

A céltábla érintése
Molnár Ferenc drámáinak horvátországi recepciója
a kritika tükrében

MANN Jolán

Molnár Ferenc drámáinak horvátországi útja 1904-ben kezdődött *A doktor úr* eszéki bemutatójával. A horvát fővárosban, Zágrábban elsőként azonban csak 1910-ben került színpadra Molnár-darab, *Az ördög*, melyet a következő harminc év során még hét másik követett.¹ A korábbiakban a 19. század második felében közkedvelt magyar népszínművek mellett² – amelyek mindazonáltal horvát színpadon lényegesen kisebb szerepet játszottak, mint a szerben³ – elsősorban sikeres kortárs bohózatok⁴ szerepeltek a színházak műsorain, majd a századfordulótól ez a kínálat Molnár darabjain kívül társalgási színművekkel,⁵ a két világháború között pedig bulvárdarabokkal, vígjátékokkal⁶ bővült. E sorban a Zágrábi Nemzeti Színház színpadán csak két mű számított kivételnek, Madách öt előadást megélt *Tragédiája*, melynek bemutatójára 1914 májusának elején, nem sokkal az első világháború kitörése előtt került sor és Bródy Sándor *A tanítónő* című drámája, melyet mind a horvát közönség, mind a kritika egyaránt kedvelt és amely az 1915-ös premier után még három évig volt műsoron.

¹ A bemutatók sorrendjében ezek *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 drámák voltak. Az előadások további adataihoz l. Branko Hećimović: *Repertoar hrvatskih kazališta (1840–1980) I–II.*, Zagreb: Globus-JAZU, 1990.

² Az említett időszakban a Zágrábi Nemzeti Színházban Szigligeti Ede nyolc, Szigeti József és Tóth Ede pedig egy-egy népszínműve került bemutatásra.

³ Póth István: *A magyar népszínmű a szerb színpadon*, Akadémiai, 1981., 157.

⁴ Többek között Kövér Lajos és Berczik Árpád darabjai.

⁵ Például Drégely Gábor és Földes Imre két-két drámájával.

⁶ Fodor László, Bús-Fekete László, Bókay János, Indig Ottó színműveivel.

Zágrábon kívül más horvát városok színházai is játszottak magyar darabokat,⁷ közülük a leggazdagabb és legönállóbb repertoárral az Eszéki Nemzeti Színház rendelkezett.⁸ Ez utóbbi ténynek csak az egyik oka lehetett Eszék, már csak földrajzi helyzetéből is adódó, hagyományos érdeklődése a magyar kultúra aktuális eseményei iránt. Az okok között azonban nagy valószínűséggel volt egy, amely e tanulmány témájának szempontjából külön figyelmet érdemel. Az Eszéki Nemzeti Színház önállóságát a zágrábihoz képest a Molnár-dramák színrevitelének története is bizonyítja, elsősorban három aspektusból.

Az elsőt a bővebb repertoár ténye, a másodikat Eszék „fürgeségének” kérdése, a harmadikat a fordítások problémája jelenti. Hiszen *A doktor úr* korai eszéki bemutatóját⁹ nem számítva, ugyanabban az időintervallumban, azaz 1910 és 1939 között, Zágrábban összesen nyolc, Eszéken azonban tizenkét Molnár-dramát láthatott a közönség. Az eszéki bemutatók rendszeresen megelőzték a zágrábiakat a mindkét városban játszott darabok esetében. Az *ördög* esetén kívül Zágráb nem vette át az eszéki bemutatókra készült, így értelemszerűen elsődlegesnek tekinthető fordításokat, hanem újakat készített. Ennek fő oka minden valószínűség szerint a presztízsből keresendő, ami azonban nem terjedt ki a magyar eredeti alapulvételére, hiszen Eszékhez hasonlóan Zágráb sem gondoskodott magyar nyelvtudású fordítókról, így a horvát szövegváltozatok többsége német fordítás alapján készült el. A német mint közvetítő nyelv használata a fordítások során a kor általános jelensége volt és a horváton kívül egyaránt jellemezte a térség többi népének kultúráját is.

Eszék „fürgeségét” példázza az előzőekben már említett *A doktor úr* című dráma ottani bemutatója, amelyre a század elején hat évvel a zágrábi első Molnár-premier előtt került sor. Az *ördög* bemutatójával Eszék pár hónappal ismét megelőzte Zágrábot.¹⁰ A soron következő dráma, *A farkas* 1913-ban Eszéken szintén Zágráb előtt került színpadra.¹¹ *A testőr* és a *Liliom* Zágrábban már éveket késett Eszékhez képest, ahol az előbbi darabot 1912 márciusában, még A

⁷ Ezek a horvát városok Dubrovnik, Split, Šibenik, Zára, Károlyváros, Varasd, Verőce és Vinkovce voltak.

⁸ Az előadások színvonala sem maradt el a zágrábiakétól, sőt *Az ördög* című színmű esetében Eszék interpretációja volt a korszerűbb, amint ezt a zágrábi kritika is elismerte az Eszéki Nemzeti Színház fővárosi vendégjátéka kapcsán. *Hrvatski Pokret*, 1911. nov. 10.; *Male Novine* 1911. nov. 10.

⁹ Molnár első drámájának eszéki bemutatója 1904 szeptemberében nem helyi kezdeményezés eredménye volt, hanem a Verseci Szerb Nemzeti Színház vándortársulatának vendégjátéka. Kovaček, Božidar: *Molnár Ferenc drámái a szerb színpadokon*, Híd, 1995. jan.-feb., 137.

