

Molnár félrenézve.

A hiányzó évek emlékezeti keretei

JÁKFALVI MAGDOLNA

„De miért képzelnék, hogy mindezen régi emlékek ott vannak, abban a sorrendben, amelyben követték egymást, mintha várnának minket?”¹

Molnár Ferenc dramatikus életműve² megerősíti azt a színháztörténeti tapasztalatot, hogy a színpadokra nem jutó drámák az ismeretlen remekmű sorsára jutnak. Amikor feltesszük azt a kérdést, miként és milyen drámaíróknak látható a huszonegyedik században nemzeti szerzőnk, Molnár Ferenc, akkor oly sok minden kerül az elemzői látókörebe, hogy a forrásbőségben és játékgyakorlat takarásában elhomályosodik Molnár Ferenc, a drámaíró. Életlegendák sokasága tartja még valamennyire előttünk azt a szerzőt, aki kétségkívül az egyik, ha nem az egyetlen, saját játéknyelvvel bíró nemzeti drámaírónk, akinek dramatikusan életműve különösen kitett a félrenézés mindennapos színházi rutinjának.³

¹ Maurice HALBWACHS, „A kollektív emlékezet és az idő”, ford. KÁNTOR Gábor, in: *Olvasókönyv a szociológia történetéhez. 1. köt. Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*, szerk. FELKAI Gábor, NÉMEDI Dénes és SOMLAI Péter, 403–432 (Budapest: Új Mandátum Kiadó. Budapest. 2000), 425.

² A tanulmány bővített és szerkesztett változata a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Molnár Ferenc életművéről szóló konferenciáján, 2021. április 15-én elhangzott előadásnak.

³ A dramatikusan életmű recepciójáról lásd KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)”, *Új Forrás* 35. 4. SZ. (2003.) 41.

A félrenézés színházbefogadói gyakorlat,⁴ a kulturális emlékezetben megképződő általános nézői tudást jelenti. A félrenézés a bemutatók szokásrendjéből következő elvárás, mely anticipálja, ekként eltakarja a drámaszövegek értelmezését. A félrenézés folyamata idézi elő, hogy bármi mást mondjon is a mű, a színházi olvasata illeszkedni fog a már ismert és működő formanyelvhez, vagyis a színházi gyakorlat rutinszerűen felülírja a dramatikusan állításokat. Azok a drámaírók, akik saját játéknyelvet tudnak kialakítani, mint például a huszadik század elején Pirandello, Brecht és Molnár, nehezen szabadulnak meg a színházi sablonoktól, hiszen a félrenézést, a játékhagyományból következő szövegértést új szöveg- és/vagy színpadi fordítások szüntethetik csak meg.

Olyan korszakot választottam a molnári játékhagyomány és drámaírói oeuvre emlékezeti sablonjainak felvázolására, melyben Molnár egyáltalán nincs jelen, így a legenda-képződés folyamatát is távolabbról, letisztultabban, pár fő irányra tudom fókuszálni. Tanulmányom kiindulása az az 1948 és 1956 közötti időszak, amikor Molnár Ferenc semmilyen formában nem jut színpadra Magyarországon. A molnári életmű domináns emlékezeti terévé válik az 1948–1956 közötti korszak, melynek korai éveit (nagy általánosságban) az államszocialista esztétika kialakulásának és megszilárdulásának idejének vélünk, s ebben Molnárnak nincs látható helye. A magyarországi recepciót lezáró 1948. január 15-i *A doktor úr* és a játéktörténetet 1956.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái* (Budapest: Kalligram, 2011), 13–24.

június 1-én újranyitó Az *ibolya*⁵ közötti évek mumifikálják azt a hagyományt, amely – tézisem szerint – napjainkig meghatározza Molnár hazai színpadi jelenlétét.

*A hiányzó évek emlékezeti keretei:
Molnár Ferenc 1948–1956 között*

„Úgy érezzük, hogy egy új, vagy legalábbis átdolgozott könyvet tartunk a kezünkben, amelyből mintha számos oldal, epizód vagy részelt hiányozna, miközben más események kerültek volna bele. Ugyanis érdeklődésünk, illetve gondolkodásunk a cselekmény és a szereplők olyan aspektusaira irányul, amelyekről tudjuk, hogy akkoriban képtelenek lettünk volna felfigyelni rájuk.”⁶

Molnár Ferenc kortársa, Maurice Halbwachs, a kollektív (és nem az egyéni) emlékezetben leli fel eltűnt idők struktúráját. Molnár dramatikusan jelenlétét efelől olvasva, drámáit „szimbolikus trezorként”⁷ használva a félrenézés kialakulástörténetét a kollektív emlékezet feltárásával nézzük újra. Halbwachs 1925-ös tanulmányában a múlt rekonstrukcióját egy könyv újraolvasásához hasonlítja, s a megidézett emlék egyik teréül az olvasás korábbi idejét nevezi meg. Halbwachs gondolatát követve a Molnár-szövegekből készült előadásokat tekinthetjük újra felbukkanó emlékeknek, melyek minden bemutatókor képesek újrendezni saját és a közösség

⁵ Az OSzMI adatbázisát tekintem a játékinformáció pontos hátterének. A bemutatók körüli bizonytalanságokról lásd: LADJÁNSZKY Katalin, „Molnár Ferenc siker-dramaturgiája”, *Műhely* 12, 4. sz. (1989): 49.

⁶ Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz, 2018), 111.

⁷ Alain BADIOU, *Éloge du théâtre* (Paris: Flammarion, 2013), 59.

emlékét. Molnár értése a közösség színházi élményén alapul, színházi bemutató nélkül a (nehezen hozzáférhető) drámaszövegek kihullanak a kulturális emlékezet rostáján.

A hiányzó évek látványosan megszagatják a Molnár körül négy évtized alatt összeállt sűrű szövetű értelmezői felületet. Az államosítás első éveitől nemcsak nem játszanak Molnárt, de át sem írják, miként 1949-től létezik átírt Kálmán, átszerkesztett Lehár, játszanak újrarendezett Molière-t. Molnár távoltartása a színházaktól többféle következménnyel jár. A nem-játszás megszakítja a játéktradíciót, s ez a tradíció megszakítotttságával együtt értelmezhető csak.⁸

A megszakítás azonban a bergsoni „közös idő” kereteit is széttöri. A színházban a „közös idő” a megélt élmény alatti különös tapasztalat. Molnár együtt élt a közönségével, a Víg lipótvárosi nézőivel, az ő helyzeteik jelentek meg Molnár mondataiban, Molnár ezt közvetíti. A „közös idő” megteremtésének rutinja a színpadra-írás gyakorlata, az írásrendezés, erre minden monográfus felhívja a figyelmet, tehát Molnár előadásainak időszerkezete, ritmus-mintája az absztrakt és a megélt idő bergsoni viszonyát tárja elénk.⁹

⁸ Muntag Vince doktori disszertációja tematizálja, vajon lehet-e tovább vinni egy színházi formát, ha nincs tér (lebombázták a Víg színházat), nincs színész (nem igazolták az eljárásokban, mint Turay Idát, menekült, mint Páger Antal, emigrált, meghalt), nincs szerző (emigrációban él vagy halott).

