

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Muntag Vince

Beszélni – más helyett  
Változatok a dramaturgia nyelvteremtő erejére  
Molnár Ferenc dramatikus 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

## A doktori értekezés tézisei

A disszertáció Molnár Ferenc dramatikus életművét kívánja valamelyest új színben feltüntetni. Az ilyesfajta szándékbejelentések olyan gyakoriak az életművel kapcsolatban, hogy érdemes pontosítani a célkitűzés hatókörét. Az értekezés nem monografikus feladatokat vállal, noha a dolgozatban szereplő interpretációk nyilvánvalóan kijelölnek bizonyos meghatározott értelmezési csomópontokat. Hasonlóképp nem vállalja a dolgozat a Molnár Ferenc-drámák hatástörténetének átfogó feltárását, sem a drámaíró munkásságának világirodalmi kontextualizálását. Ezeknek a feladatoknak az elvégzésére a Molnár Ferenc életművét vizsgáló kutatásokban mindenképpen szükség volna, a mostani vállalkozás célja ezekkel összefüggésben leginkább az, hogy rámutasson az említett aspektusok jelentőségére.

Az értekezés hat Molnár Ferenc-dráma elemzése köré épül. Keletkezési sorrendben követi egymást *Az ördög* (1907), a *Liliom* (1909), *A testőr* (1910), *A hattyú* (1920), *Az ibolya* (1921) és a *Játék a kastélyban* (1926) értelmezése. A szövegolvasatok alapvetően függetlenek egymástól, mégis kijelölnek egy általános értelmezői szempontrendszert, amely felől az életműre új horizontból lehet tekinteni.

A dolgozat alapfelismerése, hogy Molnár Ferenc műveinek újraértelmezése a megszokottnál is erőteljesebben hatástörténeti kondíciók függvénye. Ezért a szövegolvasatokat megelőzi egy recepciótörténeti bevezető, amely az elméleti keretek kijelölése mellett segít a jelen felől kontextualizálni mindazt, amivel a művekben találkozunk. A kutatás legmeghatározóbb hatástörténeti tapasztalata, hogy a Molnár Ferenc-értelmezés elvesztette hatástörténeti hagyományfolytonosságát, mert a játékhagyomány 1948 és 1956 közötti nyolcéves magyarországi szünete után az intézményhálózat és a társulatok háború okozta szétesése miatt nem tudott újraindulni, és ezt az írott fogadtatás megfelelő fogalmi eszköztár híján nem regisztrálta. A mostani kutatásnak tehát ebből kiindulva olyan színházi horizontból kell újraértelmeznie Molnár Ferenc műveit, ahol a bemutatók mennyisége fenntartja ugyan egy szilárd kánon látszatát, de az e mögött húzódó értelmezés 50–70 éve megkövült ellenőrizetlen közhelyeket takar. Az értekezés tehát a lehető legtávolabb helyezkedik attól, hogy hajdani fakuló színházi sikerek elrekesztett emlékeiből próbálja levezetni, hogy miért élvezhető ma a drámák olvasása. Ehelyett azt a történeti folyamatot firtatja, ahogy a Molnár Ferenc alakját övező közhelytömeg kialakult és megszilárdult, és annak a lehetőségeit járja körbe, hogyan lehet a drámákat ezek nehézkedésétől megszabadítani. Minden egyes vizsgált mű esetében fölmerül a kérdés, hogy a színházi előadások tapasztalata hogyan formálta a drámák értelmezési horizontját, és ennek megfelelően a dolgozat egésze dramatikusan szövegek színházi és hatástörténeti feltételezettét tekinti kiindulópontnak. Az alkalmazott historiográfiai keret a magyar színház-történet-írás Philther-módszer néven ismeretes metodikai rendszere, amely a színházi tapasztalatnak a közösségi kulturális emlékezetben hagyományozódó formáját igyekszik rekonstruálni.<sup>1</sup> Az értekezés ezt vonatkoztatja drámatörténeti kérdésfeltevésekre, arra az általános felismerésre alapozva, hogy a dramatikusan szöveg a mindenkori színházi tapasztalat szövegesült

---

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

emlékezeti formája, amelyben a színházi előadások és a megírt szövegek poétikai hatása medializálódik.<sup>2</sup>

