

A nézői pozíciók metadramaturgiája Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Általánosságban elmondható, hogy nem megszokott a néző hermeneutikai pozíciójának tematizálódása a drámaszövegekben,¹ mindazonáltal azt sem szabad elfelejteni, hogy ez a vizsgálati aspektus azzal a veszéllyel is járhat, hogy e kapcsán könnyen belecsúszhatunk az ideális néző vagy az ideális befogadás mentén kijelölődő, interpretációs csapdába. Azt persze nem állíthatjuk, hogy a *Játék a kastélyban* leírná a korabeli, magyar bulvárszínházi nézői viselkedést, illetve azt tudomásul is kell vennünk, hogy magában a szövegben is csak közvetetten van jelen a nézői pozíció, mégis érdemes ebben a vonatkozásban is vizsgálnunk a drámát. Elsősorban a dramaturgiai technikák elemzésén keresztül juthatunk közelebb a nézői pozíciók meghatározásához, illetve ismerhetünk rá a hermeneutikai folyamatokra. Mivel szűkös a metadramaturgiák elméleti bázisa,² így e dolgozat keretében a teoretikus háttér megrajzolása helyett konkrét szövegrészek felé fordulunk, így elemezzük a *Játék a kastélyban* dramaturgiai szerkezetét.

¹ Vannak kivételek, ilyen például Csehov *Sirály* című drámája.

² Vö. Nick HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986). A könyv jól mutatja, miért nehéz elkerülni a metadramaturgia klasszikus példái kapcsán a nézőség idealitásként való közelítését.

A nyitójelenet szerepe a befogadás folyamatában

A *Játék a kastélyban* kezdete kimondottan egyedinek nevezhető: egy instrukcióssal indul a darab, és ez a szerzői utasítás áll most először dramaturgiai vizsgálatunk középpontjában.

*Díszes vendégszoba egy nagyon szép tengerparti kastélyban. Balról és jobbról ajtó. A színpad közepén garnitúra: kanapé, asztal, két karosszék. Hátul nagy ablak. Csillagos éjszaka. A színpadon sötétség van. Mikor a függöny felgördül, a bal oldali bejáratajtó felől hangos férfibeszélgetés hallatszik. Nyílik a bejáratajtó és három szmokingos úr lép be a szobába. Az egyik rögtön felcsavarja a villanyt. Némán mennek a közepre, ott az asztal köré állnak. Mind a három rágyújt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a bal oldali, Turai a jobb oldali karosszékbe. Ádám középpütt, a kanapéra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpeszkedés. Csend. Aztán:*³

Az már önmagában figyelemre méltó, hogy milyen rövid ez a bevezető utasítássorozat azt figyelembe véve,⁴ hogy mindeközben, illetve ennek megfelelően színházi történés zajlik, és még semmit nem tudunk a cselek-

³ MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 5.

⁴ Szembetűnő például a terjedelmi különbség Az ördög elején olvasható színi utasítások részletezettségéhez képest.

ményről. Tulajdonképpen csak az az elégséges minimum jelenik meg a szövegben, amelynek révén egyáltalán elindítható a cselekmény, vagyis a szövegrész legfőbb poétikai stratégiája az információk visszatartása. Az instrukció által vázolt színpadi tér⁵ fénytelen, a megvilágítás csak arra elég a hátsó ablakon keresztül, hogy a feltételezhető néző ne a vaksötéttel szembesüljön a darab kezdő pillanatában. A szerzői utasítást követve a három belépő alakot az első megszólalásig nem lehet egymástól megkülönböztetni, hovatovább a három figura egyszerre mozog, így valóban csak árnyaszerű alakokkal találkozhatunk a színpadon. Az is érdekes, hogy a szereplők éppen a belépéskor hallgatnak el, holott odakint még hallhatóan, bár nem érthetően beszélgettek. Vagyis a dráma a dialógus kezdetéig azt a minimális dramaturgiai információmennyiséget mondja el, amennyivel az egységes referenciális háttér és az egybefüggő cselekmény képzete még éppen fenntartható.

Ha a dráma későbbi szakaszából tekintünk vissza az első jelenetre, akkor érzékeljük, hogy a néző megvárakoztatására voltaképpen a folytatás felől nem adható konzisztens magyarázat. Pontosabban csak egyetlen értelmezés merül fel: az indítás késleltetése valójában Turai első mondatát készíti elő, vagyis hogy a darab kezdete azt illusztrálja, „milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni.”⁶ Így amennyiben Turai mondata alapján azt feltételezzük, hogy az egész bevezető szakasz a dramaturgiai metalepszis⁷ anticipációja, akkor a három alak elhall-

⁵ Rögzítenünk kell, hogy ez elemzés szigorúan a dráma dramaturgiai vizsgálata, vagyis nem áll módunkban a színháztörténeti vonatkozások tematizálása, vagyis a dráma indításának különböző rendezői megvalósulásának feltárása.

⁶ Uo., 6.