⁹ Nem tulajdonítva az életrajzi mozzanatnál nagyobb figyelmet a ténynek, hogy Molnár Párizsban hallgatta Bergson filozófiai kurzusait, mégis úgy vélem, az eszmélés-tanuláskeretekben majd feltétlen elemzendő az a filozófiai kíváncsiság, mely Dienes Valériát, a századelő másik magyar művész Bergson-hallgatóját, miként a rendezői színház európai ekkori alkotóit, Appiát, Craiget, von Labant, Jaques-Dalcroze-t is az idő megélésének és ábrázolásának teátrális kérdése elé állítják.

Molnár Ferenc dramatikusan életműve kiesett a „közös időből”, s az 1948–1956 közötti nemjatszása nagy csendje ennek a „közös idő” megteremtésének lehetőségét függeszti fel, s mindeközben a közösség maga is radikálisan átalakul. A proletár-közönségnek, miként Brecht igen korán, már 1928-ban felismeri,¹⁰ más mondatok kellene, de elsősorban nem ideológiailag, nem a társadalomábrázolás miatt, hanem az időtapasztalatból összegyűrhető emlékstruktúra miatt. Más a munkás-proletár időtapasztalata, más a nagypolgár időtapasztalata. Az államosítás körüli alkotói felelősség kiterjedt a munkások esztétikai érzékenységének és nyitottságának észlelésére, de a fizikai fáradtságot, mint a művészi élmény befogadásának akadályát, csak kevesen értették.¹¹ A megélt idő, a munkával töltött idő, a test tapasztalta idő gyors, rövid, epikus és gesztikus formákkal szól a proletariátushoz – Mejerhold és az orosz avantgárd óta ez esztétikai és nem ideológiai felismerés. Molnár összetett, több rétegű és -síjú dialógus-technikája gondolati és nem tapasztalati befogadást igényel.

Egy közösség emlékezete tarthatja a molnárságot, mint valami milieu-hatást, akkor is, ha a szerző, akinek életlegendája elválaszthatatlan része az értelmezői közelítéseknek, 1937-ben elhagyja Budapestet. A drámák „szimbolikus trezorja” hordozhatja a játéknyelvet, a *molnárság* belefoglalódik a drámaszövegekbe, azonban a szövegek ekkor sem,

lásd SÁRKÖZI Mátyás, *Színház az egész világ: Molnár Ferenc regényes élete. Liliom öt asszonya* (Budapest: Noran Kiadó, 2004), 20.

¹⁰ Bertolt BRECHT: „A darabjaimnak való egyetlen néző”, ford. WALKÓ György in: Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok* 66 (Budapest: Magvető, 1969)

¹¹ Lásd például: GELLÉRT Endre, „A szovjet színházművészet hatalmas erejéről”, in MOLNÁR GÁL Péter szerk., *Helyünk a deszkákon* 111–114. (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1981), 111.

és teljeskörűen ma sem hozzáférhetőek. Molnár az a drámaíró, akinek dramatikusan életműve összegyűjtve nem olvasható, pontos szövegkiadások híján előadások húzott-foltozott-átírt példányai keringenek eredetilegként a színházak dramaturgiáján.¹²

Ami maradt Molnár Ferenc drámai örökségéből, azt vagy az angolszász recepció felől, a Wodehouse-Stoppard átiratok felől ismerjük,¹³ vagy a magyar anekdotakincsben őrizzük (Csathó Kálmántól Vécsei Irénig). Ez az anekdotikusság könnyedén utat talál egy olyan Molnár-ikonográfiához, mely kollektív hagyományként a trianoni szerződést megelőző emlékszerkezetekhez kapcsolódik: a világhírhez, a nagyvárosi polgári léthez, a könnyed humorhoz. De míg az angolszász befogadói tapasztalat Stoppard metafizikai abszurdjának mintájaként és alapanyagaként olvassa újra a százéves Molnár-drámákat, addig a magyar olvasó vagy *A Pál utcai fiúk* romantizálása felől, de inkább az államszocialista hatalmi beszédben domináns, a hiányzó évek körüli kritikai sablonokban kivilágoló olvasatok felől érti és nézi félre Molnárt.

Cinizmus és szentimentalizmus

„Életünk minden szakaszából őrzünk néhány olyan emléket, amelyet állandóan felelevenítünk, s amelyek folyamatos láncolata révén állandósul önnön identitásunk érzése. Ám ezek az emlékek elvesztették eredeti megjelenési formájukat, és pedig azért, mert

¹² Az utolsó három kiadás filológiai bemutatása másik tanulmány tárgya lehetne. Az 1961-es Hegedüs Géza előszavával megjelentetett, az 1972-es, eddigi legteljesebb bécsi kiadás és az 1989-es Szépirodalmi Kiadás gyűjteményes drámakiadások közös halmozásában csak két Molnár-dráma található: a *Liliom* és *A testőr*.

¹³ itt szeretnék egy kereszthivatkozást a kötetben Müller Péter tanulmányára.

*életünk egymást követő szakaszaiban több különböző képzetrendszerbe ágyazódtak bele.*¹⁴

A hiányzó évek emlékezeti keretei Lukács György igen korai Molnár-kritikájához vezetnek vissza az olvasót. Molnár Ferenc színházi életművét kísérő Lukács-kritikák a játszás éveiben nem hallatszanak, a nem-játszás éveitől viszont elnyomnak minden más hangot. Lukács György két cikkben rajzol értelmezői keretet Molnár köré,¹⁵ az első 1918-ban, majd egy következő 1929-ben, igaz, kevéssé olvasott lapokban publikálja gondolatait, s megjelenésükkor visszahangtalanul. Lukács meglátásai harminc évvel később, a hatalmi struktúrák változásával találhatnak olvasókra, s akkor válik domináns képzetrendszerrel, amit Molnár elé emel, amikor *cinikusnak és szentimentalistának* nevezi a szerzőt. A két cikkből az egyik az *Andor* című regényről 1918-ban írt kritika, a másik egy 1929-es portré, amit Kelemen László álnéven publikált.¹⁶ Lukács képzetrendszere négy karakterjegyből áll: Molnár világhírű, polgár, újságíró és puha.¹⁷

¹⁴ HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 122.

¹⁵ LUKÁCS György, „Andor”, *Huszdik Század* 19, 2. sz. (1918): 253–257, valamint LUKÁCS György [KELEMEN László néven], „Molnár Ferenc”, *100%* 2, 4. sz. (1929): 190–193.