A Molnár Ferenc pályáját áttekintő szakirodalom nem győzi hangsúlyozni azt a kirobbanó sikert, amellyel *Az ördög* című drámán keresztül Molnár Ferenc bejelentkezik saját dramaturgiai brendet felmutató drámaíróként.<sup>3</sup> Az egykori siker pusztá emlegetésén túl ma hatástörténetileg valószínűleg több jelentősége van annak, hogy feltehetően Horvai István 1963-as vígszínházi rendezése volt az utolsó olyan színrevitele *Az ördög*nek, ahol a színházi megvalósítást többé-kevésbé folytonosnak lehetett elgondolni a háború előtti hagyománnyal. Itt indul el ugyanis az ábrázolt sátánfigura demisztifikálásának a folyamata, amely azóta egyre kiterjedtebb. Az értekezésnek ez a fejezete a címszereplő dramaturgiai hatókörének az elemzésén keresztül megkísérli kiléptetni a dráma értelmezését a hagyományosan moralizáló és társadalmi allegóriában mozgó horizontból, és ehelyett azt veti fel, hogyan válik meghatározóvá a nyelvi kifejezésben a test különböző mértékű megmutatásában és általában az érzelmi öszinteségben a szereplők között a szégyen tapasztalata. Az ördög az olvasat szerint azért tud a többiekkel ellentétben szégyen nélkül megnyilatkozni, mert nincs alávetve annak a tapasztalatnak, hogy a társasági normák és az érzéki vágyak ellentmondása miatt az önkifejezés alapvető és általánosan jellemző problémaként merül fel az alakok között. Az ördög ebben azért jelent kivételt, mert saját identitása csak egy jelölőként ragadható meg, se végső módon rögzíthető motivációja, se a cselekményen kívüli előtörténete, se saját neve nincs. Ő maga az a maszk, amit visel. Mivel ilyen módon nincs mit eltakarnia, ezért a dráma teljes reprezentációs rendszerét képes majdnem teljes körűen irányítani vagy legalábbis átvilágítani. A darab ezen keresztül a testi tapasztalatok, a titkolt vágyak, a saját identitás és a társadalmi normarendszer általános kifejezhetőségét problematizálja, vagyis jócskán túlnő azon, hogy pusztán a tudattalan vágyak freudi allegorizálásaként vagy társadalmi tablóként olvassuk.

A *Liliom* rendelkezik az összes elemzett dráma közül a legsokoldalúbb előadói hagyománnyal. A fejezet a vizsgálandó anyag mérete miatt nem adhatott áttekintő értelmezést, pusztán a lehetséges mai olvasat alapproblémáit veti fel. Szó kerül az ősbemutató úgynevezett bukásának és a játékhagyomány elindulásának a problémaköréről és arról, hogyan válik a *Liliom*-játás egyre inkább lélektanivá a 20. század folyamán. A szöveg értelmezését három fő kérdésből bontja ki az olvasat. Az egyik az ábrázolt világ társadalmi vonatkozásrendszere, a másik az imagináció és a transzcendencia megjelenése a műben, a harmadik pedig az intimitás és a párkapcsolati agresszió problémaköre.

Társadalmi értelemben a perifériára szorítottság és a társadalmi mobilitás hiánya szembeötlő. A főszereplők jelentős részben nem olyan nevet viselnek, ami érett és felismerhető individuumok benyomását kelti. A címszereplőt mindenki a csúfnevén ismeri, a két cseléd beceneven, tehát kvázi gyerekstátuszban szerepel. Az elemzés a megjelenő hatósági személyek részéről végigelemzi a darabban a megbélyegzés nyelvhasználatát, és meghatározónak tűnik, ahogy az önkifejezés hiányosságai *Liliom*nál és *Julinál* determinálják a perifériára sodródást és az állandósuló nyomort. Babarczy László 1983-as kaposvári rendezése igen tisztán

---

<sup>2</sup> JÁKFA LVI Magdolna, „A dráma, a színháztörténet-írás, a kánon”, in *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFA LVI Magdolna, 9–20 (Budapest: Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011).

<sup>3</sup> GYÖRGY EY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 126–127; SZÉCHENYI Ágnes, „Egy »export-dráma« magyar kontextusai: Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*”, *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140, 129.

megmutatja, hogyan írja felül ez a társadalmi modell a cselekmény írott értelmezésének hagyományos szempontrendszerét.

