

MUNTAG VINCE

Egy külvárosi legenda alakváltozatai

Molnár Ferenc *Liliom*-ja az adaptációk tükrében

muntag.vince@abtk.hu
ORCID: 0009-0002-7096-8087

—HELIKON—

Versions of a Suburban Legend. Ferenc Molnár's *Liliom* in the Light of its Adaptations

Abstract

The basic assumption of this study is that the sujet of Ferenc Molnár's play *Liliom*, according to the overall reception never existed in such an original, stable form before any adaptation. The analysis details the differences between Molnár's own short story *Tale for Lullaby* and the play *Liliom*, and then traces the course of reception history towards the film versions, especially Fritz Lang's 1934 production, and then the musical *Carousel*. The comparison of the different versions shows that the story's ambivalent relationship to moral judgement, the elaboration of social referentiality and the representation of the fantastic become the defining aspects that most influence the character of the genre changes and mediatic transformations. And although the adaptations move towards more familiar conventions that become easier to interpret over time in the poetic articulations of moral concerns, the meaning and representation of otherworldliness remains problematic, and presumably sustains the need for a re-shaping of this story.

Keywords: genre changes, intermediality, moral judgements, sociocultural backgrounds, representation of the fantastic

Helikon 70 (2024) 1
DOI: 10.57226/Hel.2024.1.4

Kovalik Balázs 2023-as budaörsi *Liliom*-rendezésében a címszereplőnek és a mű egész világának az emlékezetét állította az értelmezés előterébe. Az előadás keretjatekként használta annak a szövegrésznek a dialógusait, ahol Molnár Ferenc szövegében hazahozzák a haldokló Liliomot, és a közvetlen ismerősök, vagyis Mari, Hugó, Muskátné, az Esztergályos mind elmondják a véleményüket a halottról és a halálával kialakult helyzetről, Juli pedig tartózkodó nyugalommal fogadja a részvétnyilvánításokat, csak Muskátnéval helyezkedik nyíltan szembe. Az előadás számos jelenetet különös intermediális technikával oldott meg úgy, hogy ezek a részletek mozgóképes bejátszásokká alakultak, Molnár Ferenc dialógusait felhasználva, de különböző magyar filmrendezők képi világa szerint. Ezek közül azokban, ahol *Liliom* nem jelent meg, a csirkefogót alakító Alföldi Róbert más szerepekben tűnt fel, s mivel a rendezés szöveggönyve szerint *Liliom* színészként dolgozik, felmerült a lehetőség, hogy a címszereplő bizonyos értelemben a saját életét játssza, vagy legalábbis nem egyértelmű, hogy viselkedése meddig a sajátja, és mikortól idézetszerű. A bejátszásokban különböző, elsősorban magyar filmrendezők (Jancsó Miklós, Mészáros Márta, Karel Svoboda és mások) filmes látásmódja szerint jelent meg a mű szövege, azt az érzetet keltve, hogy az alsóbb társadalmi rétegek problémáival foglalkozó filmesek mintha mindig is a *Liliomot* parafrázeálták volna, anélkül, hogy közvetlenül hivatkoztak volna rá. A rendezés technikája közvetlenül kapcsolódott ilyen formán a szöveg dramaturgiájának ahhoz a sajátosságához, amely a mindennapok társadalmi realitásán túl nem evilági vonatkozásokra is hivatkozik, elsősorban a túlvilági őrszobán játszódó jelenetben, de akár az első képnek a szerelem születését keretező imaginatív városligeti háttérben is. Az vált a rendezésben világossá, hogy a *Liliom*-ról való előadói és nézői gondolkodás szükségképpen intermediális kellett, hogy legyen, az ezek között a létszintek között érzékelhető mozgásban. Azaz a nélkül kínálkozik a mozgókép és a hangrögzítés beépítése a *Liliom* előadásába, hogy a szöveg egészét a színrevitel tényén túl másfajta medialitásba kellene transzformálni. Ez a felismerés számos korábbi előadás egyes gesztusaiból érzékelhető volt, Kovaliknál azonban összefoglaló erővel jelent meg mint a *Liliom* mindenkori értelmezésének elsőrendű sajátossága.¹ A rendezés kapcsán az intermediálisitással való átitatottság, tehát voltaképpen az egyeneműként elgondolható létmódtól való ellépés gesztusa magára a dramatikusra anyagra bizonyult inherensen jellemzőnek, és ezzel az is egyértelművé vált,

¹ Részletesebben lásd MUNTAG Vince, *Megint egy Liliom?*, Revizor Online, 2023.12.21, https://revizoronline.com/liliom-budaorsi-latinovits-szinhez-kritika/?fbclid=IwAR0l-5gJ4OyLCHwI6_hQh0LY8aMdVfwkmd28RVKlaRdkn9eCDdJXqcZ7-wPk.

hogy a *Liliom* esetében igen nehéz a műnek egy tiszta, őseredeti, adaptáltság nélküli magvát azonosítani, amelyhez képest minden egyéb változat hatástörténeti ráakódásnak tetszene.

