

MUNTAG VINCE

Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról

BENKŐ GYULA: *JÁTÉK A KASTÉLYBAN*, 1961

A korszakhatárok szükségszerűen instabil jellege és látószögektől való függése a Vígszínház történetének esetében még egy olyan állandó vonatkoztatási pont felől is szembetűnő, mint Molnár Ferenc dramatikus kánonpozíciója. Nem egyértelmű, hogy a Molnár-korpusz 1949-es színházi betiltása pontosan milyen következményekkel járt a szövegek recepciótörténetében. Amikor a rekanonizáció állomásait az újrafelfedezés fázisaiként vesszük szemügyre és írjuk le, tulajdonképp a hiány természetére kérdezzük rá. Annyi már a kutatás kezdeti fázisában biztosra vehető, hogy a színházi hatástörténet erre az időszakra vonatkozó mai tapasztalata legalább részben felülírja a Molnár-kánon érvényben levő irodalomtörténeti narratíváját.¹ Legalábbis amennyiben a háború előtti recepciók horizonthoz való visszafordulás történetileg éppen a kánon kontúrjainak bizonytalanságát, s nem megszilárdulását mutatja, miközben persze afirmáció és leértékelés szemantikai dialektikája valóban a kiegyenlítődés felé mozog a diskurzus külső kerekeiben.

Az ötvenes-hatvanas évek hazai repertoárjait szemlélve föltűnik, hogy Molnár kánonját illetően a Vígszínház már és még akkor is az intézménytörténeti hitelesítés legitimáló funkcióját viselte, mielőtt ezt Várkonyi Zoltán főrendezőként programszerűen felvállalta volna. 1957-ben Ajtay Andor *A hattyú*-rendezése tágitja országos tendenciává az évad szórt bemutatóinak rekanonizációs kezdeményezéseit. A *Játék a kastélyban* pedig éppen az által válik innentől máig hatóan a prototipikus Molnár-művé, mert a Vígszínház ennek műsorra tűzésével kezdi el hagyományba tömöríteni a recepció ekkori kérdésirányait. S bár a formanyelv oldaláról a rekonstrukció nem hozott különösebb újdonságot, ez utóbbi tény indokolja, hogy Benkő Gyula 1961-es rendezésére közelebbi pillantást vessünk.

Színházkulturális kontextus

Annak ellenére, hogy Molnár Ferenc életműve számos vonatkozásban nem volt összeegyeztethető az ötvenes-hatvanas évek kánonbéli elvárásrendjének

hivatalos, intézményesült rétegével,² a színházi Molnár-kánon ebben az időszakban is folytonosnak tekinthető. Az 1949 és 1955 közötti betiltás és a rekanonizáció kezdeti esetlegessége ugyanis nem bizonyult elég erősnek ahhoz, hogy a Molnár-korpuszhoz (is) kapcsolódó játékhagyományt törölje vagy hozzáférhetetlenné tegye a hazai színházi emlékezetben. A kritika a marxista esztétikai dogmáinak megfelelően ennek csak a szociokulturális-ideológiai potenciáljára reflektál, egy adott szerzőkonstrukcióban medializált, szinte védekező történeti távolítással.³ A hagyományozódás tulajdonképpen működése eközben csak a színházi alkotás gyakorlatában tudatosul, mert ott a színész teste és a dramatikus anyag élő, megszólaltatható archívumként válik működtethetővé. Megfogalmazása azonban csak az előadások performatívumában lehetséges, mert a környező diskurzusok retorikája és intézményi ellenőrzése csak ezt engedi meg. Az újpozitivisták történetírói rutin felől üdvtörténetté olvasott rekanonizációs folyamat⁴ innen tekintve inkább egy tradíció rejtetté válásának összetettebb narratíváját kínálja, a történeti tekintet szórt és médiumfüggő jellegét állítva elé, ahol a teátrális nyelv megfogalmazhatósága hordoz magában történeti referencialitást.