⁷ Vö. a metalepszis Gérard Genette-féle klasszikus definíciójával: „[A] metalepszis ki-

gatásának oka a szobaajtóban az lehet, hogy észreveszik, hogy figyelik őket. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a dráma egybenyitja a dramatikus kommunikáció rendszereit, tehát ha a közönség jelenléte Turaiéknak⁸ – noha a szövegben nem reprezentálódóan – folyamatosan érzékelhető, akkor a dráma egész kommunikációs folyamata egyszerre működik a színházi illúzió belülről és azon kívül is. Mindazonáltal ezt értelmezhetjük úgy is, hogy a műben a betétdarab beemelésén túl is működik a referencialitás-megkettőzés. A Molnár-szakirodalom feltevéseivel szemben,⁹ miszerint ebben a darabban egy drámaíró a saját alkotói műhelyitkait osztja meg a közönségével, és ezzel ironikus játékot hoz létre, azt kell felismerni újdonságként, hogy a drámai szöveg a fikcionalitás határaitól kérdezi rá.

A darab e jelentésrétegére a játékhagyomány csak nagyon érintőlegesen volt képes reagálni. Az itt elemzett nyitójelenetet például – érzékelvén a stiláris különbséget az

fejezést annak a különös oksági viszonyoknak a – legalább figurális, de néha fikcionális [...] – felforgatására tartjuk fenn, mely – mindkét irányban – összeköti a szerzőt és művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt [...] »reprezentáció« alatt pedig egyszerre értem az irodalmat és más egyéb területeket is, a festészetet, a színházat, a fényképezést, a filmet stb.” Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006), 11.

⁸ Nem egyértelmű, hogy Turain kívül másokban mennyire tudatosodik a nézők jelenléte.

⁹ VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 111–112; GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 181–183.

indítás és a mű egyéb részei közt – az előadások többnyire megemelve vagy elkülönítetten sajátos rituális motívumként vitték színre; tehát hasonló rendezési alapelveket figyelhetünk meg a darab játékhagyományában. Ez a három figura együttes mozgásának koreográfiájában vagy a sötét színpadi tér megvilágításában reprezentálódik. Ugyanakkor a korszakot idéző zene mellett sok esetben az operettek sztárbelépőinek ismert motívumai keretelik e jelenetet.¹⁰ Ahogy más vonatkozásban is, ebben az összefüggésben is kivételt jelent Mohácsi János kaposvári rendezése. Az előadásban külön atmoszférikus egységet alkot a darab nyitó-jelenete abból az instrukcióból kivett mondatból kiindulva, hogy „igen nagy, majdnem kínos szünet”. Az előadás kezdetén belép a három figura, némán, és szép lassan használatba veszik a térben található különböző kellékeket (telefon, zongora, palack, stb.), és a színészek játéka igen szórakoztató dramaturgiai helyzetet generál, majd a három szereplő visszateszi a tárgyakat a helyére, megállnak hárman a közönséggel szemben, és öt percig némán nézik a publikumot. Ezek után hangzik el Gál kezdőmondata. E rendezési megoldás oly mértékben túlfeszíti a nézői várakozásokat, hogy azt a koncepciót veti fel a befogadóban, hogy a Mohácsi által színpadra állított darab nyitó-jelenete Nádas Péter *Temetés* című művének bevezetője felől értelmezendő.¹¹ Alapvetően azonban – e Mohácsi-rendezés kivételével – a *Játék a kastélyban* játékhagyományából hiányoljuk azokat az előadásokat, amelyek rea-

gáltak arra a poétikai helyzetre, amit a darab indítás kínál, vagyis a metalepszis játékba hozására.¹²

A nyitó-jelenet dramaturgiai jelentősége

Ez a nyitó-jelenet dramaturgia szempontból sok kérdést vet fel: azt észre vehetjük, hogy nagyon sok információt tudhat meg a befogadó a drámai szövegből anélkül, hogy bármilyen viszonyváltozást rögzíthetnének a szereplők között, illetve a szöveg – az ironikus utalásai révén – nagyon sokáig nem enged dönteni arról, hogy az információk relevánsak, avagy sem; így például, hogy lesz-e jelentősége a pénteki érkezésnek,¹³ a kész operettnek,¹⁴ az Annie-éval szomszédos szobának¹⁵ vagy a házigazda személyének. Az irónia írói eszköze a nézői elbizonytalanítást szolgálja, vagyis a recepció nem a

¹² A szakirodalomban is csak azt tematizálja ebből a játékhelyzetből, ami tisztán Turai mondataihoz köthető. GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 180–181. VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 91. NAGY, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, 111.

¹³ Az első jelenet egyetlen tulajdonképpeni referenciális története – ha a bemutatkozást nem számítjuk – Turai és Gál nézeteltérése azzal kapcsolatban, szerencsétlenséget hoz-e, ha valaki pénteki napon érkezik vakációra. MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 10–13.

¹⁴ „TURAI [...] A fő, hogy [Annie] hazajön, és nem is sejtí, hogy mi itt vagyunk, és elhoztuk neki a kész operettet – uraim! – a kész operettet [...]” Uo., 13.

¹⁵ „TURAI [...] És a főszerencse, a legnagyobb, 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. Hozzátevé ehhez, hogy Turai és Gál egy szobában alszanak (uo, 17.), Turai eredeti terve sejtethetően az, hogy Ádám minél könnyebben töltsön időt Annie-vel, alkalmasint éjjel is.

¹⁰ Lásd ehhez Lengyel György, Máté Gábor, Cseke Péter, Léner Péter és mások rendezéseit.

