

Az előadói státusz dramaturgiája Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Szembeötlő, hogy Molnár Ferenc életművében meghatározó jelentősége van a test ábrázolásának,¹ a testi tapasztalatok kifejezésének és általában nyelv és testiség kapcsolatának. Ez alól természetesen a *Játék a kastélyban* sem kivétel,² bár a recepcióban ez kevés figyelmet kapott idáig. Az alulértelmezettség bizonyos értelemben meglepő, hiszen a szöveg a korszakon belül is meglehetősen közvetlen módon fogalmaz a testiséggel kapcsolatban. Másfelől ez a kendőzetlenség – már amennyiben a cselekmény ismeretében érdemes ilyesmiről beszélni – akár egyfajta magyarázat is lehet a recepció szemléleti óvatosságára a kérdésben, hiszen a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regisztert történetiségében gyakran körbeveszi az utókornak egyfajta furcsa prűderiája, amelynek feloldódása valószínűleg még eltart egy darabig. Hozzá kell tennünk, hogy a mű játékhagyománya

az utóbbi évekig a szöveghez képest szembeötlően normakövető volt. Valószínűleg Máté Gábor a Katona József Színház Kamrájának 2000-es rendezése volt az első, amelyik felvállalta, hogy Turaiék érkezésének éjszakáján egy nemi aktus hangjai szűrődnek át Annie szobájából.

Testpoétika és dramaturgia

Az első dramaturgiai sajátosság, amely feltűnhet a kérdéskörrel összefüggésben, az alakok közti nemi megoszlás. A dramatis personae hat férfit és egy nőt sorol fel, és mivel a mű ebben a regiszterben szokványosan szerelmi tárgyú (ekkoriban ez csak heteroszexuális értelemben releváns),³ magától értetődik, hogy a férfi-nő arány automatikusan a viszonyrendszer középpontjába állítja és vágyak célpontjává teszi Balogh Annie alakját. A cselekmény alakítása meg is felel a várakozásoknak. Az első felvonás első felében megtudjuk, hogy Turai, Gál és Ádám Annie miatt érkeztek a kastélyba, a hölgygel szomszédos szobába, és Turai még a Lakájnál is Annie holléte felől érdeklődik. Ezek után halljuk meg a nő hangját a szomszéd

¹ Az elemzés *A szerző mint dramaturgiai alakzat* című tanulmány folytatása. *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 180–197. A kutatás az OTKA 142520-as számú, „A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1945–1989 között” című projekt keretében jött létre.

² Lásd ehhez MUNTAG Vince, „»Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer«: Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában”, in *Test-symposium tanulmánykötet: Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásaiából*, szerk. MOSZA Diána és TARNAI Csillag, 123–151 (Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya, 2022).

³ Felvethető persze, hogy Turai és Gál kapcsolatának bensőségessége, veszekedéseik hangütése utalhat akár arra is, hogy párkapcsolatban élnek egymással (hiszen például az is kiderül, hogy egy szobában alszanak), ugyanakkor a mű jelentésmezője oly mértékben Annie, Ádám és Almády szerelmi háromszögének következményeire korlátozódik, hogy ez a lehetőség valószínűleg semmi érdemlegeset nem jelent a dráma értelmezése szempontjából.

