

## A szerző mint dramaturgiai alakzat Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* (1926) című művének mai szemügre vétele kapcsán a professzionális olvasás abba a tapasztalatba ütközik, hogy a szerző dramatikusan műveinek értelmezésében elterjedt vélekedés szerint ezek a szövegek – amint azt az említett dráma is példázná – a látszat és a valóság fogalmainak vagy létszintjeinek a kettősségére mutatnak vagy játszanak rá. Ennek megfelelően Molnár Ferenc írott fogadtatása a látszat-valóság szembeállításnak számos változatát megfogalmazta, s a gondolatkör *A testőr* ősbemutatója óta közhelyszerűen visszavisszatér a kritikákban és a szakirodalomban.<sup>1</sup> Ugyanakkor a szerző életművét mindig is egy olyan kulturális regiszterben helyezte el az értelmezés, amelyhez hagyományosan nehéz hozzáilleszteni a terminológiai elvárható létfilozófiai háttereket, különösen a populáris jelleg, a könnyedség, a ledérség többé-kevésbé morálisan értett leminősítéseihez képest.<sup>2</sup> Így hát nem meglepő, hogy a

látszat-valóság fogalompár többnyire csupán közelebbről meg nem határozott utalásként jelenik meg a Molnár Ferenc művészetével kapcsolatos másodlagos szövegekben, és ma elsősorban leküzdendő módszertani akadályt jelent az, mire is vonatkozik ez az oppozíció.<sup>3</sup> Nehezíti a helyzetet, hogy az irodalomtörténeti hagyomány a művek színházi mivoltát és erre irányuló utalásait csak szövegiségükben, retorikai alakzatként hajlandó olvasni.<sup>4</sup>

Nyilvánvaló, hogy az imént jelzett értelmezési akadályok egyik legfőbb kárvallottjává vált a *Játék a kastélyban*, hiszen egy olyan drámáról van szó, ahol a cselekménynek nem a társadalmi referencialitása vagy valamifajta filozófiai háttere, hanem a színházi környezete és a teátrális minősége a meghatározó, és ez válik a szövegben a legfontosabb kompozícióalkotó erővé. Elsőrendű fontosságú tehát, hogy az újraértelmezés helyére tegye az említett fogalmi szembeállítást, amely

---

<sup>1</sup> Kosztolányi az elsők között figyel fel erre az aspektusra: KOSZTOLÁNYI Dezső, „Molnár Ferenc: A testőr”, *Renaissance*, 1, 14. sz. (1910. november 25.): 530–531. Az viszont egyértelműnek tetszik, hogy általánosított formában a század második felében terjed el, feltehetően a Lukácstól származtatott realizmus-fogalom tükrözéselvének alkalmazásaként.

<sup>2</sup> Lásd a történeti hátteret ehhez: JÁKFAI Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”, in „*Ha gitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 31–44 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022), 34–41. MUNTAG Vince, „Az értelmezés kísértete” in „*Ha gitt van, akkor...*”:

---

*Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 45–62 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

<sup>3</sup> Két jellemző példa: PUSKÁS István, „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46. GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 178–183.

<sup>4</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. A problémáról alább bővebben lesz szó.

gátolja, hogy ki lehessen dolgozni a megfelelő interpretációs kereteket.

Első közelítésben úgy tűnhet, könnyű dolgunk van. Az úgynevezett valóság fogalmával szembeállított látszat a tükrözés fogalmán alapuló esztétikák zátonyra futásának jele. 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 az 1990-es években, amikor a magyar irodalomelméleti diskurzusban szakmai divattá vált az öntükrözés alakzatait vizsgálni, sőt a saját megformáltságukat artikuláló műalkotásokból kánont építeni.<sup>5</sup> Márpedig ez a divathullám a közelmúltig láthatólag nem érte el Molnár Ferenc művészetét,<sup>6</sup> aminek bonyolult és tanulságos okai vannak. Nyilvánvalóan szerepet játszik ebben az, hogy a magyar irodalomtörténet kanonizációs mintázatai csak közvetve és megkésve hatnak a dramatikusan kánonra – ha egy-