¹¹ KISS, „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*...”. Az összefüggéshez lásd még MUNTAG Vince, „»Semmit nem lehet újrakezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”, *Filológiai Közlöny* 62 (2016): 379–394.

kizárólag szükséges információk megszerzését jelenti, hanem ezen túl a befogadás folyamatának fontos lépése a szerzett ismeretek verifikációja. Így, ebben az összefüggésben a három férfi formális bemutatkozásának is meglesz a valódi jelentősége: ez pedig az ironikus szemlélet- és szövegértési mód játékba emelése lesz.¹⁶

TURAI [...] Elkezdődik az előadás. A nézőtér elcsendesedik. Színészek lépnek be a színpadra, és kezdődik a kínlódás. Eltart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész negyedóráig, amíg a publikum megtudja, hogy melyik kicsoda és mit akar. [...] Vegyük például ezt a képet: mi hárman. Három szmokingos úr. Ha most nem ennek a nagyúri kastélynak ebbe a szobájába lépnénk be, hanem egy színpadra, épp, mikor egy darab kezdődik. Egy csomó érdektelen dolgot kellene összevissza beszélnünk, amíg kiderülne, hogy kik vagyunk. Hát nem volna sokkal egyszerűbb a dolgot úgy kezdeni, hogy előállunk és bemutatkozunk? *Feláll.* Jó estét. [...] Hát nem ez volna a leg-elegyszerűbb, így kezdeni egy darabot?
GÁL Hiszen ha ezt lehetne, könnyű volna darabot írni.¹⁷

Később Gál és Ádám a mű által implikált nézői magatartás modelljeivé válnak. Gál képviseli az értelmezés racionális karakterét, Ádám az atmoszférára érzékenyebb, érzékibb beállítódást.

¹⁶ Az egyetlen biztos pont, felülírhatatlan műfaji adottság, hogy a fiatal férfialak szerelmes a női főszereplőbe: „ÁDÁM És szerelmes vagyok a primadonnába. TURAI Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” Uo., 9.

¹⁷ Uo., 6–8.

ÁDÁM *boldogan ábrándozik a kanapén.* Ugyan, uraim... mindegy az... péntek, szombat, vasárnap, tavasz, nyár, ősz, tél... minden szép!¹⁸

Ez akár idilli befogadói alapállapot is lehetne, csak féltő, hogy nem bizonyul tartósnak (elvégre a dráma elején tartunk), a félálomban ábrándozó Ádám ezért enyhén komikusnak is tűnik.

GÁL [...] Uraim! Van egy indítványom. Feküdjünk le. Holtfáradt vagyok. [...] Reggel ötkor keltünk fel, négyszáz kilométer zúg a fejemben. Az ártatlan ifjú már alszik is.

ÁDÁM *félálmából felriad* Nem alszom. Minden szót hallok.

GÁL Hát mit mondtam?

ÁDÁM Reggel ötkor... négyszáz kilométer... valamit a fejeddel.

GÁL Na látod.¹⁹

[...]

TURAI [...] A portás itt majdnem olyan nagy úr, mint a házigazda.

ÁDÁM Akkor én megyek fürödni.

TURAI Nagyon szép, logikus összefüggés. Mi köze a portásnak a fürdéshez?

ÁDÁM Gyűlölöm a logikát.²⁰

Ez a magatartás hamarosan erőtlenné és hiteltelenné is válhat, amint arra jellemző módon Gál rá is mutat.

GÁL Te neveled álmodozóvá. Meg kell neki ismernie az élet keserűségeit is.

TURAI Ez neked sürgős?

GÁL Nekem nem.

TURAI Hát neki még kevésbé.

Mindenesetre a darab e fázisában a befogadó olyan lényegi információhoz jut, ami

¹⁸ Uo., 10.

¹⁹ Uo., 13–14.

²⁰ Uo., 14–15.

karakteresen alakítja az elvárásrendszerét, így tűnik elfogadhatónak Turai optimizmusa. A bonyodalom kezdeteként aposztrófálhatja a nézőt azt, amikor a színpadon álló figurák Almády jelenlétéről értesülnek. A szereplők által adott információk innentől kezdve válnak igazán fontossá, a befogadás folyamatában a nézőnek a megszerzett tudását súlyozni kell. Ezt illusztrálja a lakáj és Turai dialógusa is.

TURAI *a lakájhoz*. Hogy hívják?

LAKÁJ Engem?

TURAI Igen. Magát.

LAKÁJ Dvornicsek János.

TURAI Hány éves?

LAKÁJ Ötvenkettő.

TURAI Hol született?

LAKÁJ Podmokli, Csehország.

TURAI Nős, nőtlen?

LAKÁJ Nős vagyok. Két gyermekem van.

TURAI Maga tavaly még nem volt itt.

LAKÁJ Nem, kérem.

Turai Az idén jött?

LAKÁJ Most nyáron.

TURAI Köszönöm.

LAKÁJ *nagyon szerényen, kis szünet után*. Bocsánatot kérek, nagyságos uram.

Miért tetszett felvenni az adatokat?

TURAI Ne féljen, nem vagyok detektív.

Majd megmondom a végén.²¹

A dialógus a lakájjal folytatott, ezt követő párbeszéd miatt lesz érdekes, amely Annie ittlétével kapcsolatos részletekre vonatkozik, és amelyre – amint ez itt már nyilvánvaló – Turai eredetileg kíváncsi volt.²² Ehhez kap-

²¹ Uo., 22–23.