Ez a megközelítés a mű teljes recepciótörténetét sajátos perspektívából kínálja újraértelmezésre. Ennek áttekintésére itt terjedelmi okokból még csak hozzátvetőleg sincs mód. Ehelyett a jelzett köztes minőség nyomvonalán elindulva a következőkben a mű recepciótörténetének néhány olyan állomását vizsgálom meg, ahol az adaptáció mint átírás és transzformáció az átalakítási folyamat mindkét végén hatástörténeti távlatú értelmezői felismerésekhez vezetett. A tanulmány kérdése tehát az, hogy a műfajt és alkalmasint médiumot váltó átiratok hogyan alakították a *Liliom* kontextusait és jelentésmezejének alapvető tulajdonságait.

Kiindulásképp érdemes behatárolni az adaptáció fogalmának itt használt jelentését, különösen azért, mert a hatástörténeti tapasztalat szerint a *Liliom* szövegállapota nem nevezhető állandónak. Nemcsak a szerző életében bővült és módosult,² hanem az előadások és átiratok később is alakították azt a hagyományt, amelynek jegyében a *Liliom* című művet egységnek tekintjük. Ennek megfelelően érdemes alapvetésnek tekintem Linda Hutcheon felismerését, mely szerint bármilyen adaptációs folyamat kapcsán csak féloldalas interpretációkhoz vezet, ha meghatározó marad benne az ún. eredetihez való hűség szempontrendszer és az ebből következő beszédmód. Nemcsak arról van szó, hogy már eleve normatív értékelés felől közelítene meg egy-egy feldolgozást az elemzés a hűség felemlítésével, és nem is csak azzal járna mindez, hogy az interpretáció figyelmen kívül hagyja bizonyulna az egyes adaptációknak az előzményekhez közvetlenül nem kapcsolódó sajátosságai iránt,³ hanem ez azt is jelenti, hogy az értelmezésnek folyamatosan tekintettel kell lennie a *Liliom* című dramatikus szöveg eredendően köztes, változékony létezés módjára. Ha az elemzés sarokpontjaként a Molnár Ferenc által 1909-ben megírt és még abban az évben bemutatott drámát tekintjük, tudatosítanunk kell, hogy a darab eleve és többszörösen átiratként születik, és pedig

² A korabeli általános gyakorlatnak megfelelően az előadások próbafolyamata alakította a későbbi kiadásokban is megjelent szöveget. Például Kosztolányinak a *Liliom* ősbemutatójáról készült kritikájából tudjuk, hogy *Liliom* csillaglopása már az ősbemutatón is szerepelt a szövegben, habár ezt csak az 1921-es kiadás kodifikálta. Lásd KOSZTOLÁNYI Dezső, „*Liliom*: egy csirkefogó élete és halála”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, szerk. BELIA György, PINTÉR László és M. BECK Anna, 2 kötet. 1:339–347 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978). Vö. MOLNÁR Ferenc, *Liliom: egy csirkefogó élete és halála* (Budapest: Franklin Társulat, 1909).

³ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2013), doi: 10.4324/9780203095010.

nemcsak a korábban publikált *Altató mese* című novella sajátos továbbfejlesztéseként, hanem más vendégszövegek felhasználásával is. (Ezekről az összefüggésekről alább bővebben lesz szó.) A kérdés tehát az, hogy milyen mértékű szövegmódosulást tekintünk adaptációnak ebben a közelítésben. Habár egy részletesebb filológiai feltárás felől nyilván lehetne problematizálni a most következőket, mégis olyan megfontolás tűnik célszerűnek, gyakorlatiasnak, amely szerint adaptációnak tekinthető a műnek az a változata, amely a századfordulón bemutatott és drámaként kiadásban megjelent szöveghez képest más címet visel, és/vagy közönsége eltérő műfajúnak tekinti, esetleg más médiumban jelenik meg. Ebbe beletartozik tehát a szüzsé novellaformája és a drámából íródott musical, de nem tartozik bele például Michael Thalheimer rendezésének szövegkönyve, akármennyire messzire jutott is Molnár Ferenc szövegének kezdeti vonatkozásrendszereitől. A definíció elméleti indoklásához az hozható fel, hogy a vizsgálat a művet övező befogadói elváráshorizontok alapvonásainak változását követi,⁴ és ehhez az említett kritériumok kellően stabil támpontot adnak.

Az értelmezés első történeti állomása a szüzsé legkorábbi formáját tartalmazó *Altató mese* című novella, amely 1907-ben jelent meg a *Pesti Napló*-ban.⁵ A novellát a szakirodalom idáig csakis mint a *Liliom* című dráma előzményét vette figyelembe, ezt is csak filológiai tényként, ami azt jelenti, hogy sem a novella és a dráma közti módosulásokat, sem a novellát önmagában nem tekintette értelmezésre méltónak.⁶ Jelen vizsgálat egyik felismerése az, hogy mindkét kérdezési irány igen termékenynek ígérkezik. Az *Altató mese* már a címében és az azt követő alcímben is olyan keretezést kínál, amely az egész novella modalitását meghatározza, és az olvasói horizontot előterében álló problémákat kijelöli:

(Ez a mese arra való, hogy özvegy asszonyok altassák el vele kis gyermekeiket, vagy jó gyerekek altassák el vele öreg és fáradt szüleiket. A mesét szép csöndesen, folyékonyan kell mondani, az elejét élénken, mintha igaz volna, a végét pedig már lassabban és halkán, hogy mire vége szakad, aludjék el az, akinek mesélték.)⁷

⁴ Uo., 113–152.