A másik fő értelmezési szempont az imagináció és a transzcendencia kérdése. Ez főleg afelől volt könnyen megközelíthető, hogyan kezelik a *Liliom* előadásai a szöveg igen bonyolult térdramaturgiáját. Az utóbbi negyven évben két fő értelmezési irány vált meghatározóvá. Az egyik a mondhatni naturalizáló közelítésmód (Babarczy, Schilling, Telihay, Kovács D. Dániel rendezései), ahol a Liget csak Liliom és Juli számára válik a szerelem születésének csodálatos imaginatív helyévé, és az a tapasztalat artikulálódik, hogy az evilági nyomoron túli felsőbb igazság, hatalom vagy megnyugvás csupán a földi szenvedés visszképe, és így a másvilági őrszoba az evilági rendőrség agresszívabb mása lesz. A másik lehetőség az evilági és a túlvilági létszint radikális szétválasztásából indul ki (Thalheimer, Bodó és Mundruczó rendezéseiben). Ezekben az előadásokban a szerelem revelatív erejének ábrázolása erősebb, általában a produkciók látványosabbak és a túlvilági jelenetekben éles stiláris ugrás mutatja meg a felső, transzcendens hatalom rémisztő rejtelmességét. Az, hogy Liliom és Juli miért szeret egymásba és mi lehetett volna sorsuk szerencsésebb kimenetele, egyaránt megfejthetetlen marad, mert a világ végső értelmét megszemélyesítő felsőbb erő érthetetlennek és rémisztőnek mutatkozik.

A harmadik értelmezési szempont a *Liliom* kapcsán az intimitás és a párkapcsolati erőszak kérdésköréhez kapcsolódik. Már az első jelenetekből világos, hogy Liliom és Juli között olyan típusú vonzalom indul el, amelyet nagyon nehéz szavakba foglalni. Az első képet záró páros jelenetük olyan mondatok sorából áll, amelyek utalásrendszerét kívülállóként nagyon nehéz érteni. A szemantikai hiányok helyén annál erőteljesebb a testi megnyilvánulás kifejező ereje, akár közeledésben és intimitásban, akár agresszióban és ütésben. A dráma diskurzusának kommunikációs módja azt a feszültséget mutatja meg, hogy a döntően testi alapú, nagyrészt verbalizálhatatlan működések, amelyek Liliomot és Julit összekapcsolják, a többiek számára nem érthetőek. Az intimitás viszonylatában a dráma egyik fő kérdésselvetése az, hogy lehet-e és szabad-e a fizikai erőszakot morális kereteken kívül érteni. Vagyis, ahogy a szöveg fogalmaz: van-e olyan ütés, ami nem fáj? Az előadások különböző mértékben kezelik nyíltan az ütés problémáját, valószínűleg csak az utóbbi húsz évben merik igazán mutatni a gesztust. A morális értelmezés relevanciája szempontjából úgy tűnik, hogy a rendezések egyfelől távolodnak attól, hogy irányadóknak tekintsék Juli Liliomot felmentő mondatait, másfelől viszont például a Mundruczó- és a Bodó-rendezés erőteljesen képi, tehát szavakon túli irányú tájékozódása azt mutatja, hogy a túlvilági rendőrfogalmazó szólama, amely tisztán verbális alapon morálisan elítéli Liliom viselkedését, önmagában nem elégséges a helyzet megértéséhez. Ennek elsősorban az az oka, hogy Liliom és az ő társadalmi csoportjához tartozó szereplők alapvetően más kódok és kategóriák felől közelít az élete helyzeteihez, mint a Fogalmazó által képviselt morális diskurzus. Ez a befogadót is azzal szembesíti, hogy vajon értjük-e alapjaiban Liliom és Juli viselkedését, megfelelőek-e a fogalmaink egy ilyen történet mozgatórugóinak megértéséhez, vagyis az utóbbi időszak alakításainak és rendezési koncepcióinak megoldásai egyre inkább megfejthetetlenül mutatják szépnek vagy taszítóknak a *Liliom* világát.

A *testőr* értelmezését az értekezésben a színház ábrázolása és a test tapasztalatai közti viszony határozza meg. A dráma eddigi recepcióját nagyrészt az a kérdés foglalkoztatta, mennyiben valószínű a lehetőség, hogy a Színésznő nem ismerte föl a Testőr álcájában a férjét. Világos, hogy ez az ismeretelméleti jellegű kérdésselvetés könnyen összekapcsolható a színházi reprezentáció általános létezés módjának a problémájával, és ilyen módon a megjelenítés mindenkori

igazságának és hitelességének az esztétikai zsákutcájába fut bele. Ehelyett az olvasati irány helyett az itteni elemzés azokat a jelzéseket keresi, amelyeken keresztül mást kommunikál egymás felé a színészházaspár, mint ami a szavaikban rejlik. A vonzalom és a csábítás folyamata akkor érdekes, ha figyelembe vesszük, hogy az álca ellenére ugyanaz a férfitest közeledik az asszony felé, csupán egy másik értelmezési minta szerint. Így a csábításnak ez a szavak fölötti és alatti szintje, vagyis a szerepjátszás éppenséggel módot kínálna egy, a korábbiaknál őszintébb kommunikációra, mert a játék helyzete fölerősíti a test performatív jelzéseit. Ugyanakkor azzal, hogy a harmadik felvonásban ezt a szereplők részéről felváltja a felismerhetőség kérdésében folytatott presztízsharc a két színész megtévesztési képességeiről, a szavakon túli performatív közeledésnek ez a zsigeri ereje elhal, és így a vígjátéki alaphelyzet ebben az értelemben tragikus vagy legalábbis nyugtalanító végkifejlet felé mutat.