általán, hiszen a drámaelemzés sztenderdjei a színháztudománynak 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.<sup>7</sup> 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 nem a dráma keletkezésének időszaka, hanem az a periódus, amikor a játékhagyomány újraindul az 1948 és 1956 közötti nagy csend, azaz az itthoni Molnár-játszás nyolc évnyi szünetelése után.<sup>8</sup> Bár Berényi Gábor 1957-es debreceni rendezésében Márkus László harmincéves Turaija valószínűleg új szintet jelentett az addigi hagyományhoz képest, mégsem ez a

<sup>7</sup> Ez még a magyar színházelméletnek az irodalomelmélet említett vonulatával párhuzamos kérdéshorizontjára is igaz. Lásd KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000); JÁKFA LVI Magdolna, *Alak, figura, perszonázs* (Budapest: Országos Színháztörténeti 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* 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 meta-dramaturgiai felforgató erőt, s ezért a kezdőmotívumon túl a szöveg nem kínálkozik párhuzamként.

<sup>8</sup> Lásd erről JÁKFA LVI Magdolna, „Molnár félrenézve...”. MUNTAG Vince, „Az értelmezés kísértete...”

<sup>5</sup> Lásd ehhez például az *Újraolvasó* című konferenciasorozat anyagait a Miskolci Egyetem és az Animus Kiadó gondozásában.

<sup>6</sup> Az egyetlen ellenpéldát alább részletes bírálattal illetem.

produkciónak jelentette a Molnár-diskurzus rekonstrukciós szakaszának a kezdetét, hanem Benkő Gyula 1961-es vígszínházi *Játék a kastélyban*-rendezése. Az a mód, ahogyan ez utóbbi rendezés Molnár Ferenc művészetét a szöveget körülvevő történeti atmoszférával azonosítja, hatástörténetileg rendkívül jellemző gesztussá vált.<sup>9</sup> Egyrészt ez a hozzáállás váltja ki azokat a mondatokat a dráma recepciójában, hogy a mű nem egyéb, mint „a tökéletesre szőtt semmi”,<sup>10</sup> vagy hogy Molnárnál vagy „kiderül, hogy nem történt semmi”, vagy „bebizonyítják, hogy nem történt semmi”,<sup>11</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 egyre nehezebb belátni a háború előtti játékhagyomány helyreállítási kísérleteinek és az ezzel Molnár Ferenc 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 re-

alista 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 önreflexiós problémafelvetés a dráma konvencionális előadói olvasatait, és hogy ez általánosságban mit mond el a magyar színházi hagyomány adott rétegről. Az alábbiakban ez a tanulmány arra vállalkozik, hogy megvizsgálja a dramaturgiai önreflexió hatáslehetőségeit a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regiszteren belül a *Játék a kastélyban* dramaturgiájában. Általánosságban ehhez az jelenthet elméleti kiindulópontot, hogy az adott mű esetében nem a meta-teatralitás vagy általában a metafikció teoretikus megközelítése lehet irányadó,<sup>12</sup> hiszen ez vagy döntően textuális, retorikai önfelmutató alakzatokat elemez, vagy példaszövegként alkalmazza a drámákat a színház egyes történeti korszakaiban a teatralitás önreflexiós formáinak a megragadására. Molnár Ferenc itteni megközelítéséhez inkább az lehet a kérdés, hogyan kérdez rá a játékhagyomány előfeltevéseire az önreflexió dramaturgiai módja.<sup>13</sup> Úgy tűnik, hogy a *Játék a kastélyban* olyan mű, ahol a szöveg és a já-

<sup>9</sup> MUNTAG Vince, „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.

<sup>10</sup> HEGEDŰS Géza, „Molnár Ferenc”, in HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. köt., 499–502 (Budapest: Trezor Kiadó, 1992 [1976]), 501.

<sup>11</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46, 45.

<sup>12</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>13</sup> Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Bevezető”, in KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai*, 7–30 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

tékhagyomány egyidejűleg kölcsönösen értelmezi egymást.

#### *A szerző mint dramaturgiai alakzat*

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 beleszöni 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>14</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 lehetőségből induljon ki, azaz a *Játék a kastélyban*

<sup>14</sup> [n. n.], „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”, *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.

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 itt feltárja, és művészi formában önként átnyújtja saját közönségének.<sup>15</sup> Az önfelmutatás gesztusának személyes jellegét egyrészt a mű központi írófigurája, Turai és szerzője, Molnár Ferenc néhány személyes attribútumának hasonlóságára lehetett alapozni,<sup>16</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.