¹⁶ Lackó Miklós 1979-ben igazolta Lukács szerzőségét. LACKÓ Miklós, „A 100%: Ideológia; kultúra; irodalom – Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében”, *Századok* 113, 1. sz. (1979): 43–96.

¹⁷ „Annál kevésbé, mert a Molnár tehetsége még a naturalisztikusok között sem tartozik a nagyszabásúak közé: tipikus genre-tehetség. Ezt a tehetségfajtát az igazán nagyszabásútól nem a külső méretek választják el, hanem a látásnak izolált, csak az egyes tárgyra vagy emberre irányuló volta, a képtelenség valami igazi átfogó összefüggésnek mint

Molnár világhíre irritálja Lukácsot: „... mindenki elismeri róla, hogy világmárka. Majdnem olyan ismert, mint a Calodont fogpasszta, vagy a Kukirol tyúkszemtapasz.”¹⁸ Felismeri, hogy a világhír a polgárság köreiben mérhető nemzetközi gyakorlat, s a kortárs európai közegben sokat játszott szerzőkkel összevetve Molnár végül is „... mélyebb, mint Lengyel Menyhért és ugyanakkor népszerűbb Pirandellónál. Ő csakugyan a mai polgárság költője.”¹⁹ Lukács 1929-ben az egyenes és nyílt társadalomkritikus megszólalást sem feltétlen hiányolja, amikor megértően összegzi: Molnár életformája az újságíró-bohémé, s éppen ezért nem várható, hogy társadalomkritikát, ráadásul szocialista társadalomkritikát írjon.²⁰ Határozott véleménye, hogy a proletárirodalom ideájába Molnár stilárisan megalkuvó, puha nyelvi készlete nem illeszkedik. Molnár csiklandoz és nem szurkál.

„... Molnár különösen jól értett ahhoz, hogy ezt a veszélytelenséget ügyesen aláhúzza. Aláhúzza pedig nem olyan módon, hogy abból langyos unalom származik, hanem úgy, hogy valami kritika látszata keltessék fel, amely látzat azonban csakhamar látszatnak lepleződik le és az inkább megcsiklandozott, mint megszurkált polgári tár-

közvetlen, érzéki valóságnak átélésére és ábrázolására.” LUKÁCS, „Andor”, 253.

¹⁸ LUKÁCS, „Molnár...”, 190.

¹⁹ LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

²⁰ „Mondottuk: Molnár itt kezdte. Első regénye: „Az éhes város” még „társadalomkritika” a korabeli deklasszált, rebellis, újságíró-bohém-irodalom szellemében. Sőt ennek az irodalmi iránynak megfelelően — még persze kispolgári beállásban — közeledési kísérleteket is tesz a szocialista társadalomkritikához (Szémtolvajok).” LUKÁCS, „Molnár...”, 191.

sadalmi rend a végén szilárdabban, rendületlenül áll, mint valaha.”²¹

A polgár-újságíró-bohém szociológiai státusz a századelő értékrendjét képviseli, s a Molnárnál csak hét évvel fiatalabb Lukács mintha több nemzedéknyi távolságból ítélne meg a vígszínházi szerzőt. Lukács olyannyira kortársa Molárnak, hogy színházi pályakezdésük a századelő Budapestjén szinte egyidejűnek mondható. Molnár 1902-ben *A doktor úrral* debütál a körúton, Lukács 1904-ben alapítja meg (többekkel) a Thália Társaságot, mely sokszor a Népszínpadon, a Rottenbiller utcában játszik, alig két kilométerre a Vígtől. Indulásuk üzemszerű kerete nagyban különbözik, esztétikai preferenciáik más ideológiai elkötelezettséget mutatnak, de bármennyire is Strindberget vagy éppen Courteline-t játszik a Thália, a századelő színházi játék- és formanyelve még igen hasonló színészi tudást (Forgács Józsi, Törzs Jenő) és nézői elvárásrendet épít köréjük. Ezt a száz év távlatából sokkal összetettebb elemzést is megérdemlő helyzetet a stílus körüli vita teszi igazán láthatóvá. Lukács képzetrendszerében az európai polgári irodalomhoz tartozó világhírű, polgár, újságíró Molnár stílusa puha, olybá tűnik, ezzel tud a legkevésbé kezdeni bármit is. A stílusról szóló értékelésbe besodródig a világnézetből adódó ízlés, ezt Lukács ifjúkori drámaelméletét ismerve,²² Brechthez fűződő későbbi²³ bajtársiaságát látva érthetőnek véljük. Lukács a már világhírű drámáiról ír anélkül, hogy drámáit szövegszerűen elemezné, bár a világnézetiileg hamis, a szentimentalista fordulatokban hazugságokig jutó irodalom nem érdekli, mert értékrendjében nem válik költészet-

té. Lukács nem elemzi Molnár színházát, a színházi hatást, azt a kérdéskört egyébként egész filozófus-ideológus pályája elkerülte. Azonban éppen Lukács karcos stíluskritikája következtében alakul ki a molnári életmű köré később felépülő emlékezeti tér: a látszat akkor lepleződhet le látszatként, ha látszik. A színpadra nem kerülő Molnár nem látszik.

A polgári irodalom világnézeti felelőtlen-sége a hazug, szentimentalista látszatok megteremtése. „A »megindultság«, a meghatottság azok felett, akik a versenyt nem bírják, vagy nem jól bírják, (ha elbukásuk nem jelenti a rendszer bírálatát) vigasztalja a gyengéket és javítja az erősek jó emésztését.”²⁴ Lukács 1929-es Molnár-elemzése a moszkvai emigrációból történő 1945-ös hazatérése után hatalmi beszédként terjed, de nem kizárólag Lukács ideológusi pozíciója, hanem a képzetrendszer négy elemének szikár megfogalmazása miatt. A kapitalista rend újságírójaként, polgári származásúként (és emigránsként) Amerikában dolgozni világsikerekkel úgy lehet, ha képes „az éhesekkel elhitetni, hogy tulajdonképpen ők is emésztenek, bár korog a gyomruk.”²⁵ Lukács Molnár-karcolata olyan társadalmi keretekben lelte meg közösségét, melyben Molnár maga már évtizedek óta nem volt jelen.

A második világháború után a színházi működés a korábbi formájához igazodva indult újra, az élet az ismert keretekhez tudott illeszkedni. Így nem meglepő, hogy az 1947-es országgyűlési választások előtti hetekben, júliusban a Művészeti Tanács javasolta színművek sorában még tizenhárom Molnár-dráma szerepel,²⁶ de talán meglepő az a radikális változás, hogy a kommunista hatalomátvétel után már egy sem. 1948 márciusától a sajtóban már könnyű fellelni annak nyo-

²¹ LUKÁCS, „Molnár...”, 192.

²² LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 598.

²³ UNGVÁRI Tamás, *Avantgárd és realizmus* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979), 241–252.

