

## Tanulmány

Dobos István\*

### ANEKDOTA ÉS SZÍNEMŰ: MŰFAJI HATÁRÁTLÉPÉSEK

– Játék és bölcselet –

#### *A paratextus titka*

A játék már az első jelenet előtt kezdetét veszi a mű címének és műfaji értelmezőjének kölcsönhatásával: „Anekdóta három felvonásban.”<sup>1</sup> E gondosan elhelyezett címke korántsem teszi egyértelművé, hogy Molnár színműve milyen kapcsolatot létesít a nevezetes elbeszélői hagyománnyal. Az architextus megjelölésével különböző kifejezésformák kölcsönhatását ígéri, de emellett előhívja a *félrevezetés* kísértését is, hiszen a megtévesztés az események forgatagának az egyik visszatérő mozzanata, miközben maga is kiszámíthatatlan történések előidézője. Alapfeltevésem szerint az előadás *színre vitt*, illetve *elbeszél*t változata együtt olyan műfaji ötvözetet alkot Molnárnál, amelyben *a fergeteges humor bölcseleti távlattal egészül ki*: élet és művészet között természetes átjáró nyílik a darabban, végtelenítve a határátlépést megtörtént és kitalált, személyiség és szerep, igaz és hamis között. *A játék a kastélyban* paratextusa olyan viszonyítási pontot kínál, amely nem segíti, de megnehezíti az olvasást, hiszen úgy terjeszti ki a címbe foglalt szöveg közötti játékot a befogadó műfaji elvárásainak megszervezése felé, hogy két egymástól távoli poétikai alakzatot kapcsol össze. A műfajmeghatározás a szöveg belső különbözőségének feltárását állítja feladatként az értelmező elé, mivel bizonyos öröklődő feltevések szerint az anekdotához a csattanóra felépített, fordulatos rövid történet képzete társul, s nem a három felvonásra rúgó nagy elbeszélése.

Az anekdotának azonban sokféle típusa létezik. Az anekdotikus elbeszélésmód önreflexív változata beilleszthető a modern próza egyik jelentős vonulatába. Az *előadott elbeszélésre* lehet itt gondolni, amikor tehát a történetmondó magát az előadói tevékenységet is színre viszi az olvasóra gyakorolt hatás fokozása érdekében. Az *Esti Kornél* az előadott elbeszélés önmagát értelmező poétikai alakzatára építi rendhagyó

\* A szerző a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének egyetemi tanára.

<sup>1</sup> MOLNÁR FERENC, *The Play's the Thing / Játék a kastélyban*, átdolg. P. G. WODEHOUSE, szerk. TÉGLÁSY GERGELY (Budapest: Merlin Kft., 1991), 16. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak a főszövegen belül, a lapszám megadásával, zárójelben.

regénykísérletét. A mű jelrendszerébe bevezető első fejezet megnevezetlen elbeszélője és címszereplője az összefüggően elbeszél, jól megformált történettel szemben a töredékes formát választja, különféle írásmódok folytathatóságát latolgatva, melyek között a későbbiekben feltűnik a 19. századi magyar anekdotikus hagyomány is, jelesül a kútba ugró, majd férjhez menő Zsuzsika történetének kifordított példázataiban, vagy az anekdotába illő Mogyoróssy Pál egyszerre szálnalmas és mulatságos párizsi kalandjában. Esti Kornél felolvassa, életrajzban előadja megírt, illetve születőben lévő történeteit barátai körében, mintegy próbának vetve alá a szöveget, milyen hatást gyakorol az olvasóra. *A történet elbeszélésének és az elbeszélés történetének az egyidejű megjelenítésével* Kosztolányi a társalkotó befogadóval együtt viszi színre a szövegalkítás folyamatát. A könyv gyakran visszatérő beszédhelyzetében a címszereplő életrajzban előadja megírásra szánt történeteit íróbarátai előtt, tehát az elbeszélés színre viszi szöveg és olvasó külső, eleven párbeszédét. „Hogy is kell hazudni? – tűnődött Esti Kornél.”<sup>2</sup> *A játék a kastélyban* kiaknázza az öntükröző szerkezetben rejlő poétikai lehetőséget a darab próbájának, s a próba darabjának mesteri összeillesztésével. Talán nem szükséges hangsúlyozni, nem feltételezhető közvetlen hatás, pusztán párhuzamba vonható poétikai jelenségekről van szó.

Molnár a *teremtett nézőt*, Kosztolányi az *elképzelt olvasót* lépteti fel szereplőként, tehát mindketten beépítik a szövegbe a mű tulajdon befogadásának folyamatát. *A hatodik fejezet, melyben szert tesz óriási örökségére, s kiderül, hogy milyen nehéz megszabadulnia a pénztől annak, aki mindenáron csak ezt akarja*, így fejeződik be:

– Te örült – mondtam, és megöleltem. – Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Elég-e érdekes? Elég-e képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Elég-e föl fogja bősziéni azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.<sup>3</sup>

Molnár színpadán arról vitatkoznak „hogyan kell a legegyszerűbb eszközökkel érdekes felvonásvéget csinálni.” (118.) Az *anekdota felépítése* és a *hatásos jelenet* több szempontból rokonítható egymással. Minden jelenet fordulatot hoz, majd a példaérték összegzésével végződik, jobbra szellemes mondás, anekdotikus bölcsesség formájában. A komikus hatás itt a hirdetett alapelv komolysága és a konkrét élethelyzet kisszerűsége között támadó feszültségnek köszönhető: „Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is.” (56.) Ez a szentencia a „legjobb”, közbenjárással megszerzett szomszédos szobára vonatkozik, amely végül a primadonna hűtlenkedésének lelepleződését okozza vőlegénye, az ifjú zeneszerző előtt: „Ilyen pech! Persze, meglepetés

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, „Hazugság”, in *Kosztolányi Dezső összes novellái I-II.* szerk. DOMONKOS Mátyás, NAGY Zsejke, RÉZ Pál, 2:258–260 (Budapest: Osiris Könyvkiadó, 2007), 2:258.

<sup>3</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, kiad., jegyz. JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva és TÓTH-CZIFRA Júlia, Kosztolányi Dezső összes művei: Kritikai kiadás (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2011), 140.

kellott. Turai úr az ő költői fantáziájával. Hát most van meglepetés. Síma, gömbölyű, rózsaszín, bársonyos és illatos! És még harapni is akart! A felhőkarcoló.” (56.) A bölcs mondás előtér és háttér tükörszínjátékában nyeri el értelmét. Az éjszaka folyamán valóban megtörtént alkalmi együttlét zajos jelenetét utólag átírja Turai, hogy színjátéknak tűnjön, s a völegény elhiggye, hogy ami a másik szobából áthallatszott, pusztán szereptanulás közben hangzott el. Az élettől kapott feladat általános igazságot kifejező velős mondásban összegződik a színműben: „TURAI: Mindenre van megoldás, csak meg kell találni. GÁL: Te, ez nagyszerű. Ez direkt egy aforizma.” (62.) Az ókorban a lényegre törő, szellemes mondás, amely életbölcsséget, erkölcsi igazságot, elmés gondolatot fogalmazott meg, apoftegmaként volt ismert, s történetileg összekapcsolódott az anekdotával, amely sűrít és tömörít, a fordulatossá cselekmény lényegét mutatva fel. Az anekdota betekintést enged a kulisszák mögé.

A *Játék a kastélyban* egy-egy jelenetének tanulsága általános igazságot kifejező velős mondásban összegződik. Ezzel a megoldással Krúdy is élt anekdotikus elbeszéléseiben: „addig él az ember, amíg a szű hangját hallja.”<sup>4</sup> Némely történeteinek cselekménye szalagcímmel összefoglalható: „a harapós Pálma” újra meg újra üldözőbe veszi Szindbádöt, aki a természetes hölgy volt férjeinél keres menedéket.

Az anekdota *tettekről szóló verbális megnyilatkozás*, akárcsak a kastély szomszéd szobájában éjszaka történtek elfedésére hivatott, utólag megírt egyfelvonásos. *Szó és tett viszonya* a színmű egyik kulcskérdése. Az előadás-jelenetben a szavak és a tettek elválaszthatatlanok egymástól. A falon átszűrődő hangokból rekonstruált történet referenciális értéke ellenben kétséges.

Az anekdota – és a jelenet hatás szerkezete hasonló lehet. A színmű fikcióképzésében egyedül a nézőre gyakorolt hatás mérvadó. Anekdotaként hivatkoznak a darab szerzői a hivatását minden körülmények között gyakorló íróra, aki apja halálát hatásos jelenetként élte meg, vagyis alkotómunkával kárpótolta magát az életben elszenvedett veszteségért. Függetlenül a tárgy esztétikai minőségétől, morális értékéről, referenciális hitelétől vagy igazságvonatkozásaitól, minden anekdotává válhat, illetve hatásos jelenetté Molnár színpadán. Az elkészült operett próbájának fikciójában a szerelmiháromszög-történet *színre vitele és a színre vitel története* szétválaszthatatlanul összefonódik. Az anekdotikus elbeszélés mód bizonyos válfaja helyet ad az öntükrözésnek, s a szöveg fikcionalitáságra irányítja a figyelmet. Molnár hasonlóképpen kiaknázza a humoros hatáskeltés forrásaként a fikciós szintek közötti váltásokat, amelyek folyamatos áthelyeződésre készítetik a színmű olvasóját. A színész és a néző a játék különböző fokozataiban egyaránt befogadója a történetnek, szerepeik felcserélődnek, aminek köszönhetően a darab bölcséleti távlatot kap, s az érzékelést felülíró képzelet működéséről, a jelentésadás lélektani indítékairól szól átvitt értelemben.

Az első felvonást nyitó jelenetben a vendégszoba asztala körül, mondhatni jellegzetes anekdotázó beszédhelyzetben, fesztelen társalgást folytat Gál és Turai, a két

<sup>4</sup> KRÚDY Gyula: „A szerelem lexikona [1925]”, in Uő, *Szindbád*, vál., szerk., bibliográfia, utószó Kozocsa Sándor, 390–393 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 393.

színeműíró, valamint Ádám, a fiatal zeneszerző a fikcióalkotás technikai vonatkozásairól, kiváltképp a darabkezdés nehézségeiről. Miközben a beszélgetés résztvevői arról elmélkednek, hogy általában milyen bonyodalmasan derül fény a szereplők kilétére, rögtönözve eljártsszák, milyen lenne a hatásos belépőjük, ha mindez színpadon történne, ezért egymás után bemutatkoznak. A két színeműíró társalkotó, ezért elválaszthatatlanok egymástól. Minden helyzetben színdarabon dolgoznak, létezésüket a négykezes írás határozza meg. Ádám néhány meghatározó jellemvonással megragadott, anekdotikus figura, gyámoltalan, és gyerekesen viselkedik. Miután éjszaka elkészön pártfogóitól, váratlanul újra felbukkan a bejáratú ajtónál: „Atyáim! Egy kijelentést óhajtok tenni. Szeretlek benneteket, az élet szép és én boldog vagyok! *Meghajtja magát és kimegy.*” (30.) Mulatságos alakját eltúlozva rajzolja meg a szerző, elkoptatott irodalmi sablonok felhasználásával. A szövegíró, a zeneszerző, a rendező, és az előadóművész alapvetően szakemberként viszonyul az „élethez”, amely hatásosabb kezdést kínál fel a színdarabnak, mint a kitalált belépő. A kastély nemcsak a valóság jegyeit magán hordozó szálláshely, hanem egyben nézőtér és színpad is. A zeneszerző bemutatkozását, „Szerelmes vagyok a primadonnába”, így kommentálja a színeműíró: „Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” (22.) Az alaptörténetet és annak szereplőit nem lehet elkülöníteni a színjáték folyamatától, mivel annak minden mozzanatára kiterjed a darab önértelmező színre vitele. A szereplők jelenléte színpadi jelenlét. A nézőközönség vagy jelen van a „kastélyban”, amikor a függöny felgördül, vagy odaértik a szerzők, akik az operett bemutatójára készülve az előadáskezdet hatáslehetőségeit latolgatják maguk között.

### *Önértelmező színre vitel*

*A játék a kastélyban* cselekménye a fikció és a valóság közötti átjáróban zajlik, amelyet két egymásba nyíló szobát összekötő és elválasztó ajtó testesít meg. A darab színházalkotó szereplői irodalmi szövegeken át érzékelik a környező világot és saját jelenlétüket. Amikor a társszerzők egymást követően beszámolnak ideutazásuk történetéről, mintha két önálló darab szövegekönyvének a kivonatát adnák elő, vetélkedve, melyik hatásosabb:

Délben San Martinónál zuhogó eső és gumidefekt, emiatt: egy óra késés. Délután Fierónál kutyagázolás, megállás, népgyűlés, veszekedés és fizetés. Emiatt: ideérkezés este nyolc helyett tízkor. Péntek. Ki nincs itthon? A nagyszerű házigazda és az egész társaság, köztük az, aki miatt tulajdonképpen idejöttünk. Kiránduláson vannak. (24.)

Az írók társalgása a szerkesztésmód kérdéseiről átvált a megtörtént események elbeszélésére. Az emlékező betétben a „valóságos” kiutazás képtelen mozzanatait idézik fel egymás után a kastély lakói. Abszurd elemektől sem mentesek a felvillan-

tott emlékképek. Mintha versengenének az előadók, melyikük utazási beszámolója izgalmasabb. A történetelemek iterációja, különbséget létrehozó ismétlődése a változatok egy témára modell működésére emlékeztet, irodalomról szóló irodalom benyomását keltve. Elbeszélhető-e másként ugyanaz a történet, vagy minden egyes elmondás által önálló történet jön létre? Az egyik narrátor derűlátásra hangolva mondja el a történetet: „Kutyagázolás, népgyűlés, igaz. De két szerencse: kutya életben maradt és minket nem vertek meg [...] megint szerencse: senki sincs itthon, a fáradt utasoknak nem kell kínos társalgást folytatniuk.” (24–26.) A másik lemondóvá teszi a tudósítást rezignált beállítottságának köszönhetően. A valóban megtörtént események elbeszélésében elhangzó megnyilatkozások referenciális hitele elvileg faktuálisan igazolható vagy cáfolható. A narrátor előadásmódja értelmezett formában közvetíti a történetet, amely csakis beszámolója által válik hozzáférhetővé a néző vagy a hallgató számára. A valóságos életesemények egyszerre léteznek diszkurzusként és empirikus tapasztalatként. Az alkotás gyakorlati vonatkozásai, a kezdeti színpadtechnikai problémák fokozatosan alakulnak át művészetelméleti, egzisztenciális kérdésekké Molnár darabjában.

A szobák közötti *valóságos „átjáró” a kastélyban egyben jelképes értelmű, két világ között biztosít átmenetet. Az első jelenet bennfentes társalgásában elhangzó ártalmatlan poétikai címszavak, mint amilyen a kezdet és a vég, idővel, az olvasó kétértelmű emlékezetének köszönhetően, ironikus színezetet nyernek, mivel nemcsak a színmű szerkezeti egységére vonatkozathatók, hanem Ádám és Annie kettőtört, majd szerencsésen összeforrt szerelmi történetére is, amely tükörszerkezetet alkot a színre vitt darabban, egyik a másik értelmezője. Az olvasás előrehaladásával Molnár műve *önértelmező színre vitelként* válik egyre inkább felismerhetővé, hiszen *a darab a szó szoros értelmében a mesterséges illúzióteremtésről, a megtévesztés hatáskeresőjeinek működtetéséről* szól.*

A színjátékban az éppen történő események mintegy megkettőződnek. Annie és Almády akkor szabadítható meg a bűn terhétől, ha titkos találkájukon elkövetett tetteik azonnali szöveggé változnak, tehát a valóságból irodalom lesz, s ezt olvasva Ádám elhiszi, hogy menyasszonya semmi mást nem tett, csak szerelmi jelenetet próbált a szomszédos szobában éjszaka. Az élet, s annak újrairt változata, mely az eredeti történet elfedésére hivatott, egymást helyettesítve szédítő körforgásba kezdenek. Molnár kiaknázza a görög eredetű anekdota ’titkos, kiadatlan’ jelentését, amikor a leplezett szerelmi történetet színdarabként újrairja és színre viszi.<sup>5</sup>

A darab *önértelmező színrevitele* a második felvonásban is szünet nélkül zajlik: az olvasó születőben lévő történet kibontakozásának tanúja. Turai Gálhoz: „Hát, ha ez itt most megint színpad volna és ez a három figura valami darabban állna itt, ezek

<sup>5</sup> Vö. Hans Armin GÄRTNER, „Apothegma”, in *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Hg. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Bd. 1 (Stuttgart: J. B. Metzler, 1996), 893; Uő, „Anekdoté”, in Uo., 1154, 697. Anekdotikus szóbeszéd őrizte meg a *Játék a kastélyban* rejtett életrajzi vonatkozását, mely szerint egy bécsi szállodában Molnár hasonló helyzetben volt fültanúja második felesége, a kikapós Darvas Lili románcának, mint Ádám Annie félrelépésének a darabban.

után az események után – hogy végeznéd be ezt a felvonást?” (108.) A könnyed, szellemes és nyitott befejezés hívei az anekdotikus csattanó lehetőségét latolgatják: „Legyen befejezve és mégse legyen vége.” (110.) A második felvonás tömör összegzésére anekdotikus bölcsességgel tesznek kísérletet: „férfivé bennünket az asszonyoknál nem az első győzelem avat, hanem az első vereség! *Felemeli poharát.*” (110.) Ádám ezt félreolvasva öngyilkosságot akar elkövetni, de ez nem lenne elég hatásos felvonásvég. Végül Turai rukkol elő az Annie-val titokban egyeztetett, igazán érdekes változattal, áthívja a primadonnát, azt színélve, hogy most találkoznak először a kastélyban. A közös siker záloga Ádám boldogsága, tehát ha Annie, Ádám menyasszonya méltó marad a fiatal zeneszerző szerelméhez. Eredetileg Turaiék is meglepetésre készültek, ezért Annie előtt szigorúan titokban tartották, hogy megérkeztek. Másnap reggel akarták megajándékozni a primadonnát vőlegénye neki írt valcerével. A meglepetés meglepetést szült. Turai elbizonytalanítja a jelenlévőket hallgatólagos tudásukat illetően. Turai: „Amit én most itt végre ki fogok mondani, az valószínűleg mindnyájunk, mind az ötünk élete további folyására döntő jelentőségű lesz.” Halálos csend. „Hát most menjen le a függöny!” (118.) Ez a folytatás iránt elemi várakozást keltő megoldás az érdekes szó eredeti értelmében részvételre ösztönzi a szereplőket.

A kihagyás nélkül működő írói képzeletnek köszönhetően „nincs semmi a színjátékon kívül”, minden életesemény színházi látásmód által közvetített. Az érzéki benyomások azonmód színjáték terébe helyeződnek át. Turai

*kinéz az ablakon.* A hotel előtt a parton még táncolnak. Reflektorokkal világítják a táncoló párokat ... Jó színpadi kép volna ez egy operettben, a fináléban ... tudod, ezzel a szép kék csillagos éggel a háttérben... a tenger, csupa kis színes fénypontokkal... gyönyörű díszlet! (32.)

A szövegek közötti játék a cím *Hamlet*-utalásával veszi kezdetét, s egészen a darab végéig folytatódik: „e mögött a fal mögött lakik, a boldog menyasszony. [...] Hogy mondja Püramosz? »Te fal, oh fal, drága kedves válasz, / Mely az ő telekjük, s a miénk közt állasz.«” (30.) A színház és az életvilág között állandó átmenet zajlik. A színműírók esztétikai tapasztalata és szövegelemelkezete, a színház modellje minden érzékletet és észlelést átalakít: „Megint színház, megint színház!” (30.) Molnár darabjában élet és színmű között folyamatos az átjárás, s nem dönthető el, melyik számít elsődlegesnek, s igazabb valóságnak. Kétségesse válik a játékban, hogy az érintett színészek vajon szerepet testesítenek meg, vagy önmagukat adják. Az újrajátszás újrafelismerések sorozatát hívja elő a szereplőkből. Annie, volt szeretőjének magánemberi megnyilvánulásait színpadi alakításként leértékeli: „Te olyan feltűnően szenvedsz, Almády! Ezt nem bírom ki!” (46.) A szerelmi szenvedély valóságos kitörése színről színre nem látható, csupán az ismert bariton áthallatszó hasonlatainak túlfűtöttsége enged rá következtetni. A szóképek fokozásos halmozása, változatossága és bősége féktelen humor forrása: „Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt!” „Megőrülök érted! De te kihasználtál és kifacsartál mint egy citromot és most el

akarsz dobni!” „Kifacsart citrom vagyok! Citrom vagyok! *Zokogva*. Tudja meg az egész világ, hogy citrom vagyok.” (50.) „Almády *nagyot ordítva*. Te, én úgy szenvedek, mint egy beteg ló!” (52.) Annie az összetört Almádyt magához öleli, s ezzel lesújtja a másik szobában hallgatózó Ádámot. A teljes összeomlás közepette azonban a két színműíróra leginkább a frissen hallott különös nyelvi fordulatok gyakorolnak mély hatást: „És még harapni is akart. Almády úr, mint felhőkarcoló és mint citrom.” (56.) Turai az éjszakai szerelmi ostrom metaforáit lejegyzí, s szó szerint áttemeli a történetk elfedésére hivatott darabba. A képes beszéd varázstalanítva nemcsak mulatságos hatást kelt, de összetéveszthetetlen referenciális értékkel is rendelkezik. A néző és a tanú nézőpontja nem teljesen fedi egymást, van olyan szereplő, jelesül Ádám, akinél a néző többet tud, s van, akinél kevesebbet, ilyennek tekinthető Annie.

A második felvonás első jelenetében Turai szembesíti Annie-t azzal, hogy Almády még mindig a szeretője, mivel mindent hallott éjszaka a szomszéd szobában. Két szóval töri meg a primadonna tagadását: „Citrom. ANNIE *eltakarja az arcát*. TURAI: Citrom. *Szünet*. Felhőkarcoló. Nahát, drága Annie. Látom, maga okos asszony.” (78.) Almádynak már egy szó is elég: „Citrom.” (84.) Az egyfelvonásos szövegpróbáján, amikor Annie szó szerint, idézetként ismétli el saját szavait, azzal szembesül, hogy a kimondott és gondolt között szakadék tátong, voltaképpen csak szerelmet hazudott Almádynak, hogy megszabaduljon tőle. Egybevág ez a felismerés Turai sejtésével, aki a primadonna hamis hanghordozásából jött rá arra, hogy nem szerepet próbálnak a szomszédos szobában! És abból, hogy Almády férfiatlanul viselkedett. „Ilyen szerepet szerző nem ír egy hősszerelmesnek!” (96) – szögezi le Turai. Egyfelvonásos vígjátékának szövegét szinte nem is kell megtanulnia a primadonnának, hiszen az író gunyoros megjegyzése szerint „az éjjel már egészen jól tudta.” (90.) Az önmagát értelmező színjáték a nézőt a „színházi helyzet” változásának rugalmas követésére hívja fel, hiszen szinte folyamatos átmenetet érzékel fikció és valóság, kitalált és megtörtént, textuális létezőmód és cselekvés között. Az érzékletet, az észlelést átalakítja a színház modellje, a színműírók esztétikai tapasztalata és szövegemlékezete: „TURAI: A fiú hol van? GÁL: Lefektettem. Püramos most sír az ágyban, mint egy kis ötéves gyerek.” (56.)

### *Fikció és valóság*

Molnár darabja fikció és valóság viszonyának kérdését eredeti módon bontja ki. Az nyilvánvaló, hogy a kettő keveredik a darabban, kiváltképp, amikor a valóság újraalkotásába beszüremkedik az elképzelt. Turai azért hozza létre utólag az életet utánzó ártatlan fikciót, hogy megmentse vele Ádám és Annie kapcsolatát, ebben az esetben tehát a fikció nem „minden referencialitástól és kauzalitástól mentes szöveg” (Paul de Man). A valóban megtörtént esemény helyezi rá a textusra a megnyilatkozás referenciális és pragmatikai apparátusát. A fikció feladata, hogy olyan olvasati lehetőséget nyújtson, amely hatálytalanítja a bekövetkezett események performatív értékét. Mindebből az következik, hogy *a valóság elfedésére hivatott fikció szükség-*

szerűen megkettőz minden eseményt, amennyiben azt egyben szöveggént is létezni engedi, helyesebben szólva: Ádám felé csak szöveggént engedi létezni.

A játék a játékban alakzatot váratlan performatív aktusok tartják mozgásban, mondhatni a keletkezés állapotában. Erre részben az ad lehetőséget, hogy egy szöveg-szerűen befejezetlen darab próbafolyamata zajlik az előtérben, másfelől a színészek nemcsak szerepeket testesítenek meg, de önmagukat is saját jelenléthez juttatják a játék megkettőzésével.

Mire vágnak a színházalkotók? Milyen antropológiai vágy hajtja az írók élet és mű határainak az átjárhatóvá tétele felé? A közvetlen jelenlét előállítását kísérli meg színpadon? A *Játék a kastélyban* színházalkotó figurái nem felöltik az álarcukat, mint egy szerepet eljátszó színész, amikor felgördül a függöny, hanem éppenséggel felfedik az arcukat, bemutatkoznak, nem akarnak másnak látszani, mint tulajdon lényegük, ehhez viszont el kell játszaniuk valóságos személyiségüket. A közvetlen megmutakozás iránti vágyat a színműírás leplezi, miközben részleges kárpótlást nyújt az alkotónak, aki énjét kívül helyezve kerülhet közelebb önmagához a színre vitel révén. Összecsenghet ez Helmuth Plessner elgondolásával, mely szerint az ember antropológiai létmódját a színházi alaphelyzet határozza meg.<sup>6</sup> Másfelől magyarázatot kínál arra, miért vezeti az alkotó embert az a vágy, hogy a fikcióképzés fölki-nálta állapotba kerüljön, amelyben – Wolfgang Iser idevágó megfogalmazásához folyamodva – „egyszerre van önmagánál és önmagán kívül.”<sup>7</sup> A zeneszerző bemutatkozását, „Szerelmes vagyok a primadonnába”, így kommentálja a színműíró: „Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” (22.) Az alaptörténetet és annak szereplőit nem lehet elkülöníteni a színjáték folyamatától, mivel annak minden mozzanatára kiterjed a darab önértelmező színre vitele. A fikcióképző aktus Molnár színműve esetében a fedőtörténetként szolgáló szerep-tanulást hihetővé tevő szöveg utólagos előállításával bíbelődő író színre vitt képzeleti tevékenységét jelenti. Molnárnál az a különleges, hogy a kitalált színdarab szoros-an kötődik a valóságban elkövetett bűnökhöz, ugyanakkor ezek semmissé tételére hivatott.

Ha a színműíró felfedi kilétét, s bejelenti, hogy a kitalált, az kitalált, vajon meg-szabadul-e a megjelenített világ megkettőzésétől, tehát a színpadon látható felszín és a mögötte tételezett lényegi valóság jelentőségteljes megkülönböztetésétől, amely

<sup>6</sup> Az ember excentrikus lénye ölt alakot a színházi alaphelyzetben. Plessner antropológiája szerint az ember mintegy kiléphet önmagából, és felveheti a külső megfigyelő nézőpontját. Plessner az „excentrikus pozicionalitást” (*Exzentrische Positionalität*) minden ember alapvető jellemzőjének tekinti. Az ember önmagával léphet kapcsolatba, s megtapasztalhatja magát a tapasztalás során, ehhez viszont távolságot kell vennie önmagától. Helmuth PLESSNER, *Conditio Humana: Gesam-melte Schriften VIII.*, 1. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003). Lásd különösen az alábbiakat: *Über das Welt-Umweltverhältnis des Menschen* (1950), *Die Frage nach der Conditio humana* (1961), *Der Mensch im Spiel* (1967).

<sup>7</sup> Wolfgang ISER, *A fiktvő és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris könyvtár: Irodalomelmélet (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).



a színházi kultúrában mélyen gyökerező interpretációs eljárás? Molnár sugalmazása szerint ebből a szemléleti keretből aligha lehet kilépni, ugyanakkor a látszat és lényeg értékének megfordítása is foglalkoztatja. Az írói képzeletet rendre felülmúlja, s meg-  
lepetések sorozatát állítja elő a történő valóság. Jelesül a megcsalt vőlegény nem az  
elkövetőket, az énekesnőt és a színészt akarja megsemmisíteni, hanem az elkészült  
operett zenéjét és szereplőit. Melyik a nagyobb csapás? Melyik a nehezebb küldetés?  
Mihez kell nagyobb tehetség? Az élettől kapott feladat teljesítéséhez? Vagy az élet-  
problémák színműből érkező megoldásához? Nézetkülönbség alakul ki a szerelmi  
kapcsolat megmentésére hivatott darabot illetően a szerzőtársak között. Gál nem  
kizárólagosan haszonelvű, Turai ellenben mindent a darab bemutatásának rendel  
alá, ezért nem engedi, hogy megszökjön a megcsalt zeneszerző. Elsődleges célja, hogy  
ne legyen botrány, a távolabbi, hogy a fiatal zeneszerző ne törjön lelkileg össze és  
társalkotóként újra hadra fogható legyen. Turai a bosszúvágó felkeltésétől sem riad  
vissza.

A szomszédos szobákat egyszerre elválasztó, s átjáróval összekötő fal „szabad je-  
lölőként” helyettesítések körforgását indítja el színjáték és életvilág között. „TURAI:  
Abban a szobában ott, tegnap éjszaka az történt, hogy... ANNIE: *idegesen*. Kérem,  
tudjuk, hogy mi történt. TURAI: Nem tudják. Most fogják megtudni. Az történt,  
hogy szerepeket tanultak. Érti.” (86.) A „most fogják megtudni”, mi történt fordulat  
úgy is érthető, hogy a személyes életpasztalatok irodalmi feldolgozása által a játék  
résztvevői teljesebb önmegértésre tehetnek szert, vagyis a színház tükröt tart a való-  
ságnak. Az életbeli alakítást az különbözteti meg a megformált szereptől, hogy az  
utóbbi ellenáll a hamisságnak, s leleplezi a hazug magatartást. Miért hamis a való-  
ságban az a megnyilatkozás, amelyik a színműben hiteles és viszont, jöllehet a ha-  
zugság mindkét esetben performatív beszédcselekvés eredménye?

A hazugság/igazság, illúzió/valóság, hamis/hiteles ellentétei elvesztik kizárólagos-  
ságukat Molnár színházában. A kármentő, kitalált történetben újrajátsszák a való-  
ságot, *hitelesen*, vagyis átalakítva a *művészi hatás* igényeinek megfelelően. Képes-e  
a színházalkotó megtervezni, kiszámítani s felügyelni a színjáték hatását? Turai  
szöveget ír és rendez. A darab befejezését követő „MEGJEGYZÉS” vonatkozik az  
*előadás* díszletezésére, szcenikájára:

Ezt a színdarabot tulajdonképpen éppúgy lehet színpadon, mint nagy szalón-  
ban, vagy kisteremben előadni. Ez a terem akkor nézőtér és egyszersmind  
színpad is. A tulajdonképpeni színpad a terem egy része és nem áll egyébből,  
mint egy szőnyegből, amelyen kanapé, asztal és néhány karosszék van elhe-  
lyezve. A cselekményhez két ajtó szükséges: egy általános bejárat és egy ajtó,  
mely a szomszéd szobába vezet. Az asztalon telefon. Ez mind a három felvonás  
összes díszlete. Függyönre nincs szükség. A nézők fesztelen összevisszaságban  
ülhetnek a teremben, mintha estélyen vennének részt és a szalónban valami  
előadást hallgatnának. Függyön helyett a felvonások végét a terem színpadul  
szolgáló részének elsötétítésével lehet jelezni.

Magában a színműben, a fedőtörténetet próbája során az „aisztheszisz” (érzéki észlelés) feltételeiről nem esik szó. Molnár erre vonatkozó megjegyzése azért figyelemre méltó, mert nem választja el a színházi hatáselméletekben hagyományosan megkülönböztetett két területet, az *aisthesis materialist*, az esztétikai hatás materiális meghatározottságát (tér, fény, akusztika) az *aisthesis sensualistól*, tehát az észlelés módjának lehetőségi feltételeitől.

A szerzőtársakat mintha a játék feletti uralom gyakorlásának hiedelme tartaná fogva. Ádámot a méltó bosszú idejének eljöveteleig színlelésre akarják rávenni, vagyis a szenvedély önpusztító erejével az álcázás, az önuralom erejét szegezik szembe. A személyes befogadói érintettséget tehát felhasználják céljaik elérése érdekében. A szöveg tervezhetetlen hatása fölött azonban nem rendelkezhetnek. Ádám sűgőként kihasználja, hogy szavai egyszerre vonatkozhatnak a valóságra és a színjátékra: „... én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni, nekem bármit be lehet adni!” (132.) A megcsalt vőlegény közvetíti a darab szövegét a megszokottnál hangosabban Almádynak, aki kiesik a szerepéből, mivel az elhangzó mondat az elfedni kívánt valóságra emlékezteti, s Ádám személyes megnyilatkozásaként hangzik. Plessner idevágó megfigyelése szerint „a színész saját maga és a néző számára önmagához való viszonyában testesíti meg a szerepben megformált személyt.”<sup>8</sup>

Molnár darabja a színjátszáselmélet régi kérdései felől is értelmezhető: ki a jó színész? Aki a fedőtörténet előadása közben kiesik „szerepéből”, vajon rossz színésznek tekinthető? Rousseau klasszikus meghatározása értelmében igennel lehet a kérdésre válaszolni:

Miben áll a színész tehetsége? Abban a művészetben, hogy álcázza magát, hogy idegen jellemet öltön, hogy másnak mutatkozzék, mint ami, hogy hidegvérrel lobbanjon lángra, hogy mást mondjon, mint amit gondol, de olyan természetesen mondja, mintha csakugyan gondolná, s végezetül, hogy megfélemedkezzék arról, ki ő, s egészen belehelyekedjék valaki másnak az alakjába.<sup>9</sup>

Almády nevetséges színben feltüntetett jellemét árnyalja, hogy Turai darabjának a próbáján kiderül, mégsem eléggé „elvetemült”, mivel nem képes „bármilyen” szerep eljátszására. Annie viszont azonosulni tud a szerepével, de ebből az összehasonlításból hiba lenne gyors következtetést levonni a két színész szakmai és emberi minőségére vonatkozóan, mivel a látszólagos értékkülönbség elsősorban a darabíró Turai elfogultságáról szól. Az esemény újrajátszása hozza felszínre szerep és színész különbségét. A színre vitel hitelességét – Turai jelhasználata és rendezői felfogása szerint – a lélektani-realista ábrázolás biztosítja, ez az elképzelés viszont azért okoz

<sup>8</sup> Helmuth PLESSNER, „A színész antropológiájáról”, ford. BESZE Flóra, *Játéktér*, 2015 ősz, <http://www.jatekter.ro/?p=18674>.

<sup>9</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, „Levél D’Alambert-nek [1758]”, in Uő, *Önéletrajzi írások I.*, vál. utószó LUDASSY Mária, ford. Kiss János, Réz Ádám és LUDASSY Mária, Mesteriskola, 91–92 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2019).

feszültséget, mert ellentmondásba kerül Almádynak saját szerepéről kialakított lélektani értelmezésével. A hatásos fedőtörténet legalább egy szempontból aggályos: Turai elvétí az arányokat. A siker érdekében neveltségessé teszi az idősödő tenor érzelmeit, megsértve emberi méltóságát.

Turai nem avatta be a csalásba Gált, a szerzőtársát. Ő döbbenten fedezi fel, hogy ugyanazt a szöveget mondják, mint amit tőlük éjjel a falon át hallottak, vagyis tényleg szerepet tanultak, szerelmespárt alakítottak, tehát *mindent csak szóval tettek. Szöveg és cselekvés*, ezen a viszonyon fordul meg, mit jelentenek „ugyanazok” a szavak, ha színműben hangzanak el, s mit, ha a valóságban. Molnár darabja mintha felcserélné Austin komoly-komolytalan fogalompárjának az értékét: az életben végrehajtott nyelvi megnyilatkozások komolyságát megismételhetőségük szavatolja a színpadon, tehát *a beszédaktus érvényessége esztétikai hatásának hitelességével mérhető*. A tett értékű szavak kontextusa nem határolható le véglegesen. Turai az éjszakai szerelmi ostrom metaforáit lejegyezte, s szó szerint átemelte a darabba. Mászt jelent ugyanaz a mondat a „valóságban”, illetve a színjátékban. Eldönthetetlené válik a színdarab szövege alapján, ki tartja magát a szerepéhez, s ki adja önnön valóját.

Annie menekülési utat talál a fikcióban, az előző éjszakán elhangzott szavai, szó szerint elismételve a darabban, a megalkotott szereplőhöz tartoznak, s nem az őt alakító színészhez. Turai erről nem feledkezik meg, de rosszmájúan kétségbe vonja Annie éjszaka elhangzott szavainak hitelét, mondván, Almádynak valójában nincs szép klasszikus feje. Annie azért tartja magát szigorúan a szerepéhez, hogy Almády újabb bizalmas közeledési kísérletét elhárítsa: „ALMÁDY: Önnek is ez a véleménye? ANNIE: Engem hagyjon kérem, én a szerepemhez tartom magamat. ALMÁDY: *keserű mosolylyal*. Jó. Hát majd csinállok egy szép klasszikus fejet. *Dül-fül*.” (150.) *A Játék a kastélyban* tanúsága szerint nem lehet világosan megkülönböztetni a fikcionális szövegeket a tényfeltáró szövegektől, hiszen átjáró nyílhat köztük. Turai, hogy ezzel is csillapítsa Ádám fájdalmas csalódását, az Annie által eljátszott szerepet, tehát a hűtlenkedéséért vezeklő menyasszony színészi játékával megtestesített személyt vélhetőleg ellenállóbbnak ábrázolta az engedékeny Annie-nál. Annie azért ragaszkodik a szerep megtestesítéséhez, hogy eltávolítsa magától elidegenedett „éjszakai” személyiségét. Annie kihasználja, hogy a színész leválik magáról, mássá változik, miközben „eljátszik egy másik léte-zést.”<sup>10</sup> Annie azért azonosul szerepével, hogy távolságot vegyen saját egzisztenciájától.

Csak önmaga azon részéről vesz tudomást, és csak az válik le róla, amely szándékai elérésének eszközeként különös önuralomra és gondozásra szorul. A színész esetében e rész magát a színészt öleli fel, eleven testét és lelkét [...] a színészi szituáció olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét

<sup>10</sup> Helmuth PLESSNER, „Zur Anthropologie des Schauspielers”, in Uő, *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Hg. Günther DUX, Odo MARQUARD und Elisabeth STRÖKER, 399–418 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), magyarul: PLESSNER, „A színész antropológiájáról”.

– állítja a színész antropológiájáról Plessner.<sup>11</sup> Molnár a színész helyzetét tovább bonyolítja azzal, hogy „a *megtestesített személy*” a fedő színdarabban a *megtestesítő* színész tulajdon személye, amely a „szerep” és a „színész” közé tolakszik. A határátlépés irritáló hatásának leginkább Almády van kitéve. Molnár színműve kapcsolódik a *határátlépés* esztétikájához, mivel szünet nélkül azzal kísérletezik, hogy átlépje azokat a határokat (művészet és élet, nézőtér és színpad), amelyek a 18. század végén alakultak ki. Az érintett színészek személyes érdekeltségüknek megfelelően kihasználják, hogy kizáró ellentétek helyett dinamikus differenciák határozzák meg a határ fogalmát. Az élet szolgáltatta drámai anyagot feldolgozó darab előadói saját határait is megtapasztalják, miután küszöb helyzetbe kerülnek: nem pusztán színházi eseményben vesznek részt, de újrátjátszzák saját történetüket is. A küszöb átlépése kockázatokkal jár, ugyanakkor módot ad az átváltozásra.<sup>12</sup> Turai darabjának az élet a modellje, s ez különleges antropológiai helyzetbe hozza az érintett színészeket. A szerep nem teljesen független tőlük, eljátszása ezért jelent számukra kihívást. A szerep felkínálja a színész részére, hogy önmagát másként ragadja meg, ennek érdekében kell önmagától távolságot vennie, ezért van szüksége az átléphető küszöbre.<sup>13</sup> Annie és Almády számára mást jelent a Turai által megírt szerep: míg a hódításnak ellenálló nő a primadonnának alkalmat ad az azonosulásra, addig a siránkozó férfi alakját a tenor nem képes sajátjának tekinteni. A szerep felkínálta másik létezés Annie számára vonzó, Almády részére ellenben arcpírító lehetőség.

Az ismert kételemű viszonyfogalmak, mint amilyen a hiteles/hiteletlen, igaz/hamis, hazugság/igazság, tükrözött/tükröző, szerep/személyiség, élet/művészet, jó/rossz, etika/poétika, retorikai/megismerés, látszat/lényeg, kitalált/megtörtént értéke változó értelmezési távlat és kontextus függvénye. Az előadás színre vitt és elbeszélte változatának műfaji ötvözete megújítja a bevett anekdotikus közhely jelentését: „Régi dolog, hogy sok jó drámaíró van a világon, de a legjobb drámaíró mégis csak maga az élet.” (166.) A kézenfekvőnek látszó különbségtétel fokozatosan érvényét veszti, s teljessé válik a kétség, vajon valóban mentes-e a fikció a valóságtól, s a valóság a fikciótól? Turai színdarabjának, hogy hitelesnek tűnjön a fültanúk számára, meg kell teremtenie a csak falon át hallott szerelmi jelenet referenciális illúzióját. A fikció tehát ebben az esetben kikövetkeztetett, valószínűsített ténnyel áll kapcsolatban, amely valóságos életeseményként jelentős kárt okozna, megjelenített fikcióként azonban következmények nélkül való. Ádámmal azt kell elhiteni, hogy amit hallott, pusztán a darab próbája volt, kitalált történet eljátszása, mely egyedül akkor válhat ártalmassá, ha nem annak fogja fel, ami, vagyis fikcionális megnyilatkozásnak. Elhibázott, referenciális olvasat alapján lehet csak Annie hűtlenségének bizonyítékeként értelmezni az éjszaka hallottakat. A szereptanulásról, próbafolyamatról szóló színda-

<sup>11</sup> PLESSNER, „A színész antropológiájáról”.

<sup>12</sup> Erika FISCHER-LICHTE, „Művészet és élet”, in Uő, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, 277–286 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 283.

<sup>13</sup> Uo.

rab próbáján az érintett színészek, az író és a rendező megnyilatkozásaiból arra lehet következtetni, hogy Molnár sem ad biztos választ arra a kérdésre: „van-e megfelelő ítélő erőnk annak hiteles eldöntéséhez, hogy bizonyos kijelentések lehetnek-e ilyen mértékben mentesek minden jelentéstől”.<sup>14</sup> Az ingadozásnak ezen a ponton nem kis tétje van, ugyanis a fikció felelősségmentes volta képezhet menedéket a félrelépő Annie számára.

Molnár darabjának szemlélete a valóság látszólagosságát és az igazság viszonylagosságát hirdető Nietzsche örökségéhez is köthető. Turai fikciója – Nietzsche szellemében – egyfajta betekintés a dolgok valóságos létébe, méghozzá negatív úton, mindenfajta „valóság” illuzórikus természetének felfedésével jutva el az igazsághoz. Hogy valójában milyen esemény zajlott le a szomszéd szobában arról a fültanúk érzékcsalódások alapján alkothatnak képet: „Egy idegi inger, először képpé átalakítva! [...] Majd hangokkal adjuk vissza a képet! [...]. S mindmegannyiszor teljes átugrása ama szféra határának, amelyben az imént tartózkodtunk, egy teljesen új s más szféra kellős közepébe.”<sup>15</sup> Megismerő képességünk hasonlóan működik, mint a figuratív nyelv: az érzetet az egyik érzékterületről a másokra helyezi át. Észlelésünk metaforikus helyettesítések játékaaként megy végbe. A helyes érzékelés egy eredendően nem létező mérték alkalmazásával működhetne. Az utólagos fikció megjelenítésében tehát kétszeresen is megmutatkozik a valóság illuzórikus természete. Turai fikcióalkotása átvitt értelemben beavatás, mivel bepillantást enged a világ illuzórikus mivoltába. A tulajdonképpeni jelentés elfedése a metaforikus megjelenítés hivatása. Molnár színműve a látszatok látszatának esztétikai tapasztalatából kikövetkeztethető felfedezést – Nietzschével ellentétben – nem tragikus meglátásként kínálja fel a befogadó számára: az igazság csak a morális törvények áthágása árán érhető el.

A fikcionálás műveletét tényfeltárás előzi meg, annak érdekében, hogy a szövegben megismételt valóság elhagyja eredeti meghatározottságát. A darab ugyanakkor kétségessé teszi a referenciális valóság azonosíthatóságát. Eldönthetlenné válik, mi tartozik a bemutatásra kerülő színmű szereptanulásához, s mi tekinthető ebből a színészek életrajzi megnyilatkozásának. Molnár örök kérdést fogalmaz újra: *hogyan lehet fikciós szöveggel elfedni a tényeket, s az életben lejátszódott eseményeket meg nem történtté tenni? Hogyan lehet átírni a valóságot?*<sup>16</sup> Az életvilág beszédcselekvéseinek

<sup>14</sup> Paul DE MAN, „Mentegetőzések (Vallomások)”, in Uő, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 373–407 (Szeged: Ictus Kiadó–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999) 391.

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE, „A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, ford. TATÁR Sándor, *Athenaeum* 1, 3. sz. (1992): 3–15, 6.

<sup>16</sup> Az irodalom kezdettől fogva próbára tette az igazság, a fikció és a hazugság közötti különbséget. A valóság gyűri maga alá a fikciót, vagy a fikció a valóságot? – három évtizeddel később Philip Roth 1961-es esszéje, a *Writing American Fiction* így fogalmazta meg fikció és valóság viszonyának kérdését. Molnár színműve a fikcióalkotás és az igazság „ elvesztésének” összefüggését nem ideológiakritikai horizonton értelmezi, ahogy ez a modernség utáni diskurzusokban megszokott. Itt lehet emlékeztetni néhány nagy hatású kortárs esszére ebben a tárgy körben. Salman Rushdie

változatlan ismétlése a színjátékban a jelentés elkülönböződő mozgását hívja életre. *Ami a valóságban hiteles, az szerepként közhelyes, sőt hamis lehet, erre az életbeli szó változatlan ismétlése hívhatja fel a figyelmet.* Az esküdözés beszédaktusának kontextusától elszakított metaforák szószerintisége (citrom, felhőkarcoló), az érzelmi kitörés idézhetősége figyelmeztet a tévedés, illetve a megtévesztés lehetőségére. A tropologikus helyettesítések áthelyezése a hétköznapi nyelvhasználatba egy alakzat allegóriáját hozza létre, tehát a meg nem értés narratíváját, amennyiben megkérdőjelezetlenül hagyja a tulajdonképpeni jelentés magától értetődőségét, a performatív és a kognitív retorika összetartását.

A valóban megtörtént iterációja a színműben előhívja az életbeli megnyilatkozások képtelen vonásait. A színjáték nem képes felkelteni az életszerűség illúzióját, ha pusztán meg akar felelni a referenciális igazságnak. A valóban megtörtént események elferdítése fokozhatja a fikció valószerűségének hatását. Molnárnál azonban az „adottak” is erős a képzettartalma, már csak ezért sem állítható szembe mereven az elképzelttel. A korlátozott érzékelés terhére írható, hogy a valóságnak tekintett eseményeket valójában a fültnék képzelete alakította képpé, s ennek a referenciálisan megbízhatatlan fenoménnek az elfedésére hivatott a fikció. A valóság és a látszat összetartozása a szó metaforikus és elsődleges jelentése közötti kapcsolatban is megmutatkozik. A színmű több nézőpontból világítja meg a nyelv retorikus természetét. A szerelmi vágytól elvakult Almády metaforái szó szerinti értelemben idézve elvesztik vonzerejüket, sőt komikus színezetet nyernek. A citrom és a felhőkarcoló

---

*Truth, Lies, and Literature* (*The New Yorker*, 2018. május 31., <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/truth-lies-and-literature>) című írása szerint a mai korban magát a valóságot mindenütt támadás éri, a valótlanságokat rendszeresen tényekként tálalják, míg a megbízható információkat „álhírként” becsmérlik. A valóság védelmezői azonban gyakran elkövetik azt a hibát, hogy visszavágynak egy olyan „aranykorba”, amikor az igazságot általánosan elfogadott egyetértés övezte, holott az igazság mindig is vitatott eszme volt: „The past is constantly revised according to the attitudes of the present.” (A múltat a jelen hozzáállása szerint folyamatosan felülvizsgálják.) A valóság természetét illetően meglehetősen széles körű konszenzus alakult ki a 19. században, és a realista regény nagy korszaka erre az alapra épült, ez a valóságfogalom azonban kizárásokkal jött létre: „It was middle-class and white. The points of view of, for example, colonized peoples, or racial minorities—points of view from which the world looked very different to the bourgeois reality.” A mai „igazság utáni” kort az különbözteti meg, hogy a világot talán legjobban az egymásnak ellentmondó és gyakran összeegyeztethetetlen elbeszélésekkel lehet magyarázni. Adam Kirsch *Lie to Me: Fiction in the Post-Truth Era* (*The New York Times*, 2017. január, 15., <https://www.nytimes.com/2017/01/15/books/lie-to-me-fiction-in-the-post-truth-era.html>) című írása szerint az igazság és a fikció közötti határvonal egyre nehezebben kivehető, ám „ennek a játéknak van egy beépített biztosítéka: ha egy könyvet »fikciónak« nevezünk, minden megbocsátható. A fikciót soha nem lehet azzal vádolni, hogy hazugság.” Napjainkban viszont „szemérmetlenül” a hazugságot hazugságként ismerjük fel, de mégis úgy kezeljük, mintha valóság lenne: „The bond between demagogues and their audience is cemented by their exhilarating consciousness of shared culpability.” (A demagógok és a közönségük közötti köteléket a közös bűnösség mámorító tudata szilárdítja meg.)

szavak elhangzásának eredeti beszédhelyzete ugyanakkor csak valószerűsíthető, így megalapozhatatlan a tulajdonképpeni és a figuratív megnevezés genetikus kapcsolata. A túlfűtött érzelmi állapot és a szókép közötti viszony sem reprezentáción vagy valamilyen referenciális jelentés kifejezésén alapul.

A színműíró mentő ötlete szerint a leleplezett hűtlenkedés ártalmatlan szereptanulás volt. A fikció ebben az esetben a tények elfedésére hivatott, ezt a hatást viszont szükségszerűen a falon átszűrődő hangokból kikövetkeztetett tények megismétlésével érheti el, tehát az imaginárius rögzítésével. Molnár önértelmező színjátéka egy színről színre nem látott, csak hallott szerelmi légyott körül forog. A szomszédos szobából áthallatszó beszédből, hangokból, zajokból kikövetkeztetett szerelmi történések referenciális értéke meglehetősen bizonytalan. A falon átszűrődő hangokat a képzelet alakítja át képpé. A fültanúknak ugyanazt kell hallaniuk, csak immár nem a hűtlenkedés valóságos cselekményének lelepleződéseként értve, hanem fiktív történet szereplőinek beszédcselekvéseként. *Szó és tett hiánytalan egységének és azonoságának a helyreállítása azonban a színjáték fiktív világában is elérhetetlen ábrádnak bizonyul.*

A történet színre vitelének, s a színre vitel történetének az egyidejűleg zajló megjelenítésével Molnár olyan temporális kísérletet hajtott végre a színpadon, amelyhez az anekdotikus elbeszélés mód öntükröző válfaja is ösztönzést nyújtott. Molnár a játéknak bölcséleti távlatot adott, figyelmes újraolvasást igényelve a könnyed lektűr-ként elkönyvelt irodalomnak.