

„Megint színház!”

A Játék a kastélyban mint a metateatralitás dramaturgiája

„A játék szubjektumai nem a játékosok,
a játék a játszóké révén csupán megmutatkozik.”
Hans-Georg Gadamer

1. Az értelmezés elméleti keretei

Az itt következő értelmezés Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájának kívánja egy olvasatát hozzátvetőlegesen körvonalazni, egy a műről készülő hosszabb elemzés egyik fejezetének első változataként. A munka jelen formájában tehát csupán munkahipotéziseket fogalmaz meg. Az explikáció hiányait ennek megfelelően a majdani pontosítás ígéretével kísérve maga igyekszik jelezni, ezzel a bírálói értékelés segítségét is remélve a koncepció kiteljesítésében.

A most vázlatosan artikulálni kívánt olvasat tehát annak a tézisnek kifejtéseként és igazolásaként képződik meg, mely szerint a mű a teatralitás társadalmi realista modelljét írja dramaturgiává. A tézis jelentőségét akkor látjuk igazán, ha egyes elemei külön-külön megvilágítást nyernek.

Egyfelől a színháziság önreflexiója itt nem valamely színekdochikus vagy mise en abyme funkciójú motívumban van jelen; s nem is egy átfogó és megjelenésében áttetsző metaallegóriát képez. Sokkal inkább arról lehet beszélni, hogy a dramaturgia szerkezeti egészének olvasásbeli megképződése hív létre implikációi révén egy teljes színházesztétikai paradigmát. Ez a sajátosság összefoglalóan a „metateatralitás” elnevezéssel látszik leírhatónak. A terminus a nemzetközi szakirodalomban Lionel Abel monográfiájában nyert átfogó jelentést,¹ és ott azoknak a poétikai jegyeknek az összességét jelöli, amelyek révén egy drámaszöveg reflektál saját dramatikus² státuszára. Abel definíciója szerint a metateatralitás

¹ Lionel ABEL, *Tragedy and metatheatre: Essays on dramatic form*, New York, Holmes and Meier, 2003.

² Mivel az irodalomtudományi diskurzusba még nem ágyazódott be kellőképpen, ki kell emelni a „dramatikus” minősítést a „drámai” ellenében. Dramatikus szöveg bármi, ami perszonázsokhoz rendelt módon egy előadásban performatív audiovizuális megvalósuláshoz jut, a dráma az ebből létesült irodalmi-műfaji konvenció. Ez azt jelenti, hogy egy dráma olvasatát teatrális minták alapján kapcsoljuk a név-dialógus-instrukció funkcióhármához, azaz egy dráma műfajilag specifikus olvashatóságát elsődlegesen mindig a hozzá kapcsolható színházi játékhagyományok (vagy azok hiánya, hozzáférhetősége) kondicionálják. Vö. JÁKFALVI Magdolna, *Drámázás: a drámapoétika definíciós kísérleteiről*, Theatron, 2003/1, 24—28; BÉCSY Tamás, *Bevezetés: az elmélet* = B. T., *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945—1989*, Bp., Balassi Kiadó, 1996, 7—30; JÁKFALVI Magdolna, *A dráma, a színháztörténet-írás, a kánon* = A 20. századi magyar színháztörténeti

drámáiban a dramaturgiai rend minden szintjén, aspektusában érzékelhető a (z adott esztétikai konvenció szerint kódolt) szociokulturális referencialitástól elemelt teátrális metareflexió: a színháziság metafikciós szintje a téridő megjelenítésében és az alakok viszonyában a szereplők és a néző számára is³ reflektálhatóan bomlik ki.⁴ Az itteni értelmezés ennél tágabbra vonja a meghatározás hatókörét azzal, hogy a dramaturgiát alkalmasnak tekinti a teljes színházi jelrendszer a metafiktív textualizálására a formanyelvi struktúra kibomlásának folyamatán keresztül.

A tézis másik kifejtendő eleme a drámában manifesztálódó színházkonceptió esztétikatörténeti hovatarozását érinti. A *Játék a kastélyban* metateátrális olvasatát az önreflexió módjának hatástörténeti helyzete állítja most előtérbe. A színház önfelmutatásának lehetősége természetesen adva van a dramatikus létmódban történeti pozíciótól függetlenül is, s maga a dramaturgiai formanyelv időről időre él is ezzel. Az önfelmutatás módja és motivációja azonban történetileg változik. A realizmus előfeltevés-rendszerében, amely alapjaként egy meghatározott valóságkonstrukció és annak esztétikai megformálása közti analóg viszonyt tételez (az „olyan, mintha” hitelességillúziója),⁵ meglepő egy olyan dramaturgiával szembesülni, amely éppen ezt a viszonyt teszi esztétikailag olvashatóvá egy megkettőzött referencialitás révén. Ez a kérdésfeltevés mint dramaturgiai probléma sokkal inkább jellemző olyan színháztörténeti episztémákhoz köthető dramatikus szövegekre, amelyek a reprezentáció viszonyának rombolásában vagy elvetésében érdekeltek (pl. Pirandello, Genet, Heiner Müller).⁶ Molnár műve tehát hatástörténetileg ebből a szempontból nem az általa képviselt hagyományon belülről válik olvashatóvá, hanem egy az avantgárdban és utána képződött horizontból, egy másik színháztörténeti narratíva idáig ilyenként meg nem szólaltatott⁷ előzményeként.

Az elemzésnek ezen a ponton kötelessége lenne saját elméleti keretének és ennek a hatástörténeti kontextusnak a viszonyát bővebben kifejtenie, ez azonban olyan apparátust kívánna, amelyhez a dolgozat írója jelenleg nem fér hozzá. A művelet ugyanis a kortárs

kánon alakulása, szerk. JÁKFALVI Magdolna, Bp., Balassi Kiadó — Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011, 9—20.

³ Ezt a kitételt a *Játék a kastélyban* esetében pontosítani kell, lásd alább.

⁴ Lionel ABEL, i. m., 133—135.

⁵ Színháztörténeti vonatkozásban általánosságban lásd pl. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris Kiadó, 2007, 13—71.

⁶ Lásd erről bővebben KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: - posztmodern dráma/színház – elmélet*, Veszprém, VEK, 2000, 99—102 és példaelemzéseket uo.102—188.

⁷ Újabb történeti kísérlet a molnári poétika avantgárd olvasatának kidolgozására, de a történeti hagyományok itt jelzett eltérését csak esztétikai normaszegésként, kódok alkalmi érvényű kontaminációjaként tudja konkretizálni. Lásd Volker KLOTZ, *Fattyú-bohózatok: Gondolatok Molnár, Pirandello, Brecht, Ödön von Horváth és Friel színműveiről*, ford. SZIJJ Ferenc, Theatron, 2007/1—2, 16—21.

európai színházművészet ideköthető tendenciáinak és a téma nemzetközi szakirodalmának beható ismeretét követelné meg, amely csak egy hosszabb kutatás keretei közt integrálható a mostani vizsgálatba. Itt csak a dráma közvetlen recepciótörténetére vonatkozóan szerepelhet néhány megjegyzés, amely a szövegolvasat szorosan értett pozicionálásához elengedhetetlen.

A *Játék a kastélyban* metateátrális olvashatósága ugyan szakirodalmi közhelynek tekinthető,⁸ ennek ellenére ez az értelmezési lehetőség kifejtve máig nem jelent többet a szöveg idevágó poénjainak puszta idézésénél, igényesebb változatban az önreferenciális utalások szűk hatókörű elemzésénél.⁹ Mindez annak a játéktradíciónak a hatástörténetére vezethető vissza, amely a P. G. Wodehouse által az ösbemutató évében¹⁰ készített adaptáció tanúsága szerint (*The play's the thing*) a kezdetektől és kizárólag a jólmegcsinált¹¹ dramaturgia és általában a klasszikus komédia- és bohózatdramaturgiák szerepkör-konvenciói felől tudta olvasni a szöveget.¹² Ez legigényesebb változatában is egy morális érdekeltségű interpretáció kidolgozását képes csak megalapozni,¹³ amely — bár korántsem érdektelen — szempontunkból másodlagos, sőt implicate kerülendő, mert kánonbéli státuszában meghatározó, hogy hegemoniája eddig nem hagyta érvényesülni a metateatralitás elemzésének lehetőségét.