²⁴ LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

²⁵ LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

²⁶ DANCs Istvánné, szerk. *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*. 2 köt. (Budapest: OSZMI, 1990), 1:136–137.

mát, miként találja meg és viszi tovább pár sajtómunkás Lukács 1918-as képzetrendszerét. Néhány forráson át elégséges követni, miként ismétlődnek egyre hangosabban azok a karakterjegyek (világhírű, polgár, újságíró, ideológiailag és stílusosan puha), melyek alkalmasak arra, hogy kizárják a New Yorkban élő Molnárt a magyar játékgyakorlatból.

1948. márciusától a Kommunista Pár napilapja, a *Szabad Nép* kulturális újságírója és az egyre nagyobb hatalmú Színházi Szakbizottság tagja,²⁷ Molnár Miklós heti rendszerességgel ismétli Lukács két, sőt három évtizeddel korábbi írásában megfogalmazott jelzőket.

„Vígjátékaiban Molnár Ferenc olyanak mutatta a polgárt, amilyenek látni akarta magát: műveltnak, könnyedén szellemesnek s főként; rendíthetetlenül biztonságosnak. A *Liliomban* a »népet« mutatja Molnár Ferenc olyanak, amilyenek az úri Magyarország látni akarta: szegénységében is boldognak, szelédnek, türelmesnek — lázadó példányaiban pedig lustasága és aljas ösztönei rabjának.”²⁸

Írását úgy folytatja, hogy „Molnár Ferenc híres darabja évtizedekkel ezelőtt sem volt több bámulatos ügyességgel, nagyszerű színpadtechnikai rutinnal felépített hazug, hatásos giccsnél. Jellemző, hogy Amerikában vették újra elő, álmaiból a Broadway Színpadán ébredt fel *Liliom*, szőke görlok és fess boyok között. Revüt csináltak belőle.”²⁹

A *Szabad Nép* a kapitalista osztálytársadalmak fertőjének az amerikaiakat mutatta, a

²⁷ Ezekben az években a hangadó a Színházi Szakbizottság tagja, Molnár Miklós volt. DANCS, *Vallás és...* 1:450.

²⁸ MOLNÁR Miklós, „Egy »külvárosi legenda« halála”, *Szabad Nép* 6, 73. sz. (1948. március 28.): 12.

²⁹ Uo.

forrásokból követhető, hogy a Molnár-karakterológiát 1947-től már átítatja a kultúrvezetőknek írt lukácsi ideológiai gyorsútmutató, a giccs-értelmezés is.³⁰ A *Válasz* munkatársa, a fiatal Sarkadi Imre is a giccs felől nehezményezi a *Liliom* 1948-as újrarájátszását, bár nála Molnár polgársága kispolgárság lesz, az azt leíró karakterjegyek mellé, a puha stílus egyik esztétikai jellemzőjeként vezeti be.

„A *Liliom* receptje az önámító magyar középosztálynak készülhetett annak idején, megfelelő adag humorral, giccsel, izgalommal, szerelemmel, halállal s vagányromantikával. (...) Ha színpadi kultúránk történetében vannak nagy rontások, ezt elsősorban a kispolgári dráma körül keressük; a nagy elkenések, a nagy igénytelenítések azonban igencsak vitathatatlanul Molnár Ferenc nevéhez fűződtek.”³¹

Molnár a budapesti színházakban 1948-ban jelen van még, ugyan egyre kisebb színpadokon játsszák, egyre kevesebben látják, s a sajtóforrások is talán még valamennyire polemikus helyzetekre engednek következtetni. A *Szabad Nép* rendre visszatér Molnár bukásához, a nézői érdektelenségre hivatkozik, dramaturgiai hibákra, polgári hazugságokra:

„Statisztikánk végére érve, hadd számoljunk be még két jellemző esetről: a polgári színpadok verhetetlen kedvence, Molnár Ferenc ez évben már csak két darabban szerepelt színházaink műsorán. Ezek közül is az egyik, a *Doktor úr*, zenével, tánccal vegyítve, operettesítve került színre. Molnár főműve, a *Liliom* pedig eddig mindössze 36 gyenge

³⁰ LUKÁCS György, *A „giccs”-ről és a „proletkult”-ről: Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára* (Budapest: Szikra, 1947)

³¹ SARKADI Imre, „Színházi körkép”, *Válasz* 8, 4. sz. (1948): 379–384, 382.

háza tudott megtölteni a főváros egyik legkisebb színházában, a Pesti-ben.”³²

Minderről 1948 májusában még másként is beszámolhat egy forrás, igaz, kisebb olvasói bázissal, szinte láthatatlanul. Talán itt és ekkor utoljára történhet, hogy a *Szabad Nép* pártos statisztika-elemzése mellé a „polgári demokrácia lapja”, a *Világ* (szerző nélkül) megírja a pontos előadászámokat, s hírt ad Molnár elképesztő nemzetközi sikereiről.

„Pontosan három esztendővel ezelőtt mutatta be a Theatre Guild New Yorkban Molnár Ferenc *Liliomát Caroussel* címmel. Azóta egyfolytában játsszák a darabot és a társulatot 1949 december végéig kötötték le a *Liliommal*. (...) A szovjet színházak Meyerhold rendezésében mutatták be nagy sikerrel. Palesztinában is állandóan játsszák a darabot. Az amerikai lapok megállapítják, hogy Shakespeare vagy Shaw művein kívül egyetlen olyan állandó műsor-darabjuk sincs a világ színházainak, mint Molnár Ferenc műve. Itt említjük meg, hogy a Pesti Színház a 75'ik jubileum felé közeledik a *Liliommal*.”³³

1948 őszére azonban egyértelművé válik a Molnár-kánon eltörlése. Az utolsó budapesti bemutató az akkor frissen Modern Színháznak nevezett épületben volt (a házban ma a Kolibri működik.) Greguss Zoltán igazgatóként Az *ördöggel* nyitotta az 1948–49-es évadot, amit a párt lapja azonnal durva minősítéssel megtámadott: „Molnár Ferenc elaggott ördögének műsorra-tűzése súlyos színigazgatói tévedés. Kit érdekelnek ma már a kilencszázas évek pesti nagypolgárai-

nak szerelmi ömlengései és Molnár Ferenc színdarabírói modorosságai, megfakult szellemességei”³⁴ A párszáz nézőhöz elérő színházi esemény lerohanása a polgárság (itt nagypolgárság) életformáját célozza, a „malackodásairól hírhedt műintézet” emlegetése a szerelem polgári változatának az erotikát érti és érteti. Az L. J. monogrammal író szerző pontosan rögzítette, hogy a kultúra- és ideológiaváltás kezdetén a színpadi sikamlósság felemlegetésével, a testiség teátrális jelenségével lehet a polgári értékrendre elítélően hivatkozni. S az 1956-os koranyári polgárabb újranitás is itt, a malackodás színterén, a testiség ábrázolásának hagyományát felvállaló műintézetben lesz lehetséges. Ez a Jókai téri épület lesz a Vidám Színpad, ahova Molnár 1956-ban majd visszatérhet. Ne feledjük, hogy ebben a színházban huszonöt széksor fér el, alig pár száz néző.

