

Molnár Ferenc egyfelvonásosainak színpada

„Molnár Ferenc megnyugtató értékelése 20. századi irodalmunk elintézetlen ügyei közé tartozik... Drámaíró zseni? a színpad zsenije? vagy a színi hatása? tulajdonképpen nem is író, hanem zseniális rendező? egyik sem, csak nagyszerű üzletember, aki kis tehetségét határtalanul tudta kamatoztatni? vagy éppen a propaganda zsenije, aki szövetségeivel és ügyeskedéseivel tudta magát rákényszeríteni a közönségre, mely azt várta, hogy becsapják?” (1)

Egy kétségtelen: már életében meghódította a világ színpadait, s halála óta sem hanyatlott nemzetközi hírneve: műveit harminc nyelven, 423 fordításban ismerik szerte a világban. (2)

A „jól megcsinált” színművek szerkesztéstechnikáját „a matematikai pontosság, a jelenetről jelenetre való építkezés, a hatásosságra való törekvés, a színpadi technika maximális kihasználása, a tempó felgyorsítása, az elő- és háttérismeretek rögzítése, a helyzetekre való építkezés, a felvonásvégekre és a nagyjelenetekre való dolgozás jellemzi.” (3)

Külön drámaíró-technikája alakult ki a jól megcsinált színműveknek, a biztos siker elérése érdekében. Hangvételük könnyed, szellemes. Általában úgy vitték színpadra a polgári életet, hogy az lehetőleg senkinek se fájjon. E művek életfelfogása nem megy túl a polgári tisztesség határán, inkább vállalja az erkölcstelenséget, mint az illetlenséget. A műfaj szerzői maguk vallják be, hogy tudatosan a hatásra szerkesztik, „csinálják” darabjaikat.

Így készültek Molnár egyfelvonásosai is. Az alábbiakban a „jól megcsinált” színdarab alkotóelemeinek sorravételével mutatom be Molnár Ferenc egyfelvonásosainak – a *Színház* címmel összefoglalt három mű: az *Előjáték Lear királyhoz*, a *Marsall* és *Az ibolya*, valamint az *Egy, kettő, három* – jól megcsináltságát.

A szereplőkről

A francia „jól megcsinált színdarabok” főszereplői általában előkelő származásúak, legtöbbször az arisztokrácia köréből kerülnek ki (*Dumas: Az idegen nő, A nők barátja; Sardou: Fedora*). *Labiche* és *Feydeau* vígjátékaiban kezd nagyobb szerepet kapni a polgár. Molnár Ferenc szereplői szintén különböző társadalmi helyzetűek. Ezt az elemzésre választott egyfelvonásosok is tükrözik: a *Színház* című három egyfelvonásos közül kettő, az *Előjáték* és *Az ibolya* többnyire a színház világából veszi a szereplőit: színészek (Bánáti, Almády – *A burgundi fejedelem*), színigazgatók, zeneszerzők, kóristák (Roboz kisasszony, Márkus kisasszony, Rakolnoki kisasszony, Thúz kisasszony, Széll kisasszony, Ilonka) lépnek benne színre. Kivétel dr. Ernő az *Előjátékból*, aki más társadalmi réteget képvisel: egyetemi magántanár. A *Marsallban* a színészen (Litvay) és a „színész-nőjelöltön” (Edit) kívül egy újabb társadalmi réteg, az arisztokrácia képviselője is megjelenik San-Friano báró személyében. Az *Egy, kettő, háromban* pedig a főbb szereplők már kimondottan egy magas társadalmi osztály tagjainak köréből kerülnek ki (Norrison, Lydia), noha mellettük megjelenik az egyik legalacsonyabb társadalmi réteg képviselője

is (Fusz Antal), illetve a középréteg hivatalnokai (Titkár, Kuno kisasszony, Brasch kisasszony, Posner kisasszony, Petrovics kisasszony, Lind kisasszony), a polgárság képviselői (Fővadász, Divatárus stb.).