*A hattyú* a politikai hatalom és az őszinteség, valamint az esztétikai önmegjelenítés kérdéseit veti fel. A fejezet kimutatja, hogy a cselekménynek a történelmi referencialitáshoz való kapcsolása nagyrészt esetleges, és ehelyett a megjelenített hercegi udvar tagjainak a rangra való hivatkozása, illetve a saját valós érzések közti kontraszt lesz a meghatározó. A tanár, Ági Miklós nemcsak abban különbözik a hercegi családtól, hogy nem nemesi származású, hanem abban is, hogy mindenki másnál őszintébben meri kifejezni saját érzelmeit és ezen belül egyebek mellett testi vágyait is. Az elemzés Polgár Csaba 2018-as rendezése segítségével arra jut, hogy Beatrix hercegné célja elsősorban nem Alexandra kiházásítása, hanem Ági Miklós férfiúi jelenlétének a semlegesítése, amely magára is hatással van. Albert herceg, a trónörökös a tisztán a hatalomra törekvő hipokrita viselkedést testesíti meg, s ennek kiemelten erőteljes megjelenítése az előadáshagyományban Márkus László alakítása Lengyel György 1972-es rendezésében, amelyet a fejezet részleteiben elemez.

*Az ibolya* az előadáshagyományban és a kiadásokban idáig csak mint a *Színház* trilógia része jelent meg, egyfajta felnagyított kabaréjelenetként, pusztán szórakoztató funkcióban. Az értelmezés hatástörténeti kereteit azonban alapvetően átrajzolta a #metoo elnevezésű tiltakozássorozat, amely rendkívüli erővel rámutatott a nők munkahelyi és egyéb társadalmi kiszolgáltatottságára testi értelemben, kiemelten színházi területen. A jelenségnek különösképp informatív történeti dokumentuma *Az ibolya* című egyfelvonásos, amely azokat a diskurzusműködések viszi színre, ahogyan a férj hatalom kiszolgáltatottá teszi az előadói testeket, elsősorban a nők oldaláról. Az egyfelvonásosban ábrázolt szerepcseré a kóristánékat meghallgató Igazgató és a Zeneszerző között ironikusan rámutat az alá-fölérendeltségek cserélhetőségére, így amikor Sobri Ilonka a maga szokatlanul direkt és megvilágító erejű beszédmódjával leleplezi a körülötte lévő férfiak álszent moralizálását, arra mutat rá, hogy mindez csak a berögződött és férfiak által dominált társadalmi berendezkedés következménye, ahol csak ügyeskedéssel lehet érvényesülni, és ahol a társadalmilag alárendelt nő csakis áldozat lehet, akkor is, ha tudja, hogy az lesz. Az Igazgató pedig, aki a mű elején utálkozik a hozzá jelentkező kóristánék felajánkozásán, a szerepcseréből kiolvashatóan csak ürügyet kereshet arra, hogy botránymentesen kikezdhessen egy neki tetsző alkalmazottjával. A kérdéskörrel kapcsolatos társadalmi diskurzus mostanáig sajnos nem jelent meg a szöveg előadáshagyományában.

*A Játék a kastélyban* a szerző metadramaturgiai kísérletei között egy átfogó teatralitásmodell dramaturgiai megfogalmazására vállalkozik. Az erről szóló doktori

fejezet ezt a szerzőség ábrázolása, az érzékiség és a test performatív jelenléte és a nézőség pozícióinak megformálása felől elemzi.