⁵ MOLNÁR Ferenc, „Altató mese”, *Pesti Napló*, 1907. jún. 23., 1–4.

⁶ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2000).

⁷ MOLNÁR, „Altató mese”, 1.

A novella végig annak a kettősségével játszik, hogy miközben a főszereplő férfi magatartása nagyon erőteljes morális reflexeket mozgat mind a többi szereplő, mind az olvasó részéről, a narrátor nem kínál fel ehhez stabil értékelési mintát, hanem az általa követendőnek vélt nézőpontot és értékelési módot végig ironikusan bizonytalanságban hagyja. Ennek az egyik kerete maga az a meseiség, amely egyfelől a címbe bújtatott műfaji megjelölésben szerepel, másfelől a történetnek a túlvilági szakasza, amely az addigiak valóságosságát ássa alá, a harmadik pedig az, hogy ugyan elhangoznak erőteljes értékelő mondatok Závoczkival kapcsolatban, végig az a tapasztalat, hogy ezek a kijelentések mindig egy meghatározott nézőpontra fókuszáltnak jelennek meg, viszont nincs egyértelműen kijelölve, hogy kié a perspektíva. Például: „Ez a Závoczki nagy csirkefogó volt, mindenkit megbántott, sokat megvert, néhányat meg is szúrt késsel, lopott, csalt, rabolt, de azért nagyon jó fiú volt és a felesége nagyon szerette.”⁸ Az események közlése a történet morális súlyához képest igen tömör, és ez sem ad módot komolyabb mérlegelésre. Ráadásul már itt megjelenik, ami a *Liliomban* később ugyancsak meghatározó lesz, tudniillik az, hogy a történet túlvilági megítélése, amelynek transzcendensként végsőnek kellene lennie, szembeállítódik Juli fölfogásával, és ezért relatívvá válik. A megvalósításban annyi a különbség, hogy a novellában a főszereplő nyíltan kárhozatra ítéltetik és pokolra jut, a szerelem felmentő ereje pedig csak utalás-szerűen merül fel. Amikor a férfi lánya beszámol anyjának, hogy csóknak érzékelte a látogatótól kapott ütést, Juli csak annyit mond: „Tudom.”⁹

Továbbá a történetmondás számos gesztusa igencsak groteszk bizonyos motívumok megjelenítésében. Itt említhetők például Závoczki csirkefogóllai vagy a kártyajelenet után a narrátor megjegyzése, miszerint „[i]lyen átkos dolog a kártya. Az ember a legfontosabb dolgait mulasztja el miatta”,¹⁰ valamint az a megjelenítésmód, ahogy a túlvilági hatóság az öngyilkosokat kezeli, hogy mindenkin rajta marad annak a jegye, ahogyan öngyilkos lett, és Závoczkinak még a tisztítótűzben is viselnie kell a szívében a kést. Ez a diegézis több szintjén jelen lévő, groteszkbe hajló ironikusság és ennek a történet morális megítélésére gyakorolt hatása határozza meg az egész novella játékterét, és ez a mozzanat lesz az, ami az anyag dramatizációjának a legfőbb poétikai kérdését szolgáltatja. Kérdés, hogy a cselekmény evilági része referenciálisan mennyire tekinthető realista igényűnek. Ezt a szöveg tömörségéből nehéz megítélni. Mindenesetre lényegesnek tűnik, hogy az elbeszélés fókuszában Závoczki és

⁸ Uo.

⁹ Uo., 4.

¹⁰ Uo., 2.

Juli kapcsolata áll, tehát sem Mari és Hugó nem jelenik meg, se Muskátné nem szerepel a szövegben, ezért a novellának sokkal kevésbé erősek a referenciáisan azonosítható társadalmi felhangjai, mint a dramatikus változatnak, vagy akár később az adaptációknak.

