

MANN JOLÁN

## Kánonproblémák Molnár Ferenc színdarabjainak magyar és horvát kritikáiban

A magyar irodalom horvátországi recepciójának történetében Molnár Ferenc drámáinak fogadtatása egy érdekes, ellentmondásoktól sem mentes fejezetet alkot. E fejezet 1904-ben kezdődött, amikor Eszéken bemutatták *A doktor úr* című drámáját, és gyakorlatilag napjainkig tart – Molnár Ferenc változó intenzitással ugyan, de az egész huszadik század folyamán megszakítás nélkül jelen volt Horvátországban. Ahol tehát szintén érvényes volt az a mind a hazai, mind pedig a külföldi Molnár-recepciót jellemző sajátosság, mely szerint műveivel nemcsak egy szűk kör, esetleg egyének, hanem mindvégig tömegek kerültek kapcsolatba. A század első felében Molnár néhány műve megjelent nyomtatásban<sup>1</sup>, darabjait az ország több színházában játszották, Zágrábban kívül Eszéken, Varasdon, Zarában és Splitben. A század második felében azonban a recepció jórészt csak egy műre korlátozódott, *A Pál utcai fiúk* című ifjúsági regényre, mely az évek során több kiadást és újrarendítést ért meg.<sup>2</sup> Amennyiben ennek színpadi adaptációitól ezúttal eltekintünk, szembeötlő a Molnár-darabok befogadási folyamatának egy horvátországi jellegzetessége, amely lényegesen eltér a – Molnár esetében elsősorban német vagy angol nyelvű – nyugati világtól. Míg ugyanis a nyugat-európai és amerikai színpadokról a második világháború után sem tűntek el drámái, addig a horvát színházak 1940-ben játszottak utoljára Molnár-darabot.<sup>3</sup> A színház intézménye csak a század első felében biztosította Horvátországban a széleskörű befogadóközönseget, ezt a későbbiekben egyedül a közoktatás garantálta Molnár kötelező olvasmánná lett ifjúsági regénye révén.

A negyvenegy színművet számláló legnagyobb terjedelmű magyar drámai életműből (melyből több darab soha nem került színpadra), *A Pál utcai fiúk* dramatizált változatait nem számítva, de figyelembe véve a német nyelvű vendégjátékokat, tizenhat különböző darabot mutattak be Horvátországban a múlt század első négy évtizedében. Némely darab esetében gazdagítja a palettát a felújítások nagy száma, illetve a fordítá-

<sup>1</sup> Az ördög: *Djavo*, (ford. Srdjan Tučić), Eszék, [1910?]; Égi és földi szerelem és más novellák: *Rajska i zemaljska ljubav i druge novele* (ford.: Franjo Madjarević), Zágráb, [é. n.]; Színház: Ibolya: *Teatar: Ljubičica*, (ford.: T. Skrbić), ?, [193?]; A zenélő angyal: *Ljubav u Veneciji* (ford.: Kalman Mesarić), Zagreb, 1940; A zöld huszár: *Zeleni husar* (ford.: Eugen Ormai), Cetinje, 1955.

<sup>2</sup> *Junaci Pavlove ulice* (ford.: L. Matijević), Zagreb: Mladost. 1962-től 1991-ig tizenhat kiadásban; *Dečaci Pavlove ulice* (ford.: Mladen Leskovac), Novi Sad, Beograd 1954-től folyamatosan; *Junaci Pavlove ulice* (ford.: Zlatko Glik), Zagreb: Znanje, 1996.; Legújabb horvát újrarendítése: *Dječaci Pavlove ulice* (prev.: Neven Ušumović), Zagreb: ABC Naklada, 2002.

<sup>3</sup> Az Eszéki Nemzeti Színházban 1940. június 4-én játszották az 1910. március 31-i bemutató óta huszonhatodszorra és utoljára Molnár *Az ördög* című drámáját. A Molnár-dramák térhódításának Horvátországban is ugyanúgy kulturális okok vetettek véget, mint az ötvenes évekbeli Magyarországon.

sok különböző szövegváltozatai. Zágrábban összesen nyolc Molnár-dramát mutattak be horvát előadásban. Az első volt ezek közül *Az ördög* (1910), ezt követték *A farkas* (1913), *A testőr* (1915), a *Liliom* (1925), az *Olympia* (1929), *A jó tündér* (1931), a *Nagy szerelem* (1936) és a *Delila* (1939) című színművek.<sup>4</sup>

Az utóbbi időben aktuálisává vált a Molnár-életművel kapcsolatos olyan izgalmas kérdések vizsgálata, mint amilyenek művei hazai befogadása, ill. azok az okok, melyek színdarabjainak külföldi sikerei mögött rejlenek.<sup>5</sup> Molnár kapcsán egy ilyen indirekt megközelítésmód igénye azonban nem új keletű. Indoklására már a húszas években felhívta a figyelmet Karinthy Frigyes: „Nem is érdektelen kísérlet, az író megértésében különösképpen tanulságos: egy Molnár-darabot nem pusztán szemmel, hanem az újság-bírálatok többé-kevésbé felkészült szemüvegén át forgatni szemünk előtt: ilyen riki-tóán markáns színekkel dolgozó szerző esetében még a színes üvegeken keresztül is éles képet kapunk.”<sup>6</sup>

A horvát színikritikák érvelési szempontjai között gyakran találhatunk olyan jegyeket, melyek feltűnő hasonlóságot mutatnak a korabeli magyar értelmezésekkel. Mindkettő esetben felismerhető a kétpólusosság, az egymásnak ellentmondó nézetek kifejtése – hol a rajongás, hol pedig az indulatos elutasítás hangja. Ez utóbbi okai a horvát recepció esetében részben kultúrpolitikai vagy pusztán politikai jellegűek voltak, melyeket a két ország között akkoriban fennálló feszült viszony hozott létre.<sup>7</sup> Ebből a szempontból a horvátok Molnár-recepciója nem különbözött a Monarchia egyéb népeitől, melyek közül egyedül az osztrák befogadás esetében nem kell számolnunk ilyen, a priori negatív kritikákat eredményező tényezők meglétével.

Az indulati indíttatású és igen gyakran, de nem szükségszerűen negatív kritikára azonban magyarázatul szolgálhat az a kétségtelen tény is, mely szerint Molnár művei aktívan foglalkoztatták korának nemcsak magyar, hanem más kultúrák közegében is formálódó irodalmi közvéleményét. Ez azonban még nem jelentette azt, hogy a kritikusok egyértelműen szakítani tudtak volna a gyakran inkább értékelő, mint értelmező megközelítéssel. Nem hagyhatták azonban figyelmen kívül Molnár egyöntetű színpadi sikereit (hogy nem pusztán a közönség helyi jellegű érdeklődéséről volt szó, arra ott volt bizonyítékul a világsikerek ténye), s a műfaj kiemelkedő művelői a darabok aktualitására és időtállóságára vonatkozó kérdésekkel foglalkoztak.

A befogadás, értelmezés ezen ellentmondásossága végső soron az irodalmi kánonképzés folyamatának szerteágazó problematikájára vezethető vissza. Az irodalmi kánonhoz, azaz a valamilyen szempontok alapján mértékadónak tartott művek csoportjához való tartozás kritériumainak egyike a befogadás megismételhetőségének kérdése,

<sup>4</sup> Az előadások további adataihoz l. HEĆIMOVIĆ (1990).

<sup>5</sup> Molnár szinte az egyetlen olyan 20. századi magyar író, aki valóban világszerte ismertté vált. Európa csaknem minden országában játszották, ill. ma is játsszák a színműveit, vannak klasszikus Molnár-darabok, melyeket újból és újból felújítanak, művei nyomtatásban is megjelentek, anélkül hogy mindezt a mindenkori magyar kultúrpolitikának szorgalmaznia kellett volna. Eljutott Európán kívüli színpadokra is, különösen kedvelt volt a tengerentúlon, de Japánban például szintén játszották.

<sup>6</sup> Karinthy Frigyes: *Utólagos jegyzetek a Molnár-darabokhoz és a kritikákhoz*, Nyugat, 1926/9. I. 276.

<sup>7</sup> A magyar darabok sikerei kapcsán a horvát kritika részéről gyakran tapasztalható negatív, indulat által vezérelt hozzáállást udvariasan elhallgatta Slavko BATUŠIĆ a magyar dráma zágrábi útjáról írt informatív jellegű tanulmányában. L. BATUŠIĆ (1978).

melynek feltételei alapvetően különböztek a két országban. Magyarországon, eredeti közegükben magától értetődően nyomtatásban is megjelentek Molnár drámái, míg Horvátországban erre egy példától eltekintve a múlt század első felében nem került sor. Így itt a megismételt befogadásra csak a színházi újrendezések nyújtottak volna lehetőséget, Zágrábban azonban egyetlen bemutatott Molnár-drámát sem újítottak fel.<sup>8</sup> Az ottani kritikák időnként éltek az összehasonlítás lehetőségével, amikor az éppen aktuális Molnár-darab kapcsán felidéztek a már korábban bemutatásra kerülteket; az emlékezésnek ez az irányított gesztusa azonban nem helyettesíthette a mű közvetlen befogadásának megismételt élményét.

Molnár drámáinak mind a hazai, mind pedig a külföldi befogadási folyamatában a kiindulópontot egy olyan probléma jelentette, amely, nem Molnártól függetlenül, a korszak nagy vitáinak, alapkérdéseinek egyikévé vált: a nemzeti és az általános, nemzetközi jellegű művészet közötti dilemma, amely végső soron a kánon nemzeti jellege és nemzetközisége problémájaként is megfogalmazható. Bár ez a dilemma látenszen jelen volt mind a magyar, mind pedig a horvát színpadon Molnár és követői<sup>9</sup> előtt is, csak felléptük után vált világosan érzékelhetővé. A magyar dráma jelenlétét Horvátországban a XIX. század közepe óta jelentkező, jórészt nemzeti jellegű drámák biztosították. Molnár volt az első olyan magyar szerző, aki a magyar sztereotípiákat mozgósító nemzeti dráma után egy hangsúlyosan új, modern típust honosított meg a hazai színpadon, a szomszéd népek drámaíróiban pedig tudatosította a választás lehetőségét. A nyugati színházak ajtajait a magyar dráma előtt, pontosabban annak csak ezen új változatai előtt pedig elsőként Molnárnak sikerült megnyitnia.

A probléma megnevezésére vezet be Móricz Zsigmond 1912-ben a szerinte a magyar drámaírásra a kezdetektől jellemező *poláris elválasztódás* kifejezést<sup>10</sup>, továbbá a nemzeti drámák íróit *keleti pólusúaknak*, míg a nemzetközi művek szerzőit *nyugati pólusúaknak* nevezi.<sup>11</sup> Móricz ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez a különbség csak látészólagos, és a nagy művek esetében a két pólus együttes jelenléte tapasztalható. Ennek illusztrálására éppen Molnár *Az ördög* című drámáját választja, rámutatva a darab magyar jellegzetességeire, amelyek csak azért tűnhetnek idegennek, mert újak.

<sup>8</sup> Eszéken azonban egyes Molnár-drámákat többféle feldolgozásban is láthatott a közönség, *Az ördög* például 1910–1912-ben, 1916-ban, 1918-ban, 1921-ben és 1939–40-ben, a *Liliom*, 1918-as bemutatója után, 1921–1922-ben és 1932-ben volt műsoron.

<sup>9</sup> Zágrábban a két világháború között szereplő Molnár-követők Fodor László, Bús-Fekete László, Bókay János és Indig Ottó voltak.

<sup>10</sup> Móricz Zsigmond: *Magyarosság és nemzetietlenség*, *Nyugat*, 1912/8. II. 707.

<sup>11</sup> Móricz szerint a XIX. század magyar drámájának három nagy kánondarabja (Katona József *Bánk bánja*, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* és Madách Imre *Az ember tragédiája*) közül egy sem tartozik a tipikusan nemzeti irányú drámái közé. Móricz gondolatmenetét követve megállapítható, hogy mind a mai napig sajátos a *Bánk bán* magyarországi sorsa, hiszen a shakespeareai hagyományok felvállalása mellett egyúttal ez a színdarab lett a *reprezentatív magyar nemzeti dráma* is. A három dráma közül csupán egy, *Az ember tragédiája* került bemutatásra horvát színpadon, de megkésve, csak 1915-ben, már Molnár sikerei után. Mivel korábban elsősorban Szigligeti Ede, Szigeti József és Tóth Ede népszínművei szerepeltek műsoron, a magyar dráma horvátországi recepciója Molnár előtt csak a nemzeti, keleti irányú darabjaira vonatkozott.

A nemzeti és nemzetközi kánon problémája fölveti a művészetek egyetemességének és kultúrafüggő viszonylagosságának<sup>12</sup> kérdését. Molnár drámái határesetnek számítottak e téren. Ezeknek az első megközelítésre a nemzeti karaktert nélkülöző daraboknak az egyéni, viszonylagos jellegét egyes magyar és horvát kritikák egyaránt kiemelték. A horvát kritikák Molnár drámáinak egyéni, nemzeti karakterét – azt, amit a hazai konzervatív kritika észre sem vett vagy kevesellt – sokszor negatív értékeléssel emelték ki, ezt azonban gyakran nem a szövegből kiindulva, hanem a magyarokra általában vonatkozó negatív sztereotípiákat alkalmazva tették. Az effajta szemlélet főleg a múlt század első két évtizedére volt jellemző és megközelítőleg 1913-ra, *A farkas* bemutatója idejére érte el egyik tetőfokát.<sup>13</sup>

A kánon egy másik alapvető kérdése, a fordíthatóság volt az az ok, amely már a kiindulóponton eltávolította egymástól a két fél kritikusainak véleményét. A nemzeti kánonhoz való tartozás érvét a hazai kritika gyakran Molnár nyelvhasználatára rámutatva hangoztatta. Molnár e téren igazi újtó volt, szövegei megszületésükkor a beszélt nyelvi fordulatok irodalmi nyelvbe emelésével, merész nyelvhasználatukkal tűntek ki. Kosztolányi Dezső, akit a korszak magyar írói közül talán a legmélyebben foglalkoztatták a modern művészi nyelvhasználat lehetőségei, egyenesen nyelv művésznék nevezte Molnárt, ami az ő tollából fokozott dicséretet jelentett. Kosztolányi Molnárnak a nyelvhasználat terén betöltött kánonalakító szerepére, valamint a szavak iránti érzelmi viszonyulására mutat rá: „(...) Molnár Ferenc nyelv művész. Szereti a szavakat, ahogyan az embereit. De kínozza is. Akárcsak a csirkefogó a kiscselédet. Szeretetből. Kemény szeretetből. Kegyetlen szeretetből. Kitépi a szárnyukat, megcsönkítja és elferdíti őket (...) pofozza, aztán megint elhajtja. Csúnya magyar szavak, mondja nekik, ti furcsák és dadogók, ordináre lígati szavak, ti piszkosak, komiszak, ti... édesek...”<sup>14</sup>

Molnárnak ezek az újításai a mai befogadó számára éppen azért váltak észrevétlenné, hogy időközben maguk is a kánon részévé váltak. Molnár azonban azért nem tekinthető e téren kánonalkotónak, mert nem teremtett új nyelvi kánonot, mint például Ady Endre, „csupán” átalakította a művészi nyelvhasználatot.<sup>15</sup> A művészi nyelvhasználat kérdése volt tehát az a pont, ahol a horvát és a magyar kritikák leginkább eltávolodtak egymástól. A fordítások, amelyek már maguk is interpretációnak számíthatók, nem közvetíthették a szövegek ennyire nyelvfüggő egyediségeit. Ehhez még hozzáfűzendő, hogy Molnár drámái általában a német közvetítőnyelv segítségével születtek újjá horvátul, ami természetesen tovább növelte annak az esélyét, hogy elveszenek az eredeti nyelvi megoldásai, gyakran anélkül, hogy előbb átalakultak volna valami mássá az új nyelvi kontextusban.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> V. SZEGEDY-MASZÁK (1998), 7.

<sup>13</sup> L. pl. az alábbi lapokban megjelenő kritikákat: *Obzor*, 1913. nov. 18.; *Slobodna Riječ*, 1913. nov. 18.; *Hrvat*, 1913. nov. 18.; továbbá a problémához: MANN (2001), 87–100.

<sup>14</sup> Kosztolányi Dezső: *A Hét*, 1909. dec. 12., 830.

<sup>15</sup> Az irodalmi kánon átalakítójának, nem pedig alapítójának Veres András nevezi Molnárt, elsősorban mint műfajújtóra tekintve rá, aki a szalonvígjátékból indult ki és eljutott a Veres által szerepvígjátéknak nevezett új műfajhoz. VERES, (1998), 319., 322.

<sup>16</sup> Molnár Zágrábban bemutatott nyolc darabja közül csak kettő alapjául szolgált magyar eredeti. Fordítójuk Kalman Mesarić író, kritikus volt, aki 1931-ben *A jó tündért*, 1939-ben a *Delilát* és 1928-ban a csak az Eszéki Nemzeti Színház műsorán szereplő *Farsangot* fordította horvátra.

A kánon szempontjából való megközelítés egy másik esetét példázza az a mindkét országban tapasztalható kritikus törekvés, amely megkísérel meghatározni Molnár drámáinak helyét a múlt klasszikusaihoz és a kortársakhoz képest, neveket rendel mellé, írói módszereit másokéhoz hasonlítja. A magaskultúra köréből ennek során többek között Goethe, E. T. A. Hoffmann, Ibsen, Lev Tolsztoj, Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Pirandello, Ivan Cankar neve hangzott el.

Az *ördög* címszereplője egyértelműen sugalmazza a Goethével való összehasonlítást, a zágrábi kritikus azonban emellett rámutat Molnár módszerének újdonságára: „Wenn Molnar den Teufel auf die Bühne bringt, einen modernen Teufel, so ist dies nicht das Originelle an dem Stücke, denn das haben Andere vor ihm auch schon getan. Aber die Art, wie Molnar dies tat, ist noch nicht dagewesen; sein Teufel ist nicht ein realer Teufel, wie etwa Goethes Mephisto, er ist gewissermaßen die Symbolisierung, besser: die Personifikation der Leidenschaften (...).”<sup>17</sup> Akadt olyan kritikus<sup>18</sup>, aki Madách *Tragédiáját* is a darab rokonai között említette, ez annál is inkább figyelmet érdemel, mert ennek a magyar drámának a zágrábi bemutatója még váratott magára. Elsősorban a nyelv, a szellemes molnári szójátékok kapcsán emlegetik többen Oscar Wilde nevét, azonban inkább elmarasztalva, mintsem dicsérve ezekért Molnárt. Volt olyan vélemény, mely szerint Wilde-del Molnár „kávéházi cinizmusa”<sup>19</sup> tart rokonságot, a konzervatív szellemű *Budapesti Szemle* szerint pedig írói módszere, hiszen „Mind den Wilde-vígjáték két részből áll (...) szellemes és szellemtelen ötletek sorozatából”<sup>20</sup>, míg Kosztolányinak még „a Wilde-re emlékeztető képtelen szójátékok és bántó paradoxonok” kapcsán is akad elismerő szava, hiszen Molnár tollán ezek „annyira áthasolnának, hogy szinte egészen az övéi” lesznek.<sup>21</sup>

A kortársak közül a kritikákban szereplő egyik leggyakoribb név Gerhart Hauptmanné. Ez általában feltétlen rangot jelent: „Molnár eredetisége abban rejlik, hogy kivételesen szellemes és merész párbeszédben képes volt összekapcsolni a szimbolikust a realistával – majdnem azzal a zsenialitással, amellyel Hauptmann vezette be (...) Krisztust az emberek közé. Ebben rejlik művének mélysége és irodalmi értéke.”<sup>22</sup>

Mind a horvát, mind pedig a magyar kritika igyekezett megnevezni a molnári színdarab gyökereit. Nem volt ebben nehéz észrevenni a kötődést a francia hagyományhoz, de magáról a szerzőről is köztudomású volt, hogy színházi pályafutását a francia szalonvígjátékok, Henry Bataille és Henry Bernstein több drámájának fordítójaként kezdte. E két, a triviális irodalom köréhez tartozó író Molnár neve mellett többször emlegette a horvát kritika is, ám elsősorban kései darabjai kapcsán a húszas évek végén és a harmincas években, miután már a korábbi értelmezők Hauptmann, továbbá Ibsen, Pirandello,<sup>23</sup> Wedekind,<sup>24</sup> személyében megnevezték azokat a szerzőket, akik a két

<sup>17</sup> *Agramer Zeitung*, 1910. nov. 22., 6.

<sup>18</sup> *Obzor*, 1910. nov. 20., 2.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Budapesti Szemle*, 1907. 131. sz., 467.

<sup>21</sup> *Budapesti Napló*, 1907. ápr. 11., 10.

<sup>22</sup> *Hrvatsko Pravo*, 1910. nov. 21., 3.

<sup>23</sup> *Novosti*, 1925. április 25.

<sup>24</sup> *Obzor*, 1925. ápr. 25. Ez a *Liliom* bemutatója alkalmából írt kritika Wedekind „vizionárius bölcselkedésének hatását” fedezi fel Molnárban, a horvát irodalomban pedig Josip Kulundžić

franciával ellentétben a ma érvényes világirodalmi kánon szerzői. Az *Olympia* bemutatójakor megjelent egyik kritika felsorolja azokat a Bataille-ra és Bernsteinre jellemző kellékeket, amelyek a molnári színműnek is legfőbb külső ismérvei: „a feszült drámai szituációt, a párbeszéd virtuóz vezetését, az élesen megrajzolt karaktereket, amit át-meg átszó az olykor kicsit banális, olykor azonban igen bizarr szellemesség.”<sup>25</sup> Hét évvel később pedig egy zágrábi kritika azért tartja értelmetlennek a szalonvígjátékkal, társalgási színművel való kísérletezést a háború utáni horvát színpadon, mert ott ezt a műfajt ekkor már teljesen elhanyagolják, így Molnár *Nagy szerelem* című darabja Bernstein *Reménységéhez* hasonlóan csak középszerű előadásban kerülhet a nézők elé.<sup>26</sup> Ezzel szemben a magyar vélemények már igen korán megegyeztek abban, hogy Molnár minőségileg is újat ad a francia szerzőkhöz képest, akiknek eszközeit továbbfejleszti, miközben egy sajátos, utánozhatatlan dramaturgiát teremt, amely bár láthatatlan, de annál szívósabb szálakkal kötődik a magyar valóság talajához.<sup>27</sup> A minőségi különbségre Fenyő Miksa hívta fel elsőként a figyelmet. A *Liliomról* írt kritikájában Bataille-t csupán többé-kevésbé jól megírt, érdekes cselekmények szerzőjeként említi, vele szemben Hauptmann és Molnárt igazi művészeknek tartja.<sup>28</sup> A két francia szerző és Molnár közti mindennemű mélyebb kapcsolatot a legerőteljesebben Ady Endre tagadta az alábbi szenvedélyes szavakkal: „én volnék az első, aki üvöltve káromkodnék, ha merne akadni valaki, aki rest ítélettel, kényelmesen, magyar Bataille-nak vagy pláne magyar Bernsteinnek merné minősíteni Molnár Ferencet.”<sup>29</sup> Molnárt líraisága miatt tartja különbnek az előbbinél, amely ok nem sokkal korábban már Fenyő Miksának is fő érveül szolgált, Molnár megítélésében pedig központi kategória lesz.

Molnár valamennyi drámája közül kétségtelenül a *Liliom* vált a hazai és nemzetközi kánon részévé. A magyar kritika szempontrendszerében a minden áldozatra kész jóság felmutatása volt e darab maradandóságának egyik (valószínűleg fő) záloga. Nem „szívhez szóló” érzélgősségről van itt szó természetesen, hanem a „szívet megszólító”<sup>30</sup> darab hitelességéről, amelyre a kritika a remekművek ráérzesszerű, intuitív felismerésével válaszolt. A hiteles érzelmi szál megfelelt a korabeli impresszionista, subjektív

*Éjféli* és Miroslav Krleža *Farkas* című drámáiban, valószínűleg elsőként mutatva rá a krležai és molnári dráma közös gyökereire.

<sup>25</sup> *Jutarnji List*, 1929. december 7.

<sup>26</sup> *Jutarnji List*, 1936. május 16. Henry Bernstein darabjai a Monarchia idején és utána is egy időben kerültek a magyar és a horvát közönség elé – *A tolvaj* például 1907-ben, az *Izrael* 1909-ben, a *Reménység* 1935-ben – így a horvát kritikus érvelése, amely a publikum e műfaj iránt mutatott érdeklenségére is céloz, nem szolgálhat magyarázatul a gyenge színházi produkcióra.

<sup>27</sup> A fenti megállapítás a jelen irodalomtörténészé, itteni szerepeltetését az indokolja, hogy jól összefoglalja a Molnárt értő és vele kortárs kritikusi véleményeket. NAGY, (1996), 94.

<sup>28</sup> *Liliom*. Molnár Ferenc drámája: *Nyugat*, 1909/24. II. 672.

<sup>29</sup> Molnár Ferenc színpada: *Nyugat*, 1910/24 II. 1909.; AEÖPM X. 108.

<sup>30</sup> Hasonló érveket sorol fel Ady korai színikritikáiban más szerzők műveinek értékelésekor. Idézi VARGA (1982), 251.: Vö. Thury Zoltán *Katonák* („A Katonák még mint színmű nem állja ki a kritikát, de a benne erősen megnyilatkozó élet és igazság már kényszerít arra, hogy kérdezzük meg a szívünket.” [kiem. M. J.], Ady Endre: *Katonák*, *Debreceni Hírlap*, 1899. jan. 7., AEÖPM I.<sup>2</sup> 67.) és Bródy Sándor *A dada* c. darabjáról írt kritikáit. Utóbbi a zágrábi közönség előtt *A tanítónő* c. drámájával lett népszerű, mely 1915-től még három évig volt műsoron.

kritika igényeinek, amelynek szóhasználatában az erre utaló *liraiság* és a *szenzimentalizmus* vissza-visszatérő fogalmakká váltak. Molnár később egyes kevésbé sikerült darabjai azért voltak kudarcra ítélve, mert nem mindig tudott az érzelmek felmutatásában mértéket tartani.<sup>31</sup> Am még az általában értékállóknak tartott művek esetében is felmerült a giccs vádja, mint például a *Liliom* mennyországban játszódó hatodik képe kapcsán.<sup>32</sup>

Kosztolányi Dezső a líraiságot Molnár drámáiban az eredetiség ismérvének tartja, az egyéniség hiteles megnyilvánulásának. A kánon problémáját kétfelől is érinti, amikor ugyanabban a kontextusban említi a líraiság ismérve mellett a világirodalom nagy alakjait. Az ördög felléptetéséről írja: „(...) a néző, aki ennek az ötletnek diadalmas szépségétől megindul, nem találhatja, hogy a bűnnek, az ősi cinizmusnak, a hirtelen ébredő emberi vágnak micsoda alakjával áll szemben, hogy allegóriát, szimbólumot lát-e, mert érzi, hogy mindez ennél is több: poézis. (...) Hoffmann fantasztikus titokzatosága, Thomas Mann miszticizmusa jutna eszünkbe, ha nem lenne itt minden oly egyéni, annyira a szerző egyéniségére valló.”<sup>33</sup> A szenzimentalizmust, mint alkotói módszert, a művészi átlenyegülést, a tulajdonképpeni ihlet állapotát is említi: „Mintha akkor – az írás pillanatában – egy idegen szív dobogna a mellében. Csupa lágyaság, könny és mély, büszke szenzimentalizmus.”<sup>34</sup> Hogy a líraiság és szenzimentalizmus, mint az irodalmi érték ismérve, mennyire szilárd kategória volt, arra egy több mint húsz évvel később, ugyanennek a darabnak a repríze kapcsán született magyar kritika hívhatja fel a figyelmet: „Az ördögben erős lírai alap van, mely lépten-nyomon átüt az agyondekorált külsőn, s ami benne ma is hat, az ennek a szívnek egy-egy dobbanása.”<sup>35</sup>

A horvát kritikus líraiság és szenzimentalizmus problémáját összekapcsolja a realitás és irrealitás találkozásával, amit, mint a molnári dráma állandó, érzékelhető, de mégis megfoghatatlan kellékét és talán legfontosabb ismérvét, a „szürke fátyszerű függöny” metaforájával érzékeltet: „Molnár összes drámáját félig-meddig fantasztikus színjátékként képzelte el, egyfajta misztikus átlenyegülés során, embereit pedig olyan cselekmények alakjaiként, melyek messziről sejtetik, hogy az élet egy fura történet, valóság és álom vékony szövete. Darabjai ezért a költészet határán játszódnak, és ha nem is jelentenek valódi költészetet, gyakran a költészet benyomását keltik.”<sup>36</sup>

Molnár egyes sikeres drámái – mint például *Az ördög*, *A farkas* vagy *A testőr* – olyan okok miatt nem válhattak a kánon részévé, amelyeket, összefoglalva a kritikák érvrendszerét, a *nemes erkölcsi célzat* (azaz az üzenet, a mondanivaló) *hiányaként* említhetjük. Gyakran ebben az összefüggésben tesz különbséget a kritika tartalom és forma között is, ahogyan ez *Az ördög* zágrábi bemutatójáról írottakban olvasható: „A drámát gondosan pazar dekoráció kíséretében mutatták be, amint azt az effajta mű meg is kívánja, amelyben a forma és elmésség elnyelte a probléma egészét. Végül azonban Molnár *Az ördög*ével mégsem mondott semmit.”<sup>37</sup>

<sup>31</sup> Például a *Csoda a hegyek között* vagy *Az ismeretlen lány* című drámáiban.

<sup>32</sup> L. pl. a következő kritikákat: *Esti Szabad Szó*, 1948. márc. 27., 2.; *Obzor*, 1925. ápr. 25., 2.

<sup>33</sup> Kosztolányi Dezső: *Budapesti Napló*, 1907. ápr. 11., 10.

<sup>34</sup> Kosztolányi Dezső: *A Hét*, 1909. dec. 12., 830.

<sup>35</sup> Rédey Tivadar: *Napkelet*, 1929. 9. sz., 702.

<sup>36</sup> *Obzor*, 1915. január 6., 3.

<sup>37</sup> *Narodne Novine*, 1910. november 21.

A nemes erkölcsi célzat hiányát több kritika szerint is az erotika jelenléte eredményezte, amely azonban csak rövidtávú sikert biztosíthat a daraboknak, így azok kizárják magukat a klasszikusok sorából. Egyes szélsőséges érvelések azonban a probléma kapcsán nemcsak a kánon, hanem az irodalmiság kérdését is érintik, amikor e darabok mindenfajta irodalmi értékét elvitatják. A hivatalos magyar akadémiai vélemény szerint az 1910-ben bemutatott magyar daraboknak – köztük Molnár *A farkasának* –, amelyekben „a nemi problémáknak (...) majdnem kizárólagos, szemérmetlen és kíméletlen tárgyalása” zajlik, „az irodalomhoz vagy éppen a költészethez (...) semmi vagy igen kevés a közük és ha a közönség végignézte őket, úgy fognak le- és eltűnni, mintha sohasem léteztek volna, legfeljebb hogy egy jövőbeli irodalomtörténet-író az egyiket vagy a másikat egy beteges korszaknak a jellemzésére fogja idézni vagy elemezni ...”<sup>38</sup>

A *Liliom* nemcsak a hazai nemzeti kánon, hanem más nemzeti kánonok részévé is vált<sup>39</sup>, s az okok között, amellettt hogy Molnárnak talán ez a darabja felelt meg legteljesebben a líraiság és szentimentalizmus elvárásának, még további sajátosságok is szerepeltek. Ezek közül az egyik a *Liliom* modernsége, amely több volt, mint a szerző más korai darbjainak aktualitása. Tersánszky Józsi Jenő a *Liliomot* azért tartja remekműnek, mert az „egy teljesen nagykorú írás. Ez a *Liliom* egy magyar, egy budapesti, egy önálló és maradéktalan Molnár-írás”, aminek éppen az mutatja legnagyobb értékét, hogy először megbukott Budapesten. Megbukott, mert új volt, mert magyar volt, mert budapesti volt. Mert a kiskorú tömeg még nem merte (és most sem meri) szépnek és nagyszerűnek tartani azt, ami minden idegen kölcsönzés nélkül ő maga, amíg erre az olasz, vagy német, vagy más idegen rá nem süti az értékbélyegzőt.”<sup>40</sup> Milan Begović pedig, a másik jelentős horvát író, aki Miroslav Krležán kívül véleményt mondott Molnárról, szintén e dráma modernségét emeli ki és egyben érettségét hangsúlyozza, amikor *Liliom* alakjáról azt írja, hogy „a nagyvárosi aszfalt gyermeke”, maga a mű pedig kulcsfontosságú a szerző pályáján, mert „összegyűlt benne mindaz a sokféle vonás, amely Molnár költői személyiségét alkotja és amelyek mellékesen megtalálhatók különböző darabjaiban, novelláiban és tárcáiban”.<sup>41</sup>

Annak, hogy a *Liliom* vált Molnár kánondarabjává, a másik oka a korábban már említett erkölcsi, tegyük most hozzá, társadalmi célú üzenet, a „mondanivaló” kódolása lehetett. Ez utóbbira főleg a baloldali érzelmű kritika volt fogékony, de értéknek ismerte el a konzervatív tábor is. Kivéve, ha benne, mint például a *Liliom* utolsó két képében, blaszfémiát fedezett fel. A kánon meghatározásának igényével, szinte programszerűen szűkült le ily módon a baloldal szemében a molnári életmű három műfaji-

<sup>38</sup> Heinrich Gusztáv: *Jelentés a Voinits-jutalomról, Akadémiai Értesítő*, 1911. márc. 15., 110. Bár a konzervatív szellemű hivatalos irodalmi körök véleménye, ha nem is volt ennyire lesújtó, általában közel állt a fent idézettekhez. Molnár, mint a *Liliom* szerzője azonban már korán elnyerte az élő klasszikus rangját, ugyanis előadásaiban elismerően tért ki rá Beöthy Zsolt egyetemi tanár, a korszak kétségbevonhatatlan szaktekintélye.

<sup>39</sup> A *Liliom*, mint a külföldön is legsikeresebb Molnár-darab, az aktuális nemzeti kánon részeként hódított Ausztriában, Németországban és Amerikában egyaránt. Ausztriában osztrák népi színművet látott benne a kritika, míg Molnárt nagy osztrák színpadi szerzők nevével együtt emlegette, Németországban pedig a II. világháború után egyes jelentős hazai szerzők elé helyezte. Vö. NAGY (2001), 70., 73.

<sup>40</sup> Molnár Ferenc *Lilioma: Nyugat*, 1929/11., II. 770.

<sup>41</sup> *Večer*, 1925. május 2., 4.

lag is reprezentáns darabra: egy regényre (*Az éhes város*), egy novellára (*A széntolvajok*) és egy drámára (*Liliom*).<sup>42</sup>

A „mondanivaló” hiánya az irodalomban a századfordulón sem tartozott a bocsánatos bűnök közé Közép-Kelet-Európában, ahol a művész társadalmi elkötelezettsége hagyománynak számított.<sup>43</sup> Molnár színpada mindazonáltal képes volt feltenni olyan kérdéseket, melyek érintették e probléma legaktuálisabb vonatkozásait, így egy volt azok közül az utak közül, amelyeken a századelő irodalmának magyar újitói elindultak. A molnári színművet időről időre rehabilitálni kívánó szándék mindenkor egyik fő érve ezért éppen az volt, hogy Molnárnak nincs ugyan „mondanivalója”, több darabja azonban azért, hogy megszólítja a közönséget, mégis mond valamit.

A horvát recepció során a baloldali irányultságú kritika nem fogadta be tartósan, a kanonizáció szándékával Molnárnak ezeket a „válogatott műveit”. Ennek egyik fő oka az lehetett, hogy a baloldal mértékadó gondolkodójának számító Miroslav Krleža az irodalmi hazugságok körébe sorolva többször is visszautasította Molnár drámáit.

A Molnár-dramák recepciótörténetének horvátországi fejezetében a kritikák között megkülönböztetett figyelmet érdemel Miroslav Krleža véleménye. Főként azért, mert – író, költő lévén – nézőpontja eltért a kor színikritikusainak, újságíróinak nézőpontjától. Ily módon megközelítésmódja feltehetően inkább párba állítható Ady és Kosztolányi kiindulópontjaival. A valóságban azonban Krleža, Adytól és Kosztolányitól eltérően, nem nyilatkozott elismerően Molnár művészetéről. Főként baloldaliságával magyarázható, hogy Molnárbán a polgári társadalom divatos íróját látta, aki drámáiban felszínes rutinszerűséggel közelítette meg témáit.<sup>44</sup> A húszas évek elején a magyar irodalomról írt esszéjében Molnárt a magyar irodalmi hazugság egyik példajaként említi: „Molnár »Ördögei« és Lengyel »Tájfunjai«, Rákosi Viktor feljtonjai, amelyek ma az úgynevezett magyar irodalmat képviselik, evidens hazugságok. Ez a hazugság nem volt ilyen plasztikus néhány évvel ezelőtt, de ma nyugodt lélekkel megállapítható, hogy mindez Pesten nem irodalom és nem a szellem és az ész műve, hanem csak papír és »blöff«; zsidó konjunktúra, profit, reklám, katolikus egyház, császári és királyi »waffenrock«, »k. u. k. Dienstrelement«, és mindennek a magyar problémához igen kevés köze van. A magyar probléma, a negyvennyolc utáni Vörösmartyhoz hasonlóan, kétségbeesetten vergődik, a cigány zenéjét és a szél füttyülését hallgatja ...”<sup>45</sup> Krleža szenvedélyes szavai közül témánk szempontjából három megállapítást érdemes kiemelni. Mindhárom megállapítás a kánonképződés problémájához kapcsolódik. Az első, amely a Trianon utáni magyar valóság tudatában megkérdőjelezi Molnár műveinek *időtállóságát*, egyúttal a magyarországi Molnár-bírálok egyik visszatérő szempontja lesz. A másik két megállapítás egyetlen, újnak a legkevésbé nevezhető kérdést jár körbe, amikor kétségbe vonja a modern irodalom felsorolt képviselőinek *aktualitá-*

<sup>42</sup> Révész Mihály, a *Népszava* kritikusa például a kánon meghatározásának igényével ezt a három Molnár-művet emelte ki: *Népszava*, 1919. február 16., 11.

<sup>43</sup> Másként gondolkodtak erről például az Egyesült Államokban. Benjamin Glazer, a *Liliom* angol fordítója szerint: „Ha a magyar írók a filozófiai igazságot néha fel is áldozzák a szellemes sziporkázásnak, vagy a művészi meggyőződést alá is rendelik az olcsó sikernek, ezért mi, amerikaiak, annál kevésbé tehetünk kifogást, mert nekünk ez a legjellegzetesebb hibánk.” *Pesti Napló*, 1922. jan. 28., 6.

<sup>44</sup> Đorđe Zelmanović: *Molnár Ferenc*, in: *Krležijana 2* (1999), 53.

<sup>45</sup> *Petefi i Adi, dva barjaka mađarske knjige*, in: *Nova Evropa*, 1922. április 11., 354.

sát, elvitatva tőlük a magyar probléma felvetését. Eközben nosztalgikus vágyódással idézi meg a XIX. század örökségét, mintegy *kizárólagosnak tekintve a tegnap kánonját*. Ezt tette kilenc évvel korábban Octavian Goga román költő is, aki a modern magyar irodalom létezését tagadó esszéjében Krležához hasonlóan állította szembe Molnár városi, a „nemzeti jelleget mellőző” írásait Petőfi költészetével. Goga szerint Molnár vígjátékaiból „(...) kiérezhető a szemita szellem hideg humorát, fölforgató cinizmusát és mesterkélt ségét”.<sup>46</sup> Ebben az összefüggésben említi Krleža is Molnár kapcsán a zsidó konjunktúrát. Krleža azonban kilenc év távolából tovább megy, amikor kiszélesíti az általa hazugságoknak nevezett jelenségek körét, utalva a Habsburg-mítosz kellékeire.

Krležát pályakezdekésekor mindazonáltal jobban foglalkoztatta Molnár művészete, mint arra a fentiek következtetni engednek. Molnárt lehetséges magyar irodalmi példái között említi egyik 1916-os naplófeljegyzésében.<sup>47</sup> Korai drámái összefoglaló címének, az ún. legendáknak ötletéhez minden valószínűség szerint hozzájárult Molnár példája is, aki a *Liliom* alcímű a *Külvárosi legenda* meghatározást választotta. Ösztönzősképpen hathatott Krležára némely olyan dramaturgiai fogás is, amelyhez a magyar író pályája során többször is visszatért. Ezek közül feltétlenül említést érdemel a Molnár által különösképpen kedvelt *színház a színházban* módszere, mely talán csak *A testőr* Puccini-betétjében szolgál hatásvadász célokat, míg *A farkas* híres álomjeleneteiben a valóság és az álom ütköztetésével vagy a *Játék a kastélyban*<sup>48</sup>, de az 1921-es *Előjáték a Lear királyhoz* és a *Marsall* című egyfelvonásosokban a valóság és a színház, a realitás és a játék szembeállításával, a dramaturgiai autoreferencialitás részét képezik.<sup>49</sup> Molnár színpadtechnikai szempontból is újszerű álomjelenetei Krleža *Michelangelojának* vagy *Farkasdjának* álomjeleneteiben köszönnek vissza. Molnár is elsősorban az önidézés<sup>50</sup> során éri el az autoreferencialitást, valószínűleg ez szolgálhat magyarázatul az intertextuális utalásokra, ill. a művei kapcsán annyiszor emlegetett önéletrajzi jellegre. A kompromisszumos megoldással fel nem oldható *drámái szituáció* felcserélése a végletekig élezett ún. *dramaturgiai szituációra*, mely megtorpan a drámái szituáció végkifejlete előtt, Molnár szintén kedvenc kánonalakító módszerei közé tartozott és nem nélkülözte kora és közönsége polgári viszonyainak bírálatát sem.<sup>51</sup> A molnári színműben

<sup>46</sup> Octavian Goga román költő kora magyar irodalmára vonatkozó megállapításainak Magyarországon komoly visszhangja lett, többek között Adyt is válaszra készítette. 1913. január 7-én a *Románul* című aradi lapban megjelent cikkét egy hónap múlva hozta le a *Huszdik Század*: „Egy anachronizmus: magyar nemzeti kultúra” címmel Braun Róbert fordításában és kommentárjaival. Braun Róbert: „Goga Oktavián a magyar kultúráról”, *Huszdik Század*, 1913. 2., 204–212. A cikk nyomán támadt vitát ismertette a horvát (*Obzor*, 1913. okt. 1., 1.) majd ez alapján tájékozódva a szlovák sajtó is (*Slovenský denník*, 9. listopada 1913.). A vitáról l. még Kiss Gy. Csaba: *Irodalom és polgárosodás a századelőn: Egy irodalmi vita tanulságai, Magyarország itt marad*, Pozsony: Kalligram, 1993., 85–94.

<sup>47</sup> Krleža, (1977), 166. „Mihez kezdünk ezzel a mi egyosztályos népiskolánkkal és iskolásainkkal az irodalomban? Zsebeink tömve vannak könyvekkel: Baudelaire, Burckhardt, Renan, Sorel, Labriola, Nietzsche (...) 'Ifjú horvát irodalom'? Karinthy? Molnár vagy Heltai?”

<sup>48</sup> A bécsi Burgtheater 1928-as vendégjátékában a zágrábi közönség is láthatta ezt a darabot, a húszas évek végén pedig Žarko Vasiljević fordításában bemutatták az Eszéki Nemzeti Színházban is.

<sup>49</sup> ČALE FELDMAN (1997), 139–140.

<sup>50</sup> Ibid. 141.

<sup>51</sup> HANÁK (1992), 21–23.

ezek a viszonyok kisebbfajta földrengést élnek át, a végső megoldást azonban a szereplők egymással kötött kompromisszuma jelenti, amiként ez Krleža *Léda* című drámájában is történik.

Végezetül a fentiek ismeretében felmerülhet a kérdés, hogy beszélhetünk-e horvát-magyar összefüggésben egy specifikusan térhez kötődő szellemi háttér meglétéről, mint ahogyan a magyar Molnár-szakirodalom a recepciónak ezt a fontos sajátosságát nem mulasztja el megemlíteni a bécsi sikerek kapcsán, monarchikus szellemi hátteret<sup>52</sup>, illetve a húszas évektől annak virtuális létezés módját feltételezve ezek mögé. E szerint még ez utóbbi, posztrianoni korszakban is joggal feltételezhetjük a magyar irodalom sajátos recepcióját a szomszéd népeknél, amelyek esetében a magyar irodalom befogadásának küszöbei, korlátai (Rezeptionsschwelle) korántsem áthidalhatatlanok, és inkább nyelvi, mint kulturális természetűek.

Mivel Molnár drámáinak horvátországi recepciója során a kritika általában taglalta azokat a többségben a kánon hatókörébe eső problémákat, amelyek a magyar kritikákat is foglalkoztatták, a monarchikus szellemi háttér feltételezés Horvátországgal kapcsolatban is jogosnak mondható. Szükséges azonban különbséget tenni a Monarchián belüli további szellemi hátterek között és figyelni például az osztrák és a horvát Molnár-recepció eltéréseire. A fent megfogalmazott kérdés természetesen nemcsak a Molnár-színművek kapcsán tehető fel, megválaszolásához azonban kulcsfontosságú ezek befogadástörténetének vizsgálata.

## IRODALOM

- BATUŠIĆ Slavko: Magyar drámák a Horvát Nemzeti Színház műsorán: *Szomszédság és közösség* (szerk.: Vujicsics D. Sztoján), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972., 403–421. ČALE FELDMAN Lada: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD, MH, 1997.
- GOMBOCZ István: Párhuzamok és hasonlóságok Arthur Schnitzler és Molnár Ferenc színműveiben: *Filológiai Közlemények*, 1981/4., 423–435.
- HANÁK PÉTER: A dramaturgia látszatdrámaisága: *Színház*, 1992/9., 21–24.
- HEĆIMOVIĆ Branko: *Repertoar hrvatskih kazališta (1840–1980) I–II.*, Zagreb: Globus, JAZU, 1990.
- KRLEŽA Miroslav: *Dnevnik 1914–17, Davni dani I.*, Sarajevo: Oslobođenje, 1977.
- KRLEŽIJANA 1–2*, (szerk.: Velimir Visković), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 1993, 1999.
- MANN Jolán: A céltábla érintése: Molnár Ferenc drámáinak horvátországi recepciója a kritika tükrében: *Hungarologische Beiträge* 13., Universität Jyväskylä, 2001.
- NAGY György: *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Budapest: Tinta, 2001.
- NAGY Péter: A magyar dráma életrajza: *Határkő*, Budapest: Argumentum, 1996.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A művészetek egyetemessége és viszonylagossága: *Irodalmi kánonok*, Debrecen: Csokonai, 1998.
- VARGA József: A színikritikus Ady: *Ady és műve*, Budapest: Szépirodalmi, 1982.
- VERES András: Molnár Ferenc, a kánonalakító: *Helikon*, 1998/3., 319–325.

<sup>52</sup> GOMBOCZ (1981), 424.