<sup>15</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>16</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.

na, még ha esetleg történt is hasonló. Mindhárom közvetlen forrás, amely tanúk idézésével beszámol a történekről, a magyarországi ősbemutató után keletkezett.<sup>17</sup> Mivel Molnár bemutatóit ekkoriban jelentős előzetes figyelem kísérte, nem valószínű, 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>18</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>19</sup> a másik Michel Foucault

*Mi a szerző?* című írása.<sup>20</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 vesződése alól való önfelmentés bevett formája. 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 szükség-szerűen impresszionisztikus – műolvasat alapulhat.<sup>21</sup> Nem csak az a kérdés, hogy Turai

<sup>17</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.

<sup>18</sup> 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. Lásd még a 14. lábjegyzetet.

<sup>19</sup> Roland BARTHES, „A szerző halála”, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. BABAR-CZY Eszter, 50–55 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996).

<sup>20</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>21</sup> Turainak a Molnár Ferencel történő akadálytalan azonosítása már a magyarországi ősbemutató idején megjelenik a kritikákban, például Kárpáti Aurélnál. KÁRPÁTI Aurél, „*Játék a kastélyban*: a Vígszínház szombati Molnár-újdonságáról”, *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13. A gesztust a monográfiák felülvizsgálatlanul átveszik. Érdeemes megtenni azt a kiegészítést, hogy Schöpflinék 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

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 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 ezen belül 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>22</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 szavá, 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 bonyodalma 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

az azonosítást még GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 179; NAGY, *Molnár Ferenc...*, 111.

<sup>22</sup> MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 5–8.

két társát, hogy egy elképzelt közönség előtt (?)<sup>23</sup> egy esetleges színdarabkezdés dramaturgiai követelményeinek megfelelően mutatkozzanak 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 tézismondatok lehet idézni Turaitól, mennyire meghatározó számára az, hogy esztétikai kódok szerint olvassa a világot.

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>24</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>25</sup> a körülmények esztétikai összhatása (a kastély tere, az atmoszféra)<sup>26</sup> még egyér-

<sup>23</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.

<sup>24</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 10.

<sup>25</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>26</sup> TURAI: „A hotel előtt a parton még táncolnak... reflektorokkal világítják meg a táncoló párokat... Jó színpadi kép volna ez egy ope-

telműen 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>27</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 színésznő menyasszony lenni, ha valaki tényleg el akarja venni? Én ugyan nem vagyok elragadtatva ettől a gondolattól, 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>28</sup>

rettben, a fináléban... tudod, ezzel a szép kék csillagos éggel a háttérben... a tenger, csupa kis színes fénypontokkal... gyönyörű díszlet!” Uo., 18.

<sup>27</sup> Uo., 25.

<sup>28</sup> Uo., 20–21.

Ennek fényében nem meglepő, hogy miután Ádám, Gál és Turai végighallgatták a falon túlról áthallatszó légyottot Annie, Ádám menyasszonya és Almády, a nő egykori szeretője között, Gál átmeneti fölénye a Turai által addig felemlégetett esztétikai képzetek retorikai szétforgácsolásával valósul meg.

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>29</sup>

Turai itt mindenkori pozíciója mélypontján találja magát. Esztétikai látásmódja, amely eddig legalább szórakoztatóvá tette a jelenlétét, most 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>30</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 dramaturgiai folyamatossá 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 sűgópéldányt).<sup>31</sup> Ezen kívül az is igaz, hogy a falon túlról hallott jelenet idején Turaiékat 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>32</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 bebiztosított 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 ket-

<sup>29</sup> Uo., 39.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> „TURAI: [...] Maga pedig azonnal másolja le a darabot, hogy senki rá ne ismerhessen az írásomra. Írja le.” Uo., 71.

<sup>32</sup> Uo., 40.



tejük közti látásmódbéli különbséget társ-szerzője orra alá dörgölni.

GÁL: Kérlek. Hódolattal és alázattal kérdezem tehát, mi a megoldás?