¹⁰ Az *ördögöt* Eszéken 1910 márciusában, Zágrábban csak novemberben mutatták be.

¹¹ Az eszéki premier október 18-án, a zágrábi november 17-én volt.

farkas színrevitele előtt, Zágrábban pedig csak 1915 januárjában mutatták be. A *Liliomot* még a Monarchia idejében, 1918 januárjában láthatta az eszéki közönség, a zágrábi azonban csak 1925 tavaszán.¹² A horvát fővárosban a Monarchia szétesése előtt 1917-ben mutattak be utoljára magyar drámát, majd az új államalakulatban, a királyi Jugoszláviában politikai okokból néhány éves szünet következett a magyar-horvát kulturális kapcsolatok terén. 1925-ben a megváltozott körülmények között Molnár *Lilioma* volt a Trianon utáni Zágrábban elsőként bemutatott magyar színdarab.

A változások részeként Eszék korábbi kulturális kapcsolatai átalakultak. A húszas évek második felében színházát összevonták azzal az Újvidéki Szerb Nemzeti Színházzal, amely a korábbiakban a szerb nemzeti nyelvű színjátszás központja volt.¹³ A Molnár-drámák zágrábi és eszéki repertoárja a két világháború között eltért egymástól,¹⁴ illetve azonos darabok színrevitele esetében Eszék általában késett Zágrábhoz képest.¹⁵ Horvátországban A *Pál utcai fiúk* dramatizált változatának előadásait nem számítva, Zágrábon és Eszéken kívül még Splitben és Varasdon mutattak be Molnár-drámákat.

A Monarchia vége fordulópontot jelentett a színikritika módszerei és körülményei tekintetében mind Horvátországban, mind Magyarországon. A századforduló magyar színikritikájához¹⁶ hasonlóan e műfaj tízes évekbeli horvát változatai még ritkán voltak előadáscentrikusak, a részletes bírálat alatt legfeljebb a darab aprólékos tartalmi ismertetését értették. Közös sajátosság volt továbbá a színházi szaklapok hiánya, így a napi sajtóban jelentek meg a bírálatok, melyek szerzői az előadóművészet avatott szakértői helyett a pillanatnak dolgozó zsur-nálkritikusok voltak.

¹² Bár a Molnár-drámák színrevitelének horvátországi két fő központja mindvégig Zágráb és Eszék maradt, megjegyzendő, hogy a *Liliom* ősbemutatója egyedüli esetként egy harmadik helyszínen, a Varasdi Városi Színházban volt 1916 februárjában.

¹³ Kovaček, Božidar, *ibid.* 140.

¹⁴ A *Játék a kastélyban*, a *Farsang*, a *Valaki*, a *Riviera* és *Az ismeretlen lány* című drámákat 1928 és 1937 között Eszéken játszották, Zágrábban azonban nem, a *Nagy szerelmet* viszont csak Zágrábban játszották 1936-ban.

¹⁵ A *jó tündér* Eszéken 1931 novemberében csak egy hónapot, az *Olympia*, 1929-es zágrábi bemutatójához képest jó egy évet késett, míg a *Delila* hozzávetőleg ugyanennyi idővel előzte meg a zágrábi bemutatót.

¹⁶ Gerold László: A századvég és a századelő színikritikája, in: *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Bp., 2001., p. 809., 852.

Az írott mű előnyben részesítése a színpadi megjelenítéssel szemben éppúgy sajátossága volt a horvát kritikának, akár a magyarnak.¹⁷ Paradox módon ez a sajátosság a Molnár-színművek bírálataira is jellemző maradt, annak ellenére, hogy a fordítások, *Az ördög* kivételével,¹⁸ nyomtatásban nem jelentek meg. A többi bemutatott darab esetében a kritikai recepció meghatározói, olvasmányélmény híján, a színházi előadás keltette benyomások voltak, amelyek azonban igen gyakran csak a nemzeti sztereotípiák szűrőin keresztül szólaltak meg. Az előadáscentrikus bírálatok ritkasága mindazonáltal korántsem jelentette a műközpontú szemlélet eluralkodását. A bírálatok csupán annyiban szorítkoztak magára a műre, amennyiben ezt a pusztán cselekményismertetés megengedte, az interpretáció pedig irodalmon kívüli területekre tévedt.

Molnár drámáinak esetében így születtek a szerző személyes élettényeire, továbbá magyar nemzetiségére¹⁹ hivatkozva ítéletek, melyek olykor a műbírálat szerepére tartottak igényt. Több sajátos körülmény is közvetlen kiváltó oka volt annak, hogy éppen a Molnár-színművek zágrábi műsorra tűzése szolgált jó alkalmául az effajta irodalmon kívüli érvelésű kritikai megközelítésnek, Ezek a körülmények – köztük Molnár Ferenc személyisége, életmódja, valamint főleg korai darabjainak aktualitása és szókimondása,²⁰ nem utolsósorban pedig eltűntnek vélt külföldi sikerei – a főként negatív előjelű kritikákban mint a bírálat különböző szempontjai kerültek egymással kölcsönhatásba. Molnárt gyakran hasonló indíttatású érveléssel támadták Magyarországon is, melyeket, híven le-

¹⁷ *Az ördög* egy kritikusa egyenesen a darab irodalmi előadásának szükségessége mellett foglalt állást és nehezményezte, hogy Zágrábban a bemutató színházközpontú, azaz külsődleges volt. *Hrvatsko pravo*, 1910. nov. 21.