A dramatizáció folyamata a *Liliom* esetében úgy is leírható, mint az imént vázolt értékítéleti morális perspektívák alakokhoz rendelése, egyúttal a cselekmény konkrét jeleneteinek fázisokra bontása. A kettő együtt a szüzsé referencialitásának társadalmi oldalát bontja ki erőteljesebben az epikus formánál. A leglátványosabb különbség természetesen Mari és Hugó, illetve Muskátné megjelenése, ami magyarázható magának a színház és ezzel összefüggésben a dramatikus hagyomány bizonyos követelményeivel. Ami Marit és Hugót illeti, könnyű bennük felismerni azt a nagyon régi vígjátéki párdramaturgiát, amely a nagyszabású tragikus pár sorsa mellé odateszi a kisszerű, komikus párt, hogy a kettőt egymással kontrasztban láttassa. Az, hogy ez Molnárnál hogyan történik az adaptáció folyamatában, a *Liliom* esetében különösen tanulságos. Valószínű, hogy Mari alakja *A szarvas hátán* című Molnár Ferenc-jelenetből származik, amely a szerző *Ketten beszélnek* című jelenetfüzérének egyik darabjaként jelent meg, a *Liliom* című drámával azonos évben, de valamivel korábban. Ez a kis jelenet egy-két apróbb változtatással azt a párbeszédet hozza, amely a *Liliom*-ban akkor hangzik el, amikor a két cseléd a padon várja a frissen elbocsátott kikiáltót.¹¹ A legfontosabb szövegszerű különbség a *Ketten beszélnek* jelenete és a *Liliom* részlete között az, hogy Molnár a színdarabba épített változatban felcseréli a két beszélő nevét, valószínűleg azért, mert meg akarja tartani a már a novellában is szereplő Zeller Júlia nevet a főhősnő helyén, és ezért Julihoz az adott párbeszédnek inkább a másik oldala illik, mint a korábban megírt jelenetben. Szintén lényeges, hogy ebből a párbeszédből nemcsak Mari és az ő naivitása, világlátása, beszédmódja tárul elénk, amely alkalmat ad a szerzőnek a teljes figura kibontására a *Liliom*-ban, hanem az is igaz, hogy elmeséléséből Hugó alakja is kirajzolódik előttünk, azaz Molnár meg tudja oldani, hogy egyetlen jelenet beillesztésével két figurát, és ezzel a dráma viszonyrendszerének magvát megalkossa. És még valami: a körhintát mint helyszínt. A novellában Závoczkai munkahelye változik, nem egyértelmű, bár említést nyer, hogy Julival a körhintán ismerkednek meg, de ezt a folyamatot az elbeszélés igen szűkszavúan kezeli. Ehhez képest alapvető módosulás, hogy a cselekmény indulása egészében a körhintához kapcsolódik, a mozgás körköröségén keresztül felidézve a végtelenség, az

¹¹ MOLNÁR Ferenc, „A szarvas hátán”, in MOLNÁR Ferenc, *Ketten beszélnek*, 135–142 (Budapest: Franklin Társulat, 1909).

imagináció, a felszabadultság toposzait. Ez a mozzanat, amely a magyar nyelvű drámaszövegnek csupán az utalásaiból derül ki, a külföldi változatokban és ezért a mozgóképes adaptációkban is meghatározó képi elemmé válik a cselekményt bevezető atmoszférikus prológnak.

A körhinta helyszínének előtérbe állítása magával hozza Muskátné alakjának megszületését, és ez szerkezetileg különös megoldásokra ad alkalmat. Liliom és Juli kapcsolatának kezdetét a szöveg a szerelem csodájának, kibeszélhetetlenségének poétikája jegyében homályban hagyja. Molnár a novellához képest a drámában is megtartja a szerelem kezdetének ezt a balladisztikus jellegét, mégpedig úgy, hogy egy féltékenységi jelenetbe transzformálja Liliom munkaadója részéről. Erre szerkezeti szempontból két okból van szükség. Egyrészt könnyebb egy szerelmi kapcsolatot dramaturgiaiailag egy másik kapcsolat lehetősége felől megmutatni, vagyis a féltékenység mint dramaturgiai funkció alkotja meg Muskátné alakját, másrészt Molnárnak arra van szüksége, hogy Liliom és Juli tulajdonképpen megismerkedését és elköteleződését egymás iránt ne a legelső jelenet mutassa meg, hanem alkalma legyen kibontani addig a jelenetig, és azon keresztül, amikor négy szemközt maradnak a padon.

A novella és a dráma változat közti talán legfeltűnőbb különbség a főszereplő nevének és egyúttal a mű címének a megváltoztatása. Polgári nevén a férfi a drámában is a Závocski nevet viseli, de mindenki csak Liliomként hivatkozik rá, és ettől a csúfnévtől válik karakterében igazán specifikussá. A dráma egészének poétikája azért gazdagodik ettől, mert olyan metaforikus jelentésszintet képez meg, amely a novellában csak nagyon korlátozottan érzékelhető. Ez az a jelentésmező, amelyhez Liliom és Juli közös világának az egésze tartozik, és amihez illeszkedik a Liget félig mitikus közege, és – még hangsúlyosabban – amely képes lehet feloldani a szöveg morális feloldhatatlanságait. Maga a Liliom név egyszerre utal a virágon keresztül a tisztaság, naivitás, az ártatlanság jelentéskörére és a liliomtiprásra, amely éppen ennek az ellentétes konnotációit hordozza magában. Ez olyan ismertetőjegy, ami azt tudatosítja, hogy ebben a férfiban egyszerre van jelen mind a kettő. Tulajdonképpen ez az a metaforikus nominációt igénylő közlési mód, amelynek a kontextusba helyezése lesz a mindenkor adaptációk legfőbb kihívása, mivel ennek a másik oldalán egy nagyon megszokott vígjátéki viszonyrendszer-építés és a részben társadalmilag is értelmezhető referencialitás áll.