Az interpretáció a metateatralitás dramaturgiájának elemzésekor a kései strukturalizmus drámaelméleti fogalmaiból és szempontrendszeréből indul ki. A téridő megjelenítésmódjának és az alakok viszonyváltozásának értelmezésekor meghatározónak tekinti azt, hogy a

⁸ Lásd a kérdéshez újabban pl. Volker KLOTZ, i. m.; JÁKFALVI Magdolna, *Alak, figura, perszonázs*, Bp., OSZMI, 2001, 14.

⁹ Ez utóbbi legigényesebb megvalósítását nyújtja GINTLI Tibor, *Molnár Ferenc = Magyar irodalom*, főszerk. G. T., Bp., Akadémiai Kiadó, 2010, 838.

¹⁰ Az ösbemutató adatairól egymásnak ellentmondó tények szerepelnek a szakirodalomban. Nagy Péter a Pesti Hírlap egy korabeli cikke alapján említ egy római bemutatót (NAGY Péter, *Molnár Ferenc = N. P., Drámai arcélek: Tanulmányok a huszadik századi magyar drámai irodalom köréből*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 118.), Nagy György viszont a New Yorkban lezajlott első, zártkörű előadást tartja számon ösbemutatóként. (NAGY György: *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001, 110.) Valószínűleg ez utóbbi alkalommal már a Wodehouse-szöveg hangozhatott el, bár biztosat erről sem tudunk. Az adaptáció keletkezésének körülményei pedig teljesen feltáratlanok; mindenesetre az 1928-as kiadású *All plays of Molnar* Wodehouse szövegét fordítás státuszban kanonizálja. A kérdés tisztázása az amerikai forrásanyag feldolgozását teszi szükségessé, ez a későbbi színháztörténeti kutatások feladata.

¹¹ Az egybeírást az indokolja, hogy a kifejezés itt műfajmegjelölésként, a *piece bien faite* fordításaként szerepel. Vö. JÁKFALVI Magdolna, *És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámáiról*, Jelenkor, 2010/6, 5. jegyzet.

¹² Erre utalnak mindenekelőtt a játékhagyományban feltűnően gyakori alakítás-felújítások (pl. Góth Sándor és Márkus László Turaija, Lukács Sándor Almádyként), továbbá az is, hogy az újraíró potenciállal bíró rendezések sem kérdezték rá dramaturgiai problémáik a szöveg metateátrális vonatkozásaira, csupán a szerepkör-hagyományok részleges felülírásával gondolták újra a viszonyrendszert (így pl. Máté Gáboré 2000-ben vagy Mohácsi Jánosé 2010-ben). Hasonló szellemben lásd még BÉCSY Tamás, *Modern cselvígjáték* = B. T., *Drámák és elemzések*, Pécs, Campus Dialóg Kiadó, 2002, 105.

¹³ BÉCSY Tamás, *uo.*, 97–105.

drámaszöveg „multimediális egység”,¹⁴ azaz információszerkezetében az audiovizuális információk a verbális megnyilatkozások kódjaival együttműködve szervezik a dramatikus struktúrát.

A dramatikus névhez rendelt dialógusoknak azt az alapegységét, mely 2 figura adott viszonya szerint formálódik jellegzetessé, diskurzusként tekinti az értelmezés; a fogalom foucault-i használatához igazodva. Ezek a diskurzusok egy adott figurához és viszonypozíciójához kötődnek. A terminus jelentését itt azért fontos elméletiségében hangsúlyozni, mert ehhez kapcsolódik a funkció fogalmának itteni alkalmazása, melynek alapja Foucault szerzőség-tanulmánya.¹⁵ Ebben, mint ismert, a szerzőség a diskurzuson belül az eredeztetés helye, amely a diskurzussal együtt mozgásban van, és a szerző neve metaforizálja. A funkció fogalmát itt Foucault elvét továbbgondolva az előadó (a nézettség performatívumában definiált színész) és a néző esztétikai státuszára is kiterjesztjük.¹⁶ Ez a három esztétikai funkció vándorol az alakok között a cselekmény során, és természetesen egymással is különböző viszonyba lépnek. A tanulmány tézisének dramaturgiai konkretizációja előzetesen úgy foglalható össze, hogy a dráma az esztétikai funkciók elkülönülését és esztétikailag adekvát elrendeződésének folyamatát jeleníti meg a viszonyrendszer alakulásában.

2. A metateatralitás dramaturgiája — kísérlet a *Játék a kastélyban* interpretációjára

A következőkben tehát egy színházmodell kialakulását követjük végig Molnár művének dramatikus jelzésrendszerében. Már a címnek a dráma első mellékszövegével összjátékba lépő jelentésmezeje kijelöli a dramaturgiai metaolvasat bizonyos alapkoordinátáit.

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 baloldali 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 középre, ott az asztal köré állnak. Mind a három rágyujt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a baloldali, Turai a jobboldali karosszékbe.

¹⁴ Manfred PFISTER, *The theory and analysis of drama*, transl. John HALLIDAY, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 2.

¹⁵ Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc — KICSÁK Lóránt = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 119—146.

¹⁶ A lépés nagyon kínálkozó hatalomelméleti kontextualizációját most nincs mód elvégezni.

*Ádám középuitt, a kanapéra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpeszkedés. Csend. Aztán: (...) (257.)*¹⁷

Igen jellemző, hogy a játékhagyomány meg sem próbálja az írott szövegnek pontosan megfelelő színre vinni az instrukciókat,¹⁸ hanem referenciálisan olvassa az alakokra és a térre illetve időre vonatkozó megállapításokat: Turai első (ám a megnyilatkozások sorában második) mondatát választja vonatkoztatási pontnak: „Azon gondolkodom, hogy tulajdonképpen milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni” (257.). Ily módon egyfelől gaggé válik a színházi önreflexió első eleme (megszületik az első jólmegcsinált poén, felharsan a nevetés), másfelől Turai rögtön az onnipotens szerzői funkció birtokosaként definiálódik. Pedig az instrukciók sorozata egy ennél összetettebb vonatkoztatási hálóban is elhelyezhető. Szigorúan a realizmus játéknyelvei felől tekintve, az instrukció-sor feltűnően túlírt. Végző soron a fent leírt színházi megoldás is erre adott reakció. Ha viszont feladjuk a mimetikus azonosítás reflexét, meg tudjuk szólaltatni az ezzel csak nehezen összeegyeztethető információkat is.

Egyrészt a sztereotipizáló térmegjelölésen kívül (vendégszoba egy kastélyban) legfeljebb az ajtónyílások helyét és a garnitúra körvonalait ismerjük meg, ami Molnár más drámáinak teljes fénnel, lenyűgöző vizualitással és — erre alapozottan — díszletappsal kalkuláló darabkezdő állóképeivel szemben¹⁹ szokatlanul feszültségteljes. Másrészt az elhallgatást a belépéskor, a középre vonulás néma voltát és a hosszú szünetet a szereplők szmonkigos, de egyforma külseje felől nem lehet kielégítően kontextualizálni. Továbbá lényeges kiemelni, hogy a Turai nevű figura itt még nincs domináns pozícióban, hiszen a három alakot csak mozgása és térbeli helyzete különbözteti meg egymástól. Ahhoz viszont, hogy őket bármilyen dramatikus viszonyrendbe tudjuk helyezni, identitásuk befogadói megképzéséhez egy szemiotikai kulcs szükséges. S ha ezt a kulcsot nem az egyes szerepkörökhöz rendelt konkrét színészi státusz azonosítási rendjén belül, hanem arról leválasztva, a textualitás dimenziójában keressük, akkor az identifikáció csakis a tér értelmezése felől lehetséges. Az instrukciókban

¹⁷ A dráma szövegének idézett kiadása itt és végig: MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban = A magyar dráma antológiája*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Osiris Kiadó, 2005, II. kötet, 255—300. Az idézetek után zárójelben a hozzájuk tartozó lapszám szerepel.

¹⁸ Mellőzve a normatív elmarasztalás logocentrikus beállítódását, színháztörténeti tényként rögzítendő, hogy nem tudunk olyan rendezésről, amely mondatról mondatra követné a didaszkáliákat. Sőt, ez általánosan is igaz a dialógushoz nem kötött akciókra a szöveget illetően. Az indítás kihívása dramaturgiaiilag egyébként igen izgalmas rendezői megoldásokat provokált ki. Kiemelendő itt az utóbbi évekből Mohácsi Jánosé, amely Nádas Péter *Temetése* felől közelít (KISS Gabriella, *Mohácsi János, Játék a kastélyban*, 2010, <http://www.philther.hu/elemzes/a-rendezes-6/>. Letöltve: 2014. november 25.) és Marton Lászlóé 2009-ből, ahol hátul is nyitott színpadon, mintegy a zsinórpadlásról előtűnve sétált előre a három szereplő a lassan egyre világosodó térben, majd bezárult mögöttük a hátsó fal.