²² Ezt a jelenet még egyszer hangsúlyozza azzal, ahogy Turai pontosítja azt, hogy mire kíváncsi: „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: negyven üveg pezsgő,

csolódik a darab igencsak jellegzetes információátadás–truvájja, vagyis hogy az első felvonás performatív értelemben legfontosabb része (Annie és Almády dialógusa) nem a közönség előtt játszódik, tehát maga a jelenet egy fallal van lehatárolva a látható színpadtól, hovatovább a publikum a jelenet elejét az üres színpadot figyelve hallgatja végig. Mindeközben a néző még némileg magára hagyatottan keresi a támpontokat a megértésben, vagyis a várakozáshalmaz kissé kontúrta alanyként képződik meg. A Molnár-darab játékhagyományát vizsgálva azt vehetjük észre, hogy az előadások ebben a részben általában felgyorsulnak, mintha a rendezők túl akarnának esni ezen a szakaszon, mert a szereplők elzártsága általában akusztikai problémákhoz vezet. Amikor Turai, Gál és Ádám megjelennek a színpadon, a befogadó allegorikus modelljeivé is válnak, tehát a megdöbben, tehetetlen és nem sokat értő, a nézőtően ülő néző saját tükörképét látja a színpadon.

A falon túlról hallott dialógus a három színpadon álló embert új drámai szituációba emeli: reakciójuk, leginkább mozgásban érzékelhető reakciójuk kerül e jelenet középpontjába, ezzel, hol ellenpontozva, hol követve a fal másik oldalán folyó történéseket. Ezt a szerzői instrukciókban tudjuk nyomon követni. Ezek a szerző utasítások a döbbenet okozta éber, de tehetetlen me-revséget fogalmazzák meg: „*Nagy megrökönyödés. Villámgyorsan előre fordulnak. [...] Nagy rémület, ijedt mozdulat. [...] Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek. [...] A három úr egyszerre ül le.*”²³ A színpadra vitt *Játék a kastélyban* előadásokban azt figyelhetjük meg, hogy szinte kizárólag az elhangzó mon-

tizenyolc üveg konyak, különböző likőrök és hatvan üveg sör. Reggel jönnek haza. TURAI Miért? LAKÁJ Mert először mind megiszszák.” Uo., 23–24.

²³ Uo., 32.

datok felől értelmeződik a drámai szöveg, ezért nem derül ki, hogy ez a mozgássorozat ironikus visszautalás-e a nyitójelenetre, vagyis a három férfi lassú és kissé sejtelmes megérkezésére. A kezdet megidézése dramaturgiai szempontból azért lényeges, mert a két jelenet összekapcsolásával világossá válik, amit eddig csak sejtettünk, hogy a néző jelenlétének színpadi percepciója dramaturgiai funkcióval bír, vagyis egyfajta metadramaturgiai olvasatot indít el a befogadóban. Ez a mozzanat egyfajta közös – nézői, szereplői – tapasztalatot jelent, vagyis játszókat és a nézők „együttes testi jelenlétét.”²⁴ Ebben az összefüggésben érdemes kiemelni azt a jelenetet is, amikor Turai egyedül marad a színpadon, szemközt a közönséggel (háromszor is az első felvonásban).²⁵ Sokatmondó, hogy az előadások – még a Mohácsi-rendezés is – kerülik ezekben a pillanatokban Turai és a publikum interakcióját, holott ez a helyzet a klasszikus dramaturgiák intrikusi szándékbejelentő monológjának kifordításaként értelmezhető,²⁶ tehát hogy Turait a közönség is inspirálhatja tervének kidolgozásában.

Fontosnak kell értékelnünk ezt a gesztust, hiszen általában úgy jelenik meg a néző, mint lényeges, de a cselekmény voltaképpeni alakulásától elzárt kívülálló, passzív

²⁴ Erika FISCHER-LICHTE, „Játékosok és nézők együttes testi jelenléte”, in Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, 49–101 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

²⁵ Először akkor, amikor Gál és Ádám távollétében hallgatja végig a falon túli párbeszéd befejezését (MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 38.), másodszer akkor, amikor Gál áthozza a táskáját a szomszéd szobából (Uo., 42.), harmadszor az első felvonás zárópillanatában, amikor előre engedi a Lakájt (Uo., 49.)

²⁶ BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, in BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések*, 97–106 (Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2002), 103–105.

szemlélő. Mindazonáltal ez a Turai-féle színpadi akció arra mutat, hogy a befogadó alakító résztvevője lesz a cselekménynek – bármennyire közvetetten történjék is ez. Ez a néző-szereplő viszony kétirányú, a befogadóra oly módon hat, hogy innentől kezdve része akar maradni a játéknak, hovatovább a szöveg is alapvetően másképp fog kommunikálni a befogadó jelenlétéről, mint korábban. A felvonást záró, Turai és a Lakáj közötti párbeszéd megerősíti a befogadóban a darab cselekménye szempontjából lényeges információkat.²⁷ Végül az első felvonás kapcsán még érdemes azt kiemelni, hogy Turai a könyvtárban írja meg a megoldást jelentő betétdarabot – elzárkózva a néző elől – a cselekmény idejének abban a szakaszában, amely a játék során a felvonások közti szünetnek felel meg. Mindennek alapján nem meglepő, hogy a három felvonás közül a középsőben esik a legkevesebb szó a néző helyzetéről, hiszen az egész felvonás Turai színházi alkotásának előkészületeit mutatja meg. A néző ebben a felvonásban nem pusztán a dramaturgiai elvárások kontúrtalanul megformált képviselője, és nem is olyasfajta aktív résztvevő, illetve külső partner a játékban, mint a harmadik felvonásban, hanem a színházi előkészület titkainak kilesője.

