vince. „»Semmit nem lehet újakezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”. *Filológiai Közlöny* 62 (2016): 379–394.

MUNTAG Vince. „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája”. *Irodalomismeret* 16, 3. sz. (2015): 32–39.

MUNTAG Vince. „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban, 1961*”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.

MUNTAG Vince. „Élet a nyelven innen, halál a vizualitáson túl: Mundruczó Kornél: *Liliom, 2019*. (Hamburg, Thalia Theater)”. *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 138–153.

MUNTAG Vince. „Erőszakos, szerető testek meséje: Gyors emlékidézés a *Liliom* színházi közelmúltjából”. *Színház* 52, 3. sz. (2019): 8–10.

MUNTAG Vince. „Molnár Ferenc mint saját hagyomány: *A testőr*”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 106–131. Budapest: Balassi Kiadó—Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

MUNTAG Vince. „Molnár marxistán (?): Gábor Miklós: *Olympia, 1982*”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 320–324 (Budapest: Arktisz Kiadó—Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

MUNTAG Vince. „Szerelem a senkiföldjén”. *szinhaz.net*. 2022. október 21., <https://szinhaz.net/2022/10/21/muntag-vince-szerelem-a-senkifoldjen/?fbclid=IwAR3rHur8POtyXmh9mO0sthijXHC7oBcGgVWNBvpnrI9hOF0wg0lnqtXNUVw>.

NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001.

NAGY Imre. „A többnyelvűség tapasztalatának dramaturgiai vonatkozásai: Az iskolai vígjátékok megközelítése nyelvelméleti nézőpontból”. In NAGY Imre, *Iskola és színház: Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*, 28–43. Budapest: Balassi Kiadó, 2007.

- NAGY Imre. „Gertrudis színre lép: A *Bánk bán* többnyelvűsége”. *Jelenkor* 55 (2012): 630–647.
- NAGY Péter. „A rozsdáról meg a patináról”. *Élet és Irodalom* 8, 2. sz. (1964): 8.
- NAGY Péter. „Molnár Ferenc színpada”. *Irodalomtörténet* 60 (1978): 32–83.
- NAGY Péter. „Szomory Dezső: *Incidens az Ingeborg-hangversenyen* – Molnár Ferenc: *Egy, kettő, három*”. *Kritika* 4, 1. sz. (1975): 29.
- NAGY, George László. *Ferenc Molnárs Stücke auf der deutschsprachigen Bühne*. PhD Dissertation. New York: State University of New York, 1978.
- NÁNY István. „Egy művész-csirkefogó élete és halála: Molnár Ferenc: *Liliom* – Vígszínház”. *Színház* 52, 3. sz. (2019): 6–8.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.
- OSVÁTH Béla. „Molnár Ferenc”. In *A magyar irodalom története*, szerkesztette SZABOLCSI Miklós, 6 köt. 6:824–826. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966.
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PAVIS, Patrice. „A színész munkája”. In Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, fordította JÁKFALVI Magdolna, 57–119. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- PETHŐ Tibor. „Várja a rosseb”. *Színház* 51, 6. sz. (2018): 27.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Translated by John HOLIDAY. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- PIKLI Natália. „Szín-játék égi kékben és hámló falak között”. Hozzáférés: 2022.02.26. <https://www.prae.hu/article/10359-szin-jatek-egi-kekben-es-hamlo-falak-kozt/>.
- PINTÉR Jenő. *Századunk magyar irodalma: Tudományos rendszerezés*. 8 köt. Budapest: Pintér Jenőné Vállalata, 1941.
- POGÁNY Béla. „Molnár Ferenc, a talajtalan író”. *Magyar Jövő* 51, 61. sz. (1952): 7.
- PÓR Péter. „Szecesszió”. In *Világirodalmi Lexikon: XIV. kötet*, szerkesztette BÁRÁNY Lászlóné, 199–201. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- POROGI Judit Dorottya. *A színház ideje*. Doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2022. Hozzáférés: 2022.11.27. [http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Porogi\\_A-szinhaz-ideje\\_-PhD-dolgozat.pdf](http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Porogi_A-szinhaz-ideje_-PhD-dolgozat.pdf).
- PUSKÁS István. „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46.