¹⁹ *Az ördög, A testőr, Az üveg cipő*, stb.

jelölt elhallgatás, majd ezután a villany felkapcsolása kiemeli a belépés dramaturgiai jelentőségét, s ez a térnek a nézői-olvasói tekintet felőli keretezettségét emeli ki. A dialógust megelőző „igen nagy, majdnem kínos szünet” pedig innen értve szintén a nézői-olvasói tekintet azonosítási készítését elégíti ki. Mégpedig azzal, hogy a térolvasás európai, balról jobb felé való irányultságának megfelelően, engedi prekoncepciót a dramaturgiai kezdeményezés várható szerepelosztását (lásd az alakokhoz rendelt pozíciókat a térben).

A tér ebből a perspektívából elsődlegesen tehát teátrális térként olvastatja magát. A meg nem jelenő térreferenciák (Ádám, Annie és Almády családjának lokalitása, az autópálya állomásai és a hajó) csak a motivációk teljes stabilizálásához szükségesek. A kastély szociokulturális konnotációi, ideértve a helységnevek által evokált tágabb földrajzi környezetet is, csak a játék bizonyos konvencióinak elvárt, de jelszerű, kontextuális, azaz cserélhető elemei. A játékhagyományban jellemző módon nem szervesült Molnárnak a dráma végéhez illesztett megjegyzése,²⁰ amely felkínálja a térkörnyezet redukcióját egy tetszőleges enteriőrre, benne a minimálisan szükséges bútorzattal, a járással és a telefontal. A dráma terének e sematizálása a pontos földrajzi elhelyezkedés referencialitásának igen finoman megoldott fölfüggesztéséből is kiolvasható. A három említett helységnév (San Martino, Fier[r]o és San Pietro) a szoba jöhető távolságokkal²¹ Nápoly környékére utalna helyszínként, az viszont kizárt, hogy „Bécsből egy túrában” (288.) autóval tovább lehessen jutni egy nap alatt Észak-Olaszországnál. A minimális térkeret tehát valóban annyi, amennyit az első instrukciók elének tárnak: az ajtók és egy garnitúra kontúrjai, vagyis a komédia, a színház absztrakt térkerete sematizálódik előttünk. S ez ugyan konkretizálható például a házigazda gróf személyében egy adott színházi normarend vagy másképp fogalmazva a kastély referencialitása felől, de ez a lehetőség — amint ezt a szöveg több ponton jelöli — nem tart igényt kizárólagosságra.

Így nem meglepő az sem, hogy az idő ebben a keretben a játékidő nyilvánvalóan önreferenciális dimenzióként jelenik meg. A cselekmény klasszikus időszerkesztést mutató szűk egy napján belül az inadekvátként definiálható teatralitás működése (I. felvonás) és a

²⁰ „Ezt a színdarabot tulajdonképpen éppúgy lehet színpadon, mint egy nagy szalonban vagy egy kis teremben előadni. Ez a terem akkor nézőtér és egyszersmind színpad is. A tulajdonképpeni színpad nem áll egyébből, mint egy szőnyegből, amelyen kanapé, asztal és néhány karosszék van elhelyezve. A cselekményhez két ajtó szükséges: egy általános bejárat és egy ajtó, mely a szomszéd szobába vezet. Az asztalon telefon. Ez mindhárom felvonás összes díszlete. Függönyre nincs szükség. A nézők fesztelen összevisszaságban ülhetnek a teremben, mintha estélyen vennének részt, és a szalonban valami előadást hallgatnának. Függöny helyett a felvonások végét a terem színpadul szolgáló részének elsötétítésével lehet jelezni.” MOLNÁR Ferenc, *i.m.*, 300.

²¹ Fierrohoz a legközelebb az ilyen nevű települések közül San Martino Valle Caudina esik. A földrajzi részleteket technikai okokból csak később tudom pontosítani. - a Szerző

javított, hibátlan színházi esemény (III. felvonás) ugyanúgy egy óráig tart.²² A színházi előkészület szakaszainak időkeretei, az írás, a nézésre való előkészület és a szövegtanulás időhatárai (II. felvonás) viszont jellemző módon nem azonosíthatók pontosan,²³ csak a szakasz köztességét jelöli a felvonásvégek dramaturgiai funkciója. A dráma által megformált színházmodell tehát hangsúlyozottan a tér és az idő teátrális jellegüként történő nézői-olvasói azonosításával kezd el kiépülni. Csak ehhez képest artikulálódhat bármilyen esztétikai pozíció.

Az első felvonás kétharmada a szerzői és az előadói funkciók elhelyezését variálja egymáshoz képest, s e kettő egybecsúszásából adódik a teatralitás felől (is) definiálható kudarcok sorozata, amely Turai immár adekvát szerzői (ön)bejelentésével ér csak véget („Hát lesz premier.” [268.]). Mindeddig a színháziság diszfunkcionális működését látjuk. Ez dramaturgiailag a metateátrális és a társadalmi-történeti kontextusnak megfelelő referenciális világértelmezés (a továbbiakban: referenciális értelmezés, olvasat) harmonizálhatatlanságában jelentkezik. A színházi recepció tapasztalata szerint referenciális olvasatban a nyitójelenet érzékelhető túlbeszéltsége és a lakáj feltűnően hosszú, szervetlenül illeszkedő bemutatása mellett is szinte képtelenség tartani az első felvonás időjelölésekkel sugallt egy óras játéktartamát. Ugyanígy a kétféle olvashatóság összehangolhatatlan voltát mutatja, hogy Gál nem reflektál belépésük metateátrális jelöltségére, hanem egy meg nem jelenített referenciális háttér felől értetlenül fogadja szerzőtársa dramaturgiai fejtegetéseit. (Ezt ismétli a Lakáj meglepettsége nem sokkal utóbb.) S az összeegyeztethetatlenség leglátványosabb példájaként külön vizsgálendő persze maga a bemutatkozás scenáriója. Ezt a szakirodalom a tematikus metareflexió poénjaként vagy motivikus keretizésként kommentálja.²⁴ Nem vitatva ennek az olvasati iránynak a relevanciáját, most e helyett a dramaturgiai építkezésre és ennek elvi következményeire célszerű inkább figyelni. A három dramatikus alak különbözőképp reflektál a közönség ottlétére nyelvileg is, s máshol húzza meg a saját státuszát motiválni képes információk relevancia-határát. A cselekménnyel való leválasztottság miatt nem tudni,

²² Turai az első felvonás elején látványosan bejelenti az időt („Két óra tíz perc. [258.]”), majd a felvonás végén a lakáj tájékoztatja („Negyed négy. Már virrad.” [271.]). A harmadik felvonásban pedig a próba a pontban nyolckor történő érkezéstől a pontban kilenckor kezdődő vacsoráig tart, ahogy azt a lakáj megnyilatkozásai súlykolják [286. és 300.].

²³ A második felvonás kezdete pontosan hét óra, amint az óraütésből megtudjuk (271.), a felvonás vége, a megbeszélések, a szövegtanulás, a -másolás és az egyéb előkészületek hossza viszont nem ismert. Turai a darabot saját bevallása szerint „[n]égy órától hatig” írja (277.), a fennmaradó egy és háromnegyed óra viszont feltűnően sok két-három távirat megírására. Ez persze sejtetően csak becslés, és pedig feltehetően az ez idő alatt elszívott harminchét cigaretta alapján. (vö. 272.)

²⁴ GYÖRGYEI Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna, Bp., Magvető Kiadó, 2001, 178–180; VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Bp., Gondolat Kiadó, 1966, 90; NAGY György: *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001, 110; GINTLI Tibor, *i. m.*, 838.

minek lesz vagy lehet dramaturgiai jelentősége a továbbiakban mindabból, amit a három férfi elmond magáról, ezért a realizmus normarendje Gált igazolja, aki dramatikus hibaként olvassa Turai darabkezdési ajánlatát: „Hiszen ha ezt lehetne, könnyű volna darabot írni.” (258.)