szobából, és ezután egy viharos szerelmi jelenet fültanúi leszünk, amelynek következményei felbolygatják az általunk látott férfiak közti viszonyokat. Tovább fokozza a feszültséget az, amikor egy telefonbeszélgetés után Annie végre belép a játéktérbe, és láthatóvá válik. A várakozás a késleltetés és az érzelmi hullámvás révén eddigre a végletekig fokozódik. Ugyanakkor érdekes az is, hogyan változik a nő megítélése a belépése pillanatáig. Az első felvonás első felében tisztán, idealizált módon jelenik meg a róla folytatott dikurzusban (többször is úgy hivatkoznak rá, hogy „angyal”), ám Almády akciója után megváltozik a helyzet, ugyan a szerelmes férfi elsősorban a többiek szemében viselkedik botránnyosan, ám később Turaiéknak azt is végig kell hallgatniuk, ahogy Annie rövid ideig tartó és talán csak látszólagos vonakodása után odaadja magát Almádynak. Ily módon foszlik szerte az Annie-ról alkotott, idealizált kép. Almády kisszerűségét érzékeljük akkor, amikor Turaival szemben nincs más stratégiája, csak a tagadás. Ezek után nagyon kiábrándító annak a látványa, ahogyan Annie megjelenik a férfiak körében, hiszen az előzményekből nyilvánvaló, hogy nemcsak kétségbeesett, hanem másnapos és kialvatlan is:

TURAI: És mikor jönnek vissza?

LAKÁJ: Rengeteg ital van a hajón.

TURAI: Nem azt kérdeztem. Azt kérdeztem, mikor jönnek vissza.

LAKÁJ: Hát arra feleltem, nagyságos uram. Rengeteg ital: ötven üveg pezsgő, tizen-nyolc üveg konyak, különböző likőrök és hatvan üveg sör. Reggel jönnek haza.

TURAI: Miért?

LAKÁJ: Mert ezt előbb mind megisszák.⁴

⁴ MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 23–24. Ezenkívül a dráma időmegjelöléseiből tudjuk, hogy Annie körülbelül éjjel fél 3-kor jön haza a hajókirándulásról, és hogy a Lakáj ponto-

Nagyon rövid időn belül a néző szembesül azzal, miként lehet ugyanaz a nő a lehető legvonzóbb és mégis taszító szexuális értelemben. Viselkedése innentől kezdve nehezen kiszámítható, instabilitása állandósul, ami marad, az a nőiségéből fakadó erő. A színesi játék széles regiszterét kínálja fel Annie-nak a szerep, és ezt különösen a hang modalitásának sűrű változásaiban figyelhetjük meg. Az instrukciók szerint Annie többször sír,⁵ kacag,⁶ sikolt,⁷ énekel,⁸ vagy éppen erőltetett jókedvvel beszél.⁹ A hang jelentősége érthető, hiszen egy primadonnáról van szó. A hangzó modalitás lesz az a felület, amely Annie kiismerhetetlenségét reprezentálja, és amely fokmérője kommunikációja hitelességének is; érzelmi állapotokból fakadó, ösztönös megnyilvánulások a kiadott hangok. Annie-ról azt tudjuk, hogy férjhez akar menni, de az nem világos, hogy valójában a vőlegényét szereti vagy még mindig Almádyba szerelmes, és ezzel összefüggésben az sem derül ki, hogy az Almády felé tanúsított magatartása mennyire őszinte. Az pedig végképp homályban marad, hogy zavardottsága, illetve ennek okán a mentegőzései, mennyiben manipuláltak, esetleg csupán gyermeketeg, háritási kísérletekként kell ezeket értenünk. A játékhagyomány ezt a nőt mutatta már huszoneves pályakezdőnek (Grischnik Petra)¹⁰ és fiatal, de már beérkezett, tehát nem a pályája elején járó sztárnak (Eszenyi Enikő,¹¹ Ruttkai Éva¹²). Az alakítások mindegyike a naiva és a femme fatale

san reggel 7-kor érkezik a reggelivel Turaihoz, tehát az író negyed 8 előtt nem sokkal ébreszti a nőt telefonon.

⁵ Uo., 58, 61, 63, 64, 69, 71.

⁶ Uo., 69.

⁷ Uo., 54.

⁸ Uo., 27.

⁹ Uo., 92.

¹⁰ Mohácsi János rendezése 2010-ben.

¹¹ Szinetár Miklós rendezése 1991-ben.