TURAI: Majd az orrodra kötöm. Elég jó ötletemet rontottad el azzal, hogy társ-szerzőmmé 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>33</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>34</sup>), a szintén a Lakájtól megrendelt improzálás reggeli már előrelátásra utal, amennyiben Turai megjuttalmazza 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 ajtók mögött közli a két színésszel, hogy mit vár tőlük, azaz dramaturgiailag 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 kihangsúlyozta 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>35</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. Va-

<sup>33</sup> Uo., 43.

<sup>34</sup> Uo., 46.

<sup>35</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,

lami baj van.”)<sup>36</sup> Aztán miután áthívta a saját szobájába, valamivel konkrétan („TURAI: [...] Nyissa ki azt az ajtót, amelyik ebbe a szobába nyílik.”),<sup>37</sup> végül konkrétan a meztelenségre célozva, hogy teljesen egyértelmű legyen, miről van szó („TURAI: Vegyen magára valami pongyolát.”).<sup>38</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>39</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 mind társalgási kerülő, vagy legalábbis az kellene, hogy legyen. A mentegetőzés egymásba érő és közben regiszttert váltó rövid mondatait Turai néhány szavas kíméletlen beszédaktusokkal vágja el („TURAI: Citrom. *Szünet*. Felhőkarcoló. [...] Na látja. [...] És mégis megcsalja.”).<sup>40</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>41</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 viszatámadásra.

ALMÁDY: Én harsogok? Az én pianómra ezt mondod?

TURAI: Tegye el a pianóját! Örüljön, hogy kihúzom 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>42</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 nyelvileg 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 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.

<sup>36</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 54.

<sup>37</sup> Uo., 55.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo., 57–59.

<sup>41</sup> Uo., 63.

<sup>42</sup> Uo., 64.

És most: nem bámulni, hanem rögtön átvenni, kivinni, megtanulni és eljátszani.<sup>43</sup>

A szakirodalom valószínűleg ebből a szöveghelyből kiindulva hajlamos abszolutizálni általánosságban Turai fölényét a többi alakkal szemben.<sup>44</sup> Ebben az írott recepció a játék-hagyományt követi, ahol Turait mindig a társulat első számú sztárja játssza, az abszolút férfiideál, a Turait az ősbemutatók 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 slamposságérzet a rendezésben túlságosan Lukáts saját színészi atmoszférájához kötődik, semhogy valóban kontrasztba tudna kerülni a Molnár-színrevitelek addig meghatározó úri eleganciával.<sup>45</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 meg-

fogalmazás 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>46</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 leckéztései elől, különösen úgy, hogy a társszerzőnek nincs ötlete arra, hogyan lehetne Ádámot megvigasztalni, mármint az evésen 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 mellett.

ÁDÁM: *mosolyogva ül le*: Ne beszélj szép fehér mellről... így nagyon nehéz lesz a felejtés.

GÁL: Jó. Hát nézd ezt a szép, nagy vastag lábát. Egy kis forró tea... konyakkal?

ÁDÁM: Köszönöm.<sup>47</sup>

A jövőt illetően Turai már valamivel konkrétabb útmutatással tud szolgálni, bár ez sem meggyőzőbb, mint saját, bonyodalom előtti

<sup>43</sup> Uo., 66–67.

<sup>44</sup> VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 90–92; NAGY, *Molnár Ferenc...*, 110; GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 179.

<sup>45</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Játék az alagsorban”, *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.

<sup>46</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.

<sup>47</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 84–85.

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>48</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 elkezdeni”, itt azzal egészíti ki, hogy ezúttal a felvonás befejezéséről kezdeményez beszélgetést. Bár Gálnak az a hozzáállása, hogy hozzákösse Turai ötleteit az adott helyzet referencialitásához, itt is megjelenik, és van is alapja („GÁL: Gyere inkább enni.”<sup>49</sup>), Turai felvetésének ezúttal a cselekmény világán belül több alapja van, mint az előző metadramaturgiai fejtegetésnek. Egyrészt Gál és Ádám a botránnyal fenyegető légyott óta 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 szük-

séges, 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>50</sup> másrészt hogy a két író úgy tudja csak megakadályozni az öngyilkosságot, hogy erővel lefognak a zeneszerzőt, ami teljesen idegen korábbi viselkedésüktől. (Jellemző, hogy Mohácsinál ez a pillanat parodisztikus pank-

<sup>50</sup> A pisztoly motívuma többszörös allúzióként is tekinthető itt Molnár Ferenc életművén belül. A megjelenő, de el nem sülő fegyver a várakozáskeltés metaallegóriájává válik *Az ördög* szövegében. Ezt továbbírja a *Marshall*, 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 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 vaköltényre cseréli a golyót.