Az utóbbi tényt azért is fontos kiemelni, mert ha valóban Turait fogadjuk el a szerzőiség elsődleges letéteményesének a viszonyrendszerben (ami dramaturgiailag sokszorosan indokolt), akkor az imént definiált metateátrális kudarcorozat Turai szerzői önismeretének esztétikai jellegű félresiklásával (is) indokolható. A nyitójelenet arra is példa, hogy az ő számára minden esemény lehet esztétikai probléma, legfeljebb a hozzá való viszony bizonyul tévesnek dramaturgiailag, mint önmaga bemutatásánál. A primadonnáéval szomszédos szoba kiválasztása és megszerzése legalább annyira dramaturgiai döntés, mint az atyai gondoskodás jele, amint az a Shakespeare-párhuzamból és a nő köszöntésének tervezett módjából kiderül. (Ezért is ez Gál bírálatának elsődleges célpontja a katasztrófa után.) S lényeges, hogy Almády ottlétében a potenciális veszélyt esztétikai-dramaturgiai konvenció gyanánt hárítja el.

TURAI

(...) 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.²⁵ (262,)

A bonyodalom tehát a metateatralitás vonatkozásában Turai szerzői státuszának többszörös félreecsúszásából adódik. Érzékeli ugyan referencialitás és teatralitás együttes jelenlétét, de nem tudja ezeket egymáshoz képest elhelyezni, s ez dramaturgiai hibák sorozatához vezet. Például az Annie-Almády viszonyban rejlő dramaturgiai és morális potenciál fel nem ismeréséhez; amely – elvárt szerzői minőségéhez képest – feltűnő alulinformáltságából is adódik. Ebből következik aztán a legsúlyosabb tévedés, a tervezett köszöntés formája. Itt Gál és Ádám tévesen kerülnek előadói funkcióba. Gál bírálat, amelyre még vissza fogunk térni, teljesen pontosan diagnosztizál.

GÁL

Ilyen pech. Persze, meglepetés kellett. Turai úr az ő költői fantáziájával. Hát most van

²⁵ Ha nem jelölöm másként, a kiemelések az idézetekben itt és végig tőlem valók. – A szerző

meglepetés. Sima, gömbölyű, rózsaszínű, bársonyos és illatos! És még harapni is akart! A felhőkarcoló.

TURAI

Eriggy a pokolba.

GÁL

Bocsáss meg, akárhonnan nézem ezt a katasztrófát, mindenünnen te vagy az oka. Mi az ördögnek kellett épp ez a szoba, a hölgy mellett?

TURAI

Én a legjobbat akartam.

GÁL

Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is. 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. (268.)

Figyelemre méltó, hogy ami ebből eddig Turai szólamához tartozott (kávé, kutya, szobaszerzés), az nem egy dramatikus, hanem egy elbeszélő diskurzus része. A dramatikus anyag innen Almády szólamához köthető (sima, gömbölyű stb.). A következmények jellemzése pedig itt is döntően esztétikai konvenciók szerint történik, még ha ezek részben érthetőek referenciálisan is.

Amellett persze, hogy az epizálás, a narratívához való ragaszkodás tévedését Gál is elköveti (ekkor már rég szombat van), még egy tekintetben nincs igaza, hogy ti. kizárólag Turait hibáztatja. Annie és Almády viselkedése ugyanis esztétikailag is bírálható, s így illeszkedik a metateatralitás dramaturgiájába. Tévedésük Turaiénak az inverzeként írható le. Előadó létükre szerzői funkcióba keverik magukat, vagy rossz szerzőséget fogadnak el.

Annie megérkezésével átkerül a dramaturgiai súlypont a nőre és a fal túloldalára. A belépő primadonnát a hangja és csak az azonosítja, így a róla felépített imázs („az angyal”) esztétikailag manifesztálódik, az őt ikonikusan jelölő tevékenységen és médiumon keresztül. A befogadói elvárásséma már ekkor kijelöli számára az előadói funkciópozíciót, tehát Turai távozában elejtett bonmot-ja anticipálásként is olvasható a szerző-előadó viszony félresiklásáról: „Érdekes. A mi menyasszonyunk, és mégis Kálmán Imrétől énekel.” (264.) Az itt következő jelenet a jólmegcsinált dramaturgia nagyjelenet felé történő építkezését követve és parodizálva²⁶ az ideális színházmodell travesztív előképét vázolja; éppen ezért a mikrodramaturgia megoldásainak ebben a szakaszban különös jelentősége van.

²⁶ Vö. BÉCSY Tamás, *Modern cselvígjáték*, i. m., 97—98.

A két férfi kimegy, ezzel üressé válik a játéktér, s ennek igen nagy a jelentősége. Az így létrehozott kép utal a dráma elejére, de (a párbeszéd kezdete előtti pillanathoz képest) megfordítja látvány és hangzás viszonyát, azaz jelezve, hogy itt bizonyos értelemben újramezdődik a cselekmény. Annie és Almády párbeszéde pontosan ellentétes elvek szerint szerveződik, mint Turaiék bemutatkozása. A két alakot hangjuk már a kezdőpillanatban azonosítja, és a dialógus sokkal gyorsabb, mert információban gazdagabb, mint a nyitójelenet.

A látott test nélküli hang egyértelművé teszi, hogy az előadói funkció a test performativitásával függ össze. A részeg és átszexualizált test látványa itt a diskurzusban van kódolva, vagyis az eltakartság mint a szeméremnormához kötődő konvenció is a szerzői és az előadói státusz egybecsúszásának jelzésévé válik.

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?

(...)

ANNIE

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 ölöd 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!

ANNIE.

Te olyan feltűnően szenvedsz, Almády! Ezt nem bírom ki! *Kis szünet.* Mi az? Leveted a kabátodat?

ALMÁDY.

Nagyon meleg van.

ANNIE.

Rögtön vedd fel a kabátodat! Nézd csak! Szünet. Úgy! És most erigy szépen a szobádba,

hagyj aludni. Holnap énekelnem kell a nagy hangversenyen. Menj szépen. *Türelmetlenül.*
Nézd, menj már, ne légy tolakodó!

ALMÁDY.

Jó, fiam. Csak megvárom, amíg lefekszel. Van itt valami pálinka?

ANNIE.

Ott van az előszobában. Vidd el az egész üveget. De aztán menj rögtön! *Kis szünet.*
Felkiáltva. Ott, ott, abban a kis szekrényben! De most maradj ott kint egy kicsit, ne nézz ide,
amíg felveszem a pizsamámat! Fordulj el!

A három operettszerző belépése a testek megmutatottságának-eltakartságának rendjét még egyszer leképezi, immár a látható referenciális térben. Itt a három test reflektálatlanul van kitéve a nézői-olvasói tekintetnek. Turai, Gál és Ádám itt tulajdonképp előadják saját befogadói mivoltukat (azaz a szerzőség eddigi formájának csődjét), miközben a két színész egy esetlegesen képződő diskurzust alkot meg, s a szerzői létrehozással együtt félig-meddig elő is adja. A meglévő fal és a hiányzó fal kontrasztja így teljesíti ki a szerzői, az előadói és a befogadói funkciópozíciók első, még teljesen inadekvát és korrigálandó rendjét.

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 falról. Hirtelen megállnak és figyelnek.

ALMÁDY-

kiáltva. Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllal elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se!

A három úr egyszerre ül le.

ANNIE.

Csaló vagy! Ezek frázisok!

ALMÁDY.

Nem! Nem! Megőrülök érted! De te kihasználtál,, és kifacsartál, mint egy citromot, és most el akarsz dobni!

ANNIE.

Ki akar eldobni, te bolond? Ne örvöngj! Az előbb már okos voltál. Gyere ide, megcsókolom ezt a szép, klasszikus fejedet. *Csók.*

ALMÁDY.

Ez nem csók, ez borraivaló!

Szünet.

ÁDÁM

a kezébe temeti arcát.

GÁL.

Itt nem lehet semmit se csinálni. Ez világos, mint a nap. Ez egy fejlövés.

ÁDÁM

suttogva. Ezek a szavak! Ez a hang! *Fájdalmas gúnnnyal ismétli.* “Megcsókolom azt a szép, klasszikus fejedet.”

Odaát.

ALMÁDY.

Borraivaló!

ANNIE.

Ne ordíts!

ALMÁDY.

De ordítok! Kifacsart citrom vagyok! Citrom vagyok! *Zokogva.* Tudja meg az egész világ, hogy citrom vagyok!

Turai és Gál a fejükhöz kapkodnak.

ÁDÁM.

Istenem! *Az asztalra borul.*

Odaát.

ALMÁDY.

Oh sok szerelmes éjszakánk fellángoló emléke! (265—266.)