„Ha végigvizsgáljuk műveit, nem találunk egyetlen igazi pozitív hőst sem, s ez önmagában is minősít” (4) – írja Molnár szereplőiről egyik kritikusa. Hiába tesznek jót hősei, jellemük nem fedhetetlen. Az *Előjáték* Bánátija megpróbálja elcsábítani Dr. Ernő feleségét, Helént. Dr. Ernő nagy felindultságában tettelességet akar elkövetni, amit csupán a *Lear király-jelmez* és az ezzel párosuló színlelt királyi viselkedés képes megakadályozni. A *Marsall* Litvajja elkendőzi golyó általi sérülését, San-Friano báró véletlent színlelve vetélytársa életére tör, Edit, a feleség pedig miközben bátorítja a csábítót, a döntő pillanatban cserben hagyja és férjéhez menekül. Az *ibolya* színigazgatója idegességében és türelmetlenségében cselhez folyamodik, hogy ne kelljen több „színésznőcskét” meghallgatnia, s mint Skultéti bácsi nyersen és időnként faragatlanul viselkedik. A Zeneszerző belemegy a szerepcserébe, vagyis a csalásba. S Ilonka múltjáról is kiderül, hogy már rég nem patyolatizs-ta. Az *Egy, kettő, három* mindhárom főbb szereplője (Norrison, Lydia, Antal) – az igazság elkendőzése végett – cselhez, azaz csaláshoz, hazugsághoz folyamodik. Bármenyire is jót tesznek ezzel Lydia szüleinek, szívbeteg édesanyjának, igazából embereket tévesztenek meg, használnak ki (lásd Norrison egész gépezetét).

Molnár az általa legjobban ismert világba, a színház világában helyezi szereplőit, cselekményét. Biztosítva ezzel az ezen darabok legfőbb témájának tekinthető látszat–valóság problematika számára legalkalmasabb, leghihetőbb közeget.

A drámák tárgyáról

Az iménti szereplőfelvonultatásból a darabok tematikájára is utalhatunk. A részletesebb vizsgálatra kiválasztott drámák mintha a shakespeare-i – „Színház az egész világ” – mondást, illetve a *Játék a kastélyban* második felvonásvégi – „Ez már mánia nála... Színház” (5) – kijelentését támasztanák alá.

Ezekben a darabokban Molnár az általa legjobban ismert világba, a színház világában helyezi szereplőit, cselekményét. Biztosítva ezzel az ezen darabok legfőbb témájának tekinthető látszat–valóság problematika számára legalkalmasabb, leghihetőbb közeget. „A látszat fenntartása szinte központi témájává vált a polgári színműveknek.” (6) Ez figyelhető meg a *Marsallban*, ahol Bánáti vállalnak megsérülését el akarja palástolni, s azt a látszatot akarja keltetni, hogy nem történt sérülés. Mindezt azért teszi, hogy ne válják nevetségessé. („Ha szíven lőtt volna, ha meghaltam volna, az szebb lett volna. Könnyelmű rajongónak, színésznek, szerelmesnek szép így meghalni. Ha nem talált volna el, az is szebb lett volna: kinevetni az öreg férjet, füttyörészve állni odább. De így... elkullogni egy golyóval, ami fáj... ezt nem kell ezeknek megtudni. Nem... Én akarok nevetni ma este. Egyszer ne az okosak nevéssenek, egyszer, csak egyszer nevésszen a szegény, könnyelmű cigány, még ha... még úgy fáj is!” (7)) az *Egy, kettő, három* célja is a látszat fenntartása, az, hogy ne derüljön ki Lydia rangján aluli férjhezmenetele. Ezen darabokban a látszat és valóság problematikáján kívül a hűség, a családi harmónia, s az ezt veszélyeztető szerelmi háromszög a fő téma. Az *ibolyán* kívül mindegyik darabban felborul a család belső békéje: az *Előjátékban* és a *Marsallban* a csábító férfi (Bánáti, Litvaj) dűlja fel a családi békét, az *Egy, kettő, háromban* pedig az alacsony származású ifjú férj (Antal).

Mivel „a családi harmónia nem egy összetevője a polgári létnek, hanem annak a leglényegesebb része, s a polgári erkölcsi értékrend egyik legfontosabb eleme a házastársi hűség”, (8) érthető, hogy a hősök, akár hazugságok árán is, de menteni próbálják a hely-

zetet. Ezek a hazugságok aztán általában segítik elsimítani a problémákat, újra megteremtik a család békéjét. Molnár Ferenc elemezett műveinek hősei jól érzik magukat ebben a világban. „Önök csak megkönnyítették a lelkem munkáját, önök kisebbé tették az én szégyenemet, amikor hazug megjelenéseikkel és hazug beszédjükkel segítettek” – mondja dr. Ernő az *Előjáték* végén. (9)

Molnár Ferenc sajátos hitvallása – „az író kegyes hazugságokkal segíthet leginkább az embereken” (10) – nyilatkozik meg ezekben a darabokban. Úgy gondolja, hogy amíg lehet s van némi jótékony értelme, hazudjunk egymásnak, annak, akit szeretnénk megóvni a valóság realitásától, vadságától. Legtöbbször a szerelem, a szeretet fennmaradásáért, megmaradásáért hazudnak a szereplők. „A szerelem Molnárnál olyan középponti értéként jelenik meg, amely soha nem veszít értékéből, minden művében megőrzi tisztaságát, mindenekfölött-valóságát”, (11) s amelyet minden eszközzel – akár hazugsággal is – meg kell védeni.

A dráma tárgyával kapcsolatban felmerülő kérdésre: mi lehet az oka annak, hogy a közönség elfogadta, mi több, tomboló tapssal értékelte és jutalmazta az ilyen témájú színműveket, *Mácsa János* adja meg a – feltehetően elfogadható és elfogadandó – választ: „Az érzékiség elterjedt a társadalomban, a társadalom gyöngéd, éretlenebb rétegeiben a magasabb emberi és művészi intenciók félremagyarázása következtében, tehát befolyásolja, sőt uralja a korszellemet. Az érzékiségtől átitatott korszellelem nem lehet megtermékenyítő hatású talaja a dráma magvának, nem adhat formákat a drámának – nem szülhet sem tragikumot, sem komikumot. Helyzeteket ad, idegeket tompító, idegeket csiklandozó helyzeteket legfeljebb, amint azt nálunk Molnár Ferenc színműveiben láthatjuk legtisztábban, de fölálalhatjuk többé-kevésbé minden mai drámaíróknál és színpadi szerzőknél.” (12)

Innét tehát az a fogás, hogy Molnár kiragadja hőseinek sorsát osztársadalmi összefüggéseiből, a széles társadalmi háttérrel éppen csak jelzi, fölvezolja. Molnár Ferenc erről maga így vall. „Mindig jobban érdekelnek a jóisten kis miniatűrjei, mint heroikus méretű történelmi képei. Tudom, hogy mint írónak épp ez az egyik fő hibám, amellyel nem volna szabad kérkednem. Ezzel ismerem el írói képességeim korlátait.” (13)

A helyszínekről

A helyszín megválasztásában az a fontos, hogy a szereplőket jól lehessen mozgatni. Gyakoriak a sok szereplő felvonultatását biztosító helyszínek: a *Marsallban* a kastély hallja; *Az ibolyában* és az *Egy, kettő, háromban* iroda, az előzőben igazgatói iroda, míg az utóbbiban bankelnöki fogadószoba a helyszín. Egyedül az *Előjáték* helyszíne más jellegű – de Molnár számára ez is hétköznapi – helyszín: a színpad.

Ezek a tágas helyszínek arra szolgálnak, hogy a különböző érdeklődésű és társadalmi helyzetű emberek érintkezése megoldott legyen. Ezek olyan színterek, ahova bárki beléphet nemre, korra, társadalmi helyzetre való tekintet nélkül. A helyszín megválasztása tehát nem szűkíti le a dráma cselekményének lehetőségeit, mi több, tág teret nyújt a cselekménybonyolításra.

Dramaturgiai szempontból ideális helyszíneket választ magának Molnár. Az *Előjáték* és *Az ibolya* színhelyét leszámítva – amely viszont a nézők kívánságát és titkos vágyait is kiszolgálhatta –, a helyszínek többsége a nagyközönség gerincét akkoriban képező polgárság élettere. Ez a tudatosan „nézőterre szabott” helyszínválasztás is elősegítője lehetett közönségsikerének.

A véletlenekekről

„A vígjátékban a véletlennek sokkal tágabb tere van, mint a tragédiában” (14) – állapítja meg egyik legelső rendszeres drámaelméletünk írója, *Szigligeti Ede*. A véletlennek szinte elkerülhetetlen az alkalmazása a vígjátékban és bohózatokban. Gyakran maga az

alaphelyzet sem jöhetne létre nélküle, s a cselekmény bonyolítása is nehézkessé válna hiányában.

A „jól megcsinált” színdarabokban is fontos szerephez jutottak a véletlenek (csupán néhány példa: Dumas: *Az én jó csillagom*; Sardou: *Fedora*; Feydeau: *Le is út, fel is út*).

Molnár darabjaiban is gyakran előfordulnak (valószínű) véletlenek. Az *Előjátékban* például éppen a Lear király előadása előtt s éppen egy-másfél órával a színrelépés előtt kapja a férj csábításon Bánátit, aki pont a Lear király szerepét játssza. S milyen véletlen szerencse, hogy a féltékeny férj éppen Shakespeare-szemináriumot vezet két éve az egyetemen. Így rajongásig szereti a drámaíró-óriást, s végtelen nagy tisztelettel van az általa megformált hős, Lear iránt. [A véletlen okozta szituációt maga Dr. Ernő egyetemi magántanári választékoságában így foglalja össze: „Nóm csábítója elbújt előlem e maszkbá, és most itt áll a felséges alak köntösében, boldogtalan mitikus király és apa, akinek sorsán annyiszor megrendültem. És mögötte és fölötte s az én kis porszem-bánatom fölött a shakespeare-i egetverő fájdalom, mely az örületbe hág...” (15)]

A darab végén – csattanóként – még egy élcelődésre is jut e véletlen erejéből: „Ernő (Learhez): Képzeld el, milyen rémes éjszakám lett volna ma nekem, ha ön történetesen nem a Leart játssza ma este. Hanem Rómeót. És abban a jelmezben vitatkozik itt velem. Milyen rettenetes napjaim következtek volna! Nem is merek rágondolni.” (16)

A dialógusokról

Vitathatatlan mestere volt a dialógusírásnak Molnár Ferenc. Ezt a technikát egyértelműen a pièce bien faite-ek szerzőinek és *Oscar Wilde* drámáinak köszönheti. Párbeszédei egyesítik magukban a dialógustól megkövetelt összes vonást.

Lényegretörőek, s nem is csak az olyan pillanatokban, amikor a dráma cselekményének tempója, a feszültségkeltés ezt kívánja meg. A legszemléletesebb példa az *Egy, kettő, három* című darabból Norrison és Lydia párbeszéde. A dialógus pattogós tempójának érzetét az egyszavas kérdésekre adott egyszavas válaszok keltik:

„Norrison: Ki az az ember? Micsoda? – Lydia: (nem felel, lehajtja a fejét) – Norrison: Ön hallgat. Tehát nem a walesi herceg. – Lydia: Nem. – Norrison: Sőt? – Lydia: Sőt. – Norrison: Szépen vagyunk, Hivatalnok. – Lydia: Lejjobb. – Norrison: Ügynök. – Lydia: Lejjobb. – Norrison: Pincér. – Lydia: Lejjobb. – Norrison: Táncos. – Lydia: Lejjobb. – Norrison: Költő. – Lydia: Lejjobb. – Norrison: Inas. – Lydia: Följobb. – Norrison: Sofőr. – Lydia: Stop.” (17)

„A drámai párbeszédnek az a jelleme, hogy benne állítás állítás ellen, akarat akarat ellen küzd” – írja Szigligeti Ede egyik elméleti művében, majd így folytatja: „a párbeszédben minden mellőzendő, ami fölösleges s a lényegét is lehető legrövidebbre kell szorítani.” (18) A múlt századi színész-drámaíró fenti megjegyzéseit mintaszerűen tartja be Molnár a dialógusaiban.

Az elemzett drámák közül talán a *Marsall* az egyetlen, amely némiképp ellentmond az eddig leírtaknak. Ebből a drámából hiányoznak a rövid, pergő válasz-feleletek. Mindössze a dráma vége felé kezdenek megrövidülni a párbeszéddek. Azért a molnári

Molnár darabjaiban is gyakran előfordulnak (valószínű) véletlenek. Az Előjátékban például éppen a Lear király előadása előtt s éppen egy-másfél órával a színrelépés előtt kapja a férj csábításon Bánátit, aki pont a Lear király szerepét játssza. S milyen véletlen szerencse, hogy a féltékeny férj éppen Shakespeare-szemináriumot vezet két éve az egyetemen.

dialógusok egyik gyakori fajtája hosszú–nagyon rövid párbeszéd itt is megjelenik a Báró–Edit dialógusban:

„Báró: Ne térjünk el a tárgytól. Mondom, a kevésbé fontossal kezdem. Azzal, hogy ez a színész itt az előbb megcsókolta.

Edit: Nem igaz.

Báró: Mondom, nem fontos, mert nem ez a lényeg. Túlfűtött ember, fiatal, szerelmes, művész. És maga ma különösen szép. És ahogy viselkedik vele már két hónapja...

Edit: Ezt visszautasítom.” (19)

A *Marsall* az a mű, ahol Molnár hagyja hosszabban megnyilatkozni szereplőit, leginkább Litvayt és a Bárót. A fenti idézet gyakorlatilag felfogható a Báró monológjának.

Az eddigiek alapján a következő Molnár Ferenc-i dialógusépítő technikákat lehet megállapítani:

1. A dialógus rövid, pergő. A felelő szereplő gyakran ugyanazon szóval válaszol, ezáltal ismétlés, halmozás jön létre. Ezen dialógustípus használatának célja a tempó felgyorsítása, pezsgő légtér létrehozatala a színpadon, figyelemfelkeltés, poentírozás.

2. A dialógusban hosszú, illetve végtelen rövid, tömör dialóguspárok váltják egymást. A hosszú szövegrésszel a cél az egyik szereplő kibontakoztatása. A rövid megszólalások pedig – mintegy unaloműzőként – a figyelem ébrentartását szolgálják, megakadályozzák a monológ kialakulását.

3. Monológ. Az előző dialógustípus rövid, tömör „közbeszóló” része elmarad. A monológforma használatának célja a szereplő figurájának, illetve az általa mondottaknak hangsúlyozása, kiemelése.

Molnár Ferenc párbeszédépítésének egyik újítása, hogy elhagyja – vagy csak nagyon ritkán alkalmazza – a hosszú monológokat. A hétköznapi beszéd természetességét, közvetlenségét, az élőbeszéd fordulatait, stílusát ágyazza bele a drámai párbeszédébe. Hogy mennyire így tesz, azt leginkább *Az ibolya* című vígjátékának néhány részletével lehet bizonyítani. A vidékről jött Ilonkát beszédstílusával is jellemzi Molnár: Ilonka vissza-visszatérő beszédfordulatai a „kezit csókolom”, „tetszik tudni”, „kérem” forma. Az effajta beszédmód a polgári közönségben nevetést indukál. Molnár más dialógusszerkesztő eszközzel is igyekezett a néző figyelmét felkelteni, illetve megtartani. Apró élcszikrákat, poénokat durrogat. S gyakran folyamodik ismétléséhez, motívum-felelevenítéshez. *Goethe* szerint „minden fontos mozzanatot háromszor kell megemlíteni”. (14) *Az ibolyában* négyszer emeli ki a „kezit csókolom” formulát. Az *Egy, kettő, háromban* negyvenháromszor történik utalás az időre – mintegy ezzel is hangsúlyozva a darab tempóra koncentrációját és majd egy tucatszor ismétlődik meg Norrison szájából az „olaj” szó. Ez az ismétlésekkel való bűvészkedés természetesen a nevetetés eszköze.

Ugyanúgy komikus hatást válthat ki bizonyos személyek minduntalan visszatérő szóbahozatala is: például az *Egy, kettő, háromban* Begónia, *Az ibolyában* Szeniczey öngyásága kerül rendszeresen szóba, anélkül, hogy ezek a szereplők ténylegesen is megjelenének a színpadon. Mi több, mondatszerkezete későbbi megismétlése is kiválthat komikus hatást. Például az *Egy, kettő, háromban* ahhoz, hogy Antalt felvehessék az Autógyárak Rt-hez, találmányok kellenek. Norrison ezeket sorra meg is veszi, de mindegyik találmány elfogadása után azonosképp reagál: Norrison (az urakhoz): Nagyszerű! (Antalhoz): Marhaság! (...) (az urakhoz): Zseniális! (Antalhoz): Marhaság! (...) (az urakhoz): Jobb későn, mint soha! (Antalhoz): Marhaság!” (21)

Schöppflin Aladár Molnár Ferenc dialógusairól így összegzi véleményét: „Molnár gondoskodott arról, hogy minden szereplő kapjon mondanivalót, azt és pontosan annyit, amennyit kell és pontosan akkor vágjon bele, amikor kell, hogy a szavak, amelyek esnek, mind a célt szolgálják, bennük legyen a tempó irama”. (22)

A fentiek alapján tehát joggal mondható, hogy Molnár az egyfelvonásosaiban is megmarad a „jól megcsinált” színdarabok bevált dramaturgiai módszereinél és a hatásosságra

építő és épülő drámaszerkezet alkalmazásánál. Hogy miért? Erre ő maga adja meg a választ: „Budapesten vagyunk. Ha itt egy Shakespeare-színész mulattatni akar egy művelt úri hölgyet, rövid, erotikus, keleti népregéket mesél neki. Okolja ön ezért a mi különös kultúránkat, szálljon pörbe ezzel a rothadó keverék társadalommal, de ne kapjon ki a tömegből egyes egyéneket, akik koruk hangjának áldozatai. Higgye el nekem, polgári becsületemre, sőt színészi hiúságomra esküszöm, ezerszer szívesebben mondtam volna el neki Hamlet nagy monológját vagy Antonius halotti beszédét, vagy akár e korona alatt szenvedő dúlt király tébolyult fájalmát, szívesebben szavaltam volna neki Shakespeare-t, mint ama vicceket, de ugyan melyikkel mulattattam volna őt jobban?” (16)

Jegyzet

- (1) NAGY PÉTER: *Drámai arcélek*. Bp. 1978, 87. old.
- (2) LADJÁNSZKY KATALIN: *Molnár Ferenc sikerdramaturgiája*. Műhely, 1989. 4. sz., 49. old.
- (3) Uo., 51. old.
- (4) PUSKÁS ISTVÁN: *A polgári világ illúziója és a valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben*. Alföld, 1992. 3. sz., 14. old.
- (5) *Molnár Ferenc színművei*, Wien 1972, 732. o.
- (6) PUSKÁS ISTVÁN: *A polgári világ illúziója...*, i. m., 45. old.
- (7) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 493. o.
- (8) PUSKÁS ISTVÁN: *A polgári világ illúziója...*, i. m., 43. old.
- (9) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 460. o.
- (10) OSVÁTH BÉLA: *Türelmetlen dramaturgia*, Bp. 1965, 49. o.
- (11) PUSKÁS ISTVÁN: *A polgári világ illúziója...*, i. m., 44. old.
- (12) MÁCZA JÁNOS: *A modern magyar dráma*. Bp. 1916, 54. old.
- (13) RÓNAI MIHÁLY ANDRÁS: *Komolyan Molnár Ferencről*. Élet és Irodalom, 1983. 7. sz., 15. old.
- (14) SZIGLIGETI EDE: *A dráma és válfajai*. Bp. 1874, 273. old.
- (15) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 450. o.
- (16) Uo., 461. old.
- (17) Uo., 825. old.
- (18) SZIGLIGETI EDE: *A dráma ...*, i. m., 149. o.
- (19) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 471–472. o.
- (20) STAUD GÉZA: *Dramaturgiai dolgozatok*. Bp. 1945, 29. old.
- (21) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 834. o.
- (22) SCHÖPFLIN ALADÁR: *Egy, kettő, három*. Nyugat, 1929. II., 500. old.
- (23) *Molnár Ferenc színművei*, i. m., 458. o.