¹⁸ Franjo Molnar: *Djavo*, Osijek, é. n. *Az ördög* horvát fordítása valószínűleg 1910-ben, az eszéki és zágrábi bemutató évében látott napvilágot.

¹⁹ E téren a Molnár-drámák kritikusi fogadtatása szerb részről hasonlóságot mutat a horváttal, valamint a régió több népével, háttérben pedig e népeknek a magyarok rovására írt sérelmei álltak: „...a 20. század első évtizedeiben mind gyakoribb a helyi szerb kritikusok elégedetlensége azoknak a magyar eredetű daraboknak a bemutatásával kapcsolatban, melyeket még műsorra tűzött az Újvidéki Szerb Nemzeti Színház társulata. Különösen fokozott az elégedetlenség Molnár Ferenc műveinek műsorra tűzésekor.” in: Káich Katalin: *Egy fejezet a magyar-szerbhorvát irodalmi és kulturális kapcsolatok történetéből*, Zombor 1875–1918, Zombor: Ravangard, 1975., p. 47.

²⁰ E probléma részét képezi a „bűnös város” mítosza, amely szintén jellemző volt a régió népeire Budapesthez való viszonyulásukban. Főleg a korai Molnár-drámák jellegzetesen pesti atmoszférája mozgatta meg fokozottan e mítoszhoz kapcsolódó asszociációs bázist, maga Molnár pedig mint Budapest krónikása a perverz, dekadens, cinikus, vulgáris és brutális jelzőket kapta a kritika részéről.

gendásan szellemes és frappáns megállapításaihoz, egy alkalommal ő így kommentált: „A céltábla sohasem lő vissza.”

Horvátországban a szerző nemzetiségének „provokációján”²¹ kívül a fenti körülmények jelentettek leggyakrabban kísértést a kritikus számára az irodalmon kívüli megközelítés alkalmazására. A horvát színpadon szereplő magyar szerzők közül Molnár esetében voltak a legkihívóbbak e kritika szempontjaiul szolgáló körülmények. A kritika ezeket a körülményeket végső soron összekapcsolta a szerző nemzetiségével, amint ez a színházi sikerek problémájának kérdéséből is látható. Ugyanis, a világsikerek tényén kívül, a horvát kritikusnak számolnia kellett hazai közönségének egyértelmű tetszésnyilvánításával is, amit általában nem esztétikai érvekre, hanem nemzeti érzéseire hivatkozva utasított vissza.

A nemzetiség kérdése, más módon ugyan, mint a horvát kritikákban, de a magyar értelmezésekben is meghatározó jelentőségű volt. Magyarország és nemzetietlenség problémájához, mely a magyarországi Molnár-recepció tartósan meghatározó szempontja volt,²² ettől függetlenül bár, de hozzászólt a külföld is. Az *ördög* zágrábi premierje kapcsán jegyezte meg a horvát kritikus, hogy a kis népeknek éppen azok a drámái lettek európai repertoárdarabok, melyekben a helyi sajátosságok, „az erőteljes nemzeti színezet” voltak a meghatározók. Az *ördög* azonban külön utat jár, amikor a szüzsé nemzetközisége által ér el világszerte egyformán sikereket.²³ Később a *Liliom* egyik kritikusa állapította meg a következőket: „Amennyiben Molnár valóban híres a nyugati világban, és tudvalevőleg az, akkor ez az ismertsége nemcsak abból ered, hogy rendre a nemzetközi szüzsé mellett dönt, hanem abból, és elsősorban abból, hogy még ezekben a szüzsékben sem tudta és nem is akarta eltitkolni kiterjedt fajságát.”²⁴

²¹ Ennek a provokációnak a tudatában találta fontosnak megjegyezni *Az ördög* horvát kiadásának jószándékú előszóírója is a következőket: „Bár magyar irodalmi mű színpadra állítása nálunk éppoly szokatlan, mint kockázatos, ennek ellenére mind a zágrábi, mind pedig az eszéki színház felvette idei repertoárjába Molnár *Az ördögét*. E mű irodalmi ereje előtt el kell enyésznie minden előítéletnek és kicsinyes aggályoskodásnak, és a színház mint mindannak a letéteményese, ami szép és jó az irodalomban, nem foszthatja meg közönségét az irodalom és kultúra hatáskörén kívül eső szempontok miatt egy valóban erőteljes és jó mű élvezetétől és megismerésétől.” Franjo Molnar: *Djavo*, Osijek, é. n., p.1.

²² A problémához l. Móricz „*Magyarosság és nemzetietlenség*” című cikkét a *Nyugat* 1912/8. számában, melyet *Az ördög* kolozsvári bemutatójának alkalmából írt.

²³ *Obzor*, 1910. nov. 20.

²⁴ *Riječ SHS* 1925. ápr. 30.