A teatralitásmodell tényleges kiépülése ez után, mint már szóba került, Turai szerzői öntudatra ébredésével indul el, mégpedig a Gál pozíciójától való elkülönбözödés formájában. Párbeszédükből egyértelművé válik, hogy Gál esztétikai szempontból azért nem lehet méltó társszerző a megoldásban, mert az eseményeknek nem érzékeli a metateátrális oldalát – ő ugyanis mindent a referencialitás bűvkörében értelmez. Megoldási javaslata, mely szerint Annie-től kellene tanácsot kérniük, a szerzőiség és az előadói funkciók vonatkozásában ugyanúgy hibás, mint az előzmények.²⁷ S az is feltűnő, ahogy Gál küszködik azoknak az Almády-féle metaforáknak a dramaturgiai értelmezésével, amelyek referenciálisan nem illenek helyzetükhöz, s amelyeknek később Turai talál megfelelő szerkezeti és motivikus helyet. Közreműködése ezért merül ki az adatszolgáltatásban.²⁸ Ugyanakkor mégis ő vezeti rá

²⁷ Ezt Turai később kifejti Annie-nak: „Ha ezt le lehetne tagadni, nem fárasztottam volna önt ide. Már rég le volna tagadva.” (274.)

²⁸ „TURAI: Pár felvilágosítást kérek tőled. Adatokra van szükségem. GÁL: Erre jó vagyok. TURAI: Csak erre.” (269.)

társát a megoldásra, mert a helyzet értelmezése során reflektálatlanul működtetni kezdi a korábban már felbukkant esztétikai diskurzust.

TURAI.

Én csak a fiút sajnálom.

GÁL.

Én a fiút és az operettet. Hallatlan. Ő megcsókolja az ő klasszikus fejét. Pont a fejét. - Ki fogja most ezt a szerepet énekelni?

TURAI.

Ugyan kérlek. Engem most a fiú érdekel. Mit mond szegény?

GÁL.

Sír.

TURAI.

De közbe... nem mond szavakat?

GÁL.

Mond. Jobb nem hallani.

TURAI.

Mit mond?

GÁL.

Azt mondja: "Összetémem".

TURAI.

A nőt?

GÁL.

Dehogy. Roszbabb. A kottát. És azt mondja: "Megölöm!"

TURAI.

Almádyt?

GÁL.

Dehogy! A nőt. A gömbölyűt, az illatot. Most már igazán kíváncsi vagyok: ha összetépi a zenét és megöli a primadonnát, hogy lesz ebből premier?

TURAI

kissé gondolkozik, majd lendülettel mondja. Hát lesz premier. Muszáj, hogy legyen. (268.)

Itt, a premier kapcsán válik először párhuzamossá a referenciális értelem és a metateátrális jelentés. Ez a lehetőség működteti dramaturgiailag a második felvonás folyamatait, és értelmeződik át a harmadik felvonásban. Gál ezt képtelen követni. Turai információbirtoklási fölényén túl ez abban a nagyon hangsúlyos dramaturgiai jelzésben jelenik meg, hogy a valódi szerző Almády Annie-től való távozását követően háromszor is egyedül marad a

közönséggel.²⁹ S jelentősége okán itt azt az evidenciát is szükséges rögzíteni, hogy megoldásfolyamat érdemi szakaszában Gál egyszerűen nem lehet jelen³⁰ a dramatikus térben.

Az első felvonás zárójelenete dramaturgiailag a metateatralitás rendje felől nem feltétlenül mondható epizódértékűnek.³¹ A színházi esemény szempontjából ugyanis elsődleges a jelek szerint irreleváns információk kiszűrése, márpedig ilyen a pezsgő és a Lakáj személyazonossága, magánélete. Az alvás szóba hozatala egyszerűen a folyamatos jelenlét kötelező referenciális motiválását szolgálja, a név említése pedig mindenekelőtt a dramatikus státusz változatlanóságát mutatja a korábbiakhoz képest, a dialógus előtt álló névtől való eltérés és Turai feledékenysége révén. A jelenet kulcsmozzanata ezeken felül a reggeli menüje: talán nem túlzás ebben az eddigi átszexualizált testszemiózis transzponálását látni a színházi bienscèance jegyében.³² Fontos regisztrálni, hogy ezt Turai már kompetens szerzőként végzi el. A záró instrukció pedig a falra nézéssel egyrészt összegzi a felvonás eddigi esztétikai problémáit, másrészt egyértelműsíti a közönség kizárását a színházi alkotás első és itt megalapozó erővel bíró szakaszából, az írásfolyamatból. A néző ebben a paradigmában még a készültében megmutatott színházi alkotásnak is csak azt követően válhat részesévé, hogy elkészül egy kereteiben lezárt szöveg.³³

A második felvonás kezdete mindennek megfelelően a szerzőség és a nyilvánosság viszonyának további korrekciójával építi tovább az eddigieket. Turai itt is egyedül van a közönséggel, de ekkor már lényegében semmi nem tudható arról, mit tervez. A kézirat javíthatása, a nyújtózás,³⁴ aztán az újság elhárítása, a lakáj privát identitásának végleges háttérbe szorulása,³⁵ végül a kastély lakóinak kizárása³⁶ egy speciálisan félnyilvános státuszt képez, amellyel szemközt innentől csak a metateatrálian odaértett nézői-olvasói tekintet

²⁹ Az ebben rejlő metareflexiós lehetőségekre jellemző módon egyáltalán nem reflektál a játékhagyomány.

³⁰ „TURAI: Korán reggel legyen szerencsém. Addig ne mozdulj a fiú mellől. Ez szigorú utasításom.” (270.)

³¹ Ez az előfeltevés irányítja tudniillik a lakáj poénforrásként vagy időhúzás céljából behozott alakként való értelmezését. Az itt kifejtett olvasat ugyanakkor nem zárja ki ezt az értelmezési irányt sem: a késleltetett és ezáltal komikusan feleslegessé váló belépés valóban a jólmegcsinált dramaturgia alapmegoldásai közé tartozik. Vö. GAJDÓ Tamás, *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei = A modern színház születése*, szerk. P. MÜLLER Péter, Bp., OSzMI, 2004, 220.

³² Ezt is lehet persze pszichoanalitikusan, szublimációként olvasni, vö. a 27. jegyzettel. A fehér mell és Gál titkolni próbált evészékenységére révén ezt poénsorozattal ki is emeli a szöveg.

³³ Ez Molnár színházpoétikájának történeti értelmezésében lényegi, pl. Pirandellohoz képest; hangsúlyos viszont, hogy ez az elválasztás nem von maga után szükségszerűen esztétikai értékítéletet.

³⁴ Egyértelmű, hogy Turai kimerült, azt viszont csak körülbelül sejteni, mitől.

³⁵ Turai még mindig nem tudja a nevét megjegyezni, s mialatt beszélgeti, már a teával foglalatoskodik.

³⁶ Turai több fázisban bezárja a látható teret a megbeszélések idejére, még verbálisan is: „Most fiam, a legtöbb, amit tehet, hogy kimegy, és magamra hagy. Azonkívül: bárki keresne, alszom, és nem szabad engem zavarni.” (272.).

legitim.³⁷ Ez is csak erősen korlátozottan: a terv fokozatos megértésén túl csak arra hivatott, hogy nevetésével kihangsósítsa az alkotásfolyamat önreflexióját.

Dramaturgiailag Turai terve egy olyan információ-eloszlás létrehozására irányul a viszonyrendszeren belül, amellyel rekontextualizálható a falon túlról hallott dialógus. Az új szövegkörnyezet egy olyan háttérdiskurzusban konkretizálódik, amely mind lélektani-morális, mind metateátrális oldalról illeszkedik a kastély által keretbe foglalt normához. Az elsődleges kontextus szétrombolása és az információk elosztása képzi meg az előadói státuszokat a szerzői és a nézői státuszhoz képest. A felvonás szerkezetében jól látható, hogy a beavatás folyamata és a feladatok kijelölése teljes szimmetriába szervezi az alakulóban lévő színházmodell produktív és receptív oldalait.³⁸

Ez a folyamat Annie áthívásával indul el. A telefonbeszélgetés a meglévő információáramlási csatornák szerzői uralom alá vonásának első kísérlete. Turai ugyanis ezen keresztül kísérli meg közölni a nővel a katasztrófa tényét. A dialógus ennek lépéseit nagyon tisztán mutatja. Először is, a férfi látványosan kilép a társadalmilag köztük konvencionális udvariassági formulákból („De igen. Valami baj van.” [273.]). Majd az átjáróajtó megnevezése, a pongyola felvételére vonatkozó utasítás és a cigarettára gyújtás mint az artikulációt nehezítő gesztus a telefon letételével együtt mozaikszerűen összeállíthatóvá teszi a közölni kívánt információkat. Annie viszont ezt ekkor még nem tudja és/vagy nem akarja dekódolni. Világossá válik, hogy a megoldás hatékonysága esztétikai és szociális értelemben is azon múlik, hogy Annie saját interpretációja, vagyis diskurzusa helyébe az este történeteiről Turaié lépjen. Ezért ilyen feltűnően hosszú a jelenet a cselekményre vonatkozó információ mennyiségéhez képest. Kettejük beszélgetése Annie vélekedésének nyílt lebomlását viszi végig Turai egyre direktebbé váló, végül már kifejezetten agresszív beszédaktusain keresztül. („Üljön le.” [273.], „Akkor jó. Mert erre tudok felelni.” [274.] „Citrom.” [274.] „Úgy van. Marad. A skatulyában [tudniillik a veronál].”, [274.]