Molnár utolsó, a nagy csend előtti vidéki bemutatója a Pécsi Nemzeti Színházban lesz 1948. október 15-én. Már novemberben erősödik az ideológiailag elítélő hang: „az üres, fülledt Molnár Ferenc-i polgári neonszillogás”,³⁵ és folytatódik egészen az államosításig, hogy „zúg-intézményben”, „hírhedt misztikus zagyvaság”, „ízlés és erkölcsromboló”, „szégyenteljes” bemutatók jellemezték a polgári színházat, melynek tehát vége.³⁶

³² M. M. [MOLNÁR Miklós], „A színházi évad mérlege”, *Szabad Nép* 6, 101. sz. (1948. május 1.): 19.

³³ [N.N.], „A jubiláló Liliom”, *Világ* 39, 1948. május 16., 7.

³⁴ Az idézet eleje: „A Jókai-téri színház évtizedeken át malackodásáról hírhedt műintézete gazdát cserélt. Az új név, úgy hittük, azt fogja jelenteni, hogy a színház, vezetésében megújnodva, mai kérdésekről mai közönséghez kíván szólni. Az évadnyitó, sajnos, ellenkező előjellel indult.” L. J., „Az Ördög: Korszerűtlen kapunyitás a Modern színházban”, *Szabad Nép* 6., 1948. szeptember 8., 4.

³⁵ MOLNÁR Miklós, „Szovjet kultúra és magyar haladás”, *Szabad Nép* 6, 1948. november 7., 13.

³⁶ [N. N.], „Megkezdődött az évad a nép színházaiban”, *Szabad Nép* 7, 1949. szeptember 13., 6.

1948-ban lezárul a Molnár-játszás gyakorlata. A kommunista párt kultúrharcaiban az 1951-es pártkongresszus anyagát, a Révai-féle „kulturális egységfront” koncepcióját, valamint a Színházművészeti Szövetség 1951-es konferenciáját olvasva rekonstruálhatóak az ideológiai direktívák, ezek disszeminációs feladatait a napi pártsajtóban megjelenő kritikák elvégezték. A dráma- és dramaturgiaelméleti irodalomból azonban kiemelek két mozzanatot, hogy rekonstruálni lehessen a nyelvi rutint, mely a létrehozott lukácsi képzetrendszerre már csak általános igazságként hivatkozik, szinte csak megidézi azt. 1954-ben Hegedüs Géza, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanárának mondatai az új dramaturgia, az új magyar dráma ideológiai kereteit feltérképezve kínál vita-narratívát az irodalomtudomány művelőinek.

„A felszabadulás pillanatában a Herczeg Ferenc féle drámák azonnal lekerültek színpadjainkról, vagyis drámairodalmunk feudális része kiesett, de a kapitalista, polgári színjátszás még sokáig - 1949-ig megmaradt. Így színházaink Molnár Ferenc és Márai Sándor darabjait játszották. Ezekben az években volt egy olyan felfogás, hogy ezekből a darabokból nő ki az új magyar dráma.”³⁷

Hegedüs a lukácsi képzetrendszerből a polgárit és a világhírt emeli a közösség elé, hiszen dramaturgiailag semmi nem köti össze Molnár Ferencet Márai Sándorral, csak emigráns létük, nemzetközi ismertségük. Két évről rá, 1956 elején pedig a Lukács-tanítvány Hermann István foglalja össze³⁸ a magyar drámák jellemzőit:

³⁷ HEGEDÜS Géza, „A mai magyar dráma kérdései: Vitaindító”, *Irodalomtudományi Értesítő* 4, 2. sz. (1954): 676–681, 678.

³⁸ „Az új magyar drámaírás már bebizonyította azt, hogy életképes. Azzal a színvonal-

„Az utolsó század magyar drámájának különben egyik jellegzetessége az, hogy technikailag kiválót nyújt. De ez a drámai technika, a »színi hatásra« való törekvés sokszor oda vezetett, hogy a technika az alakok, jellemek, az alap gondolat rovására érvényesült. A jó helyzetek elnyomták az alapkonceptiót, s a dráma szellemes, olykor villódzó jelenetekre bomlott. Ez a fejlődés – például Molnár Ferencnél – sokszor a tartalom teljes kiirtásához, az üres játékhoz, a l'art pour l'art színpadhoz vezetett.”³⁹

Hermann István, aki *A magyar drámáért* címmel egy évvel korábban foglalta kötetbe⁴⁰ addig írt drámaelemzéseit, az „üres játék” megtalálásával a lukácsi puhaság, a puha stílus esztétikai felismerését viszi tovább. Ez az elméleti összegzés a *Társadalmi Szemlében* jelent meg, nem a *Szabad Népből*, s nem a polgárság és a világhír, hanem a siker technikailag megalapozott gyakorlata felől idézi meg a már halott szerzőt. Nem tulajdonítva Hermann írásának repertoár-nyitó szerepet, a lukácsi képzetrendszer működésének sokirányúsága mégis elénk sejtik.

1956 nyarán, júniusában visszatér Molnár Ferenc a színpadra – ezúttal *Az ibolyával*. A befogadó színház újra a Jókai téri színház, mely

lál szemben, melyet a Horthy-korszak nyújtott a magyar dráma terén, ma komoly műalkotásokkal rendelkezünk. Nem Molnár Ferenc-, Bókay János-, Harsányi Zsolt-féle férce művek szerepelnek magyar darabként a színpadokon, hanem magasszínvonalú vagy legalábbis igényes alkotások.” HERMANN István, „A dramaturgiai tudatosság és színi kultúránk”, *Társadalmi Szemle* 11, 1. sz. (1956): 46–59, 56.

³⁹ HERMANN, „A dramaturgiai...”, 48.

⁴⁰ HERMANN István, *A magyar drámáért* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1955).

akkor Vidám Színpad néven ismert. A visszatérés földrajzi helye megerősíti a Molnár által elfoglalható emlékezeti és játékhelyet: vidám, bulvár, könnyed, komolytalan lehet, klasszikus nem. A város közepén, a pesti Broadway mellékutcájában, a Thália és az Operett közelében, mégis a periférián kap helyet Molnár, s ez a helyemlékezet, a színházi épületek *lieu de mémoire*-ja is a testi ledérségekhez és huncutságokhoz köti Molnárt.