A bíráló ürügyén közölt, mégis Molnár személyiségére, cselekedeteire, a vele történt eseményekre reflektáló híradások²⁵ egyike Az ördög zágrábi előadásai idején született. Ennek apropójául Molnárnak a horvát előadás megtekintése céljából tervezett, azonban több ízben is visszamondott látogatása szolgált. A horvát nyelvű sajtó magyarázata szerint az író, „kompetens körök” tanácsára, a várható magyarelles, így közvetve a személye ellen is irányuló, horvát nacionalista tüntetések esélye miatt halasztotta el zágrábi útját,²⁶ nem téve így próbára a hazafias szellemű horvát közönség türelmét, továbbá nem kockáztatva személyes jelenlétével drámájának újabb külföldi sikerét. Az aggodalmak azonban a cikkíró szerint alaptalannak bizonyultak, hiszen „éppen az ellenzéki körök ünnepeltek lehangosabban a bemutatón”, ezzel is jelezve, hogy „művészet és politika nem azonosak.”²⁷ Másrészt viszont ugyanerről a jelenségről, a szerző több ízben is elmaradt látogatásáról egy zágrábi német lap – tehát a horvát sajtónak éppen a magyarok által is elérhető orgánuma – személyeskedő, támadó hangon írt. A cikkíró hatalom és kultúra egybefonódását mint nemkívánatos jelenséget utasítja el és magyar jellegzetességként említi: „De Budapesten Molnár darabjainak ’sikerét’, úgy tűnik, a magyar kultúra ’diadalának’ tartják. Biztos, hogy a művészetnek nincs köze a politikához. A magyarok ellenben mindenből politikai tőkét akarnak kovácsolni.”²⁸

A gyakran sztereotípiákban, előítéletekben gondolkodó s így túlzottan általánosító kritika paradox módon mégis az egyedit használta fel, amikor Molnár személyiségére koncentrált. A nem esztétikai szempontokat figyelembe vevő érvelések gyakorisága eredményezte, hogy Molnár Magyarországon kívül is a kritika céltáblájává vált. Bár a Molnárra vonatkozó horvát kritikának ez az érvelése a Monarchia szétesése után fokozatosan háttérbe szorult, hasonló módon jelentkezett még 1931-ben, *A jó tündér* bemutatója idején is. Ezúttal Molnár Bécsbe költözésének híre váltotta ki, amire az író, a lap értesülései szerint, az

²⁵ Ezek között szerepelt Molnár egy magánéleti afférjának részletes ismertetése, melyben szerelmi vetélytársa a Vígszínház igazgatója és Varsányi Irén férje, Szécsi Illés volt. *Obzor* 1911. nov. 4., 5., 10.

²⁶ *Novosti*, 1910. dec. 4.

²⁷ *ibid.*

²⁸ „Aber in Budapest scheint man den „Erfolg” des Molnarischen Stückes für einen „Sieg” der magyarischen Kultur zu halten. (...) Gewiss, Kunst hat mit der Politik nichts zu tun. Aber die Magyaren wollen alles politisch ausbedeuten.” *Agramer Tagblatt*, 1910. dec. 5. Vö. a horvát kritikusként ezt a megállapítását Ignotusnak *A farkas* budapesti premierjére írott szavaival: „Hogy Molnár Ferenc (...) felsőséges okossága mint tudja megnyergelni két világrésznek szkeptikusait éppúgy, mint naívjait, az olyan nemzeti elégtételünk, mely három-négy kultúrnyelven dagasztja a májunkt.” *Nyugat*, 1912. 22. sz.

ottani kedvezőbb adózási feltételek miatt szánta el magát. „Ezúttal egy olyan darabról van szó, amelyet nem ő (ti. Molnár) írt, de amiben – korábbi szenzációitól eltérően – ő játssza a főszerepet. És ez a szerep most egyike a legérdekesebbeknek, melyeket a 20. században láthatott Közép-Európa: a népszerű Molnár Ferenc hazát akar cserélni.”²⁹ Hatalom és kultúra problémáját ez a cikkíró is érinti Molnárral kapcsolatban: „Hogy végül hogyan fog befejeződni ez a magyar művészet és a magyar fináncok közötti harc, nehéz megjósolni. A dolgok jelenlegi állása szerint könnyen megeshet, hogy Molnár Ferenc új haza keresésére indul a fináncok és aktáik miatt.”³⁰

A többségében egyértelmű színházi sikerek ellenére a Molnár-recepció kritikák alkotta összetevője Horvátországban nem volt egységes. Művei esztétikai értékének megítélésében erőteljes véleménykülönbség tapasztalható, egyfajta differenciálódás, ami ezek szélesebb hatáskörű befogadását jelentheti, a többirányú párbeszéd lehetőségét. Így a Molnár-művek horvátországi szerepléséről az ottani szellemi élet meghatározó, gyakran egymással élesen szembenálló csoportjai egyaránt kifejtették véleményüket.

Másrészt viszont az elsősorban a negatív kritikákban nyomon követhető előítéletek, sztereotípiák hangsúlyozott jelenlétének oka azzal magyarázható, hogy Molnár drámáinak horvátországi recepciója esetében a kulturális termék átadója és átvevője is egyazon, közös államisággal is deklarált, kulturális régióhoz tartozott. Molnár műveinek korai horvát recepciója esetében ez a régió az Osztrák-Magyar Monarchia volt. A recepció későbbi fázisaiban, a két világháború közötti időszakban a Monarchia tere azonban virtuálissá vált, amennyiben annak már csupán az emlékét jelentette.³¹

Mindebből az következik, hogy a sztereotípiák kisebb arányú jelenléte, esetleg nemléte mellett nagyobb mű- és (színpadi műfajról lévén szó) produkcióközpontúságot akkor feltételezhetünk a recepció részéről, ha a befogadó és a befogadott két különböző kulturális régióhoz kapcsolódik, hiszen ebben az esetben nem kell számolnunk az azonos régióhoz tartozó kultúrák *érintettségével*.³² „Érintettség” alatt befolyásoltságot értek, az értelmezőknek azt az öntu-

²⁹ *Kulisa*, 1931. nov. 11.

³⁰ *ibid.*

³¹ A „csupán” jelző nem minőségcsökkenésre utal, inkább a hangsúlyeltolódásra kívánja felhívni a figyelmet. A Monarchia emléke egyben közös ismeretek birtoklását is jelentette, melyek szerepe annak ellenére is fontos maradt vagy talán éppen azáltal kapott újabb fontosságot, hogy alkalmazásuk (mint például a német nyelv esetében) visszaszorult a magánszféra keretei közé.

³² Más kérdés, hogy ugyanakkor a Molnár-dramák betörése Nyugat-Európa és Észak-Amerika színpadaira a magyar irodalom egészére vonatkozó sztereotípiákat teremtett az adott kultú-

datlanul is működésbe lépő intencióját, amely egyes esetekben, és ilyen volt Molnár drámáinak horvátországi recepciótörténete is, az értelmezés folyamatának szerves részét képezte s így figyelembeveendő annak rekonstruálásakor is.

Éppen az érintettség fogalma szolgálhat magyarázatul arra, hogy egyazon régió kultúrái esetében a másik rólunk alkotott képe bizonyos pontjain hasonlóságot mutathat önképünkkel. A Molnár-recepció horvát modellje például egyes irodalmon kívüli érvelésű pontjaiban hasonlított a befogadás magyar szegmendumának ugyanilyen típusú argumentumokat felsorakoztató megnyilvánulásaira. Hiszen a Molnár-drámák értékének megítélésében végső soron éppoly irreleváns a szerző bankszámlájának értéke, mint a korabeli magyar kultúrpolitika e drámákkal kapcsolatos propagandatervei. Mindkét esetben azért tévedtek irodalmon kívüli területekre az értelmezők, mert érintettségüknél fogva érvelésüket érzelmi-indulati szálon vezették végig.

Az önkép és a mások rólunk alkotott képének elsősorban az érvelés módjában megnyilvánuló hasonlósága mellett gyakran tapasztalható, hogy mások véleményének tartalma a mi kultúránk önképének éppen az ellenkezője. Az ön-reprezentálásnak és praktikusságnak, az üzleti érzéknek magyar sajátosságként való beállítása valószínűleg csak horvát nézőpontból tűnik találónak. Az *ördög* bemutatójának ürügyén jegyezte meg a horvát kritikus: „A magyar drámairodalom büszke lehet egy erényére, amellyel a mienk nem rendelkezik. Az időszerűségére. A magyarok igen praktikus emberek, mindig fel tudták kelteni Európa érdeklődését maguk iránt. Akár a politikában, akár az irodalomban jó vadászku-tyák módjára mindig alaposan kiszimatolták, hogy merről fúj az érvényesülés szele. Ennek a tulajdonságuknak köszönhetőek, hogy volens-nolens mindig beszéltek róluk, mindig számoltak velük. Ez rólunk nem mondható el.”³³ Persze e sorokat Octavian Goga román költő Magyarországon nagy port felkavart, Adyt is válaszra ingerlő,³⁴ kora magyar irodalmára vonatkozó megállapításai mellé is rendelhetjük. Goga 1913. január 7-én a *Românul* című aradi lapban megjelent cikkét egy hónap múlva, 1913 februárjában hozta le a *Huszádik Század* „Egy anachronizmus: magyar nemzeti kultúra” címmel Braun Róbert fordításában és kommentárjaival.³⁵ Goga megállapításai között, melyek végkicsengése a kortársi magyar kultúra, már a cikk címében is jelzett, elvitatása, Molnár Ferenc neve

rákban. Ahogyan erre pl. Tolnai Gábor is felfigyelt egy angol nyelvű lexikon kapcsán, amelyben 14 magyar író közül hat drámaíróként volt elkönyvelve. Tolnai e nyilvánvaló tévedést Molnár színpadi sikereinek tulajdonítja. T. G.: „Német alaposság”, *Nyugat*, 1937. 3.

³³ *Novosti*, 1910. nov. 22.

³⁴ Ady Endre: „Goga Oktávián vádjai”, *Nyugat*, 1913. 10.

³⁵ Braun Róbert: „Goga Oktávián a magyar kultúráról”, *Huszádik Század*, 1913. 2., p. 204–212.

többször is szerepel. Mint téveszmét említi a szerző az erdélyi román értelmiségnek azt a meggyőződését, hogy „Molnár Ferenc a legszellemesebb szerző”, továbbá megállapítja, hogy Molnár vígjátékaiból „kiérezheted a szemita szellem hideg humorát, fölforgató cinizmusát és mesterkéeltségeit.”³⁶ A cikk nyomán támadt vitát ismertette a horvát,³⁷ majd ez alapján tájékozódva a szlovák sajtó is.

A probléma két megközelítésének lényegi különbségére a korábbi, *Az ördög* bemutatója alkalmából írt kritika idézetében a *mindig* szó általánosító értelme utal. Eszerint itt, a gogai elképzeléstől eltérően, a magyar kultúrának nem egy modern jelenségéről van szó, egy más faj, a zsidóság térhódításáról a századforduló magyar szellemi életében, hanem a magyarságra általában és a kezdetektől fogva jellemző mentalitásról, a kereskedői (értsd nem úri, vándorló, hontalan) véna dominanciájáról.

A horvátság magyarságképe igen gyakran valamihez képest, valaminek az ürügyén, mint valamivel szembenálló, attól ilyen módon különböző fogalmazódik meg. A magyarság fenti jellemzése egyértelművé teszi, hogy a perspektíva kritériuma mennyire nem elhanyagolható egy népről kialakított kép szempontjai között. Igen gyakran, amint a fenti idézet esetében is, az effajta sztereotípiák csak ürügyül szolgálnak az önkép kifejtésére, oly módon, hogy ez teljes ellentéte legyen a másikról kialakított képnek. A „nem mondom ki/nem tudom, hogy mi vagyok, de azt kimondom/tudom, hogy mi nem vagyok”-elve főleg a másik fél részéről vélt vagy valós politikai, kulturális sérelmeket elszenvedni kényszerült, az igen gyakran függőségi komplexusban szenvedő nemzeti ideológiák önmeghatározásának a jellegzetessége. A Monarchia széteséséig ez az igen meghatározóan magyar, kisebb részben osztrák vonatkoztatási pontú jellegzetesség volt érvényes a horvát önképre is.³⁸

³⁶ Ibid. p. 200., 202.

³⁷ *Obzor*, 1913. okt. 1.

³⁸ Mint érdekességet jegyzem meg, hogy a horvát önkép kialakításának jelenlegi útja sok szempontból emlékeztet az első világháború előttire, amennyiben, elsősorban és szinte kizárólag a nyelvkérdés kapcsán (a horvát és szerb irodalmi és köznyelv különbségeinek problémája) a kortárs horvát szellemi vitákban a felek gyakran szükségesnek érzik annak a hangsúlyozását, hogy a horvátságnak most már nem a szerbséghez képest kell megfogalmaznia önmagát. E kérdés kapcsán említi Pavao Pavličić, horvát irodalomtörténész és népszerű regények írója azt a fiatal nyelvészgenerációt, amelynek, bár ma még nem képes érdemben hallatni a hangját, már nincs Jugoszlávia-tapasztalata és amelynek a szemében éppen ezért a nyelv csak nyelv, nem pedig a nemzeti szuverenitás metaforája. *Vijenac*, 2001. jún. 14.

Az önmeghatározásban az osztrák vonatkoztatási pont jelentkezésére találhatunk példákat a horvátok Molnár-recepciója kapcsán is. Annak ellenére, hogy a bemutatott színművek csaknem mindegyike osztrák közvetítéssel, részben a bécsi sikerekre figyelve, a fordítás tekintetében pedig a német mint közvetítőnyelv igénybevételével valósult meg, a kritikák szerzői szükségesnek érezték a horvát körülmények másságának hangsúlyozását: „*A farkas* című drámáról elmondható, hogy egyenesen a bécsi Burgtheaterből érkezett hozzánk. Az ott hatalmas sikert elért műnek nálunk is sikeresnek kellett volna lennie. De *A farkas* azok közé a számos drámák közé tartozik, amelyek nálunk megbuknak, érkezenek bár hozzánk akár a Burgtheaterből is. Mi szerencsére nem vagyunk kaphatóak az unalmasan szentimentális értelmetlenségekre...”³⁹ Más helyen is találkozhatunk hasonló véleménnyel: „A színházi igazgatóság rosszul járt ezzel a darabbal, mint általában minden olyan ízléstelenséggel, amelyet a Burgtheater színpadáról szállít hozzánk...”⁴⁰ A kritika ezen megnyilatkozásai a kulturális alárendeltség jelenségével szemben tanúsított ellenreakció jellegzetes példái. Mint a készenkapott ízlésbeli tájékozódás elleni tiltakozás e probléma az egy más nemzeti irodalmi kánon befogadásának kérdésköréhez tartozik. A kulturális alárendeltség érvényességének az a szakasza ez, amikor már jelentkezik az önálló véleményalkotás igénye, valamint a saját nemzeti kánon érvényesítésének igénye is kifejezésre jut. Szintén *A Farkas* bemutatója kapcsán jegyzi meg a kritikus: „Íme, ismét egy magyar darab harcolt ki magának sikert színházi deszkáinkon. Kár, hogy azon a horvát művek olyan ritkák, mint a fehér holló. Hát hol maradnak a mi íróink?! ...”⁴¹

Több mint húsz évvel később, Molnár *Nagy szerelem* című darabjának zágrábi bemutatója kapcsán, a kritikus továbbra is a horvát körülmények másságát hangsúlyozza. Ekkorra azonban már elfogadható érvek is alátámasztják a megállapításokat, nem beszélve arról, hogy míg a fenti mondatok *A farkas* sikeres zágrábi szereplése alkalmából hangzottak el, s így nem fedték a valóságot, addig a *Nagy szerelem* előadásai valóban a közönség különösebb érdeklődése nélkül zajlottak. „Hogy egy darabnak hangos sikere volt Bécsben és Budapesten, még nem jelenti azt, hogy ugyanilyen sikeresnek kell lennie Zágrábban is. Eltérő klíma, eltérő lehetőségek! (...) A darab egy nagy semmi, vagy, pontosabban szólva, csak egy színésznőnek, e színésznő képességeinek írt nagy szereplehetőség. Egy hosszadalmas szaloncsevely, a társalgási színdarabok pedig nálunk nem járnak sikerrel – nem mintha nem mutatkozna érdeklődés irántuk, hanem

³⁹ *Obzor*, 1913. nov. 18.

⁴⁰ *Slobodna riječ*, 1913. nov. 18.

⁴¹ *Hrvat*, 1913. nov. 18.

azért, mert nálunk e műfaj (...) teljesen elhanyagolható (...) az improvizáció továbbá azért nem lehetséges, mert nincs követendő példa; a szalonok és ezek légköre, még inkább ezek árnyalatainak kifejezése nálunk nem léteznek...”⁴² Közel húsz évvel a Monarchia szétesése után a kritikus tehát már érveket sorakoztat fel állításának alátámasztására.⁴³ Az érintettség által vezérelt, elsősorban indulati indíttatású megközelítésmód a harmincas években már nem egyedül meghatározó diskurzus-fajta a magyar kultúrtermékek horvát befogadásában.

A kritikai recepció e második szakaszában kezdődik el a korábbi sarkalatos ítéletek finomítása, árnyalása. Ezek közé tartozik a „bűnös város” világának a korábbi megállapításokkal ellentétes, megértőbb és egyben értőbb megközelítése, ahogyan ez a horvát kritikusnak *A jó tündér* bemutatója alkalmából írt sorai- ból is kitetszik: „A vulgarizmus Molnár interpretációjában az egészséges sárm jegyét viseli, a brutalitás pedig a cukros jóság magját rejtí magában.”⁴⁴

Az érintettség tényéből fakadó, az interpretációba gyakran durván belegázoló, a párbeszéd létrejöttét gátoló előítéletek helyett ekkoriban inkább olyan általános sztereotípiákat alkalmaz a kritikus, amelyek általánosan elterjedtek a külföld magyarságképében. Ezek egyike a délies, temperamentumos, huszáros férfi típusa, ez az egyik legelterjedtebb magyarokra vonatkoztatott sztereotípiá,⁴⁵ melyet Molnár *Olympia* című színművével kapcsolatban gyakran hangsúlyoz a kritika. A fenti sztereotípiát éppen maga a mű kínálja fel Kovács huszárkapitány alakjában, de nem azon a téma sugallta, és a szerző számára egyszerű

⁴² *Jutarnji list*, 1936. máj. 16.

⁴³ Olyan érveket, amelyekkel már vitába is érdemes szállni. Hiszen ahogyan Horvátországban a 20. század első évtizedeiben nem voltak szalonok, úgy nem létezett például az a nagypolgári réteg sem, amelynek (a hagyományos értelmezés szóhasználatával élve) a „felbomlásáról” Miroslav Krleža írt volna „krónikát” Glembay-trilógiájában a húszas és harmincas évek fordulóján. (L. például a Krleža-szócikket in: *Világirodalmi Lexikon* VI., Akadémiai, 1979.) Krleža kettős fikciót teremtett glembayizmusával, amit a horvát közönség mindazonáltal mégis a magáénak tekintett, más okokból kifolyólag azonban (ekkor már) nem érzett semmi hasonlót Molnár harmincas években bemutatott drámaival kapcsolatban.

⁴⁴ *Jutarnji list*, 1931. nov. 1.

⁴⁵ E sztereotípiá elterjedését a 19. század második felében a horvát színpadon gyakran és sikerrel játszott magyar népszínművek is elősegítették. Bár például Szigligeti Ede *Csikós* (1860-as bemutató) vagy Tóth Ede *A falu rossza* (1883-as bemutató) című népszínművei inkább tekinthetők a horvát viszonyoknak megfelelő átíratoknak (a helyszínek átkerülnek a Délvidékre, továbbá a szereplők magyar nevei – a fordítók nemzetiségétől függően – szerb, illetve horvát névre cserélődnek), mégis megmaradt egy paratextuális összetevő, azaz a színlapon szereplő magyar szerző neve, amely a befogadó tudatában a magyarságkép sztereotípiáit mozgósító asszociációs bázis alapját képezte.

megoldásként nyilván fel is kínálkozó módon, mintha Kovács kapitány, a sztereotípiák megtestesítője egy sablonosan megrajzolt főszereplő lenne, hanem sokkal inkább a többi szereplő hozzá kapcsolódó viszonyrendszere által.

A dráma egyik jelenetében Olympia hercegnő anyja tanácsára úgy próbálja befejezni flörtjét a magyar huszárkapitánnyal, mint „ahogy egy nemes vadat szokás leteríteni”: „Ön mint érdekes népi típus érdekel engem.” Az osztrák hercegnő e kijelentésében úgy kívánja emlékeztetni a kapitányt a kettejüket elválasztó rendi különbségre, hogy a biztosabb hatás érdekében, férfi- és nemzeti büszkeségében egyszerre sértse meg. A magyarságkép e sztereotípiájának alapvetően maszkulin jellege gazdagodik tovább a horvát kririkus soraiban, aki Olympia hercegnő idézett mondata kapcsán a következőket jegyzi meg: „Ezt a folklór- és néprajz típusú bókot még a legbékésebb skandináv pásztorlegény is sértésként fogná fel, hát még a csárdás, a párbaj, a vitézi becsület és az erős paprika országának fia, a temperamentumos Kovács kapitány. Ha nem volna gavallér, és ha a közönség nem szeretné a romantikát, csak az Isten tudja, mi történhetne, de így természetesen diszkréten vissza fog vonulni, hogy a legközelebbi bárban (sic!) az ablakhoz vagdossa a poharakat és azon sajnálkozzon, hogy nincs a közelben cigány a Marica grófnőből.”⁴⁶ Kovács kapitány fenti jellemzése a 19. századból örökölt betyárromantika aktív jelenlétét bizonyítja a két világháború közötti horvát magyarságképben.⁴⁷

A „népi típusnak” ez az egész nemzetre vonatkoztatott sztereotípiája általában bizonyos távolságtartással jár együtt az erre hivatkozó részéről, aki ezt az alakot mint egy tőle távol álló egzotikus jelenséget már valóban kívülállónak, borzongással elegy csodálattal szemléli. A Kovács kapitánytól érzelmileg elszakadni kívánó osztrák hercegnő is ehhez a sztereotípiához nyúl a Molnár által korántsem sablonosan megrajzolt magyar férfival szemben. A horvát kritikusi vélemény sem véletlenül éppen a Monarchia szétesése után tíz évvel bemutatás-

⁴⁶ *Jutarnji list*, 1929. dec. 5. Az idézet befejezése arra hívja fel a figyelmet, hogy az operett (mint olyan műfaj, amely többek között jellemzően magyar hozadékú is) által sugalmazott világ a húszas évekre beépült a külföld magyarságképébe. Ezt a folyamatot nyilván elősegítette a magyar operett állandósult jelenléte Horvátországban, melynek kapcsán megállapítható, hogy valamennyi magyar szerzőjű színpadi műfaj közül ennek a nézetisége volt a legnagyobb.

⁴⁷ Amely további kapcsolatot tart a magyarságkép egy másik sztereotípiájával. A szilaj, temperamentumos főhős kapcsán ugyanis a kritikus a magyarok hun eredetével kapcsolatos ismereteit aktivizálja, amikor megállapítja, hogy a huszárkapitányt játszó színészre ez „a szerep éppúgy nem illett, mint Attiláé.” *Morgenblatt*, 1929. dec. 7. Minden valószínűség szerint nem véletlen, hogy éppen a zágrábi német sajtóban szerepel ez a megállapítás, hiszen a magyarok hun eredetének egzotikumára a német olvasóközönség fogékonyabb lehetett, mint a szláv.

ra kerülő Molnár-dráma kapcsán fogalmazza meg ugyanezt a távolságtartó sztereotípiát, akkor tehát, amikor horvát részről az érintettség tényével már kevésbé számolhatunk. Az emlékezés szintjén azonban még ekkor is élő a regionális hovatartozás tudata. Így az *Olympia* szereplőit „egy korszak, egy társadalom illusztrációiként” értelmezi, a dráma „meleg és kellemes hangulatát” pedig a memoáirodalom műfajának atmoszférájával hasonlítja össze. „Hiszen Molnár alakjai dokumentumok. Ausztria megértésének adalékai ... De olyan adalékok, amelyeket csak azok érthetnek meg, akik ismerték a háború előtti Ausztriát.”⁴⁸ Hasonlóképpen a dráma karikatúraként való értelmezője „a néhai Ausztria inkarnációját” említi.⁴⁹

A két világháború közötti horvát Molnár-recepció egészéhez mindemellett hozzátartozik már egy másfajta, a múlt felé irányuló, kissé nosztalgikus, kissé ironikus Monarchia-képpel szemben, a húszas évek kortárs Magyarországnak miliójából kiinduló értelmezés is. A kritikai vélemény a kortárs Magyarország közegének szociális problémáiból fakadó paradoxonokra utal, amelyek a molnári humor ambivalens jellegére szolgálhatnak magyarázatul.

A két világháború között kisebb-nagyobb szünetekkel a Zágrábi Nemzeti Színház színpadán folyamatosan játszott Molnár-darabok alkalmat jelentettek a Monarchia világa, ezen belül pedig a magyar és horvát jelenség újraértelmezésére. De a „boldog békeidők” utáni nosztalgia a horvát nézők esetében legfeljebb látenssen lehetett jelen. A kritika pedig óvakodott ennek a látens jelenlétnek a megfogalmazásától. Erről csak Molnár renoméjának töretlen volta, színdarabjainak egyértelmű látogatottsága tanúskodik. Az utolsóként bemutatásra kerülő Molnár-darab, a *Delila* kapcsán a távolságtartó-elemző kritikai megállapítás a Molnár-féle színház idejétmúltságára hívja fel a figyelmet: „Molnár színházi dicsősége a Bécs és Pest közti egykori tengely mentén született és növekedett ... Bécsben aratta Molnár a legnagyobb sikereit, itt talált legjobb interpretátoraira. Ausztria és Németország egyesülésével – sok más társához hasonlóan – Molnár is elvesztette azt a keretet, amelyben a legjobban érezte magát, és amelyben a legszívesebben mozgott. Ma is, Molnárt nézve, úgy tűnik az embernek, hogy mindez csupán szelete a már tökéletesen elmúlt néhai időknek: ezek az ő pesti és bécsi grófjai, bárói és hercegei, az egykori szalonoknak ez a ragyogása, az egykori társalgásnak ez az üres és felszínes szellemessége.”⁵⁰

A Monarchia utólagosan megszépített képének sztereotíp illúzióját a műfajok közül leginkább az operett kelti fel. Az *Olympia* kritikusa az idézett részlet-

⁴⁸ *Obzor*, 1929. dec. 6.

⁴⁹ *Jutarnji list*, 1929. dec. 7.

⁵⁰ *Hrvatski dnevnik*, 1939. jan. 20.

ben említ is egyet, Kálmán *Marica grófnőjét*. Ami itt még csak a kritikus asszociációja, az a tíz évvel későbbi horvát értelmezések szerint a *Delila* című Molnár-színmű legfőbb meghatározója lesz. Molnár kései darabjai ismeretében az értelmezések utólag átminősítik az egész életművet: „Amikor Molnár nevét halljuk említeni, akkor nagyjából tudjuk, hogy milyen darabot várhatunk. Alkalmassint mindig valamit az irodalom és az operett határán. Ez azonban nem azt jelenti, hogy nem jó színházról van szó.”⁵¹

⁵¹ *Novosti*, 1939. jan. 20.