- RAJK András. „Két színházi este”. *Népakarat*, 1957. márc. 20., 3.
- RELLE Pál. „A hattyú”. *Világ* 11, 298. sz. (1920): 3.
- RITTENBERG, Louis. „Introduction”. In *All Plays of Molnár*, edited by Louis RITTENBERG, xii. Garden City Publishing Co., 1929.
- SÁNDOR Iván. „Az Ördög: Molnár Ferenc vígjátéka a Vígszínházban”. *Film, Színház, Muzsika* 7, 52. sz. (1963): 11.
- SÁRKÖZI Mátyás. *Liliom öt asszonya*. Budapest: Noran Kiadó, 2004.
- SCHILLER, Friedrich. „A színház mint morális intézmény”. Fordította PAPP Zoltán. In Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, 9–22. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2005.
- SCHÖPFLIN Aladár. „Játék a kastélyban: Molnár Ferenc »anekdotája« a Magyar Színházban”. *Nyugat* 19 (1926): 2:971–973.
- SZALONTAY Mihály. „Játék a kastélyban: Molnár Ferenc színműve a Madách Kamarában”. *Magyar Nemzet*, 1984. márc. 16., 8.
- SZÉCHENYI Ágnes. „Egy »export-dráma« magyar kontextusai: Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*”. *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140.
- SZÉCHENYI Ágnes. „Molnár Ferenc és Budapest: Első megközelítés, részben Schöpflin Aladár Molnár-kritikáinak tükrében”. In „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGI László és IMRE Zoltán, 185–195. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- SZIGETHY Gábor. „Egy díszletmunkás emlékiratai: Második rész”. *Színház* 25, 6. sz. (1992): 37.
- SZIGETHY Gábor. *Latinovits*. Budapest: Officina Nova Kiadó, 1988.
- SZINI Gyula. „Liliom”. *Új Idők* 15, 50. sz. (1909): 561.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- TÉREY János. „Teremtés vagy sem – Kovalik Balázsról: Laudáció a 2008-as Aegon Művészeti Társdíj nyerteséről”. *Élet és Irodalom* 52, 45. sz. (2008): 17.
- TOMPA Andrea. „Kell ez a toll, kell ez a csillár”. *Színház* 51, 6. sz. (2018): 28–30.
- UJVÁRI Imre. „A hattyú”. *Szabad Nép* 3, 97. sz. (1945): 6.

VÁRADI Ágnes. *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában*. Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2022. Hozzáférés: 2022.11.21. [http://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Varadi-Agnes\\_Doktori-ertekezes.pdf](http://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/Varadi-Agnes_Doktori-ertekezes.pdf).

VÁRKONYI, István. *Ferenc Molnar and the Austro-Hungarian fin de siècle*. New York: Peter Lang Publishing, 1992.

VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.

VEKERDY Tamás. „Várakozás: Jeles András: *Színház a színházban*”. *Színház* 32, 7. sz. (2002): 30–32

VERES András. „Kötéltánc a Niagara fölött: (Szélgjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”. *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 31–33.

VERES András. „Molnár Ferenc, a kánonalakító”. *Helikon* 44 (1998): 319–325.

WALTZKE, Bettina. *Literarische Vorlagen zu Musicals: Eine Dokumentation zur Adaptierung: Die Theaterstücke »Pygmalion« und »Liliom« als »Musical Plays«*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1992.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984, <https://doi.org/10.4324/9780203131404>.

WÉBER Kata. *Tényleg, vajon megérdemeljük-e az örökkévalóságot?* Kézirat. 7–8.

ZAPPE László. „Boldog és boldogtalan vég”. Hozzáférés: 2022.02.26. <https://fidelio.hu/szinhaz/boldog-es-boldogtalan-veg-817.html>.

ZILAHY Lajos. „A hattyú”. *Magyarország* 27, 298. sz. (1920): 3.