A molnári visszatérés láthatóan lassú és óvatos, Turay Idával kezdenek a főszerepben, aki az igazolóbizottsági eljárások utáni eltiltások következtében csak ekkora közönséghez és csak itt jut. A Vidámtól nem meszse, a (Művész Színház volt épületében, a Paulay 35-ben működő) Petőfi Színházban jön párszor csak, éppen a forradalom kitörése előtti október 12-i bemutatóval az *Olympia* Egri István rendezésében Sulyok Máriával, majd hónapokig semmi. Majd újra a Vidám Színpad veszi elő Molnárt a forradalom leverése után, Horváth Tivadar igazgató *A doktor úr* sikerét hozza vissza 1957. februárjában, igaz, Puzsér és Csató szerepéből Kabos László és Kazal László kettősével riposztkomédiát rendez. Mindeközben majd tájelőadások (Dunapentelén a *Játék*), vidéki nemzetik (Miskolcon Kazimir rendezésében Szirtes Ádámmal a *Liliom*) használják Molnárt könnyű műfajú szórakoztatásra. Ekként természetesen erősödik a lukácsi képzetrendszer, hiszen a polgári komédia a feledtetés technikájaként működik, s a közösség kulturális emlékeztében egyre távolabb kerülő századelőt, a boldog békeéveket, a béke vágyát formálja színházi (s nem élet-) érzéssé.

1957. tavaszán Debrecenben, egészen pontosan március 15-én az Ady Endre Művelődési Otthonban Berényi Gábor rendezésében megjelenni látszik egy újraértelmezett Molnár, talán egy átírt hagyomány, mely az alig harminc éves Márkus Lászlóval Turai-ként és a huszonhat éves Latinovits Zoltánnal Ádámként a *Játék a kastélyban* bemuta-

tásával a színészi alakítás hordozta meta nyelv beszéd szintjét is az új-régi közönség elé tárja. Egy napra rá pedig Budapesten is elindul a Néphadsereg Színházában *A hattyú* újrajátszása Sulyok Máriával, Ruttkai Évával, Bilicsi Tivadarral, Páger Antallal, Ajtay Andorral. A molnári játékn nyelv és -hagyomány szerkezetének felnyitása másik elemző és másik dolgozat témája, most, az emlékezői keretek kijelölésekor azt érdemes rögzíteni, hogy Molnár Ferenc a párt országos naplapjába elébb tér vissza, mint a budapesti színházi térbe. Ez a visszatérés 1956 október 20-ára esik,⁴¹ amikor az *Olympiát* így vezetik fel: „Egy íróról azt bizonygatni, hogy író – méltatlan dolog. Most mégis szükség van erre.”⁴² Ez a Demeter Imrétől származó mondat kijelöli a lukácsi képzetrendszer átalakításának igényét.

A nem-játszás nyolc éve kiűrtette az emlékezeti teret. Ahogy a játék kikopik, a kiadások elérhetetlenek lesznek, a határok lezáródnak és egy új nyelvi és értelmezői keret, a szovjetizálódás jelenik meg a színházakban, úgy felejtődik el Molnár Ferenc. A távoli, idegen és már halott Molnár életművét Lukács pozíciójától hatalmi beszéddé váló képzetrendszer nem egyszerűen a magyar irodalomból rakja ki, a magyar színpadoktól

⁴¹ „Emlékszem, tavaly e vígjáték pártfogói azzal igyekeztek megvédeni az *Olympiát*, hogy a legélesebb, legkeményebb, legleleplezőbb szatíra. Akkor nemcsak a darabot eltanácsoló vád volt hamis, hanem a jóindulatú védelem is. Az *Olympia* nem a legélesebb szatíra, a leleplezés sem olyan kíméletlen, „csak” éppen *kitűnő vígjáték*. Nem kell ebbe sem többet belemagyarázni, mint, ami benne van. Az ugyanis nem a legtöbb, de éppen elég ahhoz, hogy az *Olympiát* a magyar drámairodalom magáénak vallja.” DEMETER Imre, „Molnár Ferenc: Olympia – Bemutató a Petőfi Színházban”, *Szabad Nép* 14, 1956. október 20., 4.

⁴² DEMETER, „Molnár...”, 4.

zárja el, hanem elfeledteti az egész várost, ami képes volt Molnárt európaivá tenni. A proletárhatalom a művészetben is osztályérdekeket fogalmaz meg, így új közönséget feltételez, melynek új író kell, új színház és hát új város. Molnár kiemigrált a magyar kollektív emlékezetből, ismeretlenné, idegenné vált. Amikor Nagy Péter, a Nemzeti Színház igazgatója 1978-ban megírja Molnár Ferencet valamiképpen rehabilitáló nagytanulmányát a saját lapjában, akkor a Demeter Imrétől, a nem-játszást megnyitó mondattól indul és az ismeretlenség tematikáját használja új képzetrendszerként.

Az ismeretlen és az ismert

Molnárt 1956-tól tehát újra játszanak a színházak, mégis csak 1978-ban jelenik meg az első nagyobb, hatalmi pozícióból megszólaló elemző mű, az egyetemi tanár, akadémikus, nemzeti igazgató Nagy Péteré.⁴³ Nagy is, miként Lukács, két tanulmányt jegyez Molnárról, ő mindkettőt a saját nevére, de a másodikat a rendszerváltás után, 1992-ben jelenteti meg. Nagy 1978-ban ismeretlennek látja Molnárt, de nem is láthatja másnak, mert Lukács is, a legendárium is takarja, a nyolc évnyi nem-játszás is eltompítja az emlékezetet. Ezt az ismeretlenséget Nagy Péter az életrajz felől fogalmazza meg: „életmotívumok és a művek egymáshoz való viszonyának a vizsgálatával, vagy éppen a szellemi hatások kutatásával, amelyek alkotó pályája során érték, még senki komolyan nem foglalkozott.”⁴⁴ Nagy Péter Vécsei Irén 1966-os, az Irodalomtörténeti Kiskönyvtárban megjelent monográfiáját és Osváth Béla

1965-ös, a Spenótban⁴⁵ összegzett írását negligálja, miként Csathó Kálmán „színházi emlékeit” is szinte csak Molnár „morális gyávaságának”⁴⁶ kimondatására használja. Vécsei egyébként az anekdota-gyűjtemény egyik első összegzése, Osváth pedig kisebb írásai után⁴⁷ az irodalomtudomány kézikönyvébe emeli a lukácsi képzetrendszert – nem fedve fel a 100%-ban megjelent 1928-as cikk szerzőjét, de átvéve a világhírű, újságíró, puha, nagypolgár jelzőnégyesét.