A *Liliom Az ördög* című Molnár-dráma útját követve igen hamar ismert lesz külföldön. Már 1912-ben bemutatják Bécsben, és innentől az operettek hagyományos disszeminációs útját követi: Budapest, Bécs, Nyugat-Európa,

Broadway, Hollywood.¹² Egyértelműen kijelenthető, hogy Molnár Ferenc művei közül messze a *Liliom* vált a legszélesebb körben ismertté. Ez az a mű, ami a leginkább hivatkozható magyar nyelvterületen kívül, és ez leginkább az adaptációknak köszönhető. A húszas években széles körben játszottak Amerikában. A fordítások jellege és stratégiája nem tartozik szorosan a jelen tanulmány tárgyköréhez, két mozzanatot azonban mindenképp érdemes kiemelni. Az egyik az, hogy a művel foglalkozó külföldi szakirodalom részben az angol, részben a német fordítást tekinti eredetinek, vagyis a nyelvváltásból következő konnotációs átalakulásokat idáig nem vizsgálta senki. A másik, amely az adaptációk vizsgálatánál elsőrendű fontosságú, hogy a fordítások azonnal kiemelik a szüzsét a magyar nyelvű társadalmi közegből, és áthelyezik a saját jelenükbe, Bécsben a Praterbe, Angliában Nagy-Britanniába, és így tovább. Ez azzal is jár, hogy a magyar szöveg tájnyelvi elemeit az összes fordítás azonnal elhagyja mint olyasmit, ami fordíthatatlan.

A *Liliom* nemzetközi színházi sikerszériájával egyidőben a mű mediális disszeminációja is megindul.¹³ A drámából több film is készül. Kertész Mihály 1919-es filmjének forgatása a rendező emigrációja miatt szakad félbe. Maxwell Kruger 1921-es, *Utazás a paradicsomba* című hollywoodi némafilmjének a kópiája ugyan elveszett, de a forgatókönyv fennmaradt, ezért a koncepciót ismerjük. Az ebben az esetben a Coney Islanden játszódó történetben a rablás egy házba való betöréssel van helyettesítve, amelyet a tulajdonosnak és lányának a megjelenése zavar meg. A Ficsurnak megfelelő cinkos rájuk süti revolverét, de a főhős a lövés útjába áll, ekkor kap súlyos, de nem végzetes sebet. A túlvilági tárgyalás a műtétet kíséző álom formájában jelenik meg, és felesége imája végül megmenti az életét. A zárlat az, hogy a főhős az asszony-nal és a lányukkal közösen visszatér a körhintára, így evilági keretek közt valósítja meg a címbéli utazást a paradicsomba.¹⁴ A szüzsé ezzel teljesen eloldódik eredeti kulturális beágyazottságaitól, és innentől kezdve válik szabadon felhasználható szórakoztatóipari terméké.

¹² James I. DEUTSCH és Lauren R. SHAW, „From Liliom to Carousel to Liliom”, in *From Stage to Screen: Musical Films in Europe and United States (1927–1961)*, szerk. Massimiliano SALA, 93–112 (Belgium: Brepols, 2012); Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein’s Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017), 9–23.

¹³ Meg kell még említeni Orson Welles rádiós adaptációját, amelyre csak jelen kézirat érdemi részének lezárása után találtam rá, ezért ebben a gondolatmenetben csak itt kerül szóba. A teljes felvétel elérhető: <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/1998>, hozzáférés: 2024.04.30.

¹⁴ A filmekről lásd CARTER, *Rodgers and Hammerstein’s Carousel*, 15–17.

Kétségtől a legjelentősebb filmes feldolgozás Fritz Lang rendezése. Az alkotás ugyan megtartja a dráma címét, de több ponton módosítja a cselekményt, a párbeszédekből csak rövid szakaszokat vesz át egyenes idézetként, és a filmes megvalósítás olyan mértékben alakítja a dramaturgiát, hogy ez indokolja a részletesebb értelmezést az itteni gondolatmenetben. 1933-ban a rendező Németországból Párizsba emigrál, ahol producere följánlja neki a *Liliom* című drámát egy forgatókönyv alapjaként, és Lang vállalja is a felkérést. A film Lang második hangosfilmje, egyúttal egyetlen francia alkotása.¹⁵ A film két alapvető irányban alakítja a mű értelmezését. Az egyik a cselekmény morális karakterének még a korábbiaknál is erősebb hangsúlyozása. Először is a történet kibővül egy olyan jelenettel, ahol Liliom az evilági kapitányságon kell, hogy jelentkezzen, ahol látványosan semmibe veszik, mivel nincstelen. Ennek kapcsán konfliktusba keveredik egy hivatalnokkal, akinek a hasonmása aztán a túlvilágon felelősségre vonja. Másrészt egy olyan párbeszéd is elhangzik, ahol Juli és a szállásadó fényképésznő vitatkoznak a pár helyzetéről, és hogy Julinak érdemes-e az Esztergályost választania Liliom helyett. Harmadrészt a rablási kísérlet előtt, a kártyajelenetet közvetlenül megelőzően megjelenik egy késes, aki késeket vásárol, illetve köszörül, és többször is felajánlja a szolgálatát Liliomnak, aki visszautasítja, félve, hogy lelepleződik, miben sántikál. Ez a férfi később égi küldöttnek bizonyul, aki az utolsó morális menekülési utat kínálta fel Liliom számára a végzetes percek előtt. Végül az egész túlvilági jelenet és a visszatérés kísérlete több részre bontva jelenik meg a filmben, és a végkicsengés is sokkal kifejtettebb, mint a Molnár-szövegben. Langnál a földre visszatért Liliom ügyleteivel párhuzamosan egy nagyszabású égi mérleget lát a néző, amelynek egyik serpenyőjénél egy ördög áll, a másiknál egy angyal, és ez aszerint billeg, hogy Liliom aktuális cselekvése morális értelemben jó vagy rossz irányba fordítja a sorsát. Amikor kétségbeesésében, hogy nem fogadja el az ajándékba hozott csillagot, Liliom megüti a lányát, az ördög kéjesen dörzsöli a kezét, mint aki immár biztos abban, hogy Liliom el fog kárhozni, de ezután következik Juli feloldozó magyarázata a lánynak, mely szerint van ütés, ami nem fáj. Ekkor a mérleg visszabilleg az angyal oldalára, Liliom neve lassan törlődik a háttérben látszó nagy fekete tábláról, jelezvén, hogy ez az ítélet végleges. Ez a film záróképe.