A szerzőség szempontjából ez elsősorban Turainak a tényleges szerzővé válásig megtett útját jelenti. Ez egyrészt a többi szereplő fölött fokozatosan kiépülő kontrollban jelentkezik, másrészt a konkrét dramatizálható helyzethez való igazodásban, harmadrészt a nyelv manipulatív használatában. A fejezet ebben a felvetésben találja meg annak a szakirodalmi közvélekedésnek a hatékony cáfolatát, hogy Turai mint az eleve fölérendelt szerzői tudat allegorikus alakja, mindenre kiterjedően irányítaná a dráma történéseit.<sup>4</sup> Az elemzés rámutat, hogy Turai a második felvonás végén, befolyása csúcán félbeszakítja azt a beszédaktust, amellyel bejelentene valami döntő fontosságút a többiek számára, és ezzel kinyilvánítja háttérbe vonulását. Dramaturgiai hatóköre alapján mindent megtehetne, de semmi olyan nem áll módjában, ami ne rombolná le mindazt, ami tervéből addigra megvalósult. Ezek után a harmadik felvonásban a Turai által megírt darab próbáján az író már csak az általa létrehozott folyamat lezajlását felügyeli, a mű innentől lényegében önműködően teljesíti be rendeltetését. A szerzőség tehát osztott entitásként intertextuálisan, illetve az egyes szereplői látószögek közti mozgásban létezik.

Az érzékiség és a fizikai jelenlét szempontjából a *Játék a kastélyban* a kontrollálatlan előadói hang és általános érzéki hatás keretek közé szorításának a története mind Annie, mind Almády felől. A Turai által megírt szöveg olyan hatalmi diskurzust hoz létre, amely képes irányítani a testi működésnek a dramaturgiailag túlzóként beállított effektusait. Így jutunk el attól, hogy Turai, Gál és Ádám tehetetlenül vergődik a falon túlról hallott szerelmi jelenet érzéki hatása alatt, odáig, hogy a megfelelő dramaturgiai keretben és előadásmódban ugyanez a dialógus pontosan a helyére kerül, és képes feloldani a feszültséget. A nyelv tehát keretek közé szorítja az érzéki működést, átláthatóvá teszi Annie hangjának alakváltó kiismerhetetlenségét és szabályozza Almádynak a szintén a hangon keresztül megnyilvánuló dominanciatörekvéseit.

A nézőség megjelenítése szempontjából szintén a meghatározatlanság felől tart egy konkrétan meghatározott állapot felé a mű által ábrázolt dramaturgiai folyamat. Az indításban a dramaturgiai alapinformációk közlésének késleltetettsége a dramatikus diskurzus nézőre utaltságának jelentőségét hangsúlyozza és metadramaturgiailag artikulálja a nézőről való beszéd eszközeinek a korlátozottságát. A későbbi szakaszokban az elemzés végigköveti, hogy a szöveg metaleptikus váltásaiban és a fikció megkettőzéséből adódó jelentéstartószövevényekben hogyan jelenik meg egyre nyíltabban a befogadói értelmező aktivitás megformálása. A harmadik felvonásnak lényegében minden mondatát lehetséges egyidejűleg érteni az előzmények ismerete nélkül vagy azokra vonatkozóan. A néző pozíciója ebben a jelentésbeli oszcillációban jelenik meg, és a Molnár-dráma előadásában ebben a szakaszban a megszakítatlan nevetés jelzi ennek a tényleges jelentőségét.

A Molnár Ferenc-életmű itt elemzett darabjai olyan dramaturgiai látásmódot mutatnak fel, amely egyszerre támaszkodik a nyelv pragmatikailag rendkívül rétegzetten megjelenő funkcióira és a testiség nyelvi kifejezésmódtól független hatáseggyüttesére. Ez magyarázza azt, hogy miért érződik egyszerre nagyon erősen alakításra utaltnak és olvasásban a nyelvi minőség tekintetében lenyűgözőnek a

---

<sup>4</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 111.

művek poétikai ereje. A drámák szövege a nyelvi viselkedésnek és a (különösképpen testi) vágyak kifejezésének rendkívül változatos skáláját tárja elénk. Egyúttal az is világos, hogy az életmű hatástörténeti okokból jelenleg mennyire sérülékeny állapotában van. Kevés olyan előadás van, amely a szövegeknek az itt említett jellemzőit kellő teatrális erővel meg tudta volna ragadni az utóbbi harminc évben. A szövegkiadások és az írott értelmezések fokozatos elapadása a 20. század második felében pedig még inkább erodálta a művek értelmezési kontextusait. Csak remélni lehet, hogy egy újonnan kezdett hosszú távú történeti kutatómunka, és esetleg a szerzői jogok elévülése nyomán várható fokozott előadói érdeklődés meg tudja fordítani ezeket a folyamatokat, és ezáltal bebizonyosodhat, hogy Molnár Ferenc drámái nem nosztalgiába zárult, történetileg megmerevedett rétegművészetet képviselnek, hanem az életmű a magyar dramatikus kánonnak a játékmódokat és az általános művészetszemléletet is alakítani képes nemzeti klasszikus teljesítménye.