Érdemes ebben a drámai részben is megfigyelni a színészi játék instrukció meghatározta paramétereit: így elsőként Ádámot. Csak lassan emelkedik felül azon az állapoton, amelybe az éjszaka hallottak taszították: „Szünet. Némán megy el mellettük.”²⁸ A

²⁷ „TURAI a lakájra néz Mit akar? LAKÁJ Nincs több kérdés, nagyságos uram? TURAI Nincs. LAKÁJ Mert én szívesen felelek, nagyságos uram, mindenre, amire csak tetszik. Imádom az ilyen vendéget, aki nem a szolgát látja bennem, hanem az embert. Tessék még kérdezni. Olyan jól esik. Turai Köszönöm. Mára már éppen eleget tudok. Szeretnék sokkal kevesebbet tudni.” (Uo., 48.)

²⁸ Uo., 80.

befogadó információtöbblettel rendelkezik Ádámhoz képest, így a fiatalember viselkedése időszerűtlennek tűnik a nézőnek, hovatovább az eltérő információbirtoklás nemcsak néző-szereplő, hanem szereplő-szereplő viszonyban is reprezentálódik a második felvonás második felében, Turai, Gál és Ádám jelenetében például: Ádámot arra biztatják, hogy ne sírjon többet,²⁹ illetve Gál nem tudja eldönteni, hogy az aktuális helyzetben megengedett-e, hogy egyen.³⁰ A kontraszt Gál és Ádám, valamint a néző és Turai tudása között fizikai gesztusokban is tetten érhető: Gál a reggelivel igyekszik keretbe rendezni a jelenetet, erőltetetten nyugodtságot erőltetve magára és a társaságra; Ádám pedig öngyilkosságot kísérel meg, holott a megoldás már készülöben van. A két szereplő közös jellemzője, hogy némi túlzással reagálnak a történésekre, sem Gál gasztronómiai érdeklődése, sem Ádám élettől búcsúzása nem igazán adekvát reakció a dráma ezen szakaszában.

A második felvonással kapcsolatban meg kell említenünk még egy érdekes dramaturgiai mozzanatot: négy telefonbeszélgetés zajlik le a darab e részében, és valamilyen módon mindegyikben előkerül, hogy a hívott fél pontosan érti-e, amit a hívó mond.³¹ A legjobb példa erre az a telefon, amikor Annie bejelenti a Titkárnak a műsorváltást az estére tervezett koncertet illetően. Érdekes, hogy kétszer is szerepel az instrukcióban a „minden átmenet nélkül” megjelölés Annie hangszínváltásaira vonatkozóan: a beszélgetés elején és végén. Ez azt hangsúlyozza, hogy a beszélgetést eleve performatíve,

²⁹ Uo., 80, 84.

³⁰ Gál a második felvonásban éhesen érkezik Turaihoz, amit az éjjel hallottak nyomasztó hatása alatt nem mer beismerni, és ezért folyamatosan leplezni igyekszik Turai előtt. Uo., 78, 81, 84.

³¹ „TURAI Nem ismeri meg a hangomat? Turai beszél.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 90.

előadói helyzetben érdemes elképzelnünk. Mindazonáltal beszédes az a mozzanat, hogy Annie nem mindig tudja elkülöníteni a sűgás kommentárját magától a sűgástól, és ez kommunikációs zavart okoz. Ez a telefonbeszélgetés voltaképpen a főpróba főpróbája, Turai így teszti, hogy Annie képes-e végrehajtani, amit előadóként vár tőle. Így a tesztelésbe a néző is bevonódik, ugyanis a darab e szakaszára lassan minden olyan információ birtokába kell jutnia, ami a negyedik felvonás megértéséhez szükséges.

A megnyilatkozások pragmatikai megkettőzése

A harmadik felvonásban tematizálódik leginkább a nézői pozíció dramaturgiai jelentősége. Egyrészt itt az tűnik fel, hogy Gál, Ádám és a semmivel tisztában nem lévő Titkár alakjában bizonyos lehetséges nézői magatartások allegorizálódnak. Így a Titkár Gál ellenpontjaként alapvető dramaturgiai konvenciókkal sincs tisztában (például nem tudja megkülönböztetni a dramaturgus instrukciókat a dialógustól a sűgópéldányban).³² A megjelölt színházi próba helyzetében nincs olyan szituáció, amelyhez a Titkár oda nem illő kommentárt vagy tájékoztatanságról tanúskodó kérdést ne fűzne. Gál a betétdarabra vontkozó bírálataiban testet ölthet az odaértett befogadó éppen beteljesülő elvárásainak a megerősítése vagy paródiája. Mivel a cselekmény szerint hivatalosan egy próbáról van szó, így a konvenció megengedi, hogy a szokásosnál nagyobb legyen a nézői aktivitás, de még így is némi zavart kelt, és feszültséget generál ez a helyzet.³³

A szöveg talán legnagyobb dramaturgiai bravúrja a megnyilatkozások pragmatikai

³² Uo., 101–102.