<sup>48</sup> Uo., 83.

<sup>49</sup> Uo., 85.

rációba fordul, amelynek a végén a két író einstandolja a pisztolyt.<sup>51</sup>)

Turai a saját felvonásvég-variációjában tulajdonképpen összefoglalja mindazt, amit a voltaképpen szerzővé válás során megtapasztalt. Áthívja a két színészt, és elindít egy társalgást ötük között, amely nem kapcsolódik semmi módon ahhoz, ami előző éjjel történt, és ezzel végletekig fokozza a feszültséget, mivel sem Gál és Ádám, sem Annie és Almády nincs tisztában azzal, hogy miről tud a másik oldal. 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 ötünk 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>52</sup>

A feszültség csúcspontja itt a mű dramaturgiájában egy különleges egyensúlyt teremt meg. Turai ezen a ponton a viszonyrendszeren belüli aktuális pozíciója alapján bármit megtehetne, 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 legitimálta szerzőként, viszont mivel a helyzet a betétdarab létrejöttén keresztül elvben megoldódott, ez ebben a pillanatban korlátozza is a hatókörét. Ezt foglalja össze 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 akció-

<sup>51</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>52</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 92–94.

val, vagy eltolta a hangsúlyokat a feszült-ségteljes pillanatról a lezárás elnyújtásával.<sup>53</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 kérdésessé 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 Ádámhoz kerül, és a betétdarabban megjelenő gróf Ádám által sűgött mondata a próbán olyan hatást kelt, mintha a zeneszerző számonkérné Almádyn 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 rémulten 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!

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>54</sup>

Itt tulajdonképpen annak a fordítottja történik, amilyen hatást Turai kívánt Ádámra gyakorolni a megírt szöveggel. Jellegetes, 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 szemelőtt, 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 a betétdarab írójának a feladata 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 bűntudatot 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,

<sup>53</sup> Az első megoldásra Lengyel György 1984-es, a másodikra Marton László 2009-es, a harmadikra Mohácsi János 2010-es megoldása jellemző példa.

<sup>54</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 105–106.

hogy a látszat kedvéért védelmébe veszi a Gál által folyamatosan bírált szöveget.<sup>55</sup> A szövegnek ez a rétege Gál szólamában annak a látásmódnak a továbbvitele, amit már korábban is meg lehet figyelni Turai alkotói ötleteinek stiláris túlkapásaival szemben.<sup>56</sup> Mivel a Turai által megírt betétdarab a dramaturgiai túlrtságnak 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 ki mondásához 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 leg-

jobb drámaíró mégiscsak maga az élet. *Karját nyújtja Turainak.*

TURAI *belekapaszkodik és indul vele*. Már csak azért is, mert nem veled írja a darabjait.<sup>57</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.

A nyelvi performatív erőnek a viselkedést szabályozó hatása – különösen a Foucault-féle szemléleti kereten belülről tekintve – magától értetődően vet fel hatalmi és morális kérdéseket. A drámának ez az a jelentésrétege, amely a legprovokatívabbnak bizonyult a fogadtatás története során.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Például: „GÁL [...] Azt súgtam neki, hogy ezt a citromhasonlatot ostobának tartom. TURAI Én nagyon jónak tartom. Egy buta gyümölcstenyésztő, aki onnan veszi a hasonlatait, ahol az élete eltelik: a gyümölcssei közül. Ne tanítsd te Sardou-t darabot írni.” Uo., 125.

<sup>56</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 összecseréled. Veled baj van. Te költő kezdesz lenni.” Uo., 79.

<sup>57</sup> Uo., 137–138.