Molnár Ferenc ismeretlen Nagynak, aki Molnár műfajának a publicisztikát véli, annak stílusjegyeit fedezi fel a drámákon, és innen formálja kérdéssé: miért tud Molnár egyáltalán drámát írni. A kérdés felnyitása Molnár dramaturgiai elemzését indíthatná el, azt az elemzői igényt fogalmazhatná meg, hogy álljon az értelmező közösség elé (akár a félrenézések rutinjából) egy dramaturgiai és drámatörténeti közelítés. De Nagy nem viszi tovább már Hegedüs Géza 1961-es írásában⁴⁸ észlelhető rehabilitálási próbálkozást, mely a Kisfaludy-Csiky hagyománytörténeti emlékezet részeként mutatja be Molnár dramaturgiáját. Inkább a válasza azt emeli ki, többek között egy 1923-as tanulmányra hivatkozva, hogy Molnár nem a nemzeti hagyomány folytatója, hanem fordító, francia bohózatok fordításán tanulja a szakmát, kvázi francia művek epigonja. Ez a meglátás öröklődik, tovább megy, Molnár saját jogú íróságát folyamatosan igazolni kell.

⁴³ Összetettebbé szövi a hálót Nagy Péter ügynöki tevékenysége [SZÖNYEI Tamás, *Titkos írás*, 2. (Budapest: Noran, 2012), 1. 560.], de Molnár felől nézve most leginkább indifferens.

⁴⁴ NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet* 60, 1. sz. (1978): 32–84., 33.

⁴⁵ VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat, 1966); OSVÁTH Béla, „Molnár Ferenc” in SZABOLCSI Miklós, szerk. *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig* (Budapest: Akadémiai, 1965), 476–479.

⁴⁶ NAGY Péter, „Molnár...”, 69.

⁴⁷ OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.

⁴⁸ HEGEDÜS Géza, „Előszó” in MOLNÁR Ferenc, *Színház* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1961) 5–16.

A képzetrendszer tehát a publicisztikában inkább megeléged a forrását, a legendáriumok és életanedoták Labiche-hez inkább kötik Molnárt, mint a magyar dramatikuss- és játékhagyományhoz. Nagy erősíti Lukács állításait, amikor a publicisztikai könnyed rutinban látja Molnár írásgyakorlatát, s ezt az újságíró-nagyvárosi improvizációs tudást találja alkalmasnak arra, hogy működő dramaturgia jöjjön létre. Nagy kiemeli, hogy Molnár saját maga dolgozta be magát a színpadi szövegbe, kitalálta a színészre írás gyakorlatát, s megismétli az életrajzokból átvett történeteket, hogyan is kezdett Molnár a kabarek, poénok és jelenetek után drámát írni. A színpadra-írást Nagy Péter a rendező státuszával is indokolja, „mert minden kortárs tanú szerint kiváló rendező volt, saját darabjainak legjobb színpadra-állítója; a rendező neve színlapjain szinte mindig »fedőnév«, mely mögött a szerző munkája rejlett.”⁴⁹ Ugyanakkor a század elején maga az aktív és közös inspirációkra épülő alkotófolyamat ismeretlen, ez az írástechnika még a hetvenes évek végén is annak számít a magyar akadémiakörében.

Az ismeretlenség fogalomköre erősíti, hogy Molnárnak a nemzeti drámahagyományainkhoz kimutathatatlan a kapcsolódása, s erre Nagy Péter rásegít, amikor felismerni véli, ebben is Lukácsot követve,⁵⁰ Molnár freudizmusát. Mivel a századelőt „...kezde bejárni Freud nagy újításának, izgalmas-pikáns új tanainak a híre; Molnár volt az első író és bizonyosan az első drámaíró, aki színpadilag kamatoztatni tudta a tudat-tudattalan viszonyának új tanait.”⁵¹ Ez az állítás nem igazolható, azonban a kritikákban egyre gyakrabban megjelenő marxizáló lélektani (gyors) viszonyállítás megterheli az egyébként is ritka szövegelemzéseket. Freud felől azonban egyértelmű Molnár polgársága, hiszen ő „ab-

ban is osztálya tükörképe lett, hogy igazán mély, sodró, katartikus érzelmekre képtelen”.⁵² Nagy Péter 1978-ban Freud segítségével felerősítve rezonálja az ismeretlenség és az idegenség (világhírű, polgár) képzetrendszerét, s ekként a polgári századelő világhírű drámaíróját a Kádár-korszak nyelvhasználati rituáléjával zsidó szerzőként értelmezi, akinek nem lehet köze a magyar dramaturgiai hagyományokhoz.

Nagy Péter második, 1992-es írása⁵³ Molnárról tisztábban fogalmazza meg a másfél évtizeddel korábbi elemzésének fókuszát: egyrészt a Molnár-recepció hiányosságát Lukács mellett Féja Géza⁵⁴ nyakába varrja, aki a zsidó és nagyvárosi Molnárt nem látta illőnek a magyar irodalom berkeiben. S ebből következően, ragaszkodván a polgári jelzőhöz, 1992-ben Nagy Péter le tudja írni, hogy Molnár zsidóbb volt Szép Ernőnél, s ezzel teszi igazán láthatóvá saját korábbi retorikájának elhallgatásait. A nem-játszás felől látható üres emlékezeti keretet azonban mégis képes új elemmel bővíteni: a molnári életmű letompításában a magyar emlékező-közösség felelősségét tárja elénk. A legjobb holokauszt-regény szerzőjét, Szép Ernőt Molnárnál kevésbé zsidónak nevezni azt jelenti, hogy a századelő lipótvárosi közösségének emlékszerkezetét kell felállítani Molnár nemzeti klasszikussá válásának első etapjaként.

Végül is Nagy Péternek köszönhetjük azt a felismerést, hogy Molnár akkor lenne játszható változatlan játéknnyelven, ha visszatérne a századelő lipótvárosi polgársága, de mivel ez nem történik már soha meg,

⁵² NAGY, „Molnár...”, 84.

⁵³ NAGY Péter, „A „másik” Molnár”, *Európai Intézet*, 1992.,

<https://www.europainstitut.hu/index.php/17-begegnungen/100-begegnungenoznagy>. letöltés: 2021.06.06.

⁵⁴ FÉJA Géza, *Nagy vállalkozások kora* (Budapest: Magyar Élet, 1943)

⁴⁹ NAGY, „Molnár...”, 39.

⁵⁰ LUKÁCS, *A modern dráma...*, 598.

⁵¹ NAGY, „Molnár...”, 46.

ezért a Molnár-mondatokban az absztrakciót és a tapasztalati tudást más alakzatba kell újraprendezni. Várkonyi Zoltán, Lengyel György rendezéseiből Páger Antal, Ruttkai Éva, Márkus László, Sulyok Mária test- és játékmelke következtében kialakuló félrenézés rutinját például Jeles András olasz nyelvű 1991-es *Játékja*, Zsótér Sándor 2020-as *A doktor úrja*, Mohácsi János 2019-es *Játékja* teszi kérdőn elénk.

...