A Vígszínházat Ajtay Andor 1957-es *A hattyú*-rendezése az emlékezés helyévé avatja, és ekkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy az új kánonperiódust a megőrzés és az átmentés intenciója hatja majd át. Ezt Benkő Gyula itt elemzett rendezése paradigmikus módon mutatja fel. Megkockáztatható, hogy a kritikai visszhang nemcsak azért nem ünnepli a viszontlátás örömét az előadásban,⁵ mert Molnár kánonja még nem nyert hatalmi legitimációt. Az óvatosság majdnem túlságosan kézenfekvő másik magyarázata az lehet, hogy a produkció nem szolgál kellően erős felismerésekkel a szóban forgó játékhagyomány működéséről.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Benkő Gyula bemutatkozó rendezése Pesten az első, de Magyarországon már a harmadik *Játék a kas-*

télyban-rendezés a betiltás óta. 1957-ben kétszer is bemutatják Kelet-Magyarországon, ezek közül az egyik tájéloadásként születik meg.⁶ A szövegvasztás tehát 1961-ben nem jelent kockázatot. A Vígszínház biztosította publicitás ugyanakkor az egyik oka lehet annak, hogy a hatvanas évektől kezdve az egyik legtöbbet játszott Molnár-művé válik itthon.

A rendezés a játékhagyományból örökölt szöveget⁷ gyakorlatilag érintetlenül hagyja. Még a darab későbbi játékhagyományából ismert, bár korántsem általános minimálhúzást (Alphonse Daudet említésének elhagyása vagy cseréje és a második felvonás zárómondatainak esetleges egybevonása) sem teszi meg. A szöveg így a játékhagyományt dokumentáló mivoltában transzporensként tűnik föl, megerősítve a kritikai értelmezések egyébként is domináns textuális irányulását.

Rendezés

Az előadás rendezőpéldányában található,⁸ meglepően kis számú bejegyzés annak a teátrális ritmusnak a dominanciáját mutatja, amely a poénra játszás technikájaként a jólmegcsinált dramaturgia formanyelvéhez kötődik. A tendencia ugyanakkor nem illeszkedik mondatra vagy megnyilatkozásra lebontva a szöveg struktúrájához,⁹ inkább a makroszerkezeti szempontból fontosabb pillanatokhoz kapcsolódnak. Ilyen a kezdés és a felvonásindítások szerepe, a falon túli jelenet kezdete.¹⁰ A kidolgozásnak (és/vagy dokumentáltságának) ez a vázlatossága azt sejteti, hogy a rendezést feltehetőleg nem foglalkoztatják a színházi önreflexiónak a szöveg kínálta lehetőségei. A kritika néhány megjegyzéséből¹¹ inkább a mű addigi recepciótörténetében is elsődleges szerepű, morális alapú referencializálásra lehet következtetni Turaival a viszonyrendszer centrumában, amelyhez az említett teátrális formanyelv az immár nosztalgikus karakterű ismerősség természetesnek tetsző háttérközegét biztosítja.

Színészi játék

1957-ben, a rekanonizáció voltaképpen kezdetén még nem lehetett történeti érvénnyel látni, hogy a hagyományműködésnek alapjaiban nem változott meg a mediális és emlékezeti feltételrendszere a háború előtti állapotokhoz képest. Azt tehát épp Benkő rendezésével egyidejűleg kezdi felismerni a magyar színházi szakma, hogy a színész teste a diszkurzív kánonműködésről leválva is őrzi archiváló erejét, és performatív megtestesíti a szerepkörök emlékezetét.¹² A szereposztás Páger Antal és Ruttkai Éva személyében mintegy előzetes garanciát nyújt a történeti autenticitásra,¹³ s a mechanizmus ké-

sőbb is a Molnár-recepció, sőt általában a komédiájátszás sajátja marad.

Az adatok filológiai kontrollja tovább árnyalja ezt a megfigyelést. 1962-től Láng József helyét Latinovits Zoltán veszi át Ádám Albert szerepében.¹⁴ A fiatal Latinovitsot Várkonyi hívja próbajátékra egy évvel korábban,¹⁵ de a szerződtetés csak 1962-ben történik meg. A szerepátvétel ténye ebből kiindulva többszörösen jelentékeny. Először is világosan látszik a fiatal szerelmes szerepkörének periférikus kezelése, ez az a státusz, ahol a színész a dramaturgiai rend sérelme nélkül cserélhető. Másrészt Latinovits 1957-ben már játszotta Ádám Albertet,¹⁶ így a test reminiscenciaértéke magától, a nézői elvárásoktól függetlenül is megképződik. Harmadrészt tünetértékű, hogy a Latinovits-filológia csak most lépteti be a pálya metanarratívájába ezt az alakítást, és még érthetőbbé válik, miért a szintén Ruttkai partnereként játszott Rómeó-szerep adja a pálya vége jegyében tragizálóvá hangolt kultusz kezdőpontját.¹⁷