<sup>58</sup> Ennek oka lehet egyrészt a mű által képviselt kulturális regiszterrel szemben működő előítélet, hiszen a művészet eredendő magasröptűségét előfeltételező bármely ideológia felől nehéz magyarázni egy olyan alkotás közönségsikerét, amely cselekményében egy házasságtörő affér kétes háttérű elsimításával szórakoztat. Másfelől a szöveg valóban érzékelhető morális kétarcúsága művészet- és morálfelfogáson alapszik, amely nem érthető egy tisztán referenciális olvasat szempontjai felől. A megközelítés persze 1945 után erősödik fel, amikor az elsődleges

Nem nehéz észrevenni, hogy Turai a saját érdekében is dolgozik a házasság és ezzel együtt az elkészült operett megmentésén.<sup>59</sup> Jól követhető a felelősség háritása, a lelkiismeret-furdalás leplezési kísérlete és az ezekből adódó szükségszerűen ironikus attitűd egyrészt Gál felé, másrészt a mentőötlet bejelentése kapcsán a színészek irányában. Az idevonatkozó retorikai jelzésekre utalt is a mostani elemzés a megfelelő passzusoknál. A kétség alapja nyilvánvalóan az, hogy Turai a betétdarabba foglalt dialógus eredeti befejezéséből pontosan tudja, hogy a megcsalás megtörtént, tehát a siker érdekében félre kell vezetnie barátait. S az is világos, hogy a titokkal végül úgy marad magára, hogy Annie-nak és Almádynak legalább van esélye feledni vagy vigaszt lelteni a történet végén.<sup>60</sup> Eddig a pontig a mű követi a vígjáték dramaturgiai konvenciót a huszadik század első harmadából, amely kettős morális olvasatot alakított ki ezekben a szövegekben: egy olyat, amely maradéktalanul megfelel a boldog végkifejlet elvárását és egy olyat, amely ezt legalábbis megkérdőjelezi, esetleg teljesen aláássa. A *Játék a kastélyban* különlegessége, hogy metadramaturgiai okból mindez egy harmadik referenciális réteggel is bővül.

Nemcsak a szerzőség funkciójának kiépülése miatt lényeges Turai életszemléletének esztétizáló jellegét hangsúlyozni, hanem azért is, mert úgy tűnik, számára az emberi viselkedés megítélése elsősorban esztétikai kérdés, egyúttal a mindenkori művészi teljesítmény színvonalának morális értéke van, vagyis végső soron az esztétikum és a morál átjárhatónak vagy felcserélhetőnek bizonyul egymással. A mentőötlet lehetne „szebb”,<sup>61</sup> a két megbírált felvonásvég „rossz”,<sup>62</sup> Ádám szenvedése „csúnya”,<sup>63</sup> Almády végső soron „ordináre”,<sup>64</sup> és bár ezek a metaforák köznyelvi, következetességük mégis feltűnő. Turai számára valóban mentség, hogy hatásvos művet írt, hiszen a hatás elsősorban esztétikai természetű. Ha pedig az esztétikumot is bevonjuk a morális jelentésréteg megítélésébe, akkor „[a] hazugság dramaturgiája”<sup>65</sup> helyett egy olyan koncepció kerül elénk, amelyben Turai az igaz és a hamis között megalkotja a lehetségest.<sup>66</sup> A dráma egy olyan szerzőségfelfogást fogalmaz meg, amely tehát implicit módon a művészi hatás és szórakoztatás morális apológiájának tekinthető. Ez a jellegzetesen esztétizáló felfogás nyilván problematizálható, de csak akkor, ha a dramaturgiai megformálás figyelembe vételével történik meg, ami a mű fo-

---

kontextus széthullása felerősíti a kételyeket. Ezen alapul a hatvanas évek diskurzusa a műről, például OSVÁTH, „A Molnár-legenda”, 45. HEGEDŰS, „Molnár Ferenc”, 501.

<sup>59</sup> Az olvasatnak az itteninél részletesebb kifejtését lásd MUNTAG Vince, „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között”, *Irodalomismeret*, 26, 5. sz. (2015): 32–39, 33–35.

<sup>60</sup> „TURAI Azt tudtam, hogy a végén mindenki gentleman, csak én leszek a gazember. Nem, Annie. Én egy fiatalembert megmentettem sok-sok csúnya szenvedéstől. Én nagyon meg vagyok magammal elégedve.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 137.

---

<sup>61</sup> Uo, 67.

<sup>62</sup> Uo, 88–89.