Almády előadói státuszának kijelölése, vagyis saját diskurzusának rombolása sokkal gyorsabb és nyersebb formában megy végbe. Annie helyzetéhez képest már a leültetés is sokkal nyíltabban hatalmi gesztusnak tekinthető. A jelenet kulcsa ez után következik Turainak a csel tényét bejelentő monológjával, amelyet érdemes külön hosszabban idézni:

TURAI

(...) Amint hallottam, rögtön megírtam. Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró. Egy

³⁷ Ideértve részben az esti koncert majdani közönségét is (lásd a Titkárral lezajló telefonbeszélgetést).

³⁸ Turai felvonásvége mint kiteljesedés és a lakáj ottléte mint epizódszakasz körülbelül egyenlő hosszú, a közbeeső részt pedig nagyjából felezi Gál bejövetele.

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. (277.)

Kiemelendő a szövegrészben az esztétikai és a morális látásmód, diskurzusforma összekapcsolása, amely itt először válik reflektálttá, és innentől kezdve végig érvényes marad; a második felvonás végéig Turainál, a harmadikban a Titkárt kivéve minden szereplőnél. Fontos még, hogy eközben megőrződik az esztétikai rend fölérendeltsége a morálishoz képest Turai befolyásán keresztül. A pár egymásra találása, a boldog vég itt még mindig és már megint elsődlegesen esztétikai konvenció és csak azután erkölcsi kérdés, és ez igaz Turainak a saját anyagi érdekeltségére, az operett elkészülésére is. Az operett ugyanis nem tartozik Turai szerzői identitásához: ez inkább Gálhoz illő társadalmi referencia. Ezzel magyarázható Turai öniróniája. A harmadik megemlíthető mozzanat ennek kapcsán az önminősítés cirkuszi metaforája. Turai akrobataként hivatkozik saját magára, aminek alárendeltségét ebben az olvasatban nem tudjuk véletlennek látni. Vö. az első felvonásban: „Aki nem lehet ura, az rabszolgája [a mesterségnek]. Középút nincs.” (257.)

Ez után következik az a két párbeszéd, amely a jeleneten belül az instrukciók által jelzett módon a többenél gyorsabban zajlik le, nyíltan átateatralizálva Almády presztízisének minimalizálódását először Annie-hoz majd Turaihoz képest. Ezzel válik Turai végleg a diskurzust felügyelő, átmenetileg omnipotens hatalmú szerzői instanciává. A párbeszédreszek azért is kiemelten fontosak, mert ez a két első olyan szakasz, amely reflektált módon nézettként, megfigyeltként jelenik meg a jelenlevő harmadik szereplő által. Turai szerzősége tehát összefoglalva már önmagában képes leképezni a metateatralitás esztétikai paradigmáját (mert ez a nézőség folyamatos jelenlétében is garantálva van).

A műsorváltozás bejelentése a Titkárnak az így megképződő teátrális működés első próbáját jelenti. Itt már a telefon sikeresen váltja fel a fal hangátvivő erejének mediális funkcióját. A teatralitás szempontjából a csere azért fontos, mert a telefon uralhatóbb konstrukciót jelent használói számára. Turai mint sűgő ekkor majdani szerzői háttérszerepében tűnik föl (vö. harmadik felvonás). Annie az adatokat kivéve a kommunikációban teljesen önálló, de előadói státuszának megfelelően már Turai feltételei szerint viselkedik. A szakasz komikuma abból származik, hogy a sűgőként értett szerző és a státuszában általa felügyelt előadó közt teljesen akadálytalan az információátvitel, másként

fogalmazva a szerzőnek itt már nincs „privát” (Turai, 278.) diskurzusa a szituáció performatív keretein belül. Itt először válik Turai áldozatává, eszközévé az általa létrehozott működésnek. A jelenet további igazán lényeges része a megjelenő beágyazott dramatikus anyag státuszának körbejárását végzi el. Azzal, hogy Turai megmutatja, mit és hogyan vár a színészekről szövegtanulás kapcsán, a dialógus performatív erejét értelmezi újra; nyíltan leválasztva róla az eddigi kontextust, és a váltásban felvillantva valamit a benne rejlő komikus potenciálból. A megírt dialógus dramatikus módon szemiotizálja a testeket, gátat szabva a köztük lévő viszony szabad értelmezői kezelésének. A két test kapcsolatát Turai a nyelven keresztül szabályozza.³⁹ A viszonyok átformálódásán keresztül a tényleges szerepek megképződése stabilizálja a kialakult funkcionális rendet.

A színészpár kimenetele majd Gál és Ádám bejövetele gyakorlatilag felezi a felvonást. S ez a metateatralitás modelljének kiépülésében is határt képez. A kettő között Turai megint egyedül marad a különbséggel egy pillanatra, s az ajtó kinyitása aláhúzza az eddigiek összegzéséeként az ő megfigyelt szerzői onnipotenciáját. Kimenetelekor egy villanásnyi időre üresen marad a szín, s mivel ekkor nincs színházi effektus, metateatrális értelemben a jelenet a cselekmény egyfajta újraindításaként is olvasható (lásd ugyanezt a bonyodalmat előtt). A második felvonás további része annak a tudáskülönbségnek a jegyében zajlik, amely Gál és Ádám valamint a néző között fennáll. Gál figurája ezen keresztül a kívülálló státuszába kerül, s ez által komikussá válik. Ádám vonatkozásában pedig a szenvedés megjelenülése ekkor már nem gátolja a csel sikerét, vagyis a metateatralitás szempontjából azt, hogy Ádamból ideális néző váljék.

Turai az eddigiekbe természetesen nem avathatja be barátait, az esztétikai rend oldaláról ez azt jelenti, hogy mindkettejüket a színházmodell recepciós oldalán tartja. Gál ismételt kritikája egy már kész szerzői identifikációt támad Turai irányában, ezért bírálata komikusan inadekvát. Olyan részleteket nevez meg, amely a korábban megjelent mesterségbeli professzionalitás, színészvezetési tudatosság helyett az alkotás szorosan személyhez tartozó kisszerű nüanszaira irányítja a figyelmet, amelyek a szerzőség imént látott, adekvát működésekor nem lehettek nyilvánosak.

GÁL

Te. Én már egy év óta veszem észre, hogy ijesztően csökkennek a szellemi képességeid. A legutóbbi operettünk is azon bukott meg, hogy te lélektant írtál bele. Aztán megfigyeltem, hogy beszéd közben a mássalhangzókat folyton összecseréled. Veled baj van. Te költő kezdesz lenni. (281.)

³⁹ A játékhagyomány szerint ekkor Turai kettejük közé áll.

Ezután mindennek ellenpontjaként Ádámnak a némasággal külön kiemelt belépése a szenvedő szerelmes esztétikai toposzát performálja a testi jelenléttel. A potenciájától megfosztott férfitest⁴⁰ megjelenített ellenpontja Gál Turain keresztül átironizálódó evéskényszere, amely a dialógusban is folyamatosan ellensúlyozza az író Ádámmal szemben működtetett patetikus regiszterű diskurzusát. Jellemző, hogy ez csak Turainak sikerülhet.

GÁL

Ilyen esetekben hideg csirke nagyon ajánlatos. Nézd ezt a szép fehér mellet.

ÁDÁM

Ne beszélj nekem szép fehér mellről. Így nagyon nehéz lesz a felejtés. (283.)