³³ „TURAI A tisztelt néző urak szíveskedjenek békén maradni. Miért vagy olyan türelmetlen?” Uo., 124.

megkettőződésének a módja. A második felvonás közepén bukkan fel először az a lehetőség, hogy egy adott megnyilatkozást egyszerre lehet az ábrázolt viszonyrendszeren belül, a belső kommunikációs rendszerben érteni, és azon kívül, a dráma által implikált közönségre vonatkoztatva.

ANNIE *belenéz a kéziratba.* De hát, hogy tanulom én ezt meg ma estig?

TURAI Na hallja, az éjjel már egészen jól tudta.³⁴

A harmadik felvonásban megjelenő színházi modell éppen amiatt sikeres, mert ezt a kommunikációs működésmódot folyamatossá tudja tenni. Az ábrázolt színházi próba minden egyes mondata e kettős kóddal értelmezhető.

TURAI Hát gyerünk kérem tovább. Hol hagytuk el? »Most el akarsz dobni.«

ANNIE Ki akar eldobni, te bolond? Ne őrvöngj! Az előbb már okos voltál. Gyere ide, megcsókolom azt a szép klasszikus fejedet.

GÁL *nagyot ordít.* Áááh!

ANNIE *idegesen.* Mi baja?

GÁL Ezer bocsánat! Bocsánatot kérek! *Alig tud az izgalomtól beszélni.* Kedves Annie! És mélyen tisztelt művész úr! Bocsánat, megint meg kell önöket zavarnom, de okvetlenül kell valamit mondanom Turainak. *Ádámhoz.* Gyere csak ide. *Turaihoz, aki hozzája lépett.* Te! Itt ezen a helyen változzam sóbálvánnyá, ha ezek szórul-szóra nem ugyanazt a szöveget mondják, amit az éjjel beszéltek. Ezek ketten tegnap éjjel... ezeket a szerepeket tanulták. És mi szamarak vagyunk.

TURAI Jó, jó, szamarak vagytok, de most, kérlek ne csinálj feltűnést. *Meg-*

játssza az izgatottat. Óriási meglepetés!... Micsoda furcsa véletlen!

ÁDÁM *Gálhoz.* Végy énrólam példát. Én ordítani szeretnék a boldogságtól, és nézd, türtőztetem magamat.

TURAI Egy szót se!

ANNIE De kérem, Sándor, mit csinálnak ott maguk?

ALMÁDY Mi van, kérem?

TURAI *visszatérve Almádyhoz.* Gál azt mondja, és úgy érzem, hogy igaza van, hogy majd este az előadásra valami szép klasszikus fejet csináljon magának.³⁵

Azáltal, hogy Gál és Ádám több lépésben, ismétlésekkel, komikusan túlhangsúlyozott módon tudatosítja magában a korábban és a próbán hallott szöveg azonosságát, a befogadók is bevezetődnek a már említett színházi nyelvbe. Innentől kezdve lesz igazán érthető, hogyan vonatkozik minden szó a cselekmény világára és azon kívülre. A már megszerzett információk minden szereplőt máshogyan érintenek, hiszen más-más elvárással lépnek be a harmadik felvonásba, ugyanakkor a befogadóra újdonságként hatnak a jelenetek történései annak ellenére is, hogy a cselekmény lényegileg lezárul akkor, amikor Gál és Ádám felismeri a falon túlról hallott mondatokat. Az affér dialógusa és a Turai által megírt darab párbeszéde ugyan ugyanaz, ám jelenthet érvényes módon mást, mint korábban, hiszen a szerelmi történet eljátszott valósággá válik a teatralitás helyzetében. Amint korábban a falon túlról hallott mondataihoz érkezik a betétdarab, fölerősödnek Gál és Ádám gesztusai:

Gál és Ádám már a „felhőkarcoló” szónál lassan és nagyon csodálkozva egymásra néztek.³⁶ [...] Gál és Ádám a „citrom” szónál ismét egymásra néztek.

³⁴ Uo., 68.

³⁵ Uo., 121–122.

³⁶ Uo., 119.

Most Gál feláll, nagyon idegesen.³⁷ [...] Turai visszamegy. Gál karonfogja a szintén nagyon izgatott Ádámot, mindketten feszülten figyelnek.³⁸ [...] Gál komikusan felordít, és elkezd görcsösen nevetni. Ádám Gál felé tárja karjait, és szintén szívből nevet. Ölekeznek és csókolóznak. Gál nem bírja abbahagyni a nevetést.³⁹

A cselekmény világán belül megjelenített nézők magatartása egybeér az odaértett nézőével, mindazonáltal a befogadóban a jelenetet nézve törik meg az affér óta épülő feszültségív, így juttatja el a nézőket a soktól a felszabadító nevetésig.⁴⁰ A dráma utolsó megnyilatkozásában a lakáj nyitja egybe az ábrázolt világot a néző helyzetével:

„Lakáj előrelép, a közönséghez. Tisztelt hölgyeim és uraim... tálalva van! Meghajol, hátralep.”⁴¹

Jóllehet a lakáj eladdig háttérszereplőként funkcionált, és nem vett részt a vonatkozások megkettőződésében, mégis ez a figura ismétli meg a szöveg korábbi metaleptikus gesztusait. A dráma végén a színházi illúzió és az azon kívüli világ egybefonódik.