<sup>63</sup> Uo, 137.

<sup>64</sup> Uo, 133.

<sup>65</sup> OSVÁTH, „A Molnár-legenda”, 45.

<sup>66</sup> Vö. „Az elmondottakból az is nyilvánvaló, hogy a költő dolga nem az, hogy olyan dolgokat mondjon, amelyek megtörténtek, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, fordította RITÓÓK Zsigmond, 51a 36–37 (Budapest, Pannon-Klett, 1997, 45).



gadtatásának döntő hányadára mostanáig nem volt jellemző.<sup>67</sup>

### Bibliográfia

- ABEL, Lionel. *Metatheatre, a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1966.
- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította RITÓÓK Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.
- 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.
- BARTHES, Roland. „A szerző halála”. In Roland BARTHES. *A szöveg öröme*. Fordította BARCZY Eszter, 50–55. Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- DARVAS Lili. „Ludas Matyi emlékkönyvébe”. *Ludas Matyi* 27, 27. sz. (1971): 4.
- 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.
- 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.
- GINTLI Tibor. „Molnár Ferenc”. In *Magyar irodalom*. Főszerkesztő GINTLI Tibor, 837–839. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- HEGEDŰS Géza. „Molnár Ferenc”. In HEGEDŰS Géza. *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, 2. kötet, 499–502. Budapest: Trezor Kiadó, 1992. [1976]
- HORNBY, Nick. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- JÁKFAI Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- JÁKFAI Magdolna. „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”. In *Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*. Szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 31–44. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- KARINTHY Frigyes. „Molnár Ferenc »Játék a kastélyban«-jának kritikáiról és néhány szó általában”. *Nyugat*, 20, 12. sz. (1927): 218–219.
- KÁRPÁTI Aurél. „*Játék a kastélyban*: a Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója”. *Pesti Napló*, 1926. nov. 28., 13.
- KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- KISS Gabriella. „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*, 2010”. In *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna és mások, 2010–, hozzáférés: 2023.01.07, <https://theatron.hu/philther/jatek-a-kastelyban/>.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Molnár Ferenc: A testőr”. *Renaissance*, 1, 14. sz. (1910. november 25.): 530–531.
- KRISZTÓFALUSI Beatrix. „Bevezető”. In KRISZTÓFALUSI Beatrix. *Ellenálló szövegek: A színház nemdramatikus megszakításai*, 7–30. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.
- MOLNÁR Erzsébet. *Testvérek voltunk*. Budapest: Magvető Kiadó, 1958.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Játék az alagsorban”. *Népszabadság*, 2000. ápr. 17., 10.
- MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

<sup>67</sup> A mű által felmutatott horizont a lehetséges esztétikájának morális következményeire nézvést annyira szokatlan, hogy a hazai ősbemutató fogadtatásának legárnyaltabb változatában is tanulságos zavart okoz. KARINTHY Frigyes, „Molnár Ferenc »Játék a kastélyban«-jának kritikáiról és néhány szó általában”, *Nyugat*, 20, 12. sz. (1927): 218–219.

- MUNTAG Vince. „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról: Benkő Gyula: *Játék a kastélyban, 1961*”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.
- MUNTAG Vince. „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között”. *Irodalomismeret*, 26, 5. sz. (2015): 32–39.
- MUNTAG Vince. „Az értelmezés kísértete”. In *„Ha gitt van, akkor...”: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*. Szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 45–62. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Kiadó, 2001.
- [N. N.]. „»Játék a kastélyban«: A szerző és a hét szereplő a Magyar Színház mai Molnár-újdonságáról”, *Magyar Színpad*, 1926. nov. 1., 1.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.
- PUSKÁS István. „A polgárvilág illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld* 43, 3. sz. (1992): 41–46.
- RITTENBERG, Louis. „Introduction”. In *All Plays of Molnár*. Edited by Louis RITTENBERG, xii. Garden City Publishing Co., 1929.
- SCHÖPFLIN Aladár. „*Játék a kastélyban*: Molnár Ferenc »anekdotája« a Magyar Színházban”. *Nyugat* 19 (1926): 2:971–973.
- VERES András. „Kötéltánc a Niagara fölött. (Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”. *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 30–33.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.  
<https://doi.org/10.4324/9780203131404>.