Ez azonban nem elég. Turainak ki kell léptetnie Ádámot az előadóihoz közel eső performatív státuszból, hogy adekvát nézővé tegye. Tehát először is létrehoz a számára egy átmeneti háttérdiskurzust, amely legalább időben kilépteti mostani horizontjából („Délelőtt szépen üdvözölni fogjuk, és egy-két napig még itt maradunk.” [282.]). Mivel azonban Ádám jelenlétét továbbra is a testben is megjelenő szenvedés határozza meg, Turai beiktat egy metaleptikus lépést a mű eleji bemutatkozási jelenet párjaként. Ezt a szakirodalom ismét csak szerzői önleleplezéseként, motívum értékű viccként tudja olvasni,⁴¹ holott a metateatralitás olvasatának szempontjából a jelenetsorozat kulcsfontosságú. Az eddigi szempontrendszer felől tekintve a három felvonásvég a szerzői és az előadói funkciók átmeneti egybecsúsztatását hozza létre ismét, és ebből egyedül Turai képes majd kilépni, csak ő képes erre reflektálni. Gál megoldása csak lezár: sem referenciálisan, sem dramaturgiai értelemben nem tesz hozzá a cselekmény menetéhez, pontosan igazolva saját korábbi elégtelen szerzői kompetenciáját.

Ádám variációjában a megjelenő test látványában és a diskurzuson belül is felerősödik a performatív jelleg.

ÁDÁM

idegesen, komolyan, majdnem fenyegetőleg Jó, én megmutatom nektek. *Felkel.* Nem, én nem koccintok veletek! (*Eldobja a poharát.*) Ennekem ez a nő nem futó pillanat volt az életemben. Nekem ez a nő az első nagy szenvedélyem. Én megteszem nektek azt a szívességet, hogy uralkodom magamon, amíg bírok. De a gondolat, hogy én az életemet adtam neki és ő egy más emberrel szerelmes szavakat beszél, hogy egy más ember érintheti a testét... hogy egy

⁴⁰ Itt ismét előtérbe kerül a pszichoanalitikus olvasat lehetősége.

⁴¹ GYÖRGYEI Klára, *i. m.*, 181. Vécsei Irén, *uo.*,

más emberrel éjszaka szerelmeskedik és csókolózik, ez mind olyan rettenetesen fájdalmas és elviselhetetlen számomra, hogy ennek csak egyetlen megoldása van... *Zsebébe nyúl, kihúzza revolverét.* (284.)

A szenvedő test itt a teljes személyiséget érintő performatív minőségében nyilatkozik meg, és se a falon túli jelenet stiláris zavarai, se Turai racionalizáló irányítása nem ellensúlyozzák már, mint ahogy korábban. Ádámnak ezt a performanszra emlékeztető cselekvéssorát nem is lehet az eddig megjelent nyelvi és dramaturgiai kódok felől értelmezni. A zeneszerző itt felülírja a szerző és az előadói státusz funkciókülönbségét, és akciójának a realista dramaturgiák referencialitásigénye felől értelmezve nincs voltaképpen dramatikusságát. Turai elutasító reakciója ezt és csak ezt regisztrálja. Jellemző, hogy itt jelenik meg a mű egyetlen számottevő dramaturgiai hibája: kirívóan motiválatlan mozzanat, hogy Ádámnak revolvere van. A motívum ugyanakkor annyira erős, hogy alig van előadás, amely kihagyja. Sőt, újabban ez és a hozzá kapcsolódó szekvencia vált az Ádám-értelmezések elsődleges vonatkoztatási pontjává.⁴²

Turai megoldása mindkét korábbi kísérlet eredményeit magáénak tudja, de további következményei is vannak, amelyek a dráma színházmodelljének kiépülése szempontjából döntő jelentőségűek. Először is a drámában megjelenő szerelmi bonyodalom m-ind az öt résztvevőjének felvonultatásával tablóba rendezi a viszonyrendet, összegezve az eddig történeteket és kísérletet téve a viszonypozíciók egymáshoz képest történő közvetlen elrendezésére a metateatralitás rendjén belül. Egyszerűbben szólva a jelenet a színházi esemény, a főpróba főpróbája.

A megoldás dramaturgiai bravúrja abból adódik, hogy Gál és Ádám, valamint Annie és Almády különböző előzetes tudásokkal érkeznek a jelenetbe, de ezt csak Turai képes áthidalni. A néző ugyan tudatában van annak, aminek előzetesen tudatában lehet egyáltalán, jelenléte viszont – a felvonásban először – jelöletlen marad. Másképpen szólva, az, hogy a nézői jelenlétnek ebben a paradigmában nincs hozzáférése a teatralitás keletkezésmozzanatához, ekkor az információeloszlás megjelenítésével közvetlen artikulációt nyer.

A szerzőség felől tekintve mindennek további következménye is van. A jelenet feszültségét Turai megnyilatkozásaiban az elhallgatások adják.

TURAI.

⁴² Már Lengyel György 1984-es rendezésétől dokumentálható a felvételeken, hogy ebben a szakaszban sokkal erőteljesebb az Ádám-alakítások kidolgozottsága, mint bárhol egyebütt. Mohácsi János 2010-es rendezése egyenesen pankrációszerű einstand-jelenetté hiperbolizálja az öngyilkosság megakadályozását.

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 úgyebár, 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 Annienak...* tudniillik felvonásvégekről vitatkoztunk... *lassan a bejáratajtó felé vezeti Anniet, mialatt a megrémült társaság fellelékzik...* hogy hogyan kell a legegyszerűbb eszközökkel érdekes felvonásvéget csinálni... ez tudniillik kérem... *a függöny legördül, miközben tovább beszélve kivonulnak.* (285-286.)

Turai nem mondhat semmit, ami mindannyiukra tartozna. Hallgatnia kell, máskülönben teljesen előadóvá válik. Jelenleg ő az egyedüli, aki minden információ birtokában van, mégsem ő irányítja a helyzetet, hanem a hallgatás kényszere irányítja őt. Turai itt nem közöl mást, minthogy ez mindenkire igaz, beleértve őt is. A metateatralitás olvasatában Turai nem omnipotens, a viszonyrendszer fölé rendelhető instancia megszemélyesítője, csupán a szerzőfunkcióé, amely a modell kiépülésének csak egy jól meghatározható periódusában dominál. Ez a szakasz itt ér véget, s a jelenet ezt a felismerést dramatizálja. A diskurzus leválik alanyáról, a jelenet magát zárja le. Turai ez után egy teljes felvonás harmadáig nincs

jelen a térben (míg korábban vagy üres volt a szín, vagy jelen volt). Visszatérte pedig már csak egy érzékelhetően korlátozott hatáskörben lehetséges.

Az idézett jelenetből is látható, hogy a dráma színházmodelljéből már csak a nézői státusz kidolgozása hiányzik. Ezt végzi el a harmadik felvonás. Ennek megvalósulása alapvetően más, mint korábban. A dramatikus történetek itt már nem idéznek elő meghatározó viszonymódosulásokat. A felvonás cselekménye a referenciális értelem felől olvasva összefoglalható annyiban, hogy a csel sikerül, Almády megbűnhődik, létrejön a tervezett házasság. A teátrális modell kiépülése azonban ennél nagyobb dramaturgiai súlyt tesz erre a felvonásra. A nézőség dramaturgiai pozíciója, egyben funkciója a modellen belül az információbirtoklás és annak hiánya közti komikus hatású összefüggésben ragadható meg. A befogadó a dramaturgia narratív keretbe foglalható részével már tisztában van, ennek performálása, teátrális kifejtése viszont meglepő módon zajlik. Így a néző, meglepődve azon, hogy őt ezek után még meg lehet lepni, igazodva a tapasztaltakhoz a nevetéssel újrálétesíti saját pozícióját, és ezzel megjeleníti ottlétét.

A szereplők helyzete a viszonyrendszeren belül ehhez szimmetrikus mintákat kínálnak, s metaesztétikai értelemben ez indokolja a Titkár megjelenését. Ő az abszolút inadekvát néző. Benne a befogadó saját tudásháttérének ellenpólusára ismer. Megjelenésétől kezdve folyamatosan alulinformáltságáról tesz tanúbizonyságot, s ami itt lényeges, hogy ez a saját esztétikai státuszára is igaz.

TITKÁR

(...) Az egész felelősség az enyém. Mindig én rendezem a gróf úrnak ezeket az estélyeit! Titkárnak már ez a sorsa. Én itt rendező vagyok, díszletmester, sűgő, kottalapozó, hölgykísérő, virágátnyújtó... sőt én vagyok a klakkvezér is, minden én vagyok. Rajongok a művészetért, művész uram! (287.)