Az, hogy a befogadóra hogyan hat a megkettőzött művészi kód, mutatja az, hogy a harmadik felvonás egészét megszakítás

³⁷ Uo., 120.

³⁸ Uo., 121.

³⁹ Uo., 126.

⁴⁰ A tanulmány ugyan nem szánja érvnek a fenti gondolatot annak értelmezéséhez, mit is jelent az, hogy félelem és részvét útján vigye végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást, mindenesetre izgalmas, hogy a *Játék a kastélyban* által megformált hatás mibenléte, pontos lételméleti helye hasonló módon eldöntetlen, mint az idézett klasszikus meghatározásban.

⁴¹ MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 138.

nélkül végigneveti a közönség. A drámai szöveg nem poéntól poénig építkezik, hanem olyan dramatikus felületet látunk, amely poéngenerátorként működik a felvonás átlagos játékideje alapján majdnem egy teljes órán keresztül.

A kontextualizáció dramaturgia korlátai

A *Játék a kastélyban* szövegének metadramaturgiai olvasata fontos kérdést vet fel, hogy mire vonatkozik az, amit Molnár ebben a műben a színháziságról megfogalmaz. Jellemző, hogy a szakirodalmi hagyomány még legújabbban is csak a szerző személyes *ars poeticájaként* tekint a szövegre.⁴² Az utóbbi húsz évben azonban két kivételt ismerünk a mű újraértelmezésére.

Az egyik egy Dobos István jegyezte tanulmány,⁴³ amely azt regisztrálja, hogy a dráma megkettőzi a cselekmény referencialitását, és ezen keresztül teszi átjárhatóvá a valóság és fikció határát. Ugyanakkor az írás nem tematizálja a darab játékgyomráját, így elméleti síkon marad az elemzés. Az olvasat kiindulópontja a poétikai gesztusként aposztrofálható anekdotikus elbeszélés, amely az elbeszélés szerkesztésmódjába épül be, és így változó mértékben közvetlen metaleptikus kiszólásokat hoz létre a narrációban, és folyamatosan meta-reflexívvá teszi a szövegeket. Ez értelmezés szerint a *Játék a kastélyban* szövege is így működik, ennek alapján Turai a cselekmény elbeszélője (Gál részéről némi asszisztenciával). A tanulmány koncepciója szerint a refe-

⁴² SZÉCHENYI Ágnes, „Egy »export-dráma« magyar kontextusai”, *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140.

⁴³ DOBOS István, „Anekdoták és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcsélet”, in *Ha gitt van, akkor...: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 115–129 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

rencialitás megkettőződése kizárólag a szöveg saját nyelvi természetéből fakad. Így a dráma ebben az olvasatban olyan színházi példázattá válik, amelyben a dramaturgiai teljesítmény elsősorban a referencialitás és a fikcionalitás körforgásának és eldönthetlenné válásának a Paul de Man-féle modelljét hivatott felmutatni.⁴⁴ Mindazonáltal az elemzés a hatás színházi oldala tekintetében elméleti tradíciókra, vagyis Rousseau, Plessner és Erika Fischer-Lichte szövegeire hivatkozik ahelyett, hogy a dráma előadáshagyományának performatív emléknymaira támaszkodna. Ebből adódik, hogy ez az értelmezés a dramaturgus formanyelvet nem veszi figyelembe: ilyen például Gál átmeneti fölénynek jelentősége Turaival szemben a dráma bizonyos szakaszaiban, továbbá éppen így nem tematizálódnak a műben reprezentálódó nézői pozíciók sem, mert ez a fajta szövegfogalom nem számol azzal, hogy a befogadó itt nem egyszerűen az információközvetítés végpontja, hanem egy testi mi voltában is jelenlévő résztvevője a dramaturgia kommunikációs hálózatának.⁴⁵

A másik tanulmány a *Játék a kastélyban* metadramaturgiai rendszerének kontextuali-

⁴⁴ Paul DE MAN, „Mentegetőzések”, in Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 323–349 (Szeged: Ictus–JATE Press, 2006).

⁴⁵ Arról nem is szólva, hogy a színrevitel fogalomkörének ilyesfajta dekonstrukciós allegorizálása visszacsúszik abba az elméleti hagyományba, amely ugyan hivatkozik Derrida és Paul de Man színházolvasataira, de mivel az ő szövegeikben a színház mindig metaforaként is szerepel, a metaforikusságnak magának a reflektálatlansága sokszor az előadások dekonstrukciós olvasatának az akadályává válik. Vö. KÉRCHY Vera, *Színház és dekonstrukció* (Szeged: JATE Press, 2014).