A kritikai anyag a színészi játék vonatkozásában a korszakban megszokottnál is kevesebbet közöl. Az előadás 1969-es újrendezésekor végrehajtott szerepcserék¹⁸ ezzel együtt azt a sejtésünket erősítik, hogy az alakítások többsége nem alaptalanul bizonyult méltónak a felejtésre. Ez alól Ruttkai Éva és Páger játéka lehet kivétel. A kritika sztereotip, címkéző diskurzusa elemezhetetlenné teszi, hogy az előbbi alakítás formai jegyei pontosan hogyan konstituálták a nőiség performatív jelenlétét. Valószínű, hogy a férfi-nő arány dramaturgiai kompenzálásának igénye fókuszálja Annie-ra a figyelmet, így válik valamelyest súlytalanná hozzá képest a két érte vetekedő férfi. Így a primadonna igazi partnere itt már csaknem bonviváni minőségben Páger Turaija lesz. Ezt támasztja alá, hogy a kritika ez utóbbiban látja megtestesülni az idegenként csodált mestersegbeli fölény szerzői antropomorfizációját.¹⁹

Színházi látvány és hangzás

A rendezés történeti referencialitásában kezeli a kastély terét, de a térhasználat a teátrális ritmus említett funkciójának megfelelően igen sematikusnak tűnik. A (próba)fotók tanúsága szerint a három szerzőalak öltözeke és frizurája is uniformizálóan van megoldva, így őket a vizuális rögzítés statikusságában alig lehet megkülönböztetni.²⁰ Annie (Ruttkai Éva) szerepértelmezése viszont a figura vizualitásából igen tisztán kiolvasható. Bár a jelmezek anyaghasználata illeszkedik a hitelességillúzió historikus elvárásrendszerébe, a ruhák feltűnően rövidek, és a frizura is inkább a hatvanas évek divatját követi. A nő tehát itt mindenekelőtt szexideál, a férfitekintetek célpontja, akinek feltehetően

viselkedéskultúrája sem mutat ennél sokkal összetettebb képet.²¹

A zene az előadásban kizárólag atmoszférateremtő szerepben van jelen. Az első dialógusokban emlegetett keringő már az előadás kezdőpillanatában szól, nosztalgikus viccé domesztikálva a sötét kezdőkép dramaturgiai metalepszisét. Később különböző zenei effektek illusztrálják a háttérből a szöveget.²² Kotta és hangfelvétel híján ezek illeszkedését vagy disszonanciáját nem tudjuk elemezni.

Az előadás hatástörténete

Benkő Gyula 1969-ben még egyszer megrendezi a művet, más szereplőkkel, de lényegében azonos poétikai elvek szerint. Jellemző, hogy a két előadás

együtt sem fut akkora szériát, mint *A testőr* 1966-os, Várkonyi-féle színrevitele.²³ A szóbeli emlékezet is egyértelműen ez utóbbit emeli ki a hatvanas évek vígszínházi Molnár-premierjei közül.²⁴ A Benkő-rendezés ugyanakkor jól dokumentálja a Molnár-rekanonizáció ekkori főbb tendenciáit, s a dramatikus kánon tekintetében sem elhanyagolható történeti hatása. Az előadás a mű játékhagyományában azt az alapszólamot képviseli, amely ez után még évtizedekig egyeduralkodó marad, és amelyet csak a kétezres évek *Játék a kastélyban*-rendezései fognak – több-kevesebb radikalitással – kérdőre vonni.

Maximalista volt, minden munkájában. Mégis egészen más, mint Várkonyi Zoltán. Talán ezzel a legkönnyebb kezdeni.

¹ KÁRPÁTI Tünde, *Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902-2002)*, Új Forrás, 2003/4, a vonatkozó rész 37–44.

² Amely szerint Molnár a burzsoázia efemer értékeket képviselő bravúrszerzője, egy haszonelvű színházi üzem legügyesebb kiszolgálója, aki csupán félresiklott tehetségként kanonizálható. Lásd intézményesítő kánonképzésként elsősorban VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Bp., Gondolat Kiadó, 1966 és OSVÁTH Béla, *Molnár Ferenc = A magyar irodalom története*, VI. köt., szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 824–826.