¹² Benkő Gyula rendezése 1961-ben.

szerepköréből következő viselkedésformák valamilyen arányát jeleníti meg, más-más elrendezésben; ugyanakkor minden alakításban a primadonna státuszának azon része hangsúlyozódik, amely az abszolútizált nőalakkkal azonosítható, és amely mindig a maskulin vágyak elérhetetlen végpontjaként aposztrofálódik, tehát ily módon a primadonna egyfajta férfi projekció testet öltéseként jelenik meg performatív helyzetben.¹³

A vokalitás és a színészstátusz hasonló típusú kapcsolatát figyelhetjük meg Almádynál, ám más értelmezési keretek között. Almády esetében már az első színre lépésénél érezzük, hogy az orgánuma egyfajta státuszszimbólum, a hangja a művészi emblémája.

ÁDÁM: *maga elé meredve*. Ez Almády.

GÁL: *félénken*. Nem biztos.

TURAI: Szamár vagy. Egy egész ország ismeri ezt a baritont. Zenésznek akarsz hangot letagadni?¹⁴

A falon túlról hallatszó jelenetben, amelyben Almády kiköveteli magának a szerelmes éjszakát, majdnem végig ordít vagy zokog, ezzel egyúttal azt is eléri, hogy a nézőben is megtörik a róla, vagyis a férfiről alkotott eddigi kép. Jegyezzük meg azt is, hogy Turai később éppen azáltal tud a hősszerelmes fölébe kerekedni, hogy nem engedi érvényesíteni a színész hangjában, baritonjában rejlő potenciált, vagyis nem engedi beszélni, hovatovább a harmadik felvonásban egyrészt az Almádynak írt betétdarab stiláris töréseivel és képzavaraival hitelteleníti azt a deklamáción alapuló nemzetis játékmódot, amit a színész képvisel, másrészt a betétdarab szövegének mondatai révén, vagyis az artikuláció módozatain keresztül tudja megalázni Almádyt.

¹³ Vö. Teresa DE LAURETIS, „A konok késztetés”, ford. RAGÓ Anett, *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

¹⁴ MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 33–34.

ALMÁDY: [...] Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfuj.

TURAI: Kérem... ezt ne ilyen álmosan. Több hévvel. Kérem még egyszer.

ALMÁDY: Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfuj.

TURAI: Még mindig nem elég őszinte. Hangosabban, őszintébben!

ALMÁDY: *kiáltva*. Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!

TURAI: *fagyosan*: Kérem még egyszer.

ALMÁDY: *ordítva, nagyon őszintén*: Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!!!

TURAI: Most jó. Tovább.¹⁵

Az artikuláció módozatai

A hang személyiségformáló jelentőségéről azért volt érdemes hosszabban beszélni, mert a hang performatív ereje határozza meg a *Játék a kastélyban* dramaturgiáját. Annie megérkezésekor a nő „tisztán, hangosan énekel egy operettáriát”,¹⁶ amiről Turai azonnal felismeri a primadonnát, és még ironikus megjegyzést is tesz, miszerint kár, hogy nem az ő operettjükből választott egy dalt. Itt az énekhang egyértelműen ismertetőjegyként szolgál, és teljesen beleilleszthető a hölgyről korábban kialakult összképbe. Mihelyst Turai kimegy a színről, és Almády megszólal a túloldalon, a hangnak, a hangzásnak már más funkciója lesz.

Az ajtó becsukódik. A színpad üres. A szomszéd szobából még hallatszik egy ideig az ének, aztán elhallgat. Azután tisztán, hangosan, érthetően a következők hallatszanak a falon keresztül a szomszéd szobából.

ALMÁDY HANGJA: Mondd kérlek, truccból énekelsz? Pukkasztani akarsz?

¹⁵ Uo., 132.

¹⁶ Uo., 28.

ANNIE HANGJA: Azért énekelek, mert énekelni akarok. Ha te pukkadni akarsz, azt ettől függetlenül megteheted.

ALMÁDY: Kínozol? Kínozol? Kínozol?

ANNIE: Egyáltalán micsoda szemtelenség, hogy csak így egyszerűen bejössz a szobámba éjjel?