zálására Volker Klotztól származik.⁴⁶ Klotz szerint a bemutatkozási jelenet és a színházi helyzet referenciális megkettőzése jellegzetes avantgárd gesztus, amelyet Molnár Ferenc Luigi Pirandello metadramaturgus műveiből merít. A különbség Pirandello életműve és a *Játék a kastélyban* között az lenne, hogy Molnár Ferenc műve a polgári bohózatirodalom illúziószínházi horizontjában marad benne, és csak kölcsönzi a metadramaturgiai megoldásokat. Mindennek Klotz szerint az lehet a célja, hogy a bohózat közönsége a színházi konvención is ne vessen, ami egyúttal a műfaj destruálását és megújítását is jelentené. A tanulmány sok ponton tűnik problematikusnak, egyfelől meg kell említenünk, hogy a *Játék a kastélyban* játékhagyománya előbb elindul, mintsem Pirandello hivatkozott műveit Magyarországon bemutatták volna, másfelől a Molnár-darab Klotz elméletével ellentétben még a bemutatkozási jelenetében sem lép ki a poétikáját meghatározó színházi konvenciónból, hiszen ezzel együtt is értelmezhető a drámai cselekmény előzményeként. (Ez azt jelenti, hogy anélkül is elképzelhető az a történet, amelyben egy drámaíró és két társszerzője vakációra érkezvén dramaturgiai problémákról kezdenek társalogni, hogy társítanunk kellene ehhez a művészi önreflexió igényét a mű egészében.) Klotz másik meglátása, hogy a falon túlról hallott dialógus beillesztése a Turai által írott betétdarabba az avantgárd poétikák *ready-made* technikáját idézi, tehát a *Játék a kastélyban* szövegén belül egy készen talált objektum, szövegrész vagy más külső elem beillesztése és átkontextualizálása történik meg. A gondolat mindenképpen figyelemre méltó, jóllehet cáfolnunk kell az elmélethez kapcsolódó érvelést. A *ready-*

⁴⁶ Volker KLOTZ, „Fattyú-bohózatok: Keresztződés az avantgárd színházzal: Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól”, ford. SZIJJ Ferenc, *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 13–28, 14–19.

made ugyanis megtartja különeműségét a beillesztett műalkotáson belül, ezáltal hoz létre konvenciótörést a befogadás folyamatában. Turai azonban olyan darabot igyekszik írni, amelybe szervesen illeszkedik Annie és Almády korábban hallott párbeszéde, továbbá azt is jegyezzük meg, hogy mindez egy dráma ábrázolt világán belül történik meg, vagyis Annie és Almády légyottja maga is a fikció része, Ez különösnek tűnik, mert éppen a *ready-made* poétikájában sajátosan nyílttá válik élet és művészet ütköztetése, és az ettől való eltérés nem kerül szóba sem Molnár, sem Pirandello kapcsán.⁴⁷

A *Játék a kastélyban* a magyar bulvár-naturalista színházi konvenciórendszer dramaturgiai átvilágítását valósítja meg úgy, hogy a színházi működés minden egyes meghatározó szegmensét művészi formában mutatja fel. E színházcsinálási poétikának a konvenciórendszeren belülről nincs folytatása.⁴⁸ Ezen leginkább az előadások értelmezői megújulása segíthetne. Jóllehet a tanulmány keretében már sok aspektusból vizsgáltuk a darabot, ám a jelentőségét ismét hangsú-

⁴⁷ Pedig a viszonyulás a fikcionalitáshoz nagyon különböző a két esetben. A tanulságok végiggondolása további elemzést kíván.

⁴⁸ Feltűnő, hogy a dráma vonatkozásrendszere az itt elemzett szempontokon túl mennyire zárt, vagyis hogy lényegében lehetetlen válaszolni olyan kérdésekre, mint hogy hol játszódik a cselekmény, vagy hogy mi a történet előzménye és folytatása. Ami viszont magát a címben foglalt játékot illeti, az elemzés zárásaként az értelmezők és az előadók figyelmébe ajánlja azt a szerzői megjegyzést, amelyet Molnár Ferenc a *Játék a kastélyban* végére illeszt arról, hogy a drámát díszletek nélkül, egy társasági eseményen, a nézőtér alkalmi elrendezésével és minimális kellékhasználattal is elő lehet adni. MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 139.

lyoznunk kell;⁴⁹ kivételesnek tűnik az a vállalkozás és vállalás, amelyben egyszerre van jelen a tömegsiker lehetősége és az *ars poetica* artikulációjának igénye.

Bibliográfia

- BÉCSY Tamás. „Modern cselvígjáték”. In BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések*, 97–106. Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2002.
- DE MAN, Paul. „Mentegetőzések”. In Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, fordította FOGARASI György, 323–349. Szeged: Ictus–JATE Press, 2006.
- DOBOS István. „Anekdota és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcsélet”. In „*Hagitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 115–129. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Játékosok és nézők együttes testi jelenléte”. In *A performativitás esztétikája*, fordította KISS Gabriella, 49–101. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. VARGA Zoltán. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- HORNBY, Nick. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- KÉRCHY Vera. *Színház és dekonstrukció*. Szeged: JATE Press, 2014.

⁴⁹ Alulértelmezés történik akkor, amikor a dráma szakirodalma nem támaszt elméleti igényeket a saját olvasatával szemben, vagy amikor Nádas Péter a *Temetés* kapcsán nem reflektál a Molnár poétikája, mint előzményre. Túlértelmezést pedig az iménti két szakirodalmi olvasat esetében lehet megfigyelni.

MUNTAG Vince. „»Semmit nem lehet újra-kezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”. *Filológiai Közöny* 62 (2016): 379–394.

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

NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Kiadó, 2001.

SZÉCHENYI Ágnes. „Egy »export-dráma« magyar kontextusai”. *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140.

VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.

KLOTZ, Volker. „Fattyú-bohózatok: Keresztződés az avantgárd színházzal: Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól”. Fordította SZIJJ Ferenc, *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 13–28.