A Fritz Lang-adaptáció másik meghatározó vonása, hogy a történetet rendkívül erősen hozzákapcsolja a filmes formanyelv önreflexiójához. A hangosfilm kezdeti éveiben járunk, és olyan rendező kezébe kerül a *Liliom* mint

¹⁵ A keletkezés kontextusához lásd Patrick MCGILLIGAN, *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (New York: St. Martin's Press, 1997), 189–203.

alapanyag, aki a burleszk és az expresszionista horror hatásműködéseit is biztos kézzel alkalmazza. A képi világ atmoszférája önmagában rendkívül erőteljes, a vizualitás alapkaraktere még a fekete–fehér technika keretei közt is áthatóan sötét és nyomasztó. Lang átveszi a körhinta működését és környezetét bemutató atmoszférikus bevezetőt, amely a német fordítástól kezdve általános a *Liliom* játékhagyományában, és ezt egybeköti a film médiumának előzményeire utaló reminiscenciákkal. Az egyik ilyen, hogy Liliom összeszólalkozik egy rivális áruossal, és a közönség nagy élvezetére helyben összeverekednek. Az összeszólalkozás még szinkronizálva van, maga a verekedés, illetve az azt megelőző méregetés viszont néma, háttérzaj sincs. Ez a gesztus közvetlenül visszautal a némafilm és a hangosfilm különbségére, illetve azokra a filmes kódokra, amelyek a némafilm burleszkjét jellemezték. A bevezető másik hasonló megoldása, hogy látunk egy női arcot, amely figyel a körhintát, és a körhinta bűgását csak a fény arcra vetüléséből és annak eltűnéséből követjük, amely világosan összekapcsolja a körhinta menetét a laterna magica működésével; tekintve, hogy ez a fénykezelés korábbi némafilmekben is jellemző, és a körszerűség behívja ezt az asszociációt. A körkörösség aztán több ponton önreflexió metaforává válik a fényképezőgép működésétől az otthonosság érzetét visszaidéző kézi kávédarálóig. Néha csak egy-egy képen látjuk, hogy a cselekmény egy adott változása a viszonyrendszer egy másik részében mit okozott. Ez szintén némafilmes utalásként értelmezhető.

A legerősebb önreflexió gesztus a túlvilági jelenetben szerepel. Ekkor a film vizsgálóbírója lejátszik egy általunk korábban már látott jelenetet, amely Liliom és Juli között zajlott, majd később megismétli módosított formában. Az adott jelenet egy veszekedés, amelynek a végén Liliom nyitott tenyérrel, hangosan csattanóan pofonüti a feleségét. (A játékhagyományban külön kérdés, hogy mikortól látjuk nyíltan ütni Liliomot, mármint a Lujza karjára mért – később óhatatlanul stilizálódó – ütést nem számítva.) A jelenet visszajátszása után a túlvilági rendőr leveszi a jelenet hangsávját, és aláteszi Liliom tényleges, ki nem mondott gondolatait. Így ez a megoldás egyszerre válik a szinkronizálás előtti tisztelgéssé és allegóriává, melynek révén a hangosfilm tulajdonképpen a tudattalan pszichoanalitikus felfogásával kerül párhuzamba.

A *Liliom* recepciótörténetében a következő nagy lépést a *Carousel* című musical megszületése jelentette. Ismeretes, hogy Molnár Ferencet korábban a tízes évek közepétől több zeneszerző is megkereste, hogy szívesen írna a drámából valamifajta zenés művet. Három igen jelentős név merült fel: Lehár Ferencé, Kurt Weilé (ők értelemszerűen operettben dolgoztak) és Giaco-

mo Puccinié.¹⁶ Molnár ezeket a felkéréseket visszautasította. Részben féltette a darab saját hírét, részben valószínűleg nem kívánt osztozni a jogdíjon, amely ezeknek az adaptációknak az előadásaiból keletkezett volna. Amikor azonban 1940-ben emigrált Amerikába, az ezt követő években nem volt olyan anyagi helyzetben, hogy egy hasonló felkérést érdemes lett volna visszautasítania. Megtekintette a Richard Rodgers–Oscar Hammerstein szerzőpáros *Oklahoma* című musicaljét, majd beleegyezett, hogy a *Liliomot* felhasználják egy hasonló műfajú és karakterű mű megírásához.¹⁷