³ Lásd ehhez pl. SÁNDOR Iván, Geszty Pál (Film, Színház, Muzsika), Dersi Tamás (Esti Hírlap) és mások szövegeit az adott időszak pesti Molnár-bemutatói kapcsán (egy részükre még visszatér a tanulmány).

⁴ KÁRPÁTI Tünde, i. m.

⁵ Lásd pl. SÁNDOR Iván, *Molnár-felújítás a Vígszínházban: Játék a kastélyban*, FSZM, 1961. október 20., 12–13. Sz. n., *Hősök a drámában*, a Petőfi Rádió Láttuk-hallottuk c. műsorából, 1961. november 11., gépirat, OSZMI Cikkarchívum.

⁶ A www.szinhaziadattar.hu adatai alapján. Letöltve 2014. november 7.

⁷ A rendezőpéldány nem ad támpontot a szöveg forrásának pontosabb meghatározásához. Mivel Hegedűs Géza válogatáskötete és benne a *Játék a kastélyban* szövege a bemutató évében jelent meg, ez a legvalószínűbb forrás (MOLNÁR Ferenc, *Színház*, szerk. HEGEDŰS Géza, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.). Mivel az előszó nincs dátumozva, szóba jön még az első, 1928-as kiadás és az 1945-ös vígszínházi bemutató szövegkönyve is. Az adott mű esetében a játékhagyomány igen nagy mértékben konzerválja a szövegállapotot, a másolás során keletkezett hibák könnyen javíthatók akár jelöletlenül is, így a szöveghagyományozódás pontos útját lehetetlen rekonstruálni.

⁸ Könyvtári jelzete OSzK Színház-történeti Tár, MM 95 08.

⁹ Vö. MUNTAG Vince, *Molnár Ferenc mint saját hagyomány: A testőr = Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerk. JÁKFAI Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 112–122.

¹⁰ Lásd rendezői példány, i. h., 3 és uo., 21.

¹¹ „És a Brecht-előadásokon nagykorúsodó színjátszásunktól joggal elvárhatnók, hogy bizonyos esetekben játék[nak] és a játék illusztrálásának, a belülről és kívülről való ábrázolásnak egyidejűségét is megoldják.” (CSILLAG Ilona, *Játék a kastélyban: Molnár Ferenc vígjátéka a Vígszínházban*, Népszabadság, 1961. október 20., 9.) „[A színészekről] ezúttal nem szabad rossz néven vennünk, hogy (...) zavarban vannak: ábrázoljanak-e vagy persziflázzanak.” (SÁNDOR Iván, uo., 13.)

¹² Lásd az összefüggés elméleti kereteiről bővebben Kiss Gabriella, *A színészi test kísértetei: A szerepkörök színházi emlékezete* = K. G., *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, Bp., Balassi Kiadó, 2011, 56–102.

¹³ A két színész ti. a háború előtt is játszott Molnárt, lásd a *Magyar Színházművészeti Lexikon* (főszerk. SZÉKELY György, Akadémiai Kiadó – OSZMI, 1994) róluk szóló szócikkét.

¹⁴ A Pesti Műsor szereposztásra vonatkozó adatai alapján, lásd az 1962 szeptember-1963 február közti számokat.

¹⁵ MOLNÁR GÁL Péter, *Latinovits*, Bp., Szabad Tér Kiadó, 1990, 60–61.

¹⁶ Berényi Gábor, *Játék a kastélyban*, 1957. Forrás: www.szinhaziadattar.hu. Letöltve: 2014. november 7.

¹⁷ MOLNÁR GÁL Péter, uo., 58.

¹⁸ Benkő Gyula, *Játék a kastélyban*, 1969. Forrás: www.szinhaziadattar.hu. Letöltve: 2014. november 7.

¹⁹ Lásd SÁNDOR Iván, uo., 13., SZOMBATHELYI Ervin, *Játék a kastélyban, Molnár Ferenc színműve a Vígszínházban*, Népszava, 1961. október 21., 4., CSILLAG Ilona, uo.

²⁰ Vö. pl. az OSzK Színház-történeti Tár KA 8463/24 jelzetű fényképét.

²¹ Uo.

²² Rendezői példány (i. h.), 2–4.

²³ A Pesti Műsor adatai alapján, 1966 és 1969 valamint 1969 és 1971 között.

²⁴ RADNÓTI Zsuzsa, *Horvai István, a klasszikus realista* – lásd jelen számban.