Az önminősítés reflektálatlanul keveri az alkotói és a befogadói oldalt. Összességében leginkább mégis a színházi üzem technikai apparátusához tartozik, amelynek elvben a realizmus illúziószínházi normái szerint láthatatlannak kell maradnia. Tehát már az is kérdéses, releváns-e a jelenléte a főpróbán. Így aztán nem meglepő, hogy minden megnyilatkozása inadekvát, különösen a színházi történés értelmezését illetően.

A színházmodell kiteljesedése a felvonáson belül Turai belépésével indul el. Azonban ekkor már nem az a döntő, hogy ő mit tesz vagy mond; legfeljebb megakadályozza, hogy felboruljon a rend (pl. Almády kibújjon a francia nevekkkel való küszködés terhe alól). Esztétikai értelemben ez csak a szöveg performatívumának érvényre juttatását jelenti. Sokkal

lényegesebb ennél, hogy Ádám itt elfoglalja nézői, immár végleges pozícióját,⁴³ és ezzel az egyes szereplői kompetenciáknak megfelelően véglegesedik a metateatralitás esztétikai rendje.

Ez a dráma diszkurzív működésében alapvető változást hoz. Korábban a megnyilatkozások illokúciója döntő többségben a cselekményelemekre, a narratívába foglalható viszonymódosulásokra vonatkozott, innentől viszont a lokúciós és az illokúciós jelentés egymástól való szemantikai távolodása egy már adott, változatlan viszonyrend megkettőződött referencialitását kódolja. A szöveg morális-mindennapi és metateatralis-dramaturgiai jelentése ettől kezdve folytonosan átjárja egymást, s a kettő közti átcsapásnak a vártságában váratlan performatív potenciálja képzi meg egy másfajta komikum befogadói modalitását.

Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a mű végig e felé a működés felé törekedett. Az első erre épülő poén jellemző módon akkor hangzik el, mikor kiderül, hogy a színházi kommunikáció megoldást adhat a szerelmi bonyodalomra.

ANNIE

belenéz a kéziratba. De hát hogy tanulom én ezt meg estig?

TURAI.

Na hallja, az éjjel már egészen jól tudta. (277.)

Később, a harmadik felvonásban, Turai megérkezése kapcsán Ádám sűgői (azaz alkotói esetleg technikai, de semmiképp nem befogadói) jelentőségéhez kötődően merül fel ez újra, de ekkor még nem stabil a dramaturgiai funkciója; tehát a hozzá társítható nézői modalitás sem az, amint ezt Turai reakciója láttatja is.

ALMÁDY.

Ön engem megcsal asszonyom! Már régóta élek a gyanúperrel. De most végre a kezem között van a bizonyíték. Igen, igen! 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*

⁴³ A bútorok elrendezése pontosan kijelöli a térben a három funkció helyét egymáshoz képest, lásd a felvonást nyitó instrukciósort. (286.)

valóságban beszélne Almádyhoz. „...én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni, nekem bármit be lehet adni!”

TURAI

rémülten közeledik hozzá. Mi az?

ÁDÁM.

Csend! *Ismét súgva. „Én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni...”*

TURAI

fellélekzik. Ja úgy! Elveszi tőle a füzetet. Add ide. (290.)

A kettős referencialitás diszkurzív rendje tehát azáltal stabilizálódik, hogy mint címzettekhez szóló nyelvi működés irányulást talál magának. A kiteljesedett változat tallózásszerűen választott példájaként álljon itt az a mikrodramaturgiai bravúr, mikor ugyanaz az összefüggés egymás után többször poénforrásként szolgál, mert a hozzá fűződő különböző viszonyok más-más oldalát mutatják meg.

TURAI

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

ALMÁDY.

Mi az, hogy klasszikus fejet csináljak?

TURAI.

A nő azt mondja: „Azt a szép klasszikus fejedet”.

ALMÁDY.

Igen.

TURAI.

Hát csináljon valami fejet, amire ezt joggal lehet mondani.

ALMÁDY.

Mi az, az enyémre nem lehet?

GÁL

őszintén. Nem.

TURAI.

Igaza van. Az ön kobakja minden, csak nem szép és nem klasszikus.

ALMÁDY

mérgesen. Pedig ezt már mondták rá.

TURAI.

Ebben a darabban. De bocsásson meg, jóízű nő ilyen erről a fejről nem mondhat.

ALMÁDY

dühösen, Anniehoz. Önnek is ez a véleménye?

ANNIE.

Engem hagyjon, kérem, én a szerepemhez tartom magamat.

ALMÁDY

keserű mosollyal. Jó. Hát majd csinállok egy szép klasszikus fejet. *Dúl-fúl.* (295.)

Az ebből a működésből következő információs struktúrában a felismerés és a megértés eseményszerűségének dramaturgiája mindenkire másképp vonatkozik. A *Játék a kastélyban* implicit befogadójának helyzete Ádámmal és részben Gállal párhuzamos. Ők ketten tisztában vannak a műfaji kódból következő várható érzéki hatásmechanizmussal, ennek kommunikációs-referenciális vonatkozásaival viszont nem. Az implicit befogadóra ennek épp fordítottja igaz. Őt ebben a tekintetben az lepi meg, hogy csak most tudja meg a dramaturgiai konvenció illeszkedésének módját a valóság adott referenciális elrendezéséhez.⁴⁴ Nevetésben kifejezésre jutó performatív jelenlétük ugyanannak a történésnek két oldala. A komédiai boldog vég a közös nevetésben megjelenített befogadói identitásközösség létrejöttével áll be.

Gál befogadói státuszának mindemellett speciális esztétikai karakterisztikumai vannak. Nyílt esztétikai elvárásokat megfogalmazó megjegyzései és a hatást leírni célzó megnyilvánulásai alapján nem túlzás őt kritikusként azonosítani. A dráma egészét figyelembe véve érdekes igazán, hogy diskurzusa itt lényegében nem különíthető el egymástól. Látásmódjuk csak a betétdráma értékelésében különbözik.

Gál státusza kompozíciós szempontból azért lényeges, mert ő segít artikulálni az implicit és kikommunikálhatatlanná vált szerzői jelenlétet. Az ottlét eliminálódását Turai érzékelhetően frusztrációként éli meg, és jellemző módon csak utólag és morális szemantikával tudja megfogalmazni: „Azt tudtam, hogy a végén mindenki gentleman, csak én vagyok gazember.” (300.) Gál kritikus diskurzusa a szöveghez való viszony keletkezési oldalát antropomorfizálja szerzőiséggé, és ezzel felkínálja a lehetőséget Turainak, hogy az társalkotóvá avassa őt azzal, hogy csak előtte megkísérli leleplezni önmagát.

⁴⁴ A viszonyulást persze az adott dramaturgiai konvenciók hatástörténeti helyzete is befolyásolja, ezt itt nincs mód elemezni. A tervezett monográfia koncepciójában azonban helyet fog kapni ennek az összefüggésnek a reflektálása.

GÁL.

Nagyon öreg lehetett, mikor ezt írta. Ilyen gyenge dolgot már csak röviddel a halála előtt írhatott.

TURAI.

Vagy röviddel a halála után. (299.)

És később:

GÁL

Turaihoz. Ne szégyeld azért magad, öregem, mert másképp történt, mint ahogy te gondoltad. Régi dolog, hogy sok jó drámaíró van a világon, de a legjobb drámaíró mégis csak maga az élet. *Karját nyújtja Turainak.*

TURAI

belekapaszkodik és indul vele. Már csak azért is, mert nem veled írja a darabjait. (300.)

Az eljárás ilyen módon kinyilvánítja Turai szerzői sikerét, de itt ismét explicitté válik, hogy nem ő az események univerzális felelőse.

Az elemzés jelen formájában nem ad elégséges mennyiségű tudást az általánosításhoz Molnár színházesztetikájával kapcsolatban. Annyi megkockáztatható, hogy ez a szociokulturális vonatkoztathatóságra épülő esztétika magát a referencializálás műveletét problematizálja dramaturgiájában. Teszi ezt anélkül, hogy a referencialitás széttörése, rombolása felé tenne lépéseket. Ez a poétika mintegy belülről mutat rá egy konvenciónak a konvenció voltára, s ez az a jellege, amely érdekessé teszi egy az itteninél jóval igényesebb és részletesebb vizsgálatra is.