A *Liliom* amerikai musicalle való adaptálásának első problémája a kontextus kérdése. Nyilvánvaló, hogy a játékhagyomány korábbi módosulásainak megfelelően helyi szociokulturális háttérre van szükség, de az nem mindegy, hogy hova helyeződik pontosan a cselekmény. A *Carousel* az első olyan változat, amely nem a keletkezés jelenébe utalja a történetet, hanem a 19. század utolsó harmadába. A helyszín pedig New England. Bár a szakirodalom siet tisztázni, hogy Oscar Hammersteinnek nem voltak rasszista szándékai vagy törekvései,¹⁸ mindenesetre rendkívül biztonságos megoldás, hogy egy szegényekről szóló és morális előítéleteket felvető történetet Amerikán belül egy dominánsan fehérek lakta területre helyez. Különösen úgy, hogy az egyik minta, amelyre dramaturgiailag hivatkozhat a musical, Gershwin *Porgy és Besse*, amelynek a zenei világa sem idegen teljesen a *Carousel*étől. A Ficsurnak megfelelő figura például teljesen a *Porgy és Bess* Sportin' Life-ját idézi, amikor egy szigeten egy kincskereső játék keretei közt lépre csalja a *Liliom* Marijának megfelelő Mary Pipperidge-et, és ezzel bajba sodorja a lány jegyességét. Egyértelmű, hogy a *Carousel*nél a történet már a tömegsikert és a show businesszt szolgálja, ez olvasható ki a háttérreferencialitás megválasztásából.

A cselekmény alakítása minden korábbinál erősebben a férfi főszereplő, vagyis a *Liliom*nak megfelelő Billy Bigelow személyisége köré rendeződik. Azt a folyamatot tárja elénk a darab, ahogy a vagány, mihaszna csirkefogó álarca mögül kibomlik a gátlásokkal és kudarcokkal terhelt férfi, akinek a számára a párkapcsolat és a gyerekvállalás kitörési lehetőséget jelentene, ám a kulcspillantásban rosszul dönt. A tézis, amelyet a mű dramaturgiája sugall, a *Liliom* társadalmi árnyaltságához képest meghökkentően egyszerű, de naivitásában valamelyest megkapó: ha valaki le tudja küzdeni a gátlásait, és ki meri fejezni az érzéseit azok felé, akik közel állnak hozzá, akkor kevésbé sodródik rossz döntésekbe, mint ha titkolózik és nem őszinte önmagával sem. Ez pedig

¹⁶ CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 14.

¹⁷ Uo., 21–23.

¹⁸ Uo., 29.

önmagában elég szociális alávetettségének ellensúlyozására. Ezt a gondolatot a *Carousel* dramaturgiája úgy erősíti meg, hogy megmutatja Bigelow lányának korosztályi körből való kitaszítottságát, illetve ahhoz hasonló küzdelmeit, mint amilyenek apjáiéi lehetettek. Majd amikor a férfi visszatér a Földre, a lány a csillagot ugyanúgy nem fogadja el, mint a *Liliomban*, és a karra ütés ugyanúgy megtörténik, de Liliom itt kap egy második esélyt, és itt alkalma van az apának biztatni a lányát, hogy hallgasson arra az iskolaigazgatóra, aki feltűnően hasonlít a csillagok őrére a túlvilágon, akivel Liliom beszélget, és aki megfogalmazza a történet végkövetkeztetését.

Poétikailag a *Carousel* a musical műfajának abban a korszakában születik, ahol a két legalapvetőbb törekvés a műfajnak az opera presztízséhez való közelítése és a zenei anyag minél szervezesebb beillesztése a cselekmény referencialitásába.¹⁹ A mű ennek megfelelően nagyszabású zenekari apparátust mozgat, igen komoly követelményekkel az énekesek felé, és formailag meg tudja azt valósítani, hogy a zeneszámok némelyike valóban helyettesíteni és imitálni tudja a párbeszédeket. Az egyik példa Bigelow és Julie szerelmi kettőse, az *If I Loved You* című duett, ahol a két fél sorai egyrészt verstanilag szimmetrikusak, másrészt szótagszámaik úgy vannak kiegyenlítve, hogy az egyikük mondandója valóban válasznak hasson a másik felvetésére. A megoldás azután a versszakok makroszintjén is érvényesül, ahol úgy ismétlődik a szöveg, hogy kis módosításokkal értelmezhető lesz fordított elosztásban is.²⁰

A másik különleges formai mozzanat, hogy a cselekmény talán legfontosabb fordulópontjára a dramaturgia beiktat egy nagymonológot, amely strukturálisan strofikus ugyan, de három különböző metrumot használ a monológ egyes szakaszaiban, és nem egyértelmű, hogy meddig fog tartani, így a kötött szótagszám és a páros rímelés ellenére a szöveg egésze mégis parlando hatást kelt. A zene a monológban illusztratív módon követi Bigelow impulzusait, és jellemző módon ott vált moll hangnemekre, ahol fölmerül a férfiban, hogy esetleg nem fia, hanem lánya születik. (A darab konvencióteljesítő igényére jellemző, hogy ez a modulációs kitérő csak átmeneti.) A monológforma nagyszabású jellege az említett jellemzőkön keresztül igencsak kitágítja a musical távlatait, mert a dalformától elmozdul az ária felé. A *Liliom* felől azt lehet mondani, hogy itt voltaképpen a gyermek érkezésének híre nem a Molnárnál olvasható, meg-megakadó önkifejezési kísérletet hívja elő, hanem előrébb kerül a férfinak az a vallomása, amely a Molnár-szövegben közvetlenül Liliom

¹⁹ John KENRICK, *Music Theatre: A History* (London: Methuen Drama, 2017), 9.

²⁰ A jelenet elemzését lásd CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 57–64.

halála előtt hangzik el arról, hogy mik voltak a szándékai a jövőben, mi vezette őt morálisan. Ez nyer itt különleges, stilizált formát.²¹

A *Carousel*nek még egy vonatkozása van, amely a *Liliom* felől tekintve igazságon kívül furcsának tűnhet, amerikai kontextusban mégis meghatározó. Nem feledhető, hogy a musical 1945-ös, vagyis a háborúnak az amerikai szempontból válságosra forduló időszakában készül. Ebben az időszakban alaptapasztalat, hogy a feleségek vitatható morális keretek között elvesztik férjüket, akik általuk ismeretlen küzdelmekbe halnak bele.²² A musical leghíresebb dala, a *You'll Never Walk Alone* a mozgósítások közvetlen háború utáni emlékét idézi fel. Az a biztatás, mely szerint aki keresztül mer törni élete viharain, és a viszontagságokon túl is szem előtt tartja álmait, nem marad egyedül, tulajdonképpen magyarázza is azt, ami ebből történelmileg idevonatkoztatható. A *Carousel*nek nincs propagandisztikus célkitűzése, hanem egyszerűen reagál egy közhangulatra, amely az özvegyek megszólításában annyira erőteljessé válik, hogy pusztán ezen keresztül a dal kiszakad a musical keretei közül, és önálló hatástörténetet kezd el kiépíteni Frank Sinatra,²³ Louis Armstrong,²⁴ Elvis Presley előadásában,²⁵ olyannyira, hogy az FC Liverpoolnak minden eddigi kontextustól távolítottan máig ez a dal a csapathimnusz.²⁶

Általánosságban úgy tűnik, hogy a *Liliom* szüziséje az átalakulásain keresztül mutatja meg valódi kihívásait. A morális megítélés jellegzetesen kétélű kezelése, valamint ennek kapcsán a helyi szociokulturális sajátosságokhoz való hozzákötöttség és az ezektől való eloldhatóság kérdése, továbbá a realitás-

²¹ Bővebben *uo.*, 64–71.

²² *Uo.*, 89–95.

²³ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Frank Sinatra előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, <https://www.youtube.com/watch?v=QrGHJlblXCs>.

²⁴ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Louis Armstrong előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, https://www.google.com/search?q=ella+fitzgerald+you%27ll+never+walk+alone&sca_esv=16ed921c8ce5d289&sxsrf=ADLYWILkP4hz-Mpe-yXIREC5twKerXJOmOQ%3A1714932495485&ei=D8s3ZpWTHY2H9u8P8OC-K6Ag&oq=Ella+fitzgerald+you%27ll+never+walk+alone&gs_lp=Egxnd3Mtd2l6LXNlc-nAjlKvSbGEgZmlkZ2VyYWxkIHlvdSdsCBuZXZlciB3YWxrIGFsb25lKgIIADIEECEY-CkinkJQ8BRY3c4BcAF4AZABAJgBuQGgAYEZqgEEMi4yNbgBA8gBAPgBAZgC-G6ACvBnCAgoQABiWAXjWBBhHwgIHECMYsAIYJ8ICCBAAAGAcYCBgewgIIEAAY-BRgHGB7CAgsQABiABBiGAXiKBcICCBAAAGIAEGKIEwgIGEAAyBxgewgIGEAAAYCBgewgILEC4YgAQYkQIYigXCAGoQABiABBiDGIoFwgIIEAAYgAQYyWGYAw-CIBgGQBgKSBwQxLjI2oAeBygE&scient=gws-wiz-serp#fpstate=ive&vld=cid:2135cc39,-vid:P4s1a4li6Z0,st:0.

²⁵ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Elvis Presley előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, <https://www.youtube.com/watch?v=7NurYDwKZ9g>.

²⁶ A háttérhez: CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 112.

fantasztikum viszony speciális megformálása olyan váltópontoknak bizonyulnak, amelyek egészen különböző esztétikai kódokat alapoztak meg az anyag adaptációja során. Ugyanakkor az is világos, hogy a határátlépés gesztusai mindig valamiféle előzményre való önkéntelen rámutatást is jelentenek, és a horizont egészével egyik változatban sem lehet elszámolni, s ez bármekkora közhely is, a megvalósítások mindegyikéhez a lezárhatatlanság érzetét adja hozzá. Mintha a Molnár Ferenc-dráma másvilági rendőreinek a szavai válnának ebben metaleptikussá:

Nincs annak olyan könnyen vége. Tudják a nevét most is. Emlékeznek az arcára. Tudják, mikor mit mondott. Mit hova tett. Milyen volt a nézése, a hangja, a keze fogása. Hogy kopogott a lépése. Amíg van, aki emlékszik az emberre, addig sok elintézni való van ám még. Drága fi-am, te nem tudtad, az ember csak akkor hal meg, amikor elfelejtik.²⁷

— HELIKON —

²⁷ MOLNÁR, *Liliom...*, 113.