ALMÁDY: Veled jöttem be.

ANNIE: Én nem hívtalak.

ALMÁDY: Tegnap te voltál nálam.

ANNIE: Mert megint öngyilkossággal fenyegettél, és azzal, hogy kiirtod az egész családot. Vedd tudomásul, hogy nekem ebből a komédiából elég volt. Az én életem más irányt vett. Én menyasszony vagyok és tisztességes feleség akarok lenni. A legnagyobb szemtelenség, hogy engem itt ebben a társaságban kompromittálsz.

ALMÁDY: Én kompromittállak? Én? Téged? Én? Téged?

ANNIE: Ma is a kiránduláson. Ehhez semmi jogod nincs!

ALMÁDY: Nekem nincs jogom? Nekem, ki neveltelek? Nekem, akivel annyi lángoló órát éltél át, annyi szerelmes, édes, felejthetetlen...

ANNIE: Nem igaz! Nem felejthetetlen! Felejthető! Majd meglátod, milyen felejthető! Menj innen! Ne nyúlj hozzám! Nem mégysz! Nézd, légy okos és utazz el. Ne tegyél idegessé. A vőlegényem minden nap jöhet.

ALMÁDY: *ordítva*. Megölöm!

ANNIE: Nem ölod meg. *Almády hangosan zokog, kis szünet*. Nahát, ezt aztán hagyd, kérlek. Ezt nem bírom nézni, ha sírsz. Ne sírj, kérlek, ez rémes! Egy felnőtt férfi! Egy családapa, akinek négy gyereke van!

ALMÁDY: *zokogva*. De mikor olyan borzasztóan szeretlek!¹⁷

A szereplőknek ebben a szakaszban csak a hangját hallani, ezért különösen figyelemre

méltó, hogy a jelenetben alig szerepel instrukció. A mondatok ismétlődése utalhat a különbségekre a hangerőt és a modalitást illetően. A megoldás azért különleges, mert Molnár ebben az esetben olyan jelenetet komponál, amelyben a drámai szituáció teremtette atmoszféra és a hanghoz kapcsolható jelentések viszony- és jelenetszervezővé válnak. A két alak pontos motivációjára csak a szövegmondás módja alapján lehet következtetni, amely viszont instrukcióként nem jelenik meg a szövegben. Később a hang indukálta dramaturgiai hatás markánsabban érzékelhető akkor, amikor a három korábban megismert figura újból megjelenik a látható térben.

A fal felé mennek, amelyen az átjáróajtó van. Ott sorakoznak, arccal a közönségnek.

TURAI: *halkan*: Vigyázz! Mindenekelőtt háromszor kiáltjuk: Annie, Annie, Annie! Majd én dirigálok. *A fal felé fordulnak. Turai magasra emeli a karját, mint valami karmester, mikor dirigálni kezd. Ebben a pillanatban a szomszédból a következő hallatszik:*

ANNIE: *kiáltva*: Nem, nem! Nagy megrökönyödés. *Villámgyorsan előre fordulnak.*

ANNIE: Mit akarsz? Újra kezded? *Nagy rémület, ijedt mozdulat.*

ALMÁDY: *szenvedélyesen kiáltva*: Újra kezdem! Igenis újra kezdem! Szeretlek, imádlak, megőrülök érted! *Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek.*

ALMÁDY: *kiáltva*: Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllel elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se! *A három úr egyszerre ül le.*¹⁸

¹⁷ Uo., 28–30.

¹⁸ Uo., 31–32.