Molnár szövegkiadások, Molnár konferenciák, Molnár elemző monográfiák bonthatják meg a lukácsi képzetrendszert, akár magának a négy elemnek a dekonstrukciójával, elemzésével. Bécsy Tamás ezt megkezdte, amikor a (világ)siker fogalmát járta körbe. Bécsy szerint⁵⁵ a siker a jólmegcsinált-esztétikából eredeztethető olyan gyakorlat, mely közösséget tud létrehozni egy színházi esemény folyamatában. A siker nem egyszerűen közösséget teremt, de a közösség emlékezetének stabilitását eredményezi. Molnár, a sikerszerző nagyobb tömegekhez ért el,⁵⁶ mint a futball, a Nemzeti Színházunkat tehát róla nevezném el, mert megtalálta, miként legyen közös színház, ami köröttünk van. Molnár az irodalomtörténeti kánonban „az egyetlen magyar színházi stílus”,⁵⁷ a vígszín-

⁵⁵ Bécsy Tamás, *A siker receptjei* (Székesfehérvár: Kodolányi János Főiskola, 2001). Bécsy gondolatait viszi tovább: KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”, *Jelenkor* 45, 6. sz. (2002): 683–690.

⁵⁶ „Lukács friss, etikus messianizmusának kialakulása vagy megszilárdulása idején — s akkor, amikor Molnár írói pályája éppen korábban jellemzett hullámvölgyébe érkezett, amikor minden jel arról vallott: Molnár végleg és menthetetlenül rabjává lett a közönségének.” NAGY, „Molnár...”, 67.

⁵⁷ Bécsy Tamás, „Középfajú drámák 1902 és 1917 között” in SZEGEDY-MASZÁK Mihály és

házi szerzője, az egyetlen magyar drámaíró, akire évszázados játékhagyomány épül, esztétikai hatását mégis eltakarja az államszocialista hatalmi automatizmusokkal működő képzetrendszer. Amikor a drámai nyelv helyett az ideológiai nyelv szólal meg, akkor felerősödik a félrenézés jelensége. Ezért is megnyugtatóbb, ha a játék, s nem az ideológia takarja el a dramatikus nemzeti hagyományunkat, Molnár Ferenc drámai életművét.

Bibliográfia

- [N.N.], „A jubiláló *Liliom*”. *Világ* 39, 1948. máj. 16., 7.
- [N.N.]. „Megkezdődött az évad a nép színházaiban”. *Szabad Nép* 7, 1949. szept. 13., 6.
- BADIOU, Alain. *Éloge du théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- BÉCSY Tamás. „Középfajú drámák 1902 és 1917 között”. In *A magyar irodalom története II*, szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 638–648. Budapest: Gondolat, 2007.
- BÉCSY Tamás. *A siker receptjei*. Székesfehérvár: Kodolányi János Főiskola, 2001.
- BRECHT, Bertolt. „[A darabjaimnak való egyetlen néző]”. Fordította WALKÓ György. In: Bertolt BRECHT. *Színházi tanulmányok*, 66. Budapest: Magvető, 1969.
- DEMETER Imre. „Molnár Ferenc: Olympia – Bemutató a Petőfi Színházban”. *Szabad Nép*, 1956. okt. 20., 4.
- FÉJA Géza. *Nagy vállalkozások kora*. Budapest: Magyar Élet, 1943.
- GELLÉRT Endre. „A szovjet színházművészet hatalmas erejéről”. In *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 111–114. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. „A kollektív emlékezet és az idő”, fordította KÁNTOR Gábor. In *Olvasókönyv a szociológia történetéhez*. 1.

VERES András szerk., *A magyar irodalom története II* (Budapest: Gondolat, 2007), 638.

- köt. *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*, szerkesztette FELKAI Gábor, NÉMEDI Dénes és SOMLAI Péter, 403–432. Budapest: Új Mandátum Kiadó. Budapest. 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz, 2018.
- HEGEDÜS Géza. „A mai magyar dráma kérdései: Vitaindító”. *Irodalomtudományi Értesítő* 4, 2. sz. (1954): 676–681.
- HEGEDÜS Géza. „Előszó”. In MOLNÁR Ferenc. *Színház*. 5–16. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1961.
- HERMANN István. „A dramaturgiai tudatosság és színi kultúránk”. *Társadalmi Szemle* 11, 1. sz. (1956): 46–59.
- HERMANN István. *A magyar drámáért*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1955.
- JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái*. Budapest: Kalligram, 2011.
- KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)”. *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55.
- KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”. *Jelenkor* 45, 6. sz. (2002): 683–690.
- L. J. „Az Ördög: Korszerűtlen kapunyitás a Modern színházban”, *Szabad Nép*, 1948. szeptember 8., 4.
- LACKÓ Miklós. „A 100%: Ideológia; kultúra; irodalom – Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében”. *Századok* 113, 1. sz. (1979): 43–96.
- LADJÁNSZKY Katalin. „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”. *Műhely* 12, 4. sz. (1989): 49–53.
- LUKÁCS György [KELEMEN László néven]. „Molnár Ferenc”, *100%* 2, 4. sz. (1929): 190–193.
- LUKÁCS György. „Andor”. *Huszedik Század* 19, 2. sz. (1918): 253–257.
- LUKÁCS György. *A „giccs”-ről és a „proletkult”-ról: Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára*. Budapest: Szikra, 1947.
- LUKÁCS György. *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.
- M. M. [MOLNÁR Miklós]. „A színházi évad mérlege”. *Szabad Nép*, 1948. máj. 1., 19.
- MOLNÁR Miklós. „Egy »külvárosi legenda« halála”. *Szabad Nép*, 1948. márc. 28., 12.
- MOLNÁR Miklós. „Szovjet kultúra és magyar haladás”. *Szabad Nép*, 1948. nov. 7., 13.
- NAGY Péter. „A »másik« Molnár”. *Európai Intézet*, 1992., hozzáférés: 2021.06.06. <https://www.europainstitut.hu/index.php/17-begegnungen/100-begegnungeno2nagy>.
- NAGY Péter. „Molnár Ferenc színpada”. *Irodalomtörténet* 60, 1. sz. (1978): 32–84.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.
- OSVÁTH Béla. „Molnár Ferenc”. In *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*. Szerkesztette SZABOLCSI Miklós, 476–479. Budapest: Akadémiai, 1965.
- SARKADI Imre. „Színházi körkép”. *Válasz* 8, 4. sz. (1948): 379–384.
- SÁRKÖZI Máttyás. *Színház az egész világ: Molnár Ferenc regényes élete. Liliom öt asszonya*. Budapest: Noran Kiadó, 2004.
- SZŐNYEI Tamás. *Titkos írás*. Budapest: Noran, 2012.
- UNGVÁRI Tamás. *Avantgárd és realizmus*. Budapest: Magvető Kiadó, 1979.
- Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*. 2. Szerkesztette DANCS Istvánné. Budapest: OSZMI, 1990.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat, 1966.