A szöveg itt végletesen kiélezi a kontrasztot a fal két oldala között. A három látható szereplő némán áll, és örömteli bejelentésre készülnek, miközben a túloldalon a helyzet éppen telve van feszültséggel és potenciális konfliktussal. Az egyik oldalon nincs zenei képzettség, de van zenei szándék az előadásra (lásd Turai karmesteri mozdulatait), a másik oldalon az előadói képzettség megvan, ám, ami elhangzik, az összetéveszthetetlenül prózai. Annie kezdőmondata kijelöli a jelenet határait. Szavai („Nem! Nem!”) nem szemantikai tartalmukban hatnak, hanem a hangsúly és a modalitás eszközein keresztül, és a hallottak sokkolják a túloldalon lévőket. Ez után még jó darabig az a hangzásbéli performatív erő koordinálja a mozgásukat, amely a fal mögül érkezik. A mondatok tárgyi jelentése itt sokadlagos, meghatározó viszont a stílusregiszter, az artikuláció akusztikai oldala és főleg a hallottak által kialakuló vizuális projekció. Az, hogy a jelenet hatását mennyire a hallottak érzéki vonatkozása jelenti, abból is észrevehető, hogy Turai, Gál és Ádám milyen sokáig néma marad, és hogy az első reakciók mennyire nem szemantikai természetűek. Ádám az artikuláció módjáról kezd el beszélni, Gál pedig azt a hatást sűríti egy metaforába, ami lényegében agyonsújtja őket: „Ez egy fejlövés.”¹⁹

Összefoglalva: a hangzásból fakadó atmoszféra és az ehhez kapcsolódó jelentérendszer mindenfajta külső szabályozás nélkül irányítja a dramaturgiai történéseket. A Turai által megírt betétdarab azért jó megoldás ezzel összefüggésben, mert az előadás keretében lehetőség nyílik a kontrollra, illetve a várható reakciókat is jobban ki lehet számolni. A második felvonás során a tudatos nyelvhasználat kerül előtérbe az akusztikai artikuláció háttérbe tolódása mellett. Turai „nyugodtan” idézi fel Annie előtt az előző este hallott jelenet kulcsszavait

¹⁹ Uo., 3.

abból a célból,²⁰ hogy visszafogja Annie affektálását. Később, mikor a két színész felismeri a drámai szituációt, Turai egész viselkedése arra irányul, hogy szabályozza az előadói hang által kondicionált érzelmi kitöréseket.

ALMÁDY: *agresszíven*: Én egy és mindenkorra kikérem magamnak, hogy...

TURAI: *erélyesen*: Csend. – Citrom.

ALMÁDY: *némán leül*.

[...]

TURAI: [...] Ön azt fogja most csinálni, amit én parancsolok.

ALMÁDY: Parancsol?

ANNIE: Hallgass! Igenis parancsol. Beszéljen, kérem. Ő akármit harsog, maga csak beszéljen.

ALMÁDY: Én harsogok? Az én pianómra ezt mondd?

TURAI: Tegye el a pianóját.²¹

A szabályozás folyamata a hangzás és szövegjelentés kapcsolatát módosítja, árnyalja. Az alábbi részlet azt szemlélteti, hogy a manipuláció nyelvi és hatalmi működése hogyan hat az előadói performatív viselkedésre; mindazonáltal összességében mégis a nyelvi, vagyis a verbális kommunikáció válik elsődlegessé.

ANNIE: [...] És már abban az első pillanatban megvolt az ötlete?

TURAI: Nem. Az ötletet maga adta.

ANNIE: Én?

TURAI: Igen. Én mindig a jót tételezem fel. Az első percben tényleg azt hittem, szerepet tanulnak. Később aztán rájöttem, hogy igazi.

ANNIE: Miből gondolta, hogy szerep?

TURAI: Olyan hamisan mondta. Meggyőződés nélkül. Különösen a szerelmi vallomást.

²⁰ Uo., 57.

²¹ Uo., 62–63, 64.

ANNIE: Mert nem szeretem. *Innen kezdve igen gyorsan.*

ALMÁDY: Nem szeretsz?

ANNIE: Nem.

ALMÁDY: Tehát hazudtál az éjjel.

ANNIE: Hazudtam.

ALMÁDY: Csak hogy megszabadulj.

ANNIE: Igen. Gyűlöllek.

ALMÁDY: Kígyó!

ANNIE: Meg tudnád ölni!

ALMÁDY: *felzokog. Innen kezdve megint rendesen.*

TURAI: Állj! Elég! Még csak ez hiányzik! *Almádyhoz.* Figyelmeztetem, nekem aztán sírhat, én ezt direkt szeretem nézni.²²

Könnyen elképzelhető, sőt valószínű, hogy Turai hazudik ebben a szituációban, mindenestre ez rávilágít arra a sémára, amit a *Játék a kastélyban* színházi modellje közvetít. E szerint az ideális színházi működésben a hangzó hatásnak jelentős szerepe van a dramaturgiában, illetve a dramaturgiai szándék kirajzolódni látszik az artikuláció módjaiban is. Az is világossá válik e jelenetből, hogy nemcsak a szereplők közti viszonyok bonyolultak, hanem az egymással folytatott kommunikáció is rendkívül komplex. Ez először akkor villan fel, amikor Turai súg Annie-nak, hogyan közölje telefonbeszélgetésben a Titkárral a műsorváltozást.

TURAI: [...]: Nem! Akkor Sardou írta!

ANNIE: Pardon, most látom, hogy tévedtem. Nem Géraldy írta, hanem Sardou.

TURAI: Victorien Sardou!

ANNIE: Victorien Sardou. – Igen. – *Turaihoz.* Azt mondja, attól csak a Nórá-t ismeri.

TURAI: Jó. Ilyen ember kell nekünk.

ANNIE: *a telefonba:* Ilyen ember kell nekünk.

TURAI: Nem! Ez privát volt.

ANNIE: Privát volt! Pá édes!²³

A poén alapja itt az, hogy Annie nem tudja megkülönböztetni, hogy Turai mondatai közül melyik az instrukcióba illő kommentár, és mi az, amit súgott szerepként továbbítania kell. Vagyis ezen a ponton éppenséggel a hangzó formálás határozza meg a dramaturgiai jelentést, ahogyan a korábban idézett pillanatban is, mikor Ádám súg Almádynak a harmadik felvonásban, mindazonáltal ezek a példák a mű dramaturgiájában egyértelműen kivételként, az ideális színház (szükségszerűen komikus) zavaraként jelennek meg. A harmadik felvonás egésze a tökéletesnek beállított színházi működést mutatja be. A betétdarab mondatainak konnotációi egyértelműen meghatározzák a szövegmondás módját, és ezáltal szabályozzák az előadói hang performatív hatását, továbbá ki kell emelnünk a mondatok performatív erejét, a beszédaktusok pragmatikai jelentőségét. Így például a megírt szöveg képes Almády testét megöregíteni („ALMÁDY [...] Az én fiam ezredes? Ez borzasztóan öregíti az embert.”),²⁴ sőt férfiként taszítóvá tenni. („De nekem ilyet mondani? Hisz a közönség meg fog engem utálni!”)²⁵ Ugyanígy a mű végén ezt érzékelteti Gál és Turai dialógusa:

GÁL: Nagyon antipatikus alak. De ő kitűnően játsza.

TURAI: Mintha a testére írták volna.²⁶

A Turai által használt idióma rávilágít arra a sajátos írástechnikára, amely Molnár Ferenc drámáira oly jellemző, és amelyre a *Játék a kastélyban* is kitűnő példa. Ez abban reprezentálódik, hogy a mondatok hatása és dramaturgiai funkciója a színészek konkrét

²² Uo., 73–74.

²³ Uo., 70–71.

²⁴ Uo., 131.

²⁵ Uo., 130.

²⁶ Uo., 133.

testi jelenlétéből vagy a színpadi tevékenységéből vezethető le. Jelentés és jelenlét, szó és test, logos és physis itt tehát nagyon különleges kapcsolatban állnak egymással, amely sokkal komplexebb, mint ahogy az a színházi realizmus mindenkor testfelfogására vonatkozó általános sztereotípiákból következne. A beszédaktusok és a test kapcsolatát, illetve az előbbi hatását az utóbbira figyelhetjük meg a darab különböző jeleneteiben, így már nem érezzük véletlennek azt sem, hogy a második felvonás második felében Turai azt is manipulálni tudja a mondataival, hogy Gál mikor egyen,²⁷ és Ádám mikor könnyezzen.²⁸ Ez az abszolút nyelvi determináció azonban nem mindenhol érvényesül, hiszen a második felvonásban nem sokkal Turai szabályozó gesztusai után Ádám kis híján megöli magát. A harmadik felvonásban azonban újra a beszédaktus és a test közötti kapcsolatra, illetve e kettő egymásra hatására találunk jó példát. Így Turai ebben a jelenetben Annie bábjaira utal egy barack metonimikus áthallásával:

TURAI: Azt hiszi fiam, olyan könnyű egy tisztességes tárgyat találni, amelyik sima is, gömbölyű is, bársonyos is, illatos is, és amibe nem szabad beleharapni?²⁹

A jelenet szép színházi megoldása volt Marton László rendezése, ahol Almády Annie háta mögé rejtve fogta a kezében, és dicsérte a barackot, azt a benyomást keltve a betétdarabon belüli és az azon kívüli közön-

²⁷ TURAI: *Gálhoz, aki megint a reggelit piszkálja.* Mit csinálsz ott folyton? GÁL Megint próbáltam, de nem megy. Képtelen vagyok nyelni. Uo., 81.

²⁸ TURAI [...] Még, látom, van egy könny a szemedben, fiam. Töröld le és ez volt az utolsó. Igen? Uo., 84.

²⁹ Uo.

ség számára is, mintha a nő hátsóját simogatná.

A darab elemzése kapcsán rávilágítottunk arra, hogy milyen értelmezési lehetőségeket hordoz a testpoétikai eszköztár, továbbá mindez színházkulturális szempontból is érdekes lehet, hiszen a Vígszínház első három évtizedének színjátszási gyakorlatából kiindulva, nem tudjuk ezt a testpoétika-felfogást általános tendenciaként felfogni. Olyannyira nem, hogy még Molnár Ferenc életművén belül is jelentős eltérések mutatkoznak az egyes darabok vonatkozásában, így például *Az ördög*, *A testőr*, *a Marsall*, *a Riviéra* című művekben a testpoétika más-más módon és hangsúllyal érvényesül. Összességében elmondható, hogy a testiség dramaturgiai koncepciója ebben a szövegben szokatlanul strukturált módon jelenik meg, hovatovább megbontja a korszakra jellemző színházi realizmus a testpoétika kapcsán rögzített állításait, amely szerint a színész teste az előadás folyamatában áttetszővé csiszolandó felület, vagy legalábbis olyan akadály, amelynek leküzdése a színész elsőrendű feladatai közé tartozik.³⁰ A test spontán performatív hatása és a reflektált nyelvi működés között összetett és dinamikus viszony alakul ki a *Játék a kastélyban* szövegében, amely sokkal több előadói és elemzői lehetőséget kínál, mint eddig gondoltuk.

³⁰ KRICSFALUSI Beatrix, „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”, in KRICSFALUSI, *Ellenálló szövegek: A színház nem dramatikus megszakításai*, 31–56. (Budapest: Ráció Kiadó, 2015)

Bibliográfia

DE LAURETIS, Teresa. „A konok készítés”. Fordította RAGÓ Anett. *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

KRICSFALUSI Beatrix. „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”. In KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem dramatikus megszakításai*, 31–56. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.

MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

MUNTAG Vince. „A szerző mint dramaturgiai alakzat”, *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 180–197.

MUNTAG Vince. „»Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer«: Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában” In *Test-symposium tanulmánykötet: Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásaiból*, szerkesztette MOSZA Diána és TARNAI Csillag, 